



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Tesis Doctoral

**Transgresión en la Biblioteca de Babel. Formación cultural y tradición selectiva en *Babel. Revista de libros* (1988-1991)**

Lic. José Agustín Conde De Boeck (UNT – CONICET)

DIRECTORA: Dra. Elisa Cohen de Chervonagura (UNT – CONICET)

CO-DIRECTORA: Dra. Paulina Brunetti (UNC)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

FEBRERO 2020

No hay en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos.

Jorge Luis Borges, "La biblioteca de Babel"



**Figura 1.** *Babel* de Luis Scafati.

El artista Luis Scafati colaboró en varios números de la revista *Babel*. Esta acuarela y collage titulado casualmente *Babel*, no apareció en la revista, pero consideramos que resulta pertinente, especialmente por la reescritura gráfica que ofrece en relación con el cuadro clásico de Brueghel, cuya torre es el emblema de todas las portadas de la revista *Babel*.

# INDICE

<b>I La Biblioteca de Babel</b>	4
1. Introducción	4
1.2. Metodología y fundamentos teóricos	23
1.2.1. Grupo y biblioteca: el lugar de la transgresión	28
1.2.2. Pasiones anómalas, supersticiones críticas y política literaria	38
1.2.3. Herencia e impostura: la “novela del artista”, la “autoficción colectiva” y la “novela de formación”	43
1.2.4. La cuestión del corpus	47
2. La pasarela de pavos reales: Shanghai y Babel, grupo y canon	49
2.1. Alegorías para un país del miedo	49
2.2. “Sin proyecto”, pero con “esforzado espíritu de sonrisa”: el grupo Shanghai como generación y como formación cultural	57
2.3. <i>Babel. Revista de libros</i>	78
a. Surgimiento	78
b. Los veintidós números	84
c. Los manifiestos	98
d. El fin	106
<b>II. <i>Babel</i> y su máquina de transgredir</b>	111
3. Muchas lenguas: la torre de <i>Babel</i>	111
3.1. <i>Totum pro parte et pars pro toto: Babel</i> , lo babélico y los babélicos	111
3.2. Figuras de la transgresión: la axiología babélica	154
3.3. La <i>novela de “formación”</i> : maestros, discípulos y herencia	176
3.4. La genealogía y la cuestión de las revistas	179
3.5. La herencia polémica: <i>Literal</i> , <i>Babel</i> y la continuidad de una retórica	190
3.6. En pose de combate: algunas polémicas adentro y afuera de <i>Babel</i> . Apuntes para una semiótica de la impostura	220
4. El canon: <i>Babel</i> y su máquina de leer	239
4.1. Leer a los otros para leerse a sí mismo: autores-faro, autores-caso	239
4.2. Maestros de transgresión, hermanos mayores, discípulos: los actores de la <i>novela de formación...</i> y acotaciones sobre dos polémicas	259
4.3. “Todos los temas”: el gesto borgeano	267
4.4. El affair Lamborghini: la circulación de Osvaldo Lamborghini en <i>Babel</i>	279
4.5. El abanderado chasco: lo monstruoso y el culto aireano	312
4.6. El gran plebeyo impublicable: Alberto Laiseca, cronista de reinos	352

4.7. El culto perverso a Juan José Saer: antirrealismo y complejidad en la lectura babélica	391
5. Las poéticas: <i>Babel</i> y su máquina de escribir	418
5.1. Un legajo polvoriento y un epistolario sentimental: primeros pasos del grupo «Shangai» en <i>Ansay o los infortunios de la gloria</i> (1984) de Martín Caparrós y <i>El pudor del pornógrafo</i> (1984) de Alan Pauls	425
5.2. La revolución no es un sueño eterno: la parodia de la militancia setentista y la cuestión del aprendizaje ideológico en <i>No velas a tus muertos</i> (1986) de Martín Caparrós	478
5.3. <i>Arnulfo o los infortunios de un príncipe</i> (1987) de Daniel Guebel: las veleidades sádicas de un medievalismo “lamborgeano”	507
5.4. De <i>El volante</i> (1992) de César Aira a <i>Los elementales</i> (1992) de Daniel Guebel: maestros, discípulos y herencia trunca	527
6. Conclusiones	549
7. Bibliografía	559
Anexo	585
A. El efecto de complejidad y el arte de parecer postmoderno: el discurso visual de <i>Babel</i>	585
B. Crisis, concentración y polarización: la revista <i>Babel</i> y el viraje de las políticas editoriales argentinas entre los años ochenta y noventa	595
1. “El peor momento”	595
2. <i>Babel</i> y su relación con el campo editorial argentino	598

# I LA BIBLIOTECA DE BABEL

## 1. Introducción

A la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable. Una secta blasfema sugirió que cesaran las buscas y que todos los hombres barajaran letras y símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos.

Jorge Luis Borges, "La biblioteca de Babel"

En enero de 1931, Victoria Ocampo publicó el primer número de la revista *Sur*. Entre la panoplia de lujosos autores importados que colaboraron desde el comienzo, el número incluía un texto del polémico escritor francés Pierre Drieu la Rochelle, quien mantenía por ese entonces un inestable amorío con la aristocrática directora de la revista. Obsesionado con la decadencia de Europa (vena spengleriana que, vía Keyserling, atraviesa todo el pensamiento liberal de *Sur* [cfr. Parodi Lisi, 1987, 91-139]), Drieu la Rochelle llegó a ser colaboracionista del nazismo en los años siguientes. En aquel primer número de la mítica revista, en un texto titulado "Carta a unos desconocidos" (1931, 53-63), el francés afirmaba

[...] una revista es un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos [...] una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una revista en el sentido literario de la palabra, donde no se hace más que repetir lo que ya se dijo otras veces, donde la gente no se vuelve a encontrar por amarse y amar juntos alguna cosa sino simplemente para escribir, único parecido superficial que entre ellos persiste. [...] Al cabo de diez años, romped vuestras máquinas de escribir, quemad vuestros archivos, y cumplid cada uno por vuestro lado el trabajo comenzado en común. (54)

Curiosamente, sea por los vaivenes económicos del campo editorial, por los obstáculos en la agenda política de los sucesivos golpes de estado, o bien sea porque la tradición intelectual argentina siguiera inconscientemente este precepto de Drieu la Rochelle, las revistas literarias en nuestro país se han caracterizado, con honrosas excepciones, por su escasa duración. Sin embargo, algunas de ellas, con menos de diez años en prensa, lograron marcar a fuego las ideas de su generación y proyectarse hacia la historia literaria como episodios de referencia ineludible, tal y como si se trataran de serializadas obras colectivas. Así lo hicieron, por ejemplo, *Contorno*, a lo largo de sus seis años de duración; *Los Libros*, durante siete años; *Lítera*, de forma salteada, en menos de un lustro. Significativamente, y acaso como signo inconfundible de la decadencia e inactualidad en que fue cayendo, la revista *Sur* duró más de seis décadas. La revista que le sigue en récord de duración, *Punto de Vista*, en sólo la mitad de su tiempo logró mantenerse siempre en el centro de la polémica intelectual y, sin dejar de

ser programática hasta su último número, sus categorías y discusiones siguen articulando hasta hoy, a una década de su cierre, las tensiones y filiaciones del campo literario argentino. Aun así, como atendiendo a la exhortación con que Drieu la Rochelle inauguraba *Sur* cuando advertía contra la sobrevida superficial y mecánica de una revista, Beatriz Sarlo cierra el último de los noventa números de *Punto de Vista* con estas palabras:

Podríamos seguir produciendo buenos índices y recibiendo buenos artículos, pero algo ha comenzado a fallar y es mejor reconocerlo ahora, cuando no se ven consecuencias, que en un capítulo decadente. (2008b, 2)

Cuatro años antes, como pronóstico del cercano final, Carlos Altamirano, Hilda Sabato y María Teresa Gramuglio, colaboradores emblemáticos de *Punto de Vista*, habían renunciado tras algunos disensos y debates internos que fracturaban el usual blindaje monológico que caracterizaba a la revista desde su aparición en los años de la dictadura (cfr. Mercader, 2018, párr. 27).

Si algunas revistas culminan a causa de coyunturas políticas adversas, ante dificultades financieras, por el agotamiento de su capacidad para renovarse o debido a irreconciliables disensos internos entre sus colaboradores, el caso de *Babel. Revista de libros*, cuyos veintidós números se publicaron entre abril de 1988 y marzo 1991, tiene su particularidad. Aunque se han señalado razones económicas (*Babel* como una “mala inversión” que no rendía a nivel publicitario [según Rolando Graña en Coca, 2014, 114]), ya Pablo Chacón y Jorge Fondebrider proponen causas más complejas –“naufragó atrapada en sus propias contradicciones” (1998, 34)– y aluden a sus relaciones ambiguas con el mercado, la academia y el ombliguismo autorreferencial a los proyectos de sus propios colaboradores. Porque lo cierto es que *Babel*, revista nodal en la reconfiguración del canon literario argentino durante la postdictadura, fue acaso una de las publicaciones nacionales donde mayor contraste se presentó entre, por un lado, la apariencia de diversidad, heterogeneidad e imparcialidad (al fin y al cabo, siendo heredera implícita de la primera época de *Los Libros*, se exhibía como una mera revista de reseñas, aun cuando compartía con su antecesora cierto sesgo postestructuralista), y, por el otro, su trasfondo, mucho más monológico, homogéneo y nepotista, lleno de juegos, alianzas, insinuaciones y simulaciones apócrifas, donde un joven grupo literario formado en los años inmediatamente anteriores, autopromocionado con el exótico nombre de Shanghai, hacía de las suyas para encumbrar un específico sistema de lecturas (Aira, Lamborghini, Puig, etc.), una serie de valores literarios (extrañamiento, exotismo, transgresión, experimentación formal, parodia) y, al mismo tiempo, sus propias poéticas experimentales. Y en tal trasfondo, la genealogía secreta de la revista se remontaba más bien a la vanguardista revista *Literal*, de la cual habían conservado como participantes asiduos las figuras tutelares de Luis Gusmán y Germán García.

Entre sus múltiples colaboradores y su miscelánea de reseñas, los Shanghai – Martín Caparrós, Jorge Dorio, Daniel Guebel, Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec, C.E. Feiling, Matilde Sánchez y otros, más o menos adheridos a la causa– introducían textos y guiños estratégicos a través de los cuales la revista terminaba funcionando como una plataforma para facilitar la emergencia de esta alineación. Entre tales intereses y tensiones, entre el complot de camarilla y la divulgación desinteresada, entre la fidelidad de tribu y la objetividad del trabajo

periodístico, entre los resquebrajamiento internos y la impugnación que se hacía desde afuera contra la supuesta frivolidad postmoderna y apolítica del grupo, los Shanghai (también llamados *babélicos*) consumaron con el involuntario cierre de la revista la consigna de Drieu la Rochelle: mantener la amistad literaria y cumplir cada uno por su lado el trabajo comenzado en común. Los respectivos proyectos y trayectorias de los autores desde entonces muestran, en este sentido, una coherencia de la que no toda postrimería de una vanguardia grupal puede ufarse en nuestra literatura. Así, puede notarse que en ficciones hoy incontestablemente canónicas (o en vías de serlo) –como *El pasado*, *El absoluto*, *Rabia*, *Peripecias del no* o *La Historia*, escritas y publicadas todas después del final de *Babel*–, aun sin que la lectura de sus específicas complejidades se agote en los valores que pudieran devolverlas a “lo babélico”, la marca de origen sigue siendo clara y distinta.

\*\*\*

Es indudable que la revista *Babel* y los *babélicos* ocuparon desde el momento mismo de su emergencia un lugar privilegiado en los debates y tensiones del campo literario argentino. Casi desde un principio fueron objeto de reseña, análisis y discusión tanto dentro del periodismo cultural como de la crítica académica. La conceptualización de “lo babélico” como núcleo de un sistema de valores y de modos de posicionarse frente a la cuestión del canon ha sido construida sistemáticamente tanto en los estudios dedicados a la revista o las diversas publicaciones de la época, como en los estudios específicamente literarios centrados en uno o más autores asociables generacionalmente al período. Incluso en la actualidad, a casi tres décadas del cierre de *Babel*, resulta difícil encontrar algún estudio académico sobre la obra de Caparrós, Pauls o Guebel donde la emergencia de estos como parte de un grupo no condicione la lectura de sus respectivas trayectorias posteriores.

En líneas generales, en todos los aportes críticos que han ido cartografiando el estudio del grupo y de la revista, sean más o menos específicos, predomina el señalamiento de un particular fenómeno problemático: el sistema de valores literarios propuestos desde *Babel* y su relación de continuidad y ruptura con sus modelos vanguardistas de la generación anterior. En líneas generales, el tópico crítico de la legitimidad de la herencia reclamada por los *babélicos* aparece una y otra vez como problema de fondo a la hora de concebir el papel de estos autores en la literatura de los años ochenta y noventa. Implícita o explícitamente, el problema que se visibiliza es el de la identificación entre, por un lado, la radical experimentación formal, políticamente irreverente, que los *babélicos* recuperan de los años sesenta y setenta para configurar un nuevo canon y, por el otro, el sesgo postmoderno y despolitizado con que los contemporáneos percibieron a los jóvenes emergentes del grupo. Sea por la comparación con antecedentes en el campo de las revistas, como *Los Libros*, *Literal* o *Sitio*, sea por su diálogo o polémica con otras contemporáneas, como *Punto de Vista*, o posteriores, como *Con V de Vian*, el estudio de la revista y de su grupo se posiciona principalmente en el cuestionamiento de la legitimidad o autenticidad con que estos se erigen en legatarios de una concepción de vanguardia literaria.

La presencia de *Babel* y los *babélicos* en balances relativamente recientes de la historia de la literatura argentina insiste siempre en un aspecto crucial: el vaciamiento de sentido contextual, principalmente político. Es predominante la idea de que los *babélicos*, por influjo de César Aira, se apropian de algunos autores inasimilables y radicales de la generación anterior (en especial Osvaldo Lamborghini) para hacerlos asimilables al gusto postmoderno de una era ideológicamente menos “arriesgada” (cfr.

Prieto, 2006; 436). El riesgo y las claves políticas que habían surgido en un convulsionado contexto, en medio de la censura y el terror político de los setenta, parecen convertirse, en *Babel*, en una tradición selectiva con la cual reconfigurar el canon nacional y, a la vez, habilitar la recepción de sus propias poéticas, con las cuales en realidad vendrían a devaluar la apuesta hermética y política de sus autores admirados para llevarla hacia una ficción complacientemente metaliteraria, intelectualista y, fundamentalmente, bien posicionada a nivel de visibilidad editorial (cfr. Prieto, Id.). Las nociones de pose, impostura o frivolidad atraviesan buena parte de estas lecturas sobre los babélicos: parodistas cínicos, cultores del anacronismo gratuito, epicúreos de la mezcla y la autorreferencia, la imagen de un grupo que aboga por la autonomía de la literatura y que defenestra cualquier interés político o de mercado, cobra en el balance que hace Elsa Drucaroff (2011) de la literatura de postdictadura los visos de una sátira y una denuncia generacional. Los babélicos como fatuos oportunistas de una postmodernizada “cooltura” que, por medio de un exhibicionismo intelectual, se apropian ilegítimamente de emblemas de las vanguardias de los años sesenta y setenta a través de una operación sistemática de descontextualización (cfr. Drucaroff, 48-57). Para Drucaroff, los babélicos serían la culminación del proyecto ideológico neoliberal: anticipación de la frivolidad menemista, silenciamiento del conflicto histórico y realización utópica del ideal de la dictadura de hacer “desaparecer” la resistencia política al hacer “matar” al autor para privilegiar la autonomía del signo (veremos que el motivo crítico de “la muerte del autor” de Roland Barthes y Michel Foucault tiene particular importancia en el reciclaje que se hace desde *Babel* de las teorías postestructuralistas). Este extenso y ácido estudio, titulado *Los prisioneros de la torre*, fuertemente testimonial, cierra toda una línea crítica (inaugurada en parte por la propia Drucaroff a comienzos de los noventa) basada en la denuncia e impugnación a las imposturas antipolíticas de la literatura argentina posterior a la dictadura. A la pregunta por la herencia, Drucaroff responde con la figura del fraude: el grupo Shanghai como un conjunto de impostores de una herencia que les es impropia; falsos representantes de la postdictadura y falsos continuadores de las transgresiones rupturistas de las vanguardias de los años sesenta y setenta.

En esta línea, Marcela Croce, en su entrada dedicada a Luis Chitarroni en el *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas* (2010) que dirige junto a Rocco Carbone, afirma, directamente:

Fue uno de los miembros de la revista literaria *Babel* (1988-1991); en ese marco participó del grupo Shanghai, a cuyo **esnobismo** tributaban también Martín Caparrós, Matilde Sánchez, Jorge Dorio, Alan Pauls, Guillermo Saavedra, Daniel Guebel, Sergio Bizzio y Sergio Chejfec. (315; el remarcado es nuestro)

Cierto es que el uso valorativo de la palabra “esnobismo” también condice con el tono crítico y personal (por momentos satíricos) que se procura este diccionario, pero también es muestra de la naturalización de la *impostura intelectual* como categoría a la cual recurrir para juzgar el papel que tuvieron los babélicos en su momento.

En un terreno opuesto, otras líneas, como veremos, recuperan el valor político de este “esnobismo” babélico que, si desmonta la idea de una *literatura política*, admite indudablemente una compleja *política literaria*. Baste nombrar a Damián Tabarovsky, con su libro, construido casi como un manifiesto, titulado *Literatura de izquierda* (2004),



y, por mencionar un estudio académico particularmente explícito en la apología de este aspecto, la defensa de la lectura babélica de Lamborghini que Diego Peller incluye en su tesis doctoral, *Pasiones teóricas en la crítica argentina de los años setenta* (2012, 271 y ss.)<sup>1</sup>. Sin embargo, no deja de ser preponderante en todo abordaje sobre *Babel* la problematización de la legitimidad de su vínculo con la tradición experimental a la que pretende canonizar, sea que se responda a esta pregunta de modo afirmativo o negativo. Una cuestión que podría sintetizarse como *el problema de la herencia de la transgresión*. Mariana Catalin lo expresa claramente:

El problema de la vanguardia [en *Babel*] se especifica en la discusión en torno a los modos y posibilidades de apropiación de lo que se va constituyendo a lo largo de estas discusiones como un legado: *Literar* y los escritores que confluyeron en la revista. (2012)

La referencia problemática a la herencia persiste también en una obra monográfica de largo aliento como lo es la *Breve historia de la literatura argentina* (2006) de Martín Prieto, cuando el autor expone la emergencia de los jóvenes escritores de postdictadura: ¿qué poéticas tienen derecho a recoger el guante de aquellas experiencias radicales y disruptivas de los años sesenta y setenta? Para Prieto, la autenticidad y el riesgo de la vanguardia representada por *Literar* y Lamborghini no serían asumidos en toda su intensidad en los supuestos continuadores que son César Aira y Alan Pauls (436). Mucho más explícita es al respecto María Virginia Castro, en su tesis titulada “La producción novelística de la “generación ausente” en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983)”, defendida en la Universidad Nacional de La Plata en 2015. Castro no sólo señala “la pregunta por los herederos” (2015, 161) planteada por Prieto (272), sino que también estudia cómo esa cuestión circula y se discute en *Babel*, particularmente por Daniel Link (Castro, 104 y 295) o Chitarroni (135), respecto del paradigma Puig-Walsh-Lamborghini.

En fin, este *problema de la herencia de la transgresión* puede rastrearse ampliamente en la crítica especializada (p. ej.: Link, 1995, 55; Dalmaroni, 2004, 38; Ludeña Aranda, 2016, 251, entre muchos otros, incluyendo particularmente el estudio de María Virginia Castro sobre “la memoria de la literatura” en los babélicos), pero también, según consideramos, se perciben sus marcas en la representación discursiva que los propios babélicos hacen de su condición de grupo y del sistema de valores literarios que amparan.

Precisamente, la presente investigación intenta recomponer una serie de figuras de *transgresión* a partir de la lectura de *Babel. Revista de libros* y de sus vínculos discursivos con otras revistas literarias argentinas, así como con una serie de ficciones del período anterior o contemporáneo a la publicación de la revista, escritas tanto por el núcleo duro de sus integrantes (el grupo Shanghai) como por algunos de los autores que designaron como sus modelos (César Aira, Osvaldo Lamborghini, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca o Juan José Saer).

---

<sup>1</sup> Peller coloca el acento de la legitimidad de esta herencia en el sustrato político que se enlaza entre *Babel* y *Los Libros*: “puede pensarse que hasta cierto punto la filiación de *Babel* como “heredera” de *Los Libros* incluye, como parte de esa herencia, un mandato de politización. Y si es cierto que *Babel* nunca dejará de hablar de libros, y de sostener una actitud que llegó a ser calificada de “hedonista” o “posmoderna”, también lo es que la revista pretenderá, a través del comentario bibliográfico, decir algo inmediatamente político, con el carácter de una intervención (modesta, es cierto) sobre el escenario “actual”” (2012, 277).

Se trata de demostrar cómo ciertas figuraciones de la literatura que se construyen desde *Babel* plantean una serie de modos y variaciones de la categoría de *transgresión* a partir tanto de la puesta en escena de la propia grupalidad como de la propuesta de una reconfiguración del canon literario argentino de aquel momento.

Partiremos de la afirmación de que en *Babel* se establecen complejas formas de continuidad y ruptura con otras formas de *transgresión* planteadas en la generación anterior a la de los babélicos (especialmente en aquellos episodios y experiencias de la vanguardia de los años sesenta y setenta que en *Babel* se toman como emblemas y modelos de experimentación literaria). En este marco postularemos la noción de *transgresión* como base del sistema de valores de la revista *Babel* y de los proyectos ficcionales de sus autores. Con ello procuramos responder a la pregunta que sintetiza los problemas señalados: ¿cómo se articula la política de la literatura construida por los babélicos con las postuladas por aquellas poéticas experimentales y marginales anteriores que ellos toman como modelo y punto de partida para proponer una reestructuración de la biblioteca canónica argentina?

\*\*\*

La revista *Babel*, concebida como órgano cultural fundamental del período de postdictadura<sup>2</sup>, ha sido objeto de importantes discusiones en el campo intelectual desde comienzos de la década del noventa hasta nuestros días, especialmente en torno a las clásicas dicotomías entre academia y mercado, modernidad y postmodernidad, narrativismo y experimentación formal, realismo comprometido y vanguardia cosmopolita. Sus veintidós números, publicados durante los tres años que median entre los preámbulos de la hiperinflación alfonsinista y el comienzo de la política económica menemista representada por Domingo Cavallo, se construyeron discursivamente como medio representativo de un emergente grupo literario, desafiante y disruptivo, heredero

---

<sup>2</sup> Si bien utilizamos el concepto historiográfico de postdictadura en un sentido más bien laxo (el período inmediatamente posterior a la dictadura cívico-militar que culminó en 1983, también denominado “período de recuperación democrática” o “primavera democrática”), también nos remitimos a la noción más amplia con que Jorge Dubatti utiliza la categoría para estudiar todo el teatro desde 1983 hasta la actualidad. En los estudios de Dubatti (2008a, 2008b, 2014a, 2014b, 2015), la postdictadura como concepto concibe el trauma de la dictadura como un acontecimiento que extiende su horror social y político hasta la actualidad, a modo de reflujo y de eco, tal como Giorgio Agamben afirma que Auschwitz “nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (en Dubatti, 2015, párr. 4). En este sentido, el período de publicación de *Babel* coincide con la crisis de la “primavera democrática” y con el comienzo del inmediatamente posterior “auge del neoliberalismo”. Esta tensión, entre las categorías de crisis y auge, aparecen fuertemente figuradas, como veremos, en la representación que *Babel* hace de la relación entre literatura y mercado, así como en la función de la propia revista: desde el editorial de su primer número, cuando se arrojan semas asociados al “peor momento de la industria editorial argentina” (Dorio y Caparrós, 1988, 3), hasta las declaraciones posteriores de sus miembros, que asocian el cierre de la misma, no a la crisis, sino a la irrupción de medios gráficos más banales y acordes a la velocidad del mercado de una “modernidad reaccionaria” (cfr. Pauls en Chacón y Fondebrider, 1998, 140-141). A lo largo de este estudio, mencionaremos otras conceptualizaciones en torno a la noción de postdictadura como herramienta periodizadora, entre ellas las de Bracamonte (2007) y Drucaroff (2011), para plegarnos a la primera y desmarcarnos de la segunda. Recordemos que para Drucaroff (2011, 17) la narrativa de postdictadura se enmarca generacionalmente en los autores nacidos desde los años sesenta y que comenzaron a publicar en los noventa por la cual los babélicos quedarían en una generación intermedia no identificable estrictamente con la postdictadura (la mayoría nacieron en los años cincuenta y comenzaron a producir a mediados de los ochenta). Por otra parte, no haremos uso del concepto tal como lo desarrolla Christian Gundermann en *Actos melancólicos. Formas de la resistencia en la postdictadura argentina* (2007), cuyo criterio es ya ampliamente discutido en Castro (2015, 70-73).

de esa renovación postestructuralista del aparato crítico que ya habían practicado anteriormente revistas como *Los Libros* (en su primera época, entre 1969 y 1971) o *Literal* (1973-1977). Desde las páginas de *Babel* se produjo la emergencia y la canonización de numerosas figuras y debates de enorme reverberación en la prensa cultural posterior, así como también en la producción literaria, la crítica académica y el funcionamiento del mercado editorial<sup>3</sup>.

En esta investigación proponemos dos orientaciones de base para el estudio del fenómeno cultural representado por esta revista: (a) un análisis de las estrategias discursivas a través de las cuales la revista *Babel* construye un efecto de grupalidad para gestionar la legitimidad de sus integrantes en tanto *formación cultural* (Williams, 1994) y (b) una interpretación sistemática de la legitimación cultural de ciertas figuras en su momento consideradas marginales, ignoradas, “menores” o “de culto” dentro del campo literario argentino, que la revista gestiona a través del armado de un sistema de lecturas en tanto *tradición selectiva* (Williams, Id.). Consideramos fundamental como punto de partida un abordaje de la revista *Babel* a partir de la problematización de la idea de grupalidad que la constituye y del sistema de lecturas que postula, en especial porque ambos elementos, como veremos más adelante, han sido, en términos generales, los nodos de los estudios existentes sobre el tema.

A su vez, será de nuestro interés utilizar estas dos directrices de la investigación para proponer un balance de algunos de los debates generacionales fundamentales que se han establecido en torno a la revista *Babel*: las implicaciones ideológicas del binomio modernidad/postmodernidad, el sistema de valores de las nuevas generaciones intelectuales del período de postdictadura, la cuestión de la representación de la realidad a través de la literatura y, finalmente, la siempre cambiante y compleja relación entre literatura y compromiso, o bien, entre literatura y política. En este último aspecto, nos detendremos en los modos en que cristaliza en la revista y en su grupo el viraje generacional desde una concepción de *literatura política* hacia otra de *política de la literatura* (viraje que, en todo caso, constituye, más que una facticidad en el funcionamiento del campo literario, una construcción crítica pasible de ser estudiada en los alcances de sus efectos discursivos).

*Babel* ha llegado a configurarse como un emblema de la apertura cultural producida en la Argentina en el período posterior a la dictadura cívico-militar. No sólo porque los autores que participaron en sus páginas –sean parte del grupo central, sean sólo colaboradores circunstanciales o bien escritores invitados que funcionan como íconos generacionales– configuraron una de las líneas más sólidas del campo intelectual argentino desde los años ochenta hasta la actualidad, sino también porque propusieron una difusión sistemática y heterogénea de la actividad intelectual nacional e internacional que se estaba realizando en aquellos años. Casi siempre jugando entre lo implícito y lo explícito, la revista sirvió de plataforma de expresión para el grupo literario que la operaba y que construyó su identidad colectiva a través de la exhibición de una serie de recursos de autfiguración: en la selección de un sistema de lecturas, también propiciaron la propia legitimidad como rectores de una geografía del gusto.

Asimismo, *Babel*, brotada de la profunda crisis económica y editorial del período de la hiperinflación alfonsinista, fue considerada como uno de los polos participantes de

---

<sup>3</sup> Así, por ejemplo, las polémicas encarnadas en los últimos veinte años en las posturas sobre el canon y la representación literaria que aparecen en los textos de Damián Tabarovsky, Elsa Drucaroff, Martín Kohan o Guillermo Martínez, pueden percibirse como ecos directos de problematizaciones de las que *Babel* fue originalmente un artífice para nada menor.

una polémica, fundamental dentro del campo intelectual de comienzos de los años noventa (aunque siempre menospreciada como artificial por sus protagonistas), entre aquellos sectores que propiciaban una experimentación formal intelectualista, en complicidad elitista con la crítica académica (autores a los cuales sus detractores tildaban de postmodernos, rótulo éste cuyo blanco de ataque fundamental eran los Shanghai) y aquellos que, al privilegiar una literatura puramente narrativa, con cierto nivel de compromiso en la representación de la realidad, formulaban una defensa de la necesidad de ampliar el mercado editorial argentino a un público no especializado: experimentalistas versus narrativistas, babélicos versus planetarios (cfr. Saítta, 2005; Sager, 2007 y Molina, 2010)<sup>4</sup>. Una antítesis entre academia y mercado (más o menos fraguada y lúdica, en la medida en que ninguno de los dos polos representaba pura y estrictamente a tales instancias) que reformula y resignifica tradicionales oposiciones *imaginarias*<sup>5</sup> de la cultura intelectual argentina como civilización y barbarie, Florida y Boedo, derecha e izquierda, vanguardia y realismo.

Así, a lo largo de la década del noventa (en especial tras el cierre de la revista en 1991) han abundado las críticas en torno a la relación de coherencia e identificación que parecería haber entre el carácter postmoderno, cosmopolita y “dandy” de *Babel*, y el carácter frívolo, mercantil y “despolitizado” del ambiente cultural propugnado por el neoliberalismo menemista (ejemplos de estas lecturas, o de su problematización crítica, son, entre otras, las de Zeiguer, 1988; Gramuglio, 1991; Drucaroff, 1995, 1997, 2011; Kohan, 2005; Sassi, 2006; Castro, 2009b). De este modo, si la función de *Babel*, en su momento de emergencia, estuvo centrada tanto en la inserción de un paradigma intelectual que negaba la utilidad política y social de la literatura como en la propuesta de una renovación de las herramientas de lectura separada de la intelectualidad ideológica de la generación anterior, ulteriormente configuró un objeto de estudio y debate privilegiado (particularmente entre sus detractores) para la discusión sobre la relación entre la literatura y sus imperativos, sus posibilidades, sus potencialidades. Ahora bien, a pesar de la denuncia ideológica contra la “despolitización” de *Babel* (especialmente impulsada por Drucaroff), es indudable que la impronta que dejó la revista en el campo literario argentino, así como también la dejada por la producción ficcional de sus miembros, puede considerarse fundacional. Si en su momento, como continuidad de esa autonomización de la lengua crítica que representaron revistas como *Los Libros* y *Literal*, *Babel* funcionó como una alternativa postmoderna (mal que les pesara el rótulo a sus miembros<sup>6</sup>) frente a la “modernidad” predominante en *Punto de*

---

<sup>4</sup> La denominación “planetarios” deriva de la editorial (Planeta) en cuyo sello Biblioteca del Sur publicaban mayoritariamente los autores identificables con la tendencia narrativista (Juan Forn, Guillermo Saccomanno, Marcelo Figueras, entre otros). Nos detendremos posteriormente en los matices y alcances de esta polémica.

<sup>5</sup> Con “imaginarias” nos referimos a su condición de efectos de sentido cristalizados discursivamente en un imaginario social dicotómico y maniqueo, no a que configuren fenómenos irreales, puesto que, por el contrario, han articulado la historia cultural y política argentina de forma muy tangible.

<sup>6</sup> Nos detendremos posteriormente en este aspecto de la autofiguración de los babélicos, quienes suelen renegar o descreer de la categoría de “postmodernos”. Baste ahora remitirnos al irónico texto que cierra el primer número de *Babel*, “Solemne, el gordo Buck”, que Martín Caparrós firma con el pseudónimo de Carlos Montana (1988, 47). Para este aspecto, pero también para una amplia discusión sobre el concepto de postmodernidad en relación con *Babel*, cfr. Catalin, 2013, 564-565.

*Vista*<sup>7</sup>, en la actualidad, su influjo (más quizás que el de sus propios autores por separado) se mantiene como una de las principales líneas de fuerza alternativas, no sólo en la formación de un estilo discursivo propio en los sectores de la prensa cultural y en la crítica literaria académica, sino también en la manera de concebir la idea de una *política de la literatura*<sup>8</sup>.

Aunque la línea de estudios críticos que ha abordado las trayectorias particulares de cada uno de los babélicos como autor separado de su grupo de emergencia es extremadamente amplia (pensemos en la bibliografía crítica existente, más o menos abundante según el caso, que aborda las producciones individuales de Pauls, Guebel, Sánchez, Chejfec, Caparrós, Bizzio etc.), existe una vertiente de producción académica dedicada al análisis e interpretación específicos de la revista, de su impacto en el campo literario argentino, de las connotaciones que circulan entre sus páginas, de los debates tanto visibles como larvales que se declinan de sus artículos y del canon que construía como sistema de valores, entre otros elementos<sup>9</sup>.

En esta investigación estableceremos, como hemos indicado previamente, dos ejes de estudio para abordar la revista *Babel*, de los cuales derivamos a su vez dos líneas específicas para articular luego nuestras hipótesis y subhipótesis. Los ejes conceptuales básicos de nuestro interés pueden enunciarse más detalladamente en las siguientes asociaciones conceptuales:

- La *formación* de base del grupo Shanghai como eje interdiscursivo entre la *heterogeneidad* de voces que se exhibe en la superficie discursiva de la revista y la *homogeneidad* grupal que se legitima desde sus páginas a través de manifiestos más o menos explícitos<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Todavía sujeta a un paradigma previo al escepticismo “posmo” de *Babel*, *Punto de Vista* se caracterizó desde un comienzo, en palabras de John King, por la formación de sus editores en “el optimismo de los sesenta y principios de los setenta, fuertemente marcados por la modernización teórica y también por la militancia política. Estamos en la época de las grandes verdades, del posible triunfo de la revolución social” (1993, 87). Es precisamente la decepción e ironía de los babélicos hacia estos grandes metarrelatos de la modernidad crítica los que permiten que, hasta cierto punto, la crítica los identifique con una noción lyotardiana de postmodernidad. Incluso, a mediados de los ochenta, *Punto de Vista* tematizará con asombro la ausencia de las nuevas generaciones en el debate político (cfr. Rubinich, 1985). En esta dicotomía entre una modernidad “politizada” y una postmodernidad “despolitizada”, la oposición estereotípica podría ser la que separa un texto programático de *Punto de Vista*, como lo es “Literatura y política” de Beatriz Sarlo (publicado en el número 19, a fines de 1983) y otro considerado el manifiesto de la revista *Babel*, “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” de Martín Caparrós (en el número 10, en abril de 1988). Puede pensarse este escepticismo babélico como una herencia tomada del descreimiento antiburgués y antihumanista que exhibía en los setenta la revista *Literal* para impugnar las *doxas* de su época (cfr. Giordano, 1999, 62-63).

<sup>8</sup> Abordaremos posteriormente el sentido con que comprendemos aquí esta expresión. Por lo pronto, nos remitimos a las conceptualizaciones de Jacques Rancière (2006 y 2010). En el caso puntual de su problematización con respecto a *Babel*, nos remitimos a Peller, 2006.

<sup>9</sup> Para cotejar la amplitud de esta línea de estudios, véase la bibliografía específica que consignamos al final. Sin embargo, a lo largo de esta investigación iremos escandiendo, a modo de estado de la cuestión, las grandes líneas de trabajo existentes sobre el tema e iremos dialogando con cada una de ellas en la medida en que sus postulados se articulen con los intereses de nuestro estudio. Prestaremos particular atención a los que consideramos los aportes académicos recientes más sistemáticos en torno a *Babel*: los de Mariana Catalin y María Virginia Castro. Sólo el de Catalin está articulado específicamente en torno a la revista *Babel*, mientras que el trabajo de Castro se extiende hacia la categoría más amplia de “generación ausente”.

<sup>10</sup> La problematización de lo individual y lo colectivo, lo heterogéneo y lo homogéneo, lo sesgado y lo múltiple, lo blindado y lo diverso, atraviesa, en mayor o menor medida, todo estudio sobre la

- La *tradición selectiva* que, a modo de *sistema de lecturas*, se ejerce desde *Babel* como una propuesta e intervención fuerte en la manera de organizar el *canon* literario nacional.

A su vez, proponemos dos derivaciones conceptuales que coinciden respectivamente con los dos ejes anteriormente enunciados:

- El *lugar relativo* (la posición relacional) desde el cual el discurso grupal que aflora en una revista supuestamente heterogénea se construye por medio de las competencias y recursos específicos de cada uno de sus miembros. Las trayectorias individuales de cada uno de ellos dan cuenta de diferentes *lugares* discursivos desde los cuales se da cuerpo a un *lugar* colectivo<sup>11</sup>.
- Los niveles de representación discursiva a través de los cuales en la revista se pone en juego la categoría de *transgresión* y cómo ésta funciona en su sistema de valores a la hora de proponer (a) ciertas estrategias de autolegitimación grupal, (b) la legitimación cultural de un sistema de lecturas, (c) una problematización de las relaciones entre literatura, mercado y realismo y (d) una serie de posicionamientos hacia las cuestiones de la representación literaria de la realidad y la función político-social de la literatura.
- La representación autoficcional con que en la revista y en las ficciones de sus autores se inscribe, a modo de marcas discursivas, un relato de origen del grupo, una suerte de mito fundacional que adquiere las características de lo que Sandra Contreras denomina “novela del artista” (2002).

Finalmente, a partir de estos ejes, buscamos reconstruir una imagen de la *política literaria* que se propone desde *Babel* y reponer, a partir de tal imagen, las líneas fundamentales desde las cuales sus detractores han propuesto, bajo la figura del debate y a través de un imaginario acerca de la relación entre literatura y compromiso, una impugnación basada en la categoría de *impostura intelectual*.

Posteriormente expondremos en detalle las herramientas teórico-metodológicas de las que nos valdremos para esta investigación. Por ahora, valga esta aclaración sobre los términos destacados en los objetivos expuestos. El concepto de *formación* será configurado a partir de la sociología de la cultura de Raymond Williams (1994), al igual que la noción de *tradición selectiva*, la cual homologamos parcialmente con la expresión *sistema de lecturas* y, ulteriormente, de *canon*<sup>12</sup>. Asimismo, ponemos en

---

revista *Babel*, e incluso es también la marca que los babélicos reivindicaron como propia de la revista. Baste remitirnos de base a Verónica Delgado (1996, 6), por mencionar un estudio clásico (por lo demás, la problematización de este aspecto se ve ampliamente en Catalin, 2012).

<sup>11</sup> Nuestro concepto de *lugar* será explicado posteriormente, al exponer las herramientas metodológicas que tomamos del Análisis Crítico de las Prácticas Discursivas de Danuta Mozejko y Ricardo Costa (2001, 2002 y 2007), marco que posiciona de manera central un concepto relacional de *lugar*.

<sup>12</sup> Si bien en este estudio utilizamos el término *canon* en la acepción más general que se emplea en la crítica académica, en tanto una selección entre textos que compiten para sobrevivir culturalmente, ya se interprete esa selección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o una supuesta “selección natural” por el esencialismo del valor (Bloom, 2013, 30), nos remitimos a un texto nuestro (2017, 33-72) donde exponemos formas de homologación entre algunos matices de la definición que hace Harold Bloom del concepto y las nociones bourdeana de *campo* y foucaultiana de *orden discursivo*, con sus implicancias como régimen de representación, selección, exclusión e inclusión. Consideramos que el concepto de canon que utilizamos aquí no requiere esas especificaciones, pero igualmente asentamos que lo que hemos expuesto en la investigación mencionada resulta aplicable y extensible a ésta.

diálogo nuestro estudio con la investigación de María Virginia Castro (2015), que aplica ambas nociones williamseanas al estudio más amplio de la generación que engloba al grupo Shanghai y la revista *Babel* (la denominada “generación ausente” [Rubinich, 1985]). Por otra parte, el concepto de *lugar* será empleado como eje metodológico para la variante de análisis del discurso que proponen Danuta Mozejko y Ricardo Costa (2001, 2002, 2007) a modo de articulación entre el Análisis del Discurso (de Ducrot a Van Dijk), la sociología de Pierre Bourdieu, la relación que hace Foucault entre discurso y poder, así como algunas herramientas de la narratología clásica (de Barthes, Greimas, Bal y Doležel). Asimismo, la categoría de *transgresión*, desarrollada por Foucault a partir de una noción de Georges Bataille será discutida en base al desarrollo de otros autores que la ponen en juego en relación con la literatura argentina (Pezzoni, 2009 [1970]; Sarlo, 1988; Ludmer, 1988; Link, 1995; Jitrik, 1998; Bracamonte, 2007; Peller, 2012), entre los cuales destacaremos algunas categorías planteadas por Alberto Giordano (1999) en torno a las supersticiones críticas y a las potencias inasimilables de la literatura.

Por su parte, la amplia categoría de *política literaria* o *política de la literatura* será definida a partir de Jacques Rancière (2006 y 2010), en relación con su definición de *política de la estética*:

No es que el arte sea político a causa de los mensajes y sentimientos que comunica sobre el estado de la sociedad y la política. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político en virtud de la distancia misma que toma respecto de esas funciones. (Rancière, 2006, 1)

Para acercar esta noción de Rancière a nuestro objeto de estudio, tomaremos algunos matices que propone Alberto Giordano – la *política de la literatura* como “los efectos políticos sobre un campo cultural dado de una perspectiva literaria” (1999, 60)– y María Virginia Castro (2015, 23), quien vincula el concepto a la operación crítica realizada por la revista *Literal*.

Finalmente, la expresión *impostura intelectual* para englobar las posiciones de las impugnaciones concebidas contra *Babel* será utilizada en referencia con los debates suscitados en torno al relativismo postmoderno de la filosofía postestructuralista francesa a partir del libro *Fashionable nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science* (1997) de Jean Bricmont y Alan Sokal, traducido al castellano como *Imposturas intelectuales*. Tomamos esta expresión de manera coextensiva a los debates (que consideramos semejantes en algunos aspectos de superficie) sobre el grupo Shanghai y la revista *Babel*, especialmente en lo que respecta a las categorías de frivolidad, esnobismo y despolitización. Para ello entramos en diálogo con el juicio que establece Elsa Drucaroff en sus críticas al grupo Shanghai (1991, 1995, 1997, 2011), en cuyos argumentos las categorías de esnobismo e impostura no son menores, y, asimismo, utilizamos algunos perfiles del concepto de “pose”, tal como lo emplea Sylvia Molloy (2012).

Sobre esta base ya expuesta de conceptos, proponemos las siguientes operaciones de análisis a modo de objetivos analíticos:

- Buscar marcas discursivas en la revista que remitan a la existencia de la formación Shanghai –expresada en un *nosotros*– como base del sistema de valores de *Babel*. Prestaremos particular atención a las estrategias de

representación autoficcionales (Castro, 2009a), a las marcas donde se evidencia una problematización de la herencia de las vanguardias de la generación anterior y a las *manchas temáticas* (Drucaroff, 2011<sup>13</sup>) que circulan entre la revista y las ficciones de los babélicos<sup>14</sup> a través de una figuración de la relación entre maestros y discípulos.

- Reconstruir y deslindar los recursos exhibidos por las trayectorias individuales de cada miembro del grupo en la revista y cómo colaboran con la imagen de un *lugar* colectivo con que se legitiman en tanto *formación*.
- Establecer las operaciones discursivas que se formulan desde la revista para construir un específico *sistema de lecturas* donde funcionan tanto estrategias de canonización como tácticas de exclusión y disenso.

Es importante subrayar que, si bien el estudio de la categoría de *transgresión* construida en el sistema de valores de *Babel* es sólo uno de los ejes de nuestro estudio, la problematización de su presencia en la revista y el grupo Shanghai configura el punto de partida de nuestra investigación, atraviesa las tres operaciones de análisis expuestas y, según consideramos, sería el aporte más específico que proponemos dentro del área. Esto se debe a que tanto el estudio de las marcas de grupalidad en la revista como el análisis de la revisión del canon literario que realiza desde sus páginas han sido ampliamente abordados por investigaciones previas, a lo cual nosotros aportamos sólo algunas puntualizaciones y especificaciones, mientras que la cuestión de la *transgresión* como valor construido en la revista y el grupo es quizás una de las zonas de mayor vacancia en el estado actual de la cuestión, y es precisamente aquella en la cual nosotros concentramos nuestro interés y hacia la cual dirigimos aquellas hipótesis de trabajo que consideramos, modestamente, como nuestra contribución al tema.

Planteamos entonces un conjunto de cuatro hipótesis que elegimos expresar como especulaciones, derivadas una de otra de manera escalonada, que intentaremos desentrañar a lo largo de esta investigación:

1. En la totalidad de múltiples colaboraciones y voces heterogéneas que configura la revista *Babel*, postulamos la presencia de un núcleo discursivo interno, más o menos homogéneo –*lo babélico*– posible de articularse como un corpus claramente delimitado. Este corpus consistiría en un recorte de textos

---

<sup>13</sup> Utilizamos este concepto de David Viñas sólo a partir de la apropiación que hace de su significado Elsa Drucaroff (2011) para estudiar, precisamente, las ficciones de los Shanghai.

<sup>14</sup> El estudio de *Babel* a través del desplazamiento desde la revista hacia las ficciones del grupo es una perspectiva usual en el estado de la cuestión (Saïtta, 2004; Zina, 2004; Sassi, 2006; Castro, 2015; Catalin, 2008c, 2008d, 2014b, entre otros), pero pocos son tan explícitos y programáticos acerca de la necesidad de ejercer esta circulación entre revista y ficciones como el de Valeria Sager (2007), donde afirma la necesidad de leer las ficciones babélicas más allá del mero registro de procedimientos técnicos (el exotismo, la parodia, la ironía, etc.) y operar en cambio una contextualización que asuma los problemas de la literatura de fin de siglo más allá de periodizaciones arbitrarias (94-95), problemas entre los cuales la autora propone la figura de la orfandad. Asimismo, nos remitimos a idéntica estrategia en el ensayo de Alberto Giordano sobre la revista *Literal* (1999, 59-87), donde, para justificar su paso desde la revista hacia la novela *El frasquito* de Guzmán, afirma: “preferimos expandir los límites de nuestra pequeña investigación y desplazarnos fuera de lo publicado en las páginas de *Literal* para recorrer otros lugares de la ‘formación’ cultural a la que pertenece la revista, para apreciar otros efectos producidos por la *política de grupo* que identifica a los escritores que la editan” (74). Ambas posiciones (la contextualización compleja de Sager y los efectos de la *política de grupo* de Giordano) son nuestros modelos a la hora de abordar el problema de la herencia de la transgresión que atraviesa como marcas discursivas tanto a la revista *Babel* como a las ficciones de sus autores.



específicos dentro de la revista (firmados en su mayoría por los miembros del grupo Shanghai) que se proyectan hacia textos ficcionales y no-ficcionales exteriores a *Babel* y que, en conjunto, asumen un efecto de sentido de grupo que se expone como plataforma de una *formación* para establecer un *lugar* dentro del campo literario argentino a través de una reconfiguración del canon literario argentino operada como *tradición selectiva*.

2. La problematización de la herencia de la vanguardia de la generación anterior, notada de forma más o menos explícita por todo el estado de la cuestión en torno a *Babel* y su grupo, estimula a buscar el núcleo de las operaciones babélicas en la construcción de un sistema de valores centrado en la figura de la *transgresión*. Esta categoría podría ser identificada tanto en la *tradición selectiva* de precursores que se arma en la revista como en las poéticas de los autores del grupo.
3. Consideramos que, en su crítica de la *literatura política*, los babélicos configuran una *política de la literatura* centrada en una categoría de *transgresión*, considerada como un valor que puede comprenderse, siguiendo la conceptualización de Alberto Giordano (1999), como una defensa de los “poderes” inasimilables de la literatura (lo inútil, lo singular, lo inactual, lo frívolo) frente a las exigencias ideológicas de eficacia y compromiso político.
4. La formación babélica pone en escena su propia existencia a través de un relato de origen del grupo que circula de manera autoficcional a través tanto de la revista como de las obras literarias de sus miembros. Consideramos que este efecto de sentido podría leerse como una *novela de la crítica* o una *novela del artista* (siguiendo los conceptos de Nicolás Rosa y Sandra Contreras, respectivamente) donde el problema de la herencia de la *transgresión* se desplaza a modo de marcas discursivas a través de una figuración ficcional puntual: la representación de la dinámica entre maestros y discípulos, padres e hijos, precursores y herederos.

Estas hipótesis requieren las siguientes puntualizaciones y aclaraciones conceptuales:

- En términos de *lugar*, debido a la ambigüedad entre la *heterogeneidad* de la revista *Babel* y la *homogeneidad* del grupo que compone su núcleo, se habilita la necesidad de desmarcar conceptualmente las operaciones discursivas que, dentro de la revista, confluyen hacia uno u otro sistema. Es decir: (a) aquellas operaciones discursivas que funcionan como superficie textual de *Babel* para encarnar su lema de “todos los libros” y ofrecer una imagen de multiplicidad (una mera revista de reseñas, heterogénea y con múltiples colaboradores) y (b) aquellas que funcionan como estrategias discursivas profundas para escenificar, de forma más o menos subrepticia, jugando con una veleidad de simulacro, una imagen de *formación cultural* (una revista de ideas unitarias expresadas por un grupo nuclear). Para distinguir ambas instancias que atraviesan la revista (*Babel* como publicación heterogénea frente a *Babel* como un núcleo inserto de propuestas grupales homogéneas), nos remitiremos a los efectos de sentido grupal y al conjunto de estrategias de *formación* con el término “lo babélico”.
- La *tradición selectiva* que *Babel* postula a modo de sistema de lectura (sistema impugnado por Elsa Drucaroff sobre la base de las supuestas *imposturas*

*intelectuales*<sup>15</sup> del grupo Shanghai y la revista *Babel*, y que la autora concentra en lo que denomina “Operación Lamborghini”) puede definirse a partir de la comprensión del funcionamiento de una serie de figuras discursivas a través de las cuales la revista va construyendo una categoría de *transgresión*, la cual consideramos que constituye la base de su sistema de valores. Postularemos entre estas figuras de transgresión: (a) la experimentación con una escritura plural y abierta que no admite interpretaciones unívocas, (b) la “muerte del autor” como homólogo discursivo de lo que Rubinich denomina “generación ausente”<sup>16</sup>, (c) el simulacro y el extrañamiento como formas de sobreinscribir la experiencia del sujeto (usualmente cristalizada, dentro de las ficciones del grupo, en la estrategia de la referencia hiperintelectual, la construcción de ambientaciones exóticas y el extrañamiento de los códigos del realismo narrativo), (d) la marginalidad literaria como un valor de exhibición extirpado del contexto social donde se produce originalmente como estrategia, (e) la exploración de una vena “sadeana” que cristaliza en el sistema de lecturas y en algunos perfiles de las propias poéticas babélicas, (f) la desconstrucción de los grandes mitos culturales argentinos, (g) la inasibilidad ideológica y política de la escritura literaria, (h) la despolitización de los recursos alegórico-políticos de las ficciones argentinas de la generación anterior.

- A través de las figuras emblematizadas desde *Babel* (lo que Delgado denomina “autores-faro”, 1996, 10), los autores del grupo operan una crítica de la jerarquía centro/periferia dentro del campo literario argentino, así como una renovadora e influyente intervención en la formación de un canon literario nacional que va desde una operación de rescate y apropiación de Borges (cuya centralidad cultural, siempre en alza, había sido, sin embargo, cuestionada ampliamente por el campo intelectual progresista de los años sesenta y setenta) hasta una apuesta fuerte por figuras cuyo carácter culturalmente disruptivo o inasimilable (Puig, Aira, Laiseca, Lamborghini) los babélicos buscarán hacer digerible en el marco de una herencia de intereses y categorías postestructuralistas<sup>17</sup>.
- Paralelamente al sistema de lecturas que, como *tradición selectiva*, el grupo propone a modo de nuevo canon literario, circulan en *Babel* dos sistemas discursivos de representación de la ruptura generacional: uno explícito y otro implícito. El explícito remite a su diatriba contra el realismo, el mercado, la literatura política y los autores y fenómenos que representan respectivamente estas categorías (el *Boom* latinoamericano, Enrique Medina, Osvaldo Soriano y una imagen general de la literatura “comprometida”). El implícito, en cambio, configura una serie de rupturas tanto internas como externas a la formación de Shanghai, y revela la complejidad contradictoria de la *política literaria* que se plantea desde la revista: rupturas internas

---

<sup>15</sup> Aclaremos que Drucaroff no utiliza la expresión “imposturas intelectuales”, pero consideramos que, tal como la definimos aquí, coincide completamente con el sentido de la denuncia e interpretación que propone la autora en *Los prisioneros de la torre*.

<sup>16</sup> Concepto que Castro (2015) utiliza como base para interpretar el lugar generacional de los babélicos.

<sup>17</sup> Este aspecto será ampliamente desarrollado en este estudio, pero adelantamos que esta herencia postestructuralista, que *Babel* desarrolla y acondiciona a sus tiempos a partir de los ecos de revistas argentinas como *Los Libros*, *Líteral* o *Sitio*, se concentra fundamentalmente en nociones como las de “muerte del autor” de Foucault y Barthes, “lo plural” y “lo escribible” de Barthes, la “literatura menor” de Deleuze y, entre otras, la que consideramos cardinal en el sistema de valores babélico: la noción de “transgresión” que Foucault readapta del pensamiento de Georges Bataille.

(los disensos y diferencias que los propios miembros del grupo expresan a la hora de valorar o condenar a determinadas figuras discutidas en el sistema de lecturas de la revista) y rupturas externas (una serie de valores y concepciones que en la revista, pero también en las ficciones de los babélicos, demuestran una ruptura con aquellos modelos literarios de los que el grupo se considera supuestamente continuador y legatario).

- La impugnación que desde *Babel* se opera contra el realismo literario, al que comprenden como *ilusión mimética*, entra en diálogo con lo que Piglia denomina *poética de la negatividad*: una literatura que se opone a las convenciones de las industrias culturales a fin de introducir la ambigüedad, el lenguaje figurado y la complejidad, pero que bajo estos recursos oculta también una cosmovisión basada en la imposibilidad de representar la realidad a través de la literatura si no es a través del extrañamiento. Consideramos que en *Babel*, esta suerte de gnoseología literaria, en diálogo con la escritura de Juan José Saer, adquiere una connotación lúdica ajena a su contexto original de enunciación y que consistiría (tal como la “Operación Lamborghini” definida por Drucaroff sería el intento de *Babel* de domesticar la figura de Lamborghini para hacerla circular por la postmodernidad) en considerar la imposibilidad de representación de la realidad como un valor en sí mismo, capaz de habilitar una estética del juego, el experimento y el simulacro, y de justificar, de este modo, la ingenuidad de todo “compromiso” con la realidad exterior a la literatura (aquello que Martín Caparrós bautizará irónicamente como “literatura Roger Rabbit”).

Tales especificaciones nos permitirían rearticular sintéticamente nuestras propuestas en una gran hipótesis general que puede enunciarse del siguiente modo:

- El proyecto de la revista *Babel*, así como las ficciones del grupo Shanghai con que entra en diálogo, está atravesado por marcas discursivas que reenvían a (i) la *formación cultural* (el grupo) desde el cual construir un *lugar* en el campo literario, (ii) la *tradicón selectiva* con que se sustenta una reconfiguración del canon literario argentino y construyen a los precursores del grupo, (iii) la *política literaria* con que el grupo erige sus oposiciones y (iv) la *novela del artista* de corte autoficcional que circula en la revista y en las ficciones babélicas, a través de las cuales los autores arman un relato del grupo, una suerte de mito de origen. Estos elementos de la revista formulan una serie de figuraciones de la categoría de *transgresión* literaria que, comprendida como una resistencia discursiva frente al régimen de representaciones canónicas de la literatura de la época y como una problematización de la herencia de la vanguardia, articula el eje del sistema de valores babélico.

Los conceptos eje de nuestra investigación –*formación, tradición selectiva, lugar, transgresión, política literaria, herencia, autoficción, imposturas intelectuales y novela del artista*– serán expuestos y desarrollados específicamente en la primera parte, titulada “La biblioteca de Babel”, donde procuraremos establecer una articulación orgánica. Aquí regresaremos a las hipótesis para enunciar de manera más específica algunos de sus alcances conceptuales, especialmente en lo que respecta a la definición de *transgresión* tal como la entenderemos nosotros, en estrecha relación con algunas nociones de Alberto Giordano (1999). Asimismo, extenderemos también nuestras conjeturas acerca de la proyección autoficcional de tales marcas presentes en *Babel*, en diálogo y contrapunto con algunas de las nociones trabajadas por María Virginia Castro (2015).

\*\*\*

No se intentará en este trabajo trazar una historia de la revista *Babel* y del grupo literario que le dio vida, ni de estudiar exclusivamente los alcances de las polémicas y debates suscitados a su alrededor. Tampoco planteamos un análisis discursivo de las instancias de canonización que se producen y circulan en sus páginas ni de la intervención que realizan para reformar el panorama de la literatura argentina de postdictadura. Estos perfiles, ya ampliamente cartografiados por la bibliografía existente sobre el tema, funcionan, en todo caso, como un marco en el cual recortamos nuestro específico objeto de estudio, que no es otro que el conjunto de marcas con que la revista va modelando, a través de una imagen de grupo y a través de una biblioteca de lecturas, una operación crítica que repone una idea de vanguardia y, asimismo, propone una política de la literatura basada en una categoría valorativa: la *transgresión* literaria. Nos interesa ver cómo esta categoría se convierte en el eje desde el cual los Shanghai establecen un sistema de relaciones complejas con las experiencias de vanguardia de la generación anterior. Se trata de analizar precisamente ese espacio conceptual desde donde la revista *Babel* elaboró una revisión y una variación del tema de la *función social de la literatura* para producir, a través de un entramado textual con sus propias contradicciones y disensos internos, un sistema de valores que problematiza la filtración de la vida, la experiencia y la política en la literatura.

Es por ello que nuestro corpus no abarca la totalidad irrestricta de los veintidós números de la revista *Babel*, sino más bien el recorte de los entramados discursivos que se cruzan entre algunos textos nucleares de la publicación, donde se perciben las marcas de una *formación* y de un *sistema de lecturas* propio, y otros discursos donde estas marcas se diseminan a modo de *manchas temáticas*, sean textos ficcionales y no ficcionales de los mismos autores del grupo, o bien, algunos que funcionan como contrapuntos fundamentales para las concepciones de la revista.

A su vez, estudiamos el corpus a partir de una serie de textos donde, de manera selectiva, rastreamos también las coordenadas discursivas que leemos en *Babel*: (a) otras revistas con las que *Babel* mantiene una relación de continuidad, ruptura, diálogo o genealogía (*Los Libros*, *Literal*, *Sitio*, *Punto de Vista* y *V de Vian*), (b) las ficciones que los babélicos escriben durante el período 1984-1992 (arco cronológico que, paralelo al de publicación de la revista, iremos justificando posteriormente, a lo largo del desarrollo de esta investigación), (c) ficciones leídas desde *Babel* que en su momento fueron cruces de diversos debates que impactan sobre la propia revista y su *lugar* en el campo literario y (d) textos posteriores al período estudiado donde se hace un balance o una recepción del grupo y la revista, tanto desde la crítica académica como desde la prensa cultural.

En el caso específico de las ficciones de los babélicos y de aquellas leídas desde *Babel*, dedicaremos atención especial sólo a un grupo donde consideramos que se produce una concentración discursiva que interesa a nuestro estudio de la grupalidad, el sistema de lecturas y la categoría de transgresión como valor: *Ansay o los infortunios de la gloria* y *No velas a tus muertos* de Martín Caparrós, *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* y *Los elementales* de Daniel Guebel. También estudiamos paralelamente y por separado algunos elementos en textos literarios fuertemente agnados a *Babel*, como *La ocasión* de Juan José Saer, así como algunos de Alberto Laiseca (*La hija de Kheops*) y César Aira (*Copi*, *Los fantasmas* y *El*

volante). Consideramos que un estudio de la *transgresión* como efecto de sentido de “lo babélico” no puede obviar la articulación plena de estas últimas obras mencionadas al sistema de valores y a la gnoseología literaria del grupo. Al punto de que, como veremos posteriormente, leídas en el marco de *Babel*, novelas emblemáticas de las poéticas autónomas de sus autores, como *La ocasión*, *La hija de Kheops* o *Los fantasmas*, se pliegan en un efecto de conjunto al corpus de ficciones babélicas.

Otras ficciones babélicas a las que no dedicamos apartados específicos aparecen, no obstante, ampliamente mencionadas a lo largo de la investigación (especialmente *El tercer cuerpo* y *La noche anterior* de Martín Caparrós, *El carapálida* y *Peripecias del no* de Luis Chitarroni, *El divino convertible* de Sergio Bizzio, *Wasabi* de Alan Pauls, *El aire* de Sergio Chejfec, *El Dock* de Matilde Sánchez, así como, en general, las tres novelas de C.E. Feiling y las ficciones producidas por los babélicos con posterioridad a *Babel*).

Es ingente la presencia de *Babel* y su grupo como objeto de reseñas, entrevistas, artículos, referencias en estudios laterales o análisis en estudios específicos, de modo que un estudio del estado de la investigación basado en un catálogo bibliográfico total sería impensable, y tampoco las investigaciones más completas hasta el presente pretenden armar tal catálogo (así, por ejemplo, para abordar las novelas de Caparrós, María Virginia Castro no necesita remitirse a la bibliografía total, crítico y periodística, que se ha producido acerca del autor). Sin embargo, se pueden establecer algunos bloques de textos que han configurado los aportes críticos fundamentales en torno a la revista *Babel* y con los cuales entramos en diálogo a lo largo de esta investigación.

Por un lado, y obviando manuales y obras de referencia (como Prieto, 2006, Marisimán y Grosso, 2009, o Carbone y Croce, 2010) que remitan lateralmente a *Babel*, pueden situarse los estudios puntuales sobre las revistas literarias y culturales argentinas, en especial aquellos que abarcan la época de *Babel*, partiendo de investigaciones o monografías clásicas como las de José M. Otero (1990), Jorge B. Rivera (1995), Chacón y Fondebrider (1998) hasta la compilación crítica de Verónica Delgado y otros (2014). En este plano, nos interesan también, la investigación de Claudia A. Roman (1997), que dedica un interesante balance de la revista *Babel* donde revisa sus núcleos y efectos para cotejarlos con otras revistas del período. También interesan como parte del estado de la investigación algunos perfiles de las obras de Giordano (1999) y Maximiliano Crespi (2011), así como artículos programáticos en los estudios sobre revistas literarias y culturales, como los de Masiello (1986), Sarlo (1992), Warley (1993) y Patiño (1997, 2003, 2006 y 2012). En el mismo plano entran los estudios sobre otras revistas puntuales cuya comparación será un eje fundamental para nuestra investigación: sobre *Literal* (Idez, 2010; Dalmaroni, 2004; Mendoza, 2010), *Los Libros* (Peller, 2007), *Sitio* (Crespi, 2010; Idez, 2015), *Punto de Vista* (King, 1993; Gillier, 2012) o *Con V de Vian* (Saítta, 2005)<sup>18</sup>.

Otra rama del estado de la cuestión está representada por los estudios generales sobre la literatura argentina de postdictadura, de los cuales utilizaremos algunas referencias específicas, particularmente aquellas que problematizan la representación de la transgresión en la literatura de los ochenta y noventa (Panesi, 1985; Masiello,

---

<sup>18</sup> Cabe aclarar que algunos de los estudios generales sobre revistas literarias mencionados previamente también incorporan amplios aborajes de algunas de estas revistas puntuales, como en el caso de Roman, Giordano o Crespi.

1987; Sarlo, 1987, 1988, 1989, entre otras; Kurlat Ares, 2006; Bracamonte, 2007 y Dubatti, 2008 a y b, 2014 a y b, 2015).

Asimismo, serán de referencia obligada algunos estudios que abordan las trayectorias literarias de los babélicos por fuera y posteriormente a la revista *Babel*, como ser la compilación de Brigitte Adriaensen y Gonzalo Maier acerca de la obra de Daniel Guebel (2015), la tesis de Paul Alexander Roggendorf sobre Martín Caparrós (2012), la de Pablo Rubio Gijón sobre Alan Pauls (2012), el artículo de Mariana Catalin sobre Sergio Bizzio (2014a), la compilación crítica de Dianna C. Niebylski sobre la obra de Sergio Chejfec (2012), el artículo de Lisandro Bernardini sobre C.E. Feiling (2013), entre muchos otros cuya referencia irá justificándose a lo largo de esta investigación. No deja de ser relevante mencionar la necesidad de tomar como parte del estado de la cuestión, los estudios centrados en los autores que funcionaron como núcleos de las operaciones canónicas del grupo (como Aira, Lamborghini, Laiseca, Copi, etc.), en los cuales se aborda también el influjo de *Babel*. Entre estas investigaciones pueden mencionarse las de Patricio Pron sobre Copi (2007), la clásica de Sandra Contreras sobre Aira (2002), las referencias a Lamborghini en *Babel* que hace Diego Peller (2012), entre los cuales podemos mencionar algunos aportes nuestros a la relación entre *Babel* y la canonización de Alberto Laiseca (2017 y 2019)<sup>19</sup>.

También puede mencionarse la centralidad que le confieren a la revista y su grupo las investigaciones de Sylvia Kurlat Ares sobre la representación de la figura del intelectual en los años setenta y ochenta (2006) y de Diego Peller sobre las *pasiones* en la circulación de la teoría literaria en Argentina entre los años sesenta y ochenta (2012).

Finalmente, configuramos el estado de la cuestión de nuestro objeto a partir de los estudios académicos específicos dedicados a la revista *Babel* y/o al grupo Shanghai, cuya línea fundamental podría trazarse a partir del programático artículo de María Teresa Gramuglio publicado en *Punto de Vista* (1990), la sostenida impugnación que realiza Elsa Drucaroff (1991, 1995, 1997, 2011), los artículos de Luz Rodríguez Carranza (1992a, 1992b) y el realizado en coautoría con Wouter Bosteels (1995), central en lo que respecta a la cuestión de la herencia de transgresión asumida por *Babel* a partir de los modelos de la generación anterior. También resultan relevantes la monografía de Verónica Delgado (1996), la primera en cartografiar sistemáticamente el contenido de la revista, seguido del estudio de Roman (1997). Posteriormente, ya en el siglo XXI, hubo una recuperación del interés por la revista *Babel*, al menos en términos de abordaje específico, representado por los estudios de Zina (2004), Sager (2005), Sassi (2006), Peller (2006), Molina (2010), Tobeña (2012 y 2014), Klein (2014) y la amplia investigación sobre el exotismo en el grupo Shanghai que realiza Lucía Ludeña Aranda (2016), por mencionar los aportes más evidentes al tema.

Más allá de esta cronología, sobresalen dos investigaciones profundamente sistemáticas (casi hasta agotar el tema por la profundidad de sus asedios): la de Mariana Catalin (2008, 2012, 2013, 2014b y ss.) acerca de la representación en la revista, así como en algunas de las ficciones babélicas, de una temporalidad “entre épocas”, del realismo y del fin de la literatura; y la de María Virginia Castro (2009a, 2009b, 2015), que, entre otros aspectos, aborda minuciosamente el rol crítico y cultural que tuvo el grupo Shanghai en lo que se dio en llamar como “generación ausente”, y elabora el

---

<sup>19</sup> Aquí ofrecemos un panorama muy reducido de lo que debería trazarse como un estado de la investigación dedicada específica o lateralmente a *Babel*. Para mayor detalle, cfr. la bibliografía enlistada al final de la tesis.

concepto de “autoficción colectiva” para estudiar sus estrategias como *formación cultural*.

Debe reiterarse que, pese a que articulamos nuestro estudio con relación a cada uno de estos abordajes, según corresponda a cada perfil que vayamos abordando, notamos a priori, como una posible vacancia crítica en el estado de la cuestión, la falta de atención específica y sostenida a la categoría de *transgresión* como parte fundamental del sistema de valores de *Babel* y como eje de la problematización de la legitimidad de su continuación con los modelos vanguardistas que toman de la generación anterior. También notamos que no se han planteado, en términos de *transgresión*, abordajes integrales entre el efecto de homogeneidad de la revista y sus ecos en las ficciones de los babélicos. No al menos en lo que nosotros entendemos aquí qué sería un abordaje sistemático, donde no sólo se ejemplifique con las ficciones como aplicaciones de un programa supuestamente expuesto en la revista, sino donde se busquen en las ficciones las marcas del complejo entramado de tensiones que funciona en la revista entre la heterogeneidad/homogeneidad del grupo, el sistema de lecturas que plantean y las formas de problematizar la *transgresión* como modo de relacionarse con categorías canónicas de la literatura argentina (especialmente el realismo, el valor literario, el mercado y el compromiso ideológico)<sup>20</sup>. El abordaje de estos aspectos – centrados en el problema de la continuidad entre *Babel* y sus modelos en lo que se refiere al sistema de valores de *transgresión*– constituye, según estimamos, el aporte principal que hemos procurado ofrecer en la presente investigación.

---

<sup>20</sup> Algunos aspectos de esta carencia en la crítica ya eran señalados por Valeria Sager (2007, 88), al notar la poca cantidad de estudios que se desplacen desde *Babel* para leer las ficciones de los babélicos más allá las meras repeticiones de lugares comunes de la crítica de comienzos de los ochenta, para plantear en cambio categorías específicas (es decir, Sager denuncia el dispositivo epigonal que lleva a leer las novelas de los babélicos con las mismas categorías conceptuales con que la crítica leía las novelas de los setenta y ochenta). Cabe aclarar, como veremos más adelante, que, si bien consideramos que no existen estudios completamente abocados a los lazos discursivos entre la revista y las ficciones en términos de *transgresión*, tanto los estudios de Catalin y Castro abordan de manera muy original tales conexiones. Sin embargo, incluso en estos casos, el interés que tales estudios toman de los textos literarios no se concentra en el modo en que escenifican ficcionalmente las herencias experimentales que reclaman desde la revista, lo cual, consideramos que requiere un rastreo sistemático de las marcas discursivas con que cada obra reproduce no sólo la pertenencia grupal, sino también el sistema de valores y la tradición selectiva que se construyen (como un efecto de unidad) en *Babel*. Por ejemplo, cuando Castro propone el concepto de “autoficción colectiva” (2009a), pese a que el abordaje es de gran operatividad, no estudia las específicas líneas de unión entre la revista y tales ficciones, sino que distingue lo autoficcional como un recurso en común: es decir, subraya la estrategia crítica de autolegitimación como formación por parte del grupo, pero no las específicas conexiones con los modelos de vanguardia que la revista postula como canónicos. Por su parte, Catalin se concentra en las representaciones de la postmodernidad y las formulaciones de temporalidad que atraviesan los textos de la revista (especialmente de autores no pertenecientes al grupo Shanghai, como María Moreno o Nicolás Casullo) y de allí va hacia las ficciones que dieron lugar al efecto de sentido de la grupalidad babélica. Aquellos estudios de Catalin que se orientan más específicamente a las posibles marcas babélicas (la idea de literatura defendida en *Babel* y los modos de juzgar la cuestión del valor literario) en ficciones del grupo, se centran más bien en producciones de Chejfec y Bizzio posteriores a la revista (cfr. 2014a y 2014b), y si bien problematizan la medianería “entre épocas” que se representa entre la revista y sus ficciones, no ingresan, en términos de política literaria, a la cuestión que nosotros consideramos central: el cuestionamiento de la *transgresión* vanguardista como una herencia que los babélicos reclaman de la generación anterior.

## 1.2. Metodología y fundamentos teóricos

Durante los años de la dictadura cívico-militar, revistas como *Los Libros*, *Crisis* o *Punto de Vista* se ubicaban en la delantera de los debates sobre política y cultura, organizaban un foro de ideas acerca del sentido del compromiso y la militancia, renovaban la cartera teórico-crítica según una nueva agenda de problemas sociales ostensibles y, de forma incuestionable, colocaban los pilares de lo que sería el “movimiento expansivo de circulación más democrática de los saberes” (*Punto de Vista*, no. 30, 1987, 2<sup>21</sup>) que podría realizarse ya en los años ochenta. La discusión política y cultural en “un campo intelectual fracturado por el exilio” (King, 1993, 92) formulaba no sólo una concientización del papel de la literatura en las prácticas sociales, sino que también postulaba la orientación que debería tener una literatura de reparación del tejido social del país y de su sentido de la memoria histórica. No sería exagerado afirmar que estas revistas, con *Punto de Vista* y el Centro Editor de América Latina a la cabeza, sostuvieron la actividad del pensamiento en el peor momento del país y planificaron bajo los mayores riesgos posibles la reconstrucción que debería operarse sobre las ruinas cuando pasara la tormenta.

Sin embargo, ya a pocos años de realizado el viraje hacia la democracia, Lucas Rubinch (1985, 44-46), desde las páginas del número 23 de la revista dirigida por Sarlo, se preguntaba sobre la presencia de los jóvenes críticos y escritores en este contexto de “reparación” cultural: “¿dónde están (estamos) los de esta franja fantasma [...] [...] ¿Existen en realidad estos ‘nuevos’?” (1985, 44). Acuña así la expresión “generación ausente”, que se volvería canónica en la crítica posterior para designar ese horizonte de literatura emergente en los años ochenta, escrita por jóvenes que habían sido adolescentes o estudiantes universitarios durante los años de la dictadura, y que ahora apenas llegaban a los treinta años. No pocos estudios (Kurlat Ares, 2006; Castro, 2015) han reasignado esta calificación (más allá de interpretar las intenciones puntuales de Rubinch) a lo que sería el grupo Shanghai y la revista *Babel*. Rubinch exhibía una valoración pesimista sobre una generación cuya emergencia se ve opacada por la fuerza de las ideas de los intelectuales más comprometidos de los años anteriores, aquellos que se habían curtido al fuego de la censura, el peligro y el exilio, aventura que fuera un estimulante pábulo para la creatividad y que a los jóvenes de la naciente democracia parecía estarles negada. Muchos de estos jóvenes (como señala Alfredo Rubione también desde *Punto de Vista* (1986, 24-25) participaron de furtivos grupos de estudio, sea bajo la batuta de Viñas, Jitrik, Rosa, Piglia, Seimberg, Sarlo o Ludmer, y, bajo tal magisterio, llegaron a los años de la democracia ya plenamente formados en los rigores y complejidades de toda la renovación crítica que había ido ingresando al país como forma de resistencia discursiva contra la banalidad y el hundimiento de la vida cultural de la dictadura: sociología de la cultura, estructuralismo y postestructuralismo, diferentes vertientes del marxismo contemporáneo, psicoanálisis lacaniano, etc. Generacionalmente desestimulados por la falta de apremios políticos, pero con una formación intoxicada de jergas y relativismos propios del “giro lingüístico”, estos jóvenes percibieron en los imperativos de la generación anterior, que instaban a escribir bajo las máximas de un realismo comprometido y testimonial, un dispositivo autoritario que reprimía la potencia del lenguaje y el lugar del deseo (cfr. Ulla, 1993, 191-192). Muchos de estos jóvenes, entonces, decidieron reclamar otros legados, otras herencias que les

---

<sup>21</sup> Cita correspondiente al editorial anónimo de la revista.



permitieran correrse de la sombra de autoridad política de los intelectuales militantes que habían pensado la literatura política durante los años sesenta y setenta, y, de este modo, volvieron la vista hacia determinados episodios de vanguardia inclasificable y disruptiva que había coexistido durante esas décadas con la literatura ideológica: episodios de experimentación formal y rechazo a los constreñimientos estéticos del populismo, como fue particularmente la producción de una serie de autores –Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella– y de una revista en particular: la mítica *Literal*, cuyos tres volúmenes aparecieron entre 1973 y 1977, publicación hermética, por momentos indescifrable, saturada de consignas para leer la política desde la literatura y psicoanálisis (y no a la inversa), y desde la cual se operó una revulsiva relectura del canon literario nacional donde se colocaba como eje una escritura por demás inasimilable y ambigua como había sido la de Macedonio Fernández. Esta vanguardia erigida alrededor del deseo y el lenguaje, se opuso al realismo como a una forma de sujeción autoritaria del discurso, y propuso el lema, que luego sería archicitado: “No matar la palabra. No dejarse matar por ella” (1973, 5).

Precisamente, los jóvenes de la democracia volvieron sobre los pasos y miraron hacia ese lado B de los años setenta, hacia esas vanguardias de absoluta radicalidad, de apuesta por una experimentación con la incertidumbre y la rarificación del lenguaje, que se excluía a sí misma de los principales mecanismos de legitimación cultural para fundar, en cambio, nuevos canales de circulación furtiva, a modo de contraseña generacional para iniciados. Según Noemí Ulla (1993, 191), frente a la represión de “los desarrollos imaginativos” percibidos en el realismo, los jóvenes de los ochenta vuelven a Borges, leído desde ese “lugar del deseo” que había vindicado *Literal*, e “inician lo que entienden por vanguardia, la escritura de la parodia” (Id.). Es este plano donde se produce la emergencia decisiva de César Aira y donde Alan Pauls comienza a leer, como joven estudiante, las teorías de Bajtin y Kristeva acerca del perfil políticamente revulsivo de la parodia. Es así como aparecen “los discípulos y admiradores de Lamborghini”, autor que todavía era un secreto minoritario: Aira, Arturo Carrera, Néstor Perlongher que, entre otros, operan una barroquización del lenguaje literario y un sistema de valores sustentado en el juego, la alusión, el culto a la primacía del significante y una intuición (más o menos acentuada según el autor) del papel profundamente político de una literatura que, en lugar de tematizar la realidad social, apostara por experimentar con lo Real del deseo.

A esta genealogía discipular y a su consecuente doble magisterio –Lamborghini y Aira– se someterán (con algunos disensos internos) los jóvenes escritores que conformaron hacia mediados de los años ochenta el grupo Shanghai: entre ellos, Martín Caparrós, Alan Pauls, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Jorge Dorio y Sergio Chejfec, entre otras firmas, a los cuales se sumarían luego C.E. Feiling y, hasta cierto punto, Matilde Sánchez y Daniel Link. Estos jóvenes, que hacían sus primeros tanteos con obras de estética indecisa, pero desafiantemente antirrealista, construyeron una biblioteca personal acorde a la axiología lamborghineano-aireana, un sistema de lecturas donde se reformulaba ese canon literario “moderno” y “de ideas” que habían elaborado los intelectuales de los años setenta. Volvían a *Literal*, recuperando tanto a los literalistas como a sus emblemas (Gombrowicz y Macedonio, cierto Borges), y recuperaban los experimentos de mezcla y parodia de autores como Manuel Puig, Arturo Carrera, Héctor Libertella, y comienza a difundir otras escrituras afines como las de Alberto Laiseca y Marcelo Cohen.

En buena medida, las críticas que recibió este grupo por parte de autores encumbrados de la generación anterior (como Miguel Briante o Tomás Eloy Martínez) tuvo ecos en cogeneracionales que más bien procuraban la continuidad del realismo comprometido y/o de un narrativismo menos elitista. Críticos como Elsa Drucaroff o jóvenes escritores y periodistas culturales, como los nucleados en torno a la revista *Con V de Vian*, atacaron en la revista *Babel* y su grupo lo que percibían como un recambio frívolo, intelectualista y despolitizado en la literatura nacional, y, o bien negaban el valor de sus precursores, Aira y Lamborghini, o negaban que los Shanghai fueran legítimos herederos de aquellos (en el caso de Drucaroff [1995 y 1997], el acento de su impugnación estuvo colocado sobre la figura de Aira, a quien consideraba un fraudulento banalizador del sentido de la escritura y la biografía lamborghiniense).

En todo caso, volviendo a la noción de “generación ausente”, a lo largo de todo el periplo de los babélicos, dentro y fuera de su revista, entre los años ochenta y primeros noventa, se cernió sobre el *lugar* que iban ocupando en el campo literario la denuncia a sus estrategias de autolegitimación (puesto que ellos promocionaban sus propias poéticas desde la revista) y el peso de esa imagen de generación intermedia, espectralmente situada entre la literatura fuerte de los años setenta y la literatura de postdictadura de los ochenta y noventa: una camada de autores bisagra cuya despolitización, hermetismo y complicidad intelectualista con la teoría literaria era percibida como un malestar derivado del poco estimulante contexto político que los ochenta brindaba para la discusión de ideas y el estado actual de concentración y crisis del mercado editorial, contrastante con la proliferación de pequeñas editoriales que en los setenta se arriesgaban política y financieramente para publicar obras novedosas, radicales y extrañas. En su balance, Rubinich invoca a Piglia para expresar la distancia entre los años ochenta y setenta: “Si uno compara ese período con el actual no puede menos que recordarlo con nostalgia: se podía publicar con relativa facilidad, lo que si bien no ayuda a la literatura, ayuda a difundirla” (citado por Rubinich, 1985, 44). A su vez, Rubinich tematiza la cuestión de la transgresión en términos de “parricidio” generacional: “¿Es que podríamos, por ejemplo, ser parricidas (que aunque suene paradójico sabe ser una saludable costumbre para la vida intelectual), huérfanos como somos? ¿Podemos emprenderla con nuestros hermanos mayores cuando todavía no hemos podido despegarnos de su influencia?” (45). Improductivos y sin obra, así define Rubinich a su generación intermedia, incapaz de ejercer parricidios pues carecen de una originalidad desde la cual operarlo, excepto, quizás, ofrecer una mirada distanciada de esa épica de izquierda de la literatura de los años setenta. Caparrós recupera esa imagen de orfandad en un texto del décimo número de *Babel* titulado “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” (1989a, 43-45), leído usualmente como un manifiesto del grupo.

Las réplicas a Rubinich no se hicieron esperar. En el número 25 de *Punto de Vista*, varios colaboradores ponen en duda esa “ausencia” generacional y perciben una falta de matices en la definición de Rubinich, centrada en la identidad política e invisibilizando la experiencia subjetiva: una generación que, tras la dictadura, ya no busca hablar del pueblo, sino “en nuestro propio nombre” (Ollier y Thompson, 1986, 44). La réplica también reniega de colocar en el fin de la dictadura el fin de la historia, y señala que esa desconfianza en “los nuevos” es quizás una resistencia a sus voces (Domínguez et al., 1986, 45). Estas dos respuestas colectivas –escritas, respectivamente, por María Matilde Ollier y Andrés Thompson una y por Nora

Domínguez, Marcos Mayer, Renata Rocco-Cuzzi, Eva Tabakian y Mónica Tamborenea la otra—, anticipan mucho de lo que serán los reclamos que el manifiesto babélico, con mayor ironía y menos confianza en la relación literatura-sociedad, hará pocos años más tarde. La orfandad generacional (una orfandad que también marca una creciente desconfianza en la época de las grandes verdades y del optimismo en la cultura popular o en el papel intervencionista de la literatura en la vida colectiva) será la marca de los “ojos bien abiertos” (Dorio y Caparrós, 1988, 3) con que se presenta *Babel* desde su primer número, y sólo desde esta claridad tomarán distancia y reclamarán, como marca propia, la pertenencia a una línea de continuidad, en realidad nunca interrumpida, a una estirpe que hizo de la escenificación del deseo y la experimentación con el lenguaje una instrumentalidad de resistencia radical. Reclamarán la herencia de aquellos que cuestionaron, desde diversas formas de vanguardia, el papel rector que posee la lengua en la configuración de esos autoritarismos que a veces no sólo se exhiben en los lugares más obvios (el discurso de la derecha), sino que también se ocultan en las trampas de la moral progresista, que se arrogaría el derecho a imponer moldes discursivos y exigir declaraciones de pertenencia para reducir y simplificar las fuerzas expresivas y liberadoras de la literatura, para convertirle en una práctica hablada por ventriloquía y castrada de sus propias potencias de incertidumbre, extrañamiento y cuestionamiento.

El efecto político más que la adscripción explícita a una causa política, el efecto de transgredir desde el propio lenguaje literario, desde la parodia de la lengua, será la clave que rijan, como núcleo de un sistema de valores, el criterio de *Babel* al momento de rearmar la tradición literaria argentina (en la cual propondrán *otro* Borges, distinto a la condenada figura del oligarca intelectualista que había construido la izquierda setentista), de urdir nuevas alianzas y de construir sus propias poéticas.

Como puede desprenderse de la serie de hipótesis que hemos propuesto en la introducción de esta investigación, no se trata aquí de indagar en cuál sería el sentido de la vanguardia o de lo vanguardista en la literatura argentina de postdictadura, sino más bien en los efectos culturales con que un grupo específico (productor de una revista y de una serie de ficciones) identifican lo vanguardista con las estrategias de transgresión con que puede operarse una reconfiguración del canon nacional y, con ello, cambiar las reglas del juego. Este interés en el carácter instrumental de lo vanguardista para ejercer cambios en el plano de una política literaria plantea fundamentalmente un problema, que atraviesa obsesivamente, a nuestro juicio, todos los niveles de la trayectoria de campo y de la emergencia textual que hacen los babélicos en los años ochenta y comienzos de los noventa: la construcción de precursores y el reclamo de tal herencia.

En este apartado, por medio de ciertas puntualizaciones conceptuales y terminológicas, expondremos los fundamentos teóricos y la metodología que utilizamos en esta investigación y desde la cual interrogamos nuestro objeto de estudio. Este marco se expone en la forma de conceptos que atraviesan los objetivos de esta investigación:

- Formación y tradición selectiva (Williams, 1994 y 1997)
- Lugar (Mozejko y Costa, 2001, 2002 y 2007)
- Transgresión (Foucault, 1993; Giordano, 1999)
- Política literaria (Giordano, 1999; Rancière, 2010)
- Novela del artista (Contreras, 2002)

Incluiremos también algunas nociones que tendrá un rol no menor, aunque sí meramente instrumental, en el desarrollo de nuestro trabajo, como “imposturas intelectuales” (Sokal y Bricmont), “biblioteca” (Area, 2006) o “autoficción” (Lejeune). También debemos señalar que tomaremos algunas nociones de textos teóricos de Nicolás Rosa (como ser el de “novela familiar de la crítica”) y que algunos de los principales conceptos que ponemos en juego derivan del tratamiento y uso que les dio María Virginia Castro (2015), especialmente en sus aplicaciones de nociones de Raymond Williams o su versión de la categoría de “autoficción”, que ella extiende hacia el término de “autoficción colectiva”.

En el primer segmento daremos cuenta de las nociones de *formación discursiva* y *tradición selectiva*, tal como son definidas por la Sociología de la Cultura de Raymond Williams, así como del concepto de *transgresión*, de cuya amplia tradición dentro del pensamiento contemporáneo, emplearemos aquí el desarrollo específico que le dedica Michel Foucault (1993, 1999, 2000), al cual sumamos algunos usos y variaciones que hizo del término la crítica literaria argentina (Pezzoni, 2009 [1970]; Sarlo, 1988; Ludmer, 1988; Link, 1995; Jitrik, 1998; Bracamonte, 2007; Peller, 2012). Finalmente, utilizaremos la categoría conceptual de *lugar* como parte de la metodología propuesta por Danuta Mozejko y Ricardo Costa en la cual, bajo la denominación de Análisis Crítico de las Prácticas Discursivas, se sintetizan perfiles de la sociología de Pierre Bourdieu, del pensamiento de Foucault, del Análisis del Discurso de escuela francesa y de la narratología.

En el segundo segmento, exponemos una ampliación de la cuestión de la *transgresión*, tal como es propuesta por Alberto Giordano (1999) en relación directa tanto con las cuestiones de las *supersticiones de la crítica* y de la idea de *política literaria*, como con la literatura argentina y, puntualmente, con un sistema de lecturas completamente homologable al que estudiamos como parte de la *tradición selectiva* de la revista *Babel*. Al revisar esta propuesta de Giordano, de la cual recortaremos particularmente el concepto de *poderes de la literatura* —la idea de una literatura cuyos valores disruptivos y polémico representan *pasiones anómalas* inasimilables para los lugares comunes impuestos por la crítica literaria convencional—, revisaremos el modo en que se construye una aproximación a la categoría de *transgresión* a partir de conceptos de Gilles Deleuze y Roland Barthes. También puntualizaremos el alcance teórico de la noción de *política literaria*, cuya enunciación entra en diálogo inevitablemente con el trabajo de Jacques Rancière.

En el tercer y último segmento, nos dedicamos a exponer dos conceptos que serán centrales en la lectura de nuestro objeto de estudio a partir de las coordenadas de las nociones previamente señaladas. Estos conceptos, tomados de una zona de la crítica literaria argentina que ha trabajado con objetos afines al nuestro, son los de “novela del artista”, utilizado por Sandra Contreras (2002) para estudiar la producción ensayística de César Aira, y “autoficción colectiva”, con el que María Virginia Castro (2009a y 2015), desde la teoría de la autoficción de Philippe Lejeune, aborda la lectura de las ficciones escritas por los babélicos desde los años ochenta hasta el siglo XX, en base a la idea de que allí presentan de manera cifrada marcas de la pertenencia grupal y estrategias de legitimación cultural.

Finalmente, plantearemos el uso menor y más restringido que haremos de algunos conceptos teóricos a modo de herramientas derivadas de los anteriormente

presentados y aplicados a momentos puntuales de la investigación (por ejemplo, nociones como *imposturas intelectuales* de Alan Sokal y Jean Bricmont, *biblioteca* de Lelia Area, *simulacro* de Jean Baudrillard o algunos puntuales términos narratológicos necesarios para funcionalizar el concepto de Contreras de “novela del artista”).

Vale establecer la siguiente aclaración: a lo largo de esta exposición del fundamento teórico-metodológico de nuestra investigación, iremos escandiendo algunas líneas que desarrollan y reexponen las hipótesis expuestas anteriormente<sup>22</sup>.

### 1.2.1. Grupo y biblioteca: el lugar de la transgresión

Las contingencias del gusto y de la canonización literaria configuran, como bien han determinado las diferentes directrices de la sociología del arte y la literatura (desde Levin Schücking hasta Pierre Bourdieu y Raymond Williams), un efecto de construcción cultural donde se pone en constante juego el relativismo de las instancias materiales y sociales de recepción, mediación y consagración, así como las propiedades supuestamente objetivas del valor estético de una obra (cfr. Heinich, 2010 y Sapiro, 2016). En un campo literario como el argentino, constantemente fluctuante entre la autoconciencia dolorosa de una posición mundial periférica y la construcción cosmopolita de una ilusoria centralidad capaz de proyectarse hacia Europa (cfr. Sarlo, 1989), las revistas literarias y culturales han ejercido un poder de influjo extraordinario sobre lo que Bourdieu denomina “las reglas del arte”. Fue a partir de la revista *Sur*, especialmente entre los años treinta y sesenta, que este influjo llegó a adquirir un rol culturalmente monopólico: la configuración de un canon de lecturas, tanto de importación de la extranjera como de exportación de la nacional, que prácticamente no dejaba entre las junturas de sus estrategias espacio para otras voces, para experiencias exteriores a las que se legalizaban desde sus páginas y su parnaso de nombres propios. Al respecto, Ricardo Piglia, en plena dictadura militar y como puesta en duda de la cultura dominada por la oligarquía nacional, reflexionaba de este modo:

A partir de 1931 *Sur* refleja (a pesar suyo) lo que podríamos llamar la crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural. En esos años se multiplican y se diferencian las instancias de consagración. Ha dejado de ser el juicio de grandes intelectuales (como Cané, Groussac o Lugones) el que consagra a un escritor; esa valoración se construye y está ligada a grupos y a formas cada vez más orgánicas (revistas, suplementos culturales, editoriales). El campo cultural ya no es armónico, es un campo de lucha donde se enfrentan distintas posiciones y tendencias. El público literario se extiende y se diversifica y el sistema es cada vez más complejo. (1990, 134)

Naturalmente, estas luchas salieron especialmente a la luz entre los años cincuenta y sesenta, cuando la reciente experiencia del peronismo había dejado remarcada la cisura social e intelectual de forma indisimulable. Asimismo, si “la crisis

---

<sup>22</sup> Para toda referencia interna dentro de esta investigación, emplearemos la denominación de *partes*, *capítulos*, *apartados* y *segmentos* para indicar la articulación de afuera hacia dentro que se reproduce en el índice. Así, la primera *parte* se titula “I. La Biblioteca de Babel”, su primer *capítulo*, “1. Introducción”, su primer *apartado*, “1.2. Metodología y fundamentos teóricos” y su primer *segmento*, “1.2.1. Grupo y biblioteca: el lugar de la transgresión”.

del sistema tradicional de legitimidad cultural” admite a partir de *Sur* una complejización en los modos de valorar, incluir y excluir, puesto que este poder se proyecta hacia una polifónica constelación de actores más que a indiscutibles personajes singulares, también es cierto que *Sur* heredaría, por su capacidad de acción derivada del origen de clase de sus artífices, la tendencia a producir mecanismos de validación mucho más irrevocables y agrupaciones mucho más blindadas social y económicamente que las que podían producir sectores alternativos, como los de las revistas de izquierda. No será hasta la aparición de voces como las de Arturo Jauretche o las de los intelectuales de la revista *Contorno* que el paradigma de *Sur* comenzará a resquebrajarse y perder credibilidad en los sectores emergentes de la intelectualidad, especialmente de las juventudes del humanismo universitario o de la militancia política que comenzaba a recuperar la experiencia del peronismo (cfr. Sarlo, 1985).

La marginalidad, la transgresión, el malditismo comienzan a convertirse en valores fetichizados por las nuevas generaciones para refutar las asépticas metafísicas del ser nacional que meditaba Mallea o la extranjerizante erudición simbólica que habían puesto a Borges en el centro indiscutible del canon literario argentino. Las contrafiguras propuestas por Piglia para repudiar las complacencias del predominio de *Sur* (aunque sin incluir a Borges en tal rechazo) fueron principalmente las de Roberto Arlt, Macedonio Fernández y, particularmente, la del escritor polaco Witold Gombrowicz, quien, aunque llegaría luego a ser uno de los escritores europeos más aclamados de la época, vivió casi tres décadas en el país completamente ignorado por el grupo de Victoria Ocampo, que, mientras tanto, endiosaba a figuras pomposas y acartonadas de la intelectualidad oficial y oficiaba fastos consagradorios. Desde *Respiración artificial* (1980), que ficcionalizaba a Gombrowicz bajo el nombre de Tardewski, Piglia se hacía eco de una creciente búsqueda que el campo literario argentino había estado efectuando en los dominios alternativos y periféricos del canon hegemónico: buscar en lo excluido, una nueva forma de leer. La posibilidad de una opción por fuera de Borges, Mallea, Bioy o Mujica Lainez, llevó a los contornistas en los años cincuenta a propugnar una relectura de Roberto Arlt, y en los sesenta, se comenzaron a reivindicar escrituras hasta entonces inasimilables o consideradas raras y disruptivas frente al sistema de clásicos: Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, J.L. Ortiz, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini y Witold Gombrowicz, entre otros. Por medio de cierta idea de restaurar la virulencia y la potencia transgresora de las vanguardias de los años veinte, impulsadas ahora por un fuerte conato antiburgués, los años sesenta y setenta propusieron una renovación del aparato crítico y una reconfiguración de los nombres del canon basada precisamente en la capacidad polémica de una escritura para resistirse a la tranquilizadora institucionalización de la “alta cultura”. Revistas como *Los Libros*, *Literal*, *Crisis* o *Punto de Vista* estuvieron en el centro mismo de estas gestiones y tácticas.

Precisamente, entre los años cincuenta y setenta (como un derivado de esa “crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural” que menciona Piglia para hablar del surgimiento de *Sur* en los años treinta), la revisión ideológica del sistema de valores de la literatura argentina establece una fuerte asociación entre la formación de todo grupo literario y la declaración de pertenencia o posicionamiento a través de la explicitación de un determinado *sistema de lecturas*: todo colectivo más o menos homogéneo de autores emergentes planteaba su intervención en el campo literario a través de la exhibición de un *mapa de la biblioteca* desde la cual construían su idea de literatura. Así, por ejemplo, para revisar y distanciarse del canon liberal representado por la tradición que va desde Larreta hasta Mallea, Martínez Estrada, Mujica Lainez y

Borges, los autores de *Contorno* (David Viñas, León Rozitchner, Noé Jitrik, Carlos Correas o Juan José Sebreli) declaraban un sistema de afinidades –Cambaceres, Arlt, Onetti, parcialmente Marechal– y un marco de pensamiento –Hegel, Marx, Sartre– desde el cual orientar una reconfiguración de la idea de literatura. Esta estrategia grupal para gestionar la legitimidad dentro del campo literario también se diseminaría hacia los modos individuales en que los autores, ya desgajados de sus agrupaciones de origen, propondrían diversos montajes para leer la tradición literaria argentina (pensemos, por ejemplo, cómo Ricardo Piglia va construyendo un sistema de lecturas derivado de sus años en *Los Libros* o *Punto de Vista*, pero autonomizado para responder a las búsquedas de su propia poética [cfr. Fonet, 2007]). Como dice María Virginia Castro: “Cuando un escritor mira hacia atrás y elige una tradición, esa tradición marca el camino que él mismo habrá de seguir” (2015, 30).

En este punto interesa pensar en la propuesta de Lelia Area (2006) sobre los “modos de leer” una época y la manera en que el canon recorta el territorio de la *biblioteca* para establecer un *mapa*, una suerte de *cartografía imaginaria* (11-28). En la medida en que esta selección funciona como un “sistema de regulación”, también produce efectos de exclusión/inclusión donde entran en juego tensiones políticas y construcciones artificiales, versiones *facciosas* de la historia (11). Estas cuestiones resultan particularmente significativas en el plano de nuestra investigación, centrada precisamente en el modo en que una determinada *formación cultural* (en términos de Raymond Williams; en este caso un grupo literario y la revista que le sirvió de plataforma) construye su propio corpus de lecturas, su propio canon, recortando la *biblioteca* de la tradición literaria argentina y produciendo sus propias estrategias de auto-legitimación: en este sistema de lecturas (un mapa, una cartografía imaginaria) los babélicos configuran una *tradición selectiva* (también en términos de Williams; cfr. Castro, 2015, 26) y se apoyan en proyectos culturales y discursos sobre la relación entre literatura y política que funcionaban como *versiones* de la historia en el período de postdictadura. Precisamente, el corpus que construyen los babélicos les permite seleccionar autores considerados marginales y transgresores (Lamborghini, Copi, Puig, Aira, Laiseca), pero también excluir otras zonas y autores del territorio (la literatura de izquierda, el *Boom* latinoamericano, Cortázar, Soriano y otros), y no se trata, por cierto, de un corpus “inocente”. Ya Miguel Dalmaroni señala cómo los sectores contracanónicos, supuestamente subversivos y representativos de una cierta *resistencia* contra la literatura dominante, buscan también imponer sus propios sistemas de exclusión e inclusión (2009, 70-74).

Es en este punto donde nos resulta operativa la remisión a las nociones de Raymond Williams de *formación* y *tradición selectiva*, particularmente en diálogo con el uso que hace de tales categorías María Virginia Castro (2015) en su amplio estudio sobre la “generación ausente” de la literatura argentina, donde coloca el acento en el grupo nucleado en torno a la revista *Babel*.

En cierto sentido, la noción williamseana de *tradición selectiva* no sólo resulta homologable a diversos abordajes de las sociologías o sociologismos constructivistas de la cultura (de Bourdieu a Foucault), sino que también puede percibirse la fuerte pregnancia semiológica que comporta su aplicación, en la medida en que remite a procesos sógnicos de construcción de sentido a través de un eje de selección paradigmática.

Raymond Williams, en *Marxismo y literatura*, define el concepto de *tradición selectiva* como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de

un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativa en el proceso de definición e identificación social” (1997 [1977], 137). Con este concepto, Williams reivindica la desestimada noción de tradición dentro del marxismo, que había optado siempre por el concepto de *superestructura* ya que vinculaba el de tradición a “un segmento histórico inerte” (id.). Es ésta la razón por la cual el teórico británico prefiere postular una noción de *tradición selectiva* que acentúa los procedimientos de exclusión e inclusión que subyacen a la condición de construcción cultural de toda tradición (en un plano reflexivo en torno a la cuestión de la hegemonía que podría acercarse mucho al estudio sobre el orden del discurso que hace Foucault). En un sentido bourdeano podría añadirse que, a través de montajes y recortes pautados por intereses del presente, todo grupo de presión dentro de un campo de fuerzas ejerce su versión de “un pasado significativo” (Williams, 138). El objeto total del pasado (cosa en sí numérica que, en última instancia, resulta fenomenológicamente inasible en su totalidad) es sesgado a través de una selección gestáltica de algunos de sus perfiles (lo que la fenomenología clásica de Husserl denomina *Abschattungen*), de modo que, si se lo piensa en categorías de la semiótica de Charles S. Peirce, el Objeto Dinámico (en este caso, el pasado) sólo podrá ser representado por medio de un Objeto Inmediato: el recorte de algunos de sus atributos para configurar una *tradición selectiva*<sup>23</sup>.

Williams aclara que estas tradiciones selectivas no sólo son propiciadas por “instituciones formalmente identificables” (139), sino, en general, por toda *formación cultural* que opere culturalmente en determinado momento, para lo cual define a las *formaciones* como

Los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales. (139)

Esta “efectividad” no sólo configura una facticidad histórica (el hecho de que haya existido tal o cual formación en el pasado), sino también la configuración de un efecto discursivo, la imagen fraguada de que un determinado movimiento o tendencia existen y poseen una influencia sobre la cultura, cuyo carácter “significativo” o “decisivo” usualmente adquiere la dinámica de una intriga más que de un acontecimiento efectivo y mensurable. En el caso puntual del grupo Shanghai, su presencia cultural se abrió paso desde mediados de los ochenta a partir de todo un conjunto de estrategias (algunas sutiles e incluso apócrifas) para ir generando el efecto de veridicción de que *había* efectivamente un grupo emergente, una formación esperando a ser visibilizada. También sus influencias fueron el conjunto de una sostenida “sociedad de bombos mutuos”, al decir de Bourdieu (1996, 33), un permanente juego con la credibilidad pública y los mecanismos de legitimación cultural que ya desde un programa de TV,

---

<sup>23</sup> Estas homologaciones entre Sociología de la Cultura, Análisis del Discurso y Semiótica no configuran una comparación espontánea de nuestra parte, sino que son la base de la propuesta teórico-metodológica de Mozejko y Costa (2001, 2002 y 2007) en su Análisis Crítico de las Prácticas Discursivas, a cuyos aportes y abordajes nos remitimos parcialmente a lo largo de toda esta investigación. Consideramos que al recuperar la noción de *lugar* que proponen los autores, apuntamos al núcleo fundamental de sus propuestas, en las que la condición socialmente construida de la identidad social puede asentarse a través de herramientas semiológicas y de análisis discursivos.



llamado *El Monitor argentino* (1988-1989), Jorge Dorio y Martín Caparrós venían tanteando, y sobre cuyo mapa venían ensayando un golpe de efecto.

Ahora bien, Mariana Catalin, que acentúa la multiplicidad interna de *Babel* en tanto revista, afirma: “los cruces y diferencias son tantos que este grupo evadiría incluso los límites laxos de la idea de formación williamsiana” (2014a, 39, n.8). Lo cual se apoya en el argumento de que

Si hay algo que caracterizó el espacio de discusión que generó *Babel* fue la heterogeneidad. Multiplicidad de colaboradores, multiplicidad de líneas, posturas divergentes confluyeron en sus páginas. (Catalin, 2013, 556-557)

Y Catalin acota, en nota al pie:

Si bien toda revista se constituye como objeto heterogéneo, en tensión con su representada homogeneidad en tanto posicionamiento literario y cultural en el campo intelectual, la heterogeneidad en *Babel* se erigió como un rasgo programático y fue enfatizada como valor no sólo mediante su título, sino también en diversas zonas de la publicación, como, por ejemplo, los editoriales. (n. 1)

Todo lo cual comporta absoluta coherencia desde la perspectiva que toma Catalin, donde la heterogeneidad de *Babel* constituye un “desafío metodológico” (557), pues debe encontrarse un equilibrio que habilite tanto la construcción de su unidad como objeto de estudio, sin perder en ello las particularidades internas que definen a la revista. Es decir, el objeto de Catalin sigue siendo *Babel* como revista. En nuestro caso, quisiéramos proponer otro abordaje (en cierto sentido, complementario), desde el cual *Babel* se hace pensable más bien como un efecto de sentido, como una construcción cuyo simulacro parte desde las autorreferencias semiapócrifas desde las que emerge el grupo Shanghai antes de la revista, hasta la construcción de “lo babélico” como un objeto crítico (construcción de imagen que, naturalmente, también coadyuva a fabricar un estudio como el de Catalin, toda vez que la crítica no sólo describe un objeto, sino que también, en el recorte de su corpus, también ayuda a crearlo, a inventarlo).

La *formación* williamseana, aun con esa laxitud conceptual que le adjudica Catalin, funcionaría aquí como una nebulosa discursiva, un conjunto de textos (algunos en *Babel*, otros fuera) cuyo montaje construye una imagen de “lo babélico”. Ese montaje no es unidireccionalmente fraguado (por ejemplo, desde el presente abordaje), sino que restablece líneas genealógicas hacia la propia simulación por la cual el grupo Shanghai escenificó su existencia colectiva y se proyecta hacia delante: “lo babélico” como un objeto históricamente construido, desde sus artífices originales hasta los estudios críticos y entrevistas más recientes. Ahora bien, sí será empeño de nuestro trabajo el practicar un recorte específico sobre ese objeto inagotable, una figuración a partir de aquellos textos donde percibimos una mayor concentración de signos, tensiones e intenciones asociables a lo que ha tendido a asumirse como “lo babélico”. Aquí no sólo se hace pensable un cruce indiscriminado hacia las ficciones del grupo, así como a algunas ficciones de sus autores-faro (como Aira, Lamborghini o Laiseca), sino que también se difuminan las fronteras entre ficción y no-ficción, de modo que los textos críticos (reseñas, monografías, comentarios, etc.) que aparecen en la revista se diseminan, en el espesor de sus recursos discursivos, de su retórica, de su imaginaria,

tal como una ficción, hacia la intriga grupal, y, asimismo, las ficciones del grupo también pueden leerse como textos críticos embozados, saturados de guiños y referencias literarias internas que reenvían a la construcción que hace la revista de una *tradición selectiva*. Si, como consideramos nosotros, en el núcleo de este efecto de formación, de blindaje grupal que juega con la veleidad de lo múltiple, campea la categoría de *transgresión* como figura de valoración literaria, será precisamente en el cruce indiscriminado entre ficción y no-ficción donde deba buscarse la pregnancia de su representación: lo *transgresor* como un valor construido discursivamente con el que enhebran una composición de *lugar* de grupo para legitimar poéticas individuales, un sistema de lecturas para resignificar el canon nacional y ubicar el *lugar* grupal y una específica *política literaria* para posicionarse antagónicamente frente a la axiología y la gnoseología literarias de las generaciones anteriores (es decir, frente a los valores y modos de representar y conocer la realidad dentro de la tradición argentina del realismo comprometido, la literatura política y la literatura de mercado).

María Virginia Castro ensaya una distinción operativa entre *canon* y *tradición selectiva*, a fin de distanciar también los basamentos teóricos que originan tales conceptos (Bloom y Williams respectivamente). Para Castro, la *tradición selectiva* no opera con la misma rigurosidad modélica y con la misma inflexibilidad de exclusiones con que lo hace un canon impuesto desde una crítica académica (2015, 30). Las operaciones críticas de *Babel* se pueden pensar entonces desde esa propiedad del concepto de Williams, “menos universalista y un poco más polémica” (Id.), intervenida por “zonas de fricción con otras tradiciones, exclusiones y/o alianzas tácticas” (Id.).

Es en este punto donde interesa acudir a una noción como la de *lugar*, tal como la definen Danuta Mozejko y Ricardo Costa, como un espacio de intersección entre la identidad social y la identidad textual. Si en algún punto las estrategias de legitimación de un grupo y las trayectorias individuales de sus miembros se ponen en escena discursivamente, es precisamente en la reconfiguración textual que se hace de las identidades sociales que detentan. Ese cruce entre lo social y su “traducción” a lo textual configura precisamente el *lugar* desde el cual se expresa toda *formación cultural*.

Son dos entonces los polos entre los cuales funciona el concepto de *lugar*: (a) los miembros de una *formación*, en tanto agentes sociales activos en un campo de relaciones y tensiones, gestionan estratégicamente sus propias “capacidades diferenciadas de relación” (Mozejko y Costa, 2002) a fin de legitimarlas como capital simbólico a lo largo de una trayectoria con evoluciones, continuidades y discontinuidades; (b) los sujetos textuales cuya identidad como enunciadores guardan una necesaria relación de coherencia con el lugar histórico-social desde donde se produce la enunciación. Es en las marcas que el agente social deja en la construcción textual que hace de una figura enunciativa donde se revela la constante gestión que el sujeto hace de su competencia dentro del campo de actividad, así como las operaciones de “verosimilización” (Cardozo en Mozejko y Costa, 2002, 143-158) a través de las cuales se intenta legitimar la propia producción como continuidad de producciones ya legitimadas previamente dentro del sistema.

Es decir, en los textos que los Shanghai publican en la revista *Babel* quedan en evidencia, voluntaria o involuntariamente, las gestiones particulares que cada uno de sus miembros efectúan para construir sus trayectorias dentro del campo literario.

Debemos resaltar que Mozejko y Costa proponen el concepto de *lugar* como un abordaje superador de las nociones clásicas de reflejo, refracción, mediación, homología, (cfr. Mozejko y Costa, 2002, 14), así como las de “condiciones de

producción” o “hechos sociales precedentes” (cfr. 15, n.5). El *lugar* sería comprendido como “el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de la trayectoria” (19). Aunque nosotros no seguiremos de manera estricta la terminología de Mozejko y Costa, sí utilizaremos algunos aspectos del orden metodológico que plantean, así como el interés por establecer un abordaje superador de la linealidad sociológica entre condiciones y producto. Comprenderemos, como lo hacen los autores, que el discurso es un “proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social que: - se hacen visibles a través de marcas que identificamos en el enunciado (producto) al analizarlo en su especificidad; - se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas” (14).

Es en este punto donde resulta operativo señalar que, según hemos planteado en las hipótesis, será en la categoría de *transgresión* donde los babélicos encontrarán, en tanto grupo, el eje de un sistema de valores desde el cual legitimar la posición grupal en el campo literario y configurar un *lugar*. El lugar de la transgresión – signado por la actitud irreverente y polémica hacia los lugares comunes de la literatura argentina del período en que emergen estos autores– será la marca discursiva que intentaremos rastrear para definir el efecto de “lo babélico” con que el grupo intenta, a través de la revista *Babel* y de una serie de ficciones publicadas en esos mismos años, intervenir culturalmente y propugnar nuevas formas de leer.

Si uno de los rasgos definitorios de *Babel* fue la voluntad de autoerigirse en heredera de algunos de los perfiles vanguardistas de los años setenta (particularmente el vanguardismo polémico de *Líteral* y de su autor icónico: Osvaldo Lamborghini), las categorías de *ruptura* y *transgresión* resultarán fundamentales para comprender el sistema de valores que van desarrollando (cfr. Mendoza, 2010, 80).

Consideramos que la *transgresión*, comprendida en tal sentido, configura un valor nodal de *lo babélico*, un valor estratégico donde se expresa claramente la relación de coherencia en el *lugar* donde se cruzan lo social y lo textual, las trayectorias sociales de los miembros del grupo en el campo literario y las identidades de los enunciadores que construyen en sus textos críticos y ficcionales.

Según Michel Foucault (1993), toda transgresión formula un gesto de profanación de lo sagrado, una irreverencia frente a un sistema de valores establecidos sobre la base de la puesta en escena de la “experiencia del límite” (sea este límite la *transgresión* de Bataille, el *afuera* de Maurice Blanchot o *la muerte de Dios* de Nietzsche). Se trata de experiencias-límite de disolución del sujeto, de una desobjetivización. Para Foucault, las obras de Bataille o Blanchot representan ese “lenguaje sin sujeto” emblemático de la “muerte del autor” que el filósofo francés percibe en las teorías contemporáneas sobre la literatura. La proposición de la autonomía del significante y el acento en la escritura más que en la intención del autor son las marcas características con que el estructuralismo y el postestructuralismo fueron modelando en los años sesenta una idea de literatura independizada de sus restricciones externas (ideológicas, políticas, históricas, éticas). De este modo, esa experiencia del límite que Foucault percibe como una marca heredera de los poetas malditos y decadentistas del siglo XIX, se convierte en el siglo XX en una creciente experiencia del límite del lenguaje y, por ende, de la literatura, para encarnar un emblema de cierta línea del surrealismo disidente representada por Bataille (cfr. Mendoza, 2010, 80). Esas restricciones que se aplicaban a la idea moderna de sujeto y que la experiencia del límite vendría a invertir y

neutralizar serán las que, aplicadas a la literatura, configuren la transgresión frente a los modelos con que se sujetaba la literatura a una serie de imperativos de lo que *debe ser*, dictados desde afuera de su potencial fuerza expresiva y de su poder para inquietar el orden del discurso.

La cuestión de la transgresión, cardinal en los episodios experimentales y vanguardistas de la literatura argentina de los años sesenta y setenta, evidenciará especialmente en el proyecto de *Literal* los modelos de revistas francesas de los años treinta como *Documents*, *Minotaure* y *Acéphale*, o de los sesenta, como *Tel Quel*. Tal será uno de los ejes desde los cuales, en los ochenta y noventa, la revista *Babel* (cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 1995), tematizando incluso un sistema de lecturas emparentado con el de Foucault (especialmente a través de la figura icónica del Marqués de Sade), propondrá un sistema de valores desde los cuales reconfigurar el canon literario argentino (a través de sutiles operaciones de *tradición selectiva*) y posicionar sus propias intervenciones ficcionales.

Pero si a Foucault le interesa particularmente la transgresión como una literatura de malditismo, infamia y anomalía dentro del terreno de la irreverencia moral y la explotación morbosa de los tabúes sociales<sup>24</sup>, los babélicos se detendrán particularmente en la cuestión de la autonomía de la literatura y la experimentación con el lenguaje frente a las exigencias de testimoniar la realidad, y acentuarán la potencia política de la letra para transgredir desde el trabajo mismo con la lengua, sin necesidad de tematizar la política desde el realismo. Esta autonomización de la literatura será filtrada por los babélicos por nociones postestructuralistas tomadas de Roland Barthes (lo plural, el placer del texto) o de Deleuze y Guattari (la idea de “literaturas menores”), y en el camino aunarán axiomas borgeanos (con su deconstrucción del nacionalismo literario en “El escritor argentino y la tradición”) con los irreverentes apotegmas vanguardistas de la revista *Literal* (“No matar la palabra, no dejarse matar por ella” [1973, 5]), revista que, receptora del postestructuralismo, centraba sus búsquedas en la liberación de la escritura de sus restrictivos estereotipos culturales (cfr. Giordano, 1999, 66).

Sin embargo, tanto en la complejidad tensional de una tradición elegida como en el canon modélico e institucionalizado, funcionan y se entrecruzan procesos de mediación e instancias de consagración que no siempre distinguen las estrategias disruptivas de la transgresión: si bien toda tradición selectiva plantea una serie de fricciones con el canon oficial, también establece las bases para una legitimación cultural cuya confluencia última e inevitable es la cristalización “museística” del canon; del mismo modo, no toda institucionalización canónica, por definitivo que sea el criterio valorativo que exhibe, está exenta de participar y originarse en “zonas de fricción con otras tradiciones” (Castro, 2015, 30). A su vez, si la tradición selectiva “marca el camino” que un autor plantea seguir, también opera como un indudable índice de autolegitimación canónica. Es decir, si bien una tradición selectiva no responde al estatismo del concepto de canon, no deja de configurar –entre alianzas, intrigas y apropiaciones– una serie de instancias de canonización.

La categoría de la *transgresión*, nombrada como tal, o bien absorbida o sublimada en otras nociones, ha sido de una de las grandes obsesiones del arte y la

---

<sup>24</sup> Línea que da lugar a lo que hoy la crítica norteamericana entiende como *transgressive fiction*, en cuyo seno se clasifican producciones como las de William S. Burroughs, Vladimir Nabokov o Chuck Palahniuk.

literatura en el siglo XX. El pensamiento francés contemporáneo, desde Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot y Georges Bataille hasta Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida y Gilles Deleuze (es decir, desde el surrealismo y el existencialismo hasta el postestructuralismo), y de allí hasta la actualidad, ha llegado a fetichizar la cuestión de la *transgresión* como una vía para explorar la función del intelectual y del artista en la sociedad, y su posición para cifrar valores tales como la autenticidad, la verdad o la resistencia. Consagrados a defender una forma de subjetividad desarticulada de las sujeciones del poder, estos pensadores recuperaron a los próceres del malditismo decimonónico de la propia tradición literaria, como Baudelaire, Huysmans, Rimbaud o Lautréamont, y diseminaron sus axiologías del exceso, la locura y el mal hacia el pasado (con Sade o, más atrás, con personajes históricos infames, como Gilles de Rais o la “condesa sangrienta”) y hacia el presente (erigiendo el culto a Bataille, Blanchot, Klossowski, Artaud). Fuertemente encandilados por el irracionalismo alemán y por el vitalismo nietzscheano y la retórica heideggeriana, también volcaron su mirada hacia íconos de la literatura germánica contemporánea, como Kafka, Rilke, Celan o Trakl.

Por repercusión de estas líneas de pensamiento, pero también por el reflujo de tensiones y necesidades propias, el campo intelectual argentino de los años cincuenta y sesenta recibió con particular devoción esta ansiedad por postular un canon donde la *transgresión* funcionara como cifra política de resistencia contra el canon complaciente y liberal que monopolizaba el panorama local desde la revista *Sur*. Frente al cosmopolitismo pomposo, el indiferentismo político, la frivolidad de salón y el blindaje oligárquico, muchos intelectuales provenientes de las clases medias y media bajas buscaron en la recuperación de algunos caracteres marginales e incómodos de la literatura nacional la respuesta para hacer de la condición plebeya un emblema de autenticidad intelectual y literaria. Así, como ya hemos mencionado, los pensadores de *Contorno* atacaron en los años cincuenta el sistema de valores de la abstracta filosofía del ser nacional, representada por Eduardo Mallea, y, soslayando el creciente culto a la figura de Borges, recobraron lo monstruoso, lo abyecto y lo infame de la literatura de Roberto Arlt (cfr. Firpo, 1992 y Crivelli y Kohan, 1992). En esta misma línea, y usualmente bajo una más o menos consciente voluntad de proponer un canon que neutralizara el peso de Borges, jóvenes intelectuales comenzaron a reivindicar aquellos episodios de la literatura nacional que, homólogos a las búsquedas de la filosofía francesa, ponían por delante la exploración del mal, los excesos, la marginalidad, la locura y la irreverencia como formas de sintomatizar el malestar de la cultura nacional. Así, se produjo no sólo la reposición de figuras olvidadas como Witold Gombrowicz, Jacobo Fijman, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, sino que también se estipularon nuevas poéticas donde, si la tradición anterior buscaba la transgresión todavía dentro de la narrativa clásica (pensemos en Sábato, Viñas o Castillo), ahora se postulaban experimentaciones más radicales, basadas en la autoexclusión frente a los prestigios del campo literario, obras donde el valor de lo ilegible y lo hermético, pero también lo abyecto<sup>25</sup>, se convertían en condiciones positivas de resistencia cultural. *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, *El frasquito* de Luis Gusmán, *El camino de los hiperbóreos* de Héctor Libertella o *La obsesión del espacio* de Ricardo Zelarayán son

---

<sup>25</sup> Utilizaremos el término “lo abyecto” en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación. Nos remitimos a la definición de Julia Kristeva (1980), que acuñó el concepto en *Los poderes de la perversión* para definir, *grosso modo*, el asco, el rechazo y la fealdad como elementos constitutivos de la subjetividad.

muestra precisamente de este viraje donde la perversión del lenguaje y la restricción de la escritura ambigua buscan explorar nuevas formas de leer.

Críticos como Oscar Masotta, Héctor Schmucler, Nicolás Rosa, Oscar del Barco, Oscar Steimberg, Josefina Ludmer, Germán García entre otros, han modelado desde fines de los sesenta y comienzos de los setenta una tradición selectiva, un recorte de la biblioteca de la literatura nacional, donde la potencia transgresora es erigida como un valor nodal de autenticidad, y donde Bataille, Blanchot, Barthes y Lacan, intensamente leídos, han sido modelos sistemáticos (cfr. Bosteels y Carranza, 1995). En un primer momento, la transgresión cristaliza en la figura de la relación coherente entre literatura y vida marginal (“una forma de vida imposible de compartir” [*Literal* 4/5, 1977, 169]), en especial cuando la marginalidad o la anormalidad tematizada en las obras adquiere un espesor tal que impacta sobre la biografía del autor, sin embargo, las posteriores situaciones de creciente terror político –en lo que va de la Revolución Libertadora de 1955 y la Dictadura Militar, extendida entre 1976 y 1983– fueron anclando el valor de la transgresión en el riesgo del compromiso y la militancia, imperativo que, con el advenimiento de la democracia, fue perdiendo la urgencia de su original fuerza revulsiva, lo cual estableció un nuevo viraje en la idea de transgresión donde adquiriría particular pregnancia la irreverencia lúdica contra la “solemnidad” del discurso sobre la función social de la literatura. Es precisamente este aspecto el que *Babel* recuperará de *Literal*, ya que ésta sería en su momento una de las muestras excepcionales de una transgresión planteada también contra las exigencias del compromiso ideológico.

Para Josefina Ludmer, la transgresión todavía tiene, incluso en las escrituras herméticas y experimentales, un componente políticamente revulsivo que supera la ilusión mimética del realismo comprometido, pero también el oportunismo más bien lineal de las alegorías. Al presentar esa fuerza en Lamborghini, Ludmer afirma:

*El fiord* es un ejercicio con todos los desafíos de la guerra del género, condensados: político, literario, sexual, verbal, cultural, familiar. [...] Un acto de subversión donde lo único que importa es pasar fronteras, orillas, límites. Las voces más bajas oídas, el suelo violento de la lengua, se ligan con las palabras ritualizadas de la política y pasan por todo el volumen de la literatura traducida y leída en la época: Sade, Freud (de cuyo nombre el título es anagrama, pero en la oralidad y no en la escritura), Bataille, Artaud, Nietzsche, Fanon, Marx. La teoría, la política, la estética de la transgresión como revolución o de la revolución como transgresión. La estética de la liberación. [...] La categoría de transgresión articula las relaciones entre los universos de las revoluciones políticas y literarias de los 60. La revolución literaria es transgresión y la transgresión es revolución política. La escritura es la continuación de la política por otros medios y a la inversa. (Ludmer 1988, 182-183).

Como veremos más adelante en la investigación, Diego Peller (2006 y 2012) leerá esta postulación ludmeriana de la categoría de *transgresión* precisamente como una habilitación para leer en *Babel* (puntualmente en el tándem que arma Pauls entre Ludmer y Lamborghini) un no siempre percibido trasfondo de operaciones políticas a través de las políticas de la lengua. Precisamente, veremos a continuación cómo al definir la *transgresión* como un *lugar* estratégico desde el cual configurar un grupo y una

tradición selectiva, los babélicos ingresan en el problema de *lo inasimilable* frente a los lugares comunes de la crítica literaria: aquello que permitirá a Alberto Giordano conceptualizar en torno a lo que denomina “supersticiones de la crítica” (1999, 14), una noción de “moral de la letra” según la cual la transgresión pasa a ser representativa de las más radicales potencias de la literatura.

### 1.2.2. Pasiones anómalas, supersticiones críticas y política literaria

Y sin embargo la política existe. Es esa mota de polvo en la que se asienta la roca de la eternidad

César Aira, *Enma, la cautiva*

Transgresión no implica sólo una resistencia a los regímenes discursivos de representación social, sino también el modo de funcionamiento del campo literario en su acepción bourdiana, tanto en la lógica de la sucesión generacional, con sus exhibiciones de herencias y parricidios, como en la “ansiedad de las influencias” que Harold Bloom (1991) conceptualiza para estudiar el funcionamiento del canon y la continuidad entre autores. Es decir, la transgresión no sólo se representa como un compromiso de resistencia del autor frente al orden discursivo imperante “fuera” de la literatura, sino también como una estrategia de distinción dentro de las coordenadas y tensiones de un campo determinado de prácticas, en este caso el literario y/o intelectual. Estudiar la imagen de *transgresión* que una generación, un autor, una obra o una operación crítica construyen es también leer la relación de coherencia discursiva que postulan entre la idea de “resistencia” o “compromiso” (contra quién, quiénes o qué; a favor de qué sistema de valores o de qué realidad) y la idea de lo “disruptivo” (qué se distingue en un medio determinado, qué valores configuran una impugnación de lo dominante, de valores anteriores considerados perimidos o falsos). En tal sentido, transgredir juega como operación estética tanto hacia fuera de la literatura (la idea de una exterioridad en la cual o hacia la cual la literatura puede o no acceder: la sociedad, el hombre, la realidad...) como hacia dentro mismo de la institución que le da legitimidad cultural (sus mecanismos de canonización, sus principios de verosimilización, sus reglas no escritas de validación, sus axiologías, sus órdenes discursivos de inclusión y exclusión).

Ahora bien, nos interesa particularmente para el desarrollo de nuestra investigación la propuesta de Alberto Giordano al estudiar los vínculos entre los *poderes* de la literatura –su potencia expresiva capaz de subvertir y poner en peligro las seguridades representativas del lenguaje– y aquello que el autor denomina *supersticiones* de la crítica, las cuales constreñirían la literatura a un régimen de exigencias ideológicas limitantes de tales *potencias*. Para Giordano, la literatura se caracteriza por “inventar, en los intersticios de una realidad dada, la *posibilidad* de otra realidad, una realidad esencialmente extraña” (1999, 13). Esto implica que la fuerza original de la literatura y la conmoción genuina que su lectura produce participan *per se* de la idea de *transgresión*. La literatura es capaz de producir “una emoción sin nombre y sin valor” y “amenaza con desbordar los diques conceptuales” (21). Precisamente, para Giordano, la crítica literaria, puntualmente la que denomina “crítica ideológica”, al exigir de la literatura una determinada eficacia política, ideológica y social, opera una

reducción de “las potencias que [...] el *acontecimiento* literario [libera] en tanto afirmación intransitiva: irreductible a cualquier sentido moral e histórico establecido” (22-23).

Si la literatura propone un “encuentro intransferible de [la] subjetividad” del lector, un encuentro “con el universo de pasiones anómalas”, la crítica, en cambio, busca contextualizar la obra y convertir tal contexto (social, político, histórico) en el “límite del sentido de la literatura” (22-23). Con ello, disminuye y limita esa potencia que la literatura posee para desestabilizar certezas, para abrir un mundo inclasificable de representaciones, para poner en escena lo esencialmente extraño a la visión automatizada de la realidad

Las *supersticiones* de la crítica (noción que Giordano adapta de Deleuze<sup>26</sup> [1999, 16]) exigen que la obra literaria sea (a) útil: que cumpla una función crítica a favor de “una causa justa, moralmente fundada”; (b) “homogénea a los discursos sociales”: que comparta la generalidad discursiva de la sociedad, y, finalmente, (c) participante de los discursos sociales que configuran su contexto de producción. Estas supersticiones, que Giordano identifica respectivamente como *política*, *sociológica* e *histórica*, son las resistencias reaccionarias frente a los poderes inasimilables de la literatura: frente a lo político, el poder de *lo inútil*; frente a lo sociológico, el poder de *lo singular*; y frente a lo histórico, el poder de *lo inactual* (cfr. 14-16). Poderes que, según Giordano, todavía somos incapaces de pensar del todo.

En este sentido, la categoría de *lo inasimilable* representa precisamente esos tres poderes con los que la literatura efectúa sus potencias. Y es en este sentido que entenderemos aquí el funcionamiento de la *transgresión* literaria. Aunque el valor de transgredir configure una cualidad identificada fundamentalmente con ciertas vertientes o episodios de la literatura, en particular aquellas expresiones disruptivas que se pliegan a categorías culturales como vanguardia, experimentación, malditismo, etc., consideramos que la identificación de una determinada experiencia textual con la idea de *transgresión* configura el reclamo fundamental de la literatura para reponer aquellos poderes de desestabilización que toda institucionalización cultural reduce y domestica. Es decir, la *transgresión* no sólo como un valor estratégico de posicionamiento dentro de un campo determinado, como emblema diferencial de un autor o grupo en ascenso de legitimidad cultural, sino como un *gesto ético*, tal como lo desarrolla Giordano (1999, 30-32). Frente a la *moral de la crítica*, la literatura que se identifica con la *transgresión* propone un gesto ético: la vindicación de las anomalías y “las fuerzas inagotables del equívoco” (31), el poder de la ambigüedad y lo conjetural, de lo inclasificable, la singularidad de una “lengua extraña” y la irrupción de lo desconocido.

Es precisamente esta apuesta por el extrañamiento la que consideramos que caracteriza el sistema de valores desde el cual los babélicos procuran tanto reconfigurar el canon literario argentino como concebir sus propias poéticas, y es el valor programático que, tal es nuestra hipótesis, atraviesa los textos cardinales de la revista *Babel*. Asimismo, este gesto ético de una literatura concebida *en contra* de las domesticaciones y complacencias culturales configura en sí misma una *política literaria*. Si la exigencia de una literatura política es, siguiendo a Giordano, el eco de una

---

<sup>26</sup> En esta lectura de Giordano, que retoma perspectivas de Deleuze y Barthes, no es difícil reconocer la defensa que hace el primero, junto a Guattari, de la “literatura menor”, o la postulación de los valores contra las supersticiones críticas francesas que hace Barthes en *Crítica y verdad*, respuesta a las críticas que académicos tradicionalistas como Raymond Picard hicieron de su subversiva lectura de un emblema del clasicismo francés como lo es Racine.



*superstición* ideológica, de una actitud reaccionaria frente a los poderes inclasificables de la literatura, Giordano asevera que bajo el gesto ético de desmentir el imperativo de la eficacia política evidente, subyace un efecto político más intenso, aunque menos visible. Al estudiar las relaciones entre literatura y política en la revista *Sitio* (antecedente cierto de *Babel*), Giordano especula:

*Sitio* sostiene una interrogación sobre la posibilidad de una *política de la literatura* que sorteas las trampas de la moral y se aventura en la formulación de los problemas éticos que supone la pregunta doble por el poder de la literatura y por las formas en que ella resiste a las “arrogancias” de los discursos de poder. (90)

Y más adelante:

En este sentido, el valor político de la literatura no tiene que ver con su adscripción a alguna causa justa sino con que en ella ocurra una afirmación ética que interroge, es decir, *cuestione*, todo el poder establecido, todo aquello que ese establece culturalmente por esa “acción generalizada” [...] en que consiste el ejercicio de la lengua. (94)

Si, al revisar los proyectos de vanguardia encarnados por las revistas *Literal* y *Sitio*, Alberto Giordano expone un modelo de lectura basado cuestionar las relaciones entre literatura y política a través de una búsqueda de “apreciar la política desde la literatura”, esta perspectiva ética que define como una *política de la literatura*, frente a las exigencias que la moral de la crítica hace de una *literatura política*, sería el gran núcleo de las preocupaciones de los babélicos.

Giordano percibe estas apuestas por lo inasimilable en la desfiguración y experimentación radical con el lenguaje, ejemplificadas paradigmáticamente en revistas como *Literal* y *Sitio* o en las obras de Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini. Esta línea que Giordano traza es la que usualmente la crítica ha leído como un rasgo de continuidad y herencia adoptado por *Babel*: una suerte de genealogía de vanguardias (cfr. Peller, 2006)<sup>27</sup>. Y es en este aspecto donde la revista *Babel* y el grupo Shanghai establecen una relación problemática con la *transgresión*: si bien sus autores buscan ofrecer la imagen de una generación joven e irreverente que ejerce, a través de la experimentación, una subversión frente a los moldes establecidos de la literatura argentina (el realismo, la literatura comprometida, el mercado del Boom), también parecen cuestionarse acerca de las posibilidades de reproducir y heredar el legado de esa generación anterior de vanguardistas que, como precursores, también echan una sombra inquietante sobre el presente. En tiempos de democracia, culminada la siniestra peripecia del peligro y la censura que significó la dictadura militar para la actividad

---

<sup>27</sup> Incluso puede señalarse que Alberto Giordano representa como crítico los ecos que las operaciones babélicas tuvieron en el ámbito académico: la tradición selectiva (Aira, Lamborghini, Puig, *Literal*), los valores de transgresión y de lo políticamente inasimilable, la huella barthesiana (el placer del texto, el plural, lo obtuso), son todos elementos que tuvieron una fuerte emergencia en *Babel* y que la actividad crítica de Giordano recoge precisamente a comienzos de los años noventa. Consideramos que estudiar los ecos y efectos culturales de *Babel* y del grupo Shanghai a través de categorías planteadas por Giordano configura, precisamente, una interesante circularidad hermenéutica: devolver a *Babel* como objeto de estudio conceptos teóricos que surgieron, en parte, como consecuencia de la intervención que sus páginas y colaboradores tuvieron en el campo literario.

literaria, los mecanismos de transgresión quedan también alterados. ¿Qué significa subvertir en un marco donde ya no predomina la censura y la inhibición? ¿Qué es transgresor en un momento de apertura ideológica donde ya nada parece escandalizar? En este marco, ¿cómo puede la literatura reclamar sus potencias de invención y su fuerza de negatividad? Precisamente, la relación entre política y literatura, intensa y perentoria en los años setenta, encuentra en la generación joven de los ochenta, aquella que Rubinich bautiza como “generación ausente” (1985), un punto particular de viraje o cisura donde se problematiza la herencia de las vanguardias (su posibilidad, su legitimidad, su legado) y las implicancias en la proyección actual y futura que puede hallarse en el diálogo con los precursores.

\*\*\*

Una de las formas de transgresión consiste en escapar del prejuicio de la utilidad, historicidad y función social de la literatura, invirtiendo para ello la noción de una *literatura política* (entendida como un compromiso, intervención y denuncia en el plano empírico) hacia un interés por las operaciones de resistencia que se ejercen contra los discursos de autoridad (es decir, en el plano del lenguaje). De este modo, una literatura de transgresión comprende el valor inasimilable e inquietante de la literatura como actividad autónoma (como dice Giordano: inútil, singular, inactual), cuyas potencias consisten en conducir por sus propios medios (el lenguaje) una *política literaria* a través de la profanación, inversión y neutralización de los regímenes canónicos con que se representa el papel de la literatura en la cultura.

Estas posturas sobre una deconstrucción de las convenciones y complacencias culturales de la literatura resultaron fuertemente fascinadoras para los teóricos del postestructuralismo, que las abordaron desde diferentes categorías –*muerte del autor, literaturas menores, literatura del afuera, experiencias límite, transgresión, texto escribible*–, lo cual fue inmediatamente pábulo para sistemáticas impugnaciones ejercidas por los defensores de cierta modernidad de la idea de función. Tildando estos arrebatos transgresores como *imposturas intelectuales*<sup>28</sup>, los defensores de la relación

---

<sup>28</sup> En *Fashionable nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science* (1997), Jean Bricmont y Alan Sokal pretendían descalificar y denunciar las supuestas frivolidades y simulaciones de las teorías francesas postestructuralistas a partir de la demostración de que los usos que hacen de nociones científicas en su escritura son erróneos e innecesarios, meras vanidades decorativas, pseudocomplejas, destinadas a “espantar burgueses”. Si bien el libro de Sokal y Bricmont fue rápidamente refutado a causa de sus perfiles más ingenuos (por empezar, una falta absoluta de dominio tanto de las teorías que criticaban como un desconocimiento del funcionamiento retórico de una metáfora científica [Sokal y Bricmont pretenderían textos legibles, asimbólicos, planos]), la propuesta puso en la escena intelectual la cuestión de la impostura, de la simulación, del fraude y la frivolidad, rápidamente reenfocado a la cuestión del arte de vanguardia.

Esta referencia resulta digna de interés en la medida en que gran parte de las impugnaciones a lo que representaban los babélicos en los ochenta y noventa, en términos de herederos de cierta vanguardia anterior, pero también como difusores de una actitud intelectual leída como posmoderna, forma parte de una línea discursiva cercana a la de Sokal y Bricmont: cierto “manto reactivo” (como dice Giordano citando a Barthes [1999, 15]) en contra de una escritura que experimenta con las incertidumbres del lenguaje.

Una visión análoga a la de *fashionable nonsense* será reproducida por Sarlo o Drucaroff, así como por los colaboradores de *V de Vian* o por Guillermo Martínez, para poner en tela de juicio el imperativo experimentalista del sistema de valores refrendado en *Babel*. ¿Cuál es el límite en el hermetismo, en el absurdo, en la frivolidad, en la impostura de transgresión? ¿Qué réditos y posicionamientos obtienen los popes de estas religiones? Si bien muchas de esas cuestiones se

entre pensamiento y eficacia social (veremos a lo largo de la investigación con quiénes identificamos a estos agentes) reprodujeron contra el postestructuralismo el mismo prejuicio que el realismo social y comprometido esgrimió usualmente para condenar las expresiones experimentales, herméticas y extrañas de las vanguardias artísticas.

Para responder a la cuestión de la articulación entre literatura y política en la producción de la llamada “generación ausente”, María Virginia Castro afirma:

En el marco de nuestro trabajo, se articula el concepto de Rancière de la “política de la literatura” con lo propuesto por la llamada “generación *Literal*”, que, desde una matriz teórica diferente, persiguió en los años setenta la consecución de una *revolución en la literatura* (desestimando por lo mismo la factibilidad de una “literatura revolucionaria” y/ o una “literatura política”, que tendría por objetivo suscitar consciencia de las formas de dominación y aumentar así las energías revolucionarias). Es importante enfatizar el hecho de que la llamada “generación Literal” planteó dicha revolución en la literatura en términos de una “lectura activa de la tradición”. (2015, 23).

Y luego,

El vínculo que los autores de la “generación ausente” plantean entre literatura y política aparecería por lo mismo tan próximo a la formulación de Rancière de la “política de la estética” como a la de los *literalistas* de una “lectura activa de la tradición literaria”, aunque con una importante salvedad: se trata aquí de “políticas de la literatura” *en plural*, las más de las veces construidas por medio de la aleación (ligeramente transgresiva) de diferentes “poéticas” –en el sentido de Gianni Vattimo-, que ya estaban en disponibilidad. (2015, id.)

Lo interesante de la investigación doctoral de Castro es que rearma en su corpus de narradores un concepto, el de “generación ausente”, que, si bien tuvo cierta pregnancia en los ochenta para describir a toda una zona de la producción literaria de postdictadura, luego la crítica dejaría de lado. Castro repone el balance con que Lucas Rubinch acuñaba la expresión desde *Punto de Vista*, en 1985, y restituye una posible lectura cuyo sistema de nombres y obras coincide aproximadamente, aunque no totalmente, con la experiencia del grupo Shanghai y la revista *Babel*.

Desde un comienzo, Castro asocia los valores de esa “generación ausente” con el ideario que los autores de *Literal*, una década atrás, convertían en el eje de sus estrategias de transgresión: el viraje de una “literatura política” hacia una “política de la literatura” (comprendida, en el caso de *Literal*, como una “lectura activa de la tradición”), que ya para los babélicos adquirirá el matiz plural (“políticas de la literatura”) y se expresará en una serie de poéticas que no arman un cuerpo único y un programa estético blindado, sino más bien una serie de tanteos, una “lectura activa de la tradición” que, sin embargo, basó tal actividad en subrayar y legitimar una recomposición del

---

centran en el fenómeno Aira, es evidente que la polémica repone fundamentalmente la pregunta por la historicidad en la imagen de lo “transgresor”, especialmente desde que resulta evidente la fuerte distancia que se percibe en la dinámica marginal dentro del campo literario de los modelos bohemios convertidos en objeto de culto, por un lado, y la dinámica centralizante de las trayectorias que despliegan los babélicos, por el otro.

canon que ya había comenzado a perfilarse en revistas anteriores (*Los Libros*, *Literal*, *Punto de Vista*). En todo caso, nosotros podríamos agregar que la pluralización de las estrategias “políticas” para intervenir en la literatura adquieren entre los babélicos un componente de autolegitimación que obtura fuertemente la percepción de un programa “fuerte” y que, en principio, pareciera albergar en su seno contradicciones, disensos e incluso ciertos vaciamientos fetichistas del sentido político de los recursos que toman de la generación anterior. Veremos luego cómo el extrañamiento, la fragmentación o la poética de la negatividad que los babélicos toman de autores como Lamborghini, Aira o Saer, se convierten en materiales experimentales al mismo tiempo que buscan aplazar constantemente la posibilidad de anclar sus *contenidos* en un sentido político.

### 1.2.3. Herencia e impostura: la “novela del artista”, la “autoficción colectiva” y la “novela de formación”

Quisiéramos aquí retornar a una de nuestras hipótesis, consistente en la escenificación que hacen los babélicos de un relato de origen grupal, el cual circula entre la revista *Babel* y las propias ficciones. María Virginia Castro (2009a y 2015) ha estudiado detenidamente el componente autoficcional<sup>29</sup> con que los Shanghai van sembrando sus narrativas de referencias a los miembros del grupo. Sin embargo, estos guiños, que componen lo que Castro denomina “autoficciones colectivas”<sup>30</sup>, establecen efectos de sentido que trascienden las referencias explícitas y se enraízan directamente en el completo sistema de valores que atraviesa *Babel* (sus textos críticos, su armado de un canon), así como algunas manchas temáticas y estructuras profundas que van más allá de las marcas discursivas identificables, tales como nombres propios distorsionados o guiños en clave a saberes compartidos. También funciona, en un nivel discursivo más profundo, una suerte de novela grupal, armada a lo largo y ancho de todas las prácticas textuales del grupo, ficcionales y no ficcionales, donde se escenifica, no sólo las operaciones de canonización y legitimación del grupo, sino también el problema de la herencia generacional de la transgresión, el cual cobra diversas formas y motivos –como ser los del maestro y los discípulos, los padres y los hijos– y configuran una amplia mancha temática. Si nuestra hipótesis especula con la circulación del tema de la herencia, aquí extendemos tal conjetura a la cuestión del fracaso o la imposibilidad de esta herencia.

Si existe, como creemos, la posibilidad de leer en la revista *Babel* y en las ficciones del grupo las marcas discursivas de (a) un *lugar* colectivo fraguado desde estrategias individuales, (b) una *tradición selectiva* de precursores para reconfigurar el canon nacional, (c) una *política literaria* con un específico sistema de valores y (d) una

---

<sup>29</sup> En el capítulo dedicado a *Los elementales* de Daniel Guebel expondremos específicamente el aparato conceptual que da forma al término “autoficción”, tomado de la teoría de Philippe Lejeune (1996), pero que nosotros colocamos en diálogo directo con el trabajo de María Virginia Castro (2015).

<sup>30</sup> Recordemos la definición que da María Virginia Castro al concepto de “autoficción colectiva”: “Mediante estrategias aprendidas en la lectura de Borges, los llamados babélicos se aseguraron un lugar en el campo literario argentino, y lo hicieron desde muy temprano y cuando todavía no se vislumbraba la trascendencia de ninguno de ellos en particular. Por lo mismo, en sus textos no apostaron a la “autoimagen de escritor” en singular, sino a la construcción de una imagen de sí en tanto grupo. Para ello, contaron con por los menos dos antecedentes ilustres dentro de la que aquí se ha hipotetizado como un posible “subgénero” de la novela argentina: la ‘autoficción colectiva’” (Castro, 2009a, 6-7).

*gnoseología negativa* para concebir el realismo, el núcleo de estas operaciones está formado por la construcción de una figura de *transgresión* que el grupo establece como punto de partida para problematizar la *herencia* de las vanguardias y que, asimismo, consideramos definible, según los aportes de Alberto Giordano expuestos previamente, como una reivindicación de las potencias inasimilables de la literatura.

En esta misma línea, planteamos la posibilidad de que esta herencia adquiera en *Babel* y en las ficciones de los babélicos una particular cristalización discursiva: la forma de un “relato de origen” o de una “novela del artista” que atraviesa todas las operaciones desde las cuales el grupo procura legitimar culturalmente los alcances de tal herencia. En parte, resuena aquí ese fenómeno que Claudia Roman nombra como “la autobiografía -pública e ilegible- que propone *Babel*” (1997, 17) y que se explica, como veremos, por la percepción de Nicolás Rosa del vínculo entre autobiografía y revistas culturales:

[...] de alguna manera uno puede pensar a la literatura o aplicar el concepto biográfico para la literatura y pensar a las revistas como autobiografía. A veces **una autobiografía muy novelada** y simultáneamente muy íntima, muy personal e incluso un tanto chismosa. (1993b; el remarcado es nuestro)

Paula Klein (2014, párr. 43) establecerá precisamente un estrecho vínculo entre el “relato de origen” del grupo –el “mito innecesario”, como recordará el propio Caparrós (1993, 526)– y la noción de “postura”, es decir, el funcionamiento discursivo que hace de la impostura de la fundación del simulacro de grupo una estrategia de legitimación cultural. En este relato de origen, que cristalizará posteriormente en representaciones autoficcionales en las propias obras de los babélicos, el efecto de *formación* plantea, por un lado, la configuración de una suerte de funcionamiento narrativo, una “novela del artista”, que funciona como trasfondo del sistema de valores desde el cual postulan la autonomía de la literatura, pero también funciona como táctica para establecer un deslinde generacional y una autofiguración como detractores de un perfil de la generación anterior (el realismo de la literatura políticamente “comprometida”) y herederos de otro perfil (la transgresión de las vanguardias).

Si Klein extrae la idea de “postura” a partir de la sociología literaria (toma Alain Viala y a Jérôme Meizoz) para estudiar las formas en que cada autor procura ocupar una posición en el campo literario (entendido desde la noción de “campo” de Pierre Bourdieu), nosotros partimos de la concepción de *lugar* construida por Mozejko y Costa para extendernos hacia la categoría de “impostura intelectual”, asimilable asimismo a la de “pose”. Consideramos que, como veremos más adelante, la idea de impostura atraviesa gran parte de las polémicas y críticas contra los babélicos que comienzan a circular en la época de la publicación de la revista, e incluso antes.

El problema de la herencia, que habilitó a la crítica a percibir la legitimidad o la impostura con que los babélicos se apropian de la experimentación formal de sus autores-modelo para declararse sus legatarios, da lugar a lo que Sandra Contreras, para definir la ensayística de César Aira, define como “novela del artista”: una selección de textos críticos donde se construye el mito del propio autor y, en cierto orden, siguen la lógica de un relato que narra las etapas en la vida del artista. Es nuestra posición (asumiendo las potencialidades ficcionales que la escritura crítica tiene para ser leída

narratológicamente<sup>31</sup>) que un recorte equivalente puede identificar la dinámica de sentido de “lo babélico” (tanto en sus textos ficcionales como no-ficcionales), una suerte de gran novela paródica y autoficcional (en este seguimos el concepto de María Virginia Castro [2015, 104, 135, 161, 272, 295]) cuya dinámica narratológica se podría enunciar como *la herencia de la transgresión*, donde los Sujetos, los babélicos, buscan legitimar su condición de herederos del Objeto, que sería la *transgresión* de sus maestros. Una dinámica actancial que se despliega en las figuras cruzadas de maestros y discípulos, y que configura toda una operación de posicionamiento generacional frente a la relación entre política y literatura.

Ahora bien, no sólo algunas ficciones del grupo funcionan como autoficciones colectivas, figuraciones de la formación configurada. Lo babélico construido como un efecto de sentido que trasciende la revista hacia delante y hacia atrás en el tiempo, pero que en la revista sólo configura algunas de sus intervenciones, se articula por una especie de mito de fondo, una autoficción donde, con la lógica de un relato, se escenifica la cuestión de la legitimidad o ilegitimidad de la herencia que los discípulos (el grupo Shanghai) reclama de sus maestros (los padres o los hermanos mayores, que van desde Borges y Lamborghini hasta Puig, Aira y Copi). Las instancias narrativas de esta suerte de “novela” que funciona como subtexto de “lo babélico” se van escandiendo, tanto en ficciones como no-ficciones, en episodios donde se exhiben (narratológicamente) las etapas y obstáculos novelescos propios de la *herencia*: la *sucesión*, el *testamento*, la *traición*, la *estafa*, el *fraude*, la *intriga*, el *simulacro* y, fundamentalmente, *el fracaso* (la imposibilidad de recibir la herencia).

Ese gran Objeto anhelado por los sedicentes herederos no es otro que el poder inasimilable de la literatura (en los términos en que lo define Alberto Giordano, 1999, 14), la potencia transgresora invisible a las supersticiones de la crítica. La *verdad* de la literatura, su verdadera potencia política. La “novela” babélica, entonces, no sólo arma el relato de los avatares de esa herencia reclamada, sino que también va delineando la imagen de ese Objeto, las diferentes figuras y atributos que lo definen y que podrían responder a la pregunta sobre qué es la *transgresión*.

Recordemos que la indistinción entre teoría literaria y ficción es una de las marcas que *Babel* hereda de *Literal* (cfr. Giordano, 1999, 64): “juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema” (*Literal*, 1973, 121). En su inimitable estilo, Nicolás Rosa cierra su balance sobre la crítica literaria argentina del período 1970-1990 con una referencia casi profética a la emergencia de los críticos jóvenes en el ámbito (“cada vez más jóvenes”, afirma):

En esta **novela familiar de la crítica** vemos en el horizonte brumoso de la pampa argentina, encabalgada entre Martín Fierro y Don segundo sombra, una aparición casi fantasmagórica, una mixtura shakesperiana y una imaginaria benjaminiana, la figura del joven crítico, una figura deforme, hecha de retazos y de hilachas discursivas, casi alucinatoriamente un fantasma de cuerpo parcelado, mutilado por la intrínseca incompletud de la figura (1993, 185; el remarcado es nuestro).

---

<sup>31</sup> La indistinción entre teoría literaria y ficción es una de las marcas que *Babel* hereda de *Literal* (cfr. Giordano, 1999, 64): “juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema” (*Literal*, 1973, 121).

Esta reflexión<sup>32</sup> será punto de partida implícito o explícito para muchos estudios posteriores acerca de la generación intermedia entre la dictadura y la democracia –esa “generación perdida”, al decir de Lucas Rubinich (1985), de los nacidos en los años cincuenta-, tales como los de Bosteels y Rodríguez Carranza (1995), Elsa Drucaroff (2011) y María Virginia Castro (2015), que retomarán esta idea de “novela familiar de la crítica” problematizando la cuestión de la herencia entre los babélicos y la generación anterior, la de los “hermanos mayores”, al decir de Castro (40, 92 y ss.); la dinámica de cambios que pueden notarse en la continuidad entre “maestros” y “discípulos”, según Bosteels y Rodríguez Carranza (316).

Entonces, si la idea de una “novela familiar de la crítica” postula una lectura *narrativa* del funcionamiento de la crítica literaria, está claro que los parentescos y magisterios, y la consiguiente cuestión de la herencia, pueden adquirir en el imaginario de la crítica, en la autopercepción que la crítica ejerce de sí misma, un cierto funcionamiento novelesco. Habitados a la infatuación ficcional, los críticos hacen de su campo de acción un terreno contaminado de dinámicas ficcionales. Esta idea de contaminación, donde los críticos leen crítica bajo las coordenadas de una ficción, no sólo reproduce los ecos de cuño postestructuralista según los cuales entre la escritura literaria y la no-literaria existe una frontera porosa e indiscernible, sino que también parece extenderse hacia los modos de lectura que mejor lograrán asumir la emergencia inasimilable de César Aira.

Según Sandra Contreras, los ensayos de Aira no sólo configuran manifiestos de su concepción de la literatura, sino que también, leídos como una totalidad, construyen “una forma que responde a la específica lógica del relato que articula su propia obra narrativa” (2002, 236), “[...] ese relato de la vida del artista que, fragmentario, se encuentra disperso en sus ensayos” (1996, 205-206).

Una suerte de “novela del artista” donde Aira, escribiendo acerca de otros autores, confecciona un sistema de lecturas, un canon, que le permite elaborar el relato del “mito personal del escritor” (236). Tal es así con el núcleo duro de sus ensayos programáticos: el “Prólogo” a las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini (1988), “El sultán” (1991, sobre Manuel Puig), *Copi* (1991), “Arlt” (1993) y *Alejandra Pizarnik* (1998), a lo cual Contreras añade, de forma más o menos lateral, la conferencia de Aira sobre Borges, titulada “La cifra” (1999). Si las conferencias sobre Copi configuran, siguiendo a Contreras, el *Ars Narrativa* de Aira, cada ensayo compone a su vez una suerte de relato donde las figuras del Maestro (Lamborghini), el Artista (Copi), la Última Poeta (Pizarnik), el Monstruo (Arlt) y el Sultán (Puig) van configurando una alegoría iniciática –la Vida del Artista–, articulada en base a “la muerte del Maestro”, “la juventud del Artista” (donde se incluye la infancia, Copi, y la juventud, Pizarnik), “el nacimiento del Monstruo”, “la supervivencia del Narrador” (Puig) (cfr. Contreras, 235-285).

Por ello hablamos de *novela de “formación”*, donde “formación” remite, en su doble sentido, tanto a la noción williamseana de *formación* (en este sentido, hablamos de una *novela de grupo*) como a la noción de *Bildungsroman* o *novela de formación del artista* que subyace al concepto de Contreras. Se trata entonces de una *novela de la formación artística de una “formación”*.

---

<sup>32</sup> No en vano el artículo de Rosa forma parte del mismo número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* (el 517-519) que convoca a Caparrós, Pauls y Chitarroni con textos que pueden leerse como codas de *Babel*.

En este sentido, la ensayística aireana leída por Contreras resulta una clave para leer “lo babélico”. Como construcción crítica, la interpretación de Contreras de la ensayística aireana como una suerte de auto-mítica *Bildungsroman* o *novela de formación* (o, más específicamente, *Künstlerroman*, novela del artista), no sólo es quizás una de las más ambiciosas y extraordinarias lecturas de Aira, sino que acaso sea una de las piezas críticas argentinas más estimulantes de los últimos veinte años. Es precisamente en el marco de esta propuesta conceptual que nos interesa leer los textos de los babélicos (sus textos publicados en *Babel*, pero también sus ficciones) como episodios de una misma argamasa discursiva identificable con la forma de una novela grupal donde se narra el mismo gran núcleo: la herencia de la transgresión (entendida como una herencia de una generación a otra) y la imposibilidad de este vínculo entre precursores y sucesores.

#### 1.2.4. La cuestión del corpus

La selección del corpus donde buscar las marcas de “lo babélico” es por lo menos problemático y requiere para su determinación, más que un recorte, un montaje, una versión: una “cartografía imaginaria” o un “mapa, al decir de Lelia Area, armado a partir del territorio de la biblioteca (2006, 11-28).

Las marcas babélicas se reproducen y diseminan: en cierto sentido, textos como los de Elsa Drucaroff o Damián Tabarovsky, usados aquí como bibliografía, siguen agregando un capítulo, una glosa, un episodio a esa amplia *novela* sobre la herencia babélica de la transgresión, y la *novela* babélica contamina incluso los textos académicos cuyos análisis coadyuvan también a definir “lo babélico”... esta misma investigación agrega quizás un eslabón a esa cadena de episodios narrativos, a esa “simulación novelesca” que comenzaron los Shanghai y que ya había comenzado antes, individualmente, previamente a formar ese grupo semi-apócrifo, esa suerte de auto-parodia de movimiento literario.

Dos corpus posibles se perfilan: un corpus ampliado (inverosímil, que abarcaría la totalidad de las expresiones discursivas que, sea cual fuere el medio, colaboraron en construir una imagen de lo babélico) y un corpus limitado, un recorte o montaje que será siempre subjetivo, una selección sesgada.

El corpus requerido para armar el montaje de esta “novela” será siempre un recorte subjetivo, una versión, pero consideramos que es indudable que su circulación en tanto mito colectivo de lo babélico no sólo circula en algunos textos publicados en la revista *Babel* (reseñas de los miembros de Shanghai, pero también de otros colaboradores), sino también en textos publicados fuera de la revista, antes o después, e incluso en las ficciones que escribieron los babélicos (también, antes, durante y después de la revista). Como un modelo rizomático (que cifra la unidad en la heterogeneidad), esta gran ficción –esa simulación novelesca que arma el simulacro de que realmente existió un grupo de jóvenes consagrados a reclamar una herencia literaria–, se disemina como una mancha o una imborrable marca de origen, o mejor, como una expansión reticular, a través de toda la trayectoria de sus miembros, así como de todas las experiencias del campo literario que fueron quedando impregnadas por esa marca y que parecerían desprendimientos del efecto de “lo babélico”. Así, por ejemplo, las intervenciones polémicas de la revista *V de Vian* o de Elsa Drucaroff, configuran actores con específicas funciones opositivas en el esquema actancial de la narración que conforma la “novela” babélica.



También como el rizoma definido por Deleuze y Guattari (2006), esa “novela” se segmenta y puede resurgir constantemente en el presente o en el pasado, marcando nuevas conexiones y alianzas, y busca ampliar su territorio hasta la globalidad. Si leyéramos con absoluta susceptibilidad los rastros de esta “novela” cuya raíz localizamos en *Babel* (pero que quizás sea acéntrico), cualquier texto podría terminar ingresando en sus efectos, a modo de un mapa abierto, de modo que el recorte específico de un corpus, aunque subjetivo, configura una operación sin la cual la crítica se hace imposible. Como dice Ricardo Piglia:

La determinación de un corpus de trabajo supone un juicio de valor [...] toda construcción de un corpus es valorativa y define una posición de lectura, y eso obliga a relativizar la arbitrariedad con que suele pensarse que se elige un conjunto de textos. (2016, 213)

En este caso, un montaje posible para postular un corpus donde rastrear las marcas de lo babélico podría, en un arco cronológico, abrir con la revista *Lecturas críticas*, esa experiencia de dos números formada por un grupo de estudios al que pertenecía Alan Pauls (publicada en 1980 y en 1984), donde el tratamiento de los conceptos de parodia y de género anticipa plenamente la axiología babélica, así como su tradición selectiva (en cierto sentido, el número 1 de *Lecturas críticas* lee juntos a Borges, Lamborghini y Laiseca). Nuestro corpus podría cerrar con el ensayo *El factor Borges* (1996) de Alan Pauls que culmina con la “operación Borges” que articulaba las propuestas de *Babel*, o bien, como preferimos, con el relato de Alberto Laiseca “Gracias Chanchúbelo” (2000) que, por medio de una reescritura crítica del cuento borgeano “El acercamiento a Almotásim”, viene a establecer una suerte de coda o epílogo al problema de la herencia literaria y su relación discipular con sus modelos. En el medio de estos dos extremos, 1980 y 2000, se ubicarían textos como el ensayo de Pauls *Manuel Puig: ‘La traición de Rita Hayworth’* (1986), el número de *Vuelta Sudamericana* dedicado al grupo (1987), varios textos de los veintidós números de *Babel* (1988-1991), el número 517-519 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993), cuyas intervenciones pueden leerse como un último capítulo de *Babel*. En este corpus deberían leerse no sólo las ficciones escritas por los babélicos, sino también algunas publicadas por sus autores-modelo en aquellos años, visibilizadas particularmente desde *Babel* (como algunas de Aira, Laiseca, Saer o Cohen); pero también interesaría incorporar toda una gama de entrevistas y reseñas publicadas especialmente entre los años ochenta y noventa, concernientes tanto a la revista como a las ficciones del grupo.

En este sentido, nuestro corpus puede dividirse entre los textos que estudiaremos con detenimiento, como mojonos y líneas específicas en la *novela de formación* babélica, y otros textos que serán traídos a colación sólo en circunstancias específicas en que sea necesario (por ejemplo, aunque no dedicaremos un segmento a estudiar puntualmente la autoficcional *Peripecias del no* de Luis Chitarroni, su referencia será obligada en más de un momento de esta investigación).

En tal caso, a una selección de textos en *Babel* (y otras revistas como *Lecturas críticas*, *Vuelta Sudamericana*, *Punto de Vista*, *Sitio*, *V de Vian*, etc.) (cfr. la bibliografía consignada al final), se le suma el estudio específico de ficciones de los autores del grupo (y de algunos autores leídos por el grupo) donde consideramos que resulta particularmente intensa la circulación del problema de la herencia de la transgresión y el diálogo con el sistema de valores de *Babel*, a saber:

- *El pudor del pornógrafo* (1984) de Alan Pauls
- *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós
- *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987) de Daniel Guebel
- *La ocasión* (1987) de Juan José Saer
- *Los fantasmas* (1990) de César Aira
- *El volante* (1992) de César Aira
- *Los elementales* (1992) de Daniel Guebel

Resultará evidente que nuestra selección de corpus exhibe algunas decisiones atípicas, como excluir las evidentes autoficciones colectivas de Chitarroni (como *Peripecias del no*) y Bizzio (como *El divino convertible*), pero incluir análisis de novelas de Aira o una lectura detenida de *La ocasión* de Saer, que podrían parecer a simple vista innecesarias; o bien, detenerse en reseñas menores de *Babel* y pasar por alto muchos textos complejos que aparecen en los dossiers de la revista. A medida que vayamos avanzando sobre cada uno de estos objetos, iremos también justificando la pertinencia que planteamos en lo que concierne a un montaje de la *novela* babélica. Debe aclararse, sin embargo, que las exclusiones responden más bien al criterio de un necesario recorte para construir un objeto manipulable desde el punto de vista de los intereses de este estudio, y que en más de un caso la ausencia de un estudio detenido sobre un texto canónico del tema responde al intento de evitar la repetición ociosa de perspectivas que han sido, sino agotadas ni clausuradas, si hipertematizadas por la crítica académica preexistente.

## 2. La pasarela de pavos reales: Shanghai y Babel, grupo y canon

### 2.1. Alegorías para un país del miedo

Toda exposición de los grandes núcleos de la literatura argentina de postdictadura (cfr. Bracamonte, 2007) requeriría un paso obligado por la cuestión de la alegoría política y la representación del miedo durante la dictadura<sup>33</sup>, por los recursos para representar la realidad desde la literatura tras el trauma político y en el marco de una recomposición democrática del campo cultural y, finalmente, por las conceptualizaciones críticas que, en términos generacionales, interpretan la producción literaria emergente en los años ochenta (cfr. Rubinich, 1988 y Castro, 2015). Consideramos que estos tres ejes son los que dan forma a la labor crítica ejercida en los años ochenta por la revista *Punto de Vista*, con Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio a la cabeza (cfr. King, 1993; Mercader, 2018). Asimismo, consideramos que, a la hora de definir la idea de una literatura argentina de postdictadura, poseen particular relevancia una serie de categorías que, según consideramos, ocupan un puesto cardinal en las

---

<sup>33</sup> Puede pensarse en la expresión “país del miedo” que utiliza Fernando Aínsa (2000), por medio de la cual teoriza en torno al tema del miedo en las alegorías ficcionales de la literatura argentina de los años ochenta (concretamente, el caso de la narrativa de Luisa Valenzuela), y que le permite pensar las ficciones que simbolizan el terror político como “el pálido reflejo o el dramático anticipo de un país real donde el temor individual se ha transformado en pánico colectivo. Un país cubierto por solapados silencios, con miedos latentes y soterrados (283).

problematizaciones acerca del campo cultural y literario de post-dictadura: la *transgresión* como valor de resistencia discursiva antes y después de la censura política (cfr. Sarlo, 1988; Ludmer, 1988; Link, 1995; Bracamonte, 2007; Peller, 2012), los recursos para la puesta en escena de las formaciones culturales durante la democracia, especialmente a través de las revistas (cfr. Sarlo, 1992; Warley, 1993; Roman, 1997; Patiño, 1997, 2003, 2006, 2012), las concepciones gnoseológicas con las que se percibe en el período la dinámica entre realismo y antirrealismo como formas de conocer y representar la “realidad exterior” (cfr. desde Gramuglio, 1982a y Sarlo, 1988a hasta el volumen dirigido por Contreras, 2013), así como los cambios que se van operando en las concepciones de *literatura política* y *política literaria* (o *política de la literatura*) entre los años setenta y ochenta (cfr. Giordano, 1999, 60; Rancière, 2007).

Sobre la base a estas líneas básicas, situaremos las instancias a través de las cuales se produjo la emergencia del grupo Shanghai en el campo literario argentino, así como las principales marcas discursivas y recursos críticos con que la revista *Babel* hizo visible su efecto de grupalidad. Veremos también algunas de las primeras interpretaciones críticas acerca del grupo, así como algunas de las categorías con que los primeros estudios académicos sobre el tema interpretaron la posición del grupo en el contexto literario de postdictadura. Respecto de este último aspecto a analizar, concentraremos muy particularmente el estado de la cuestión crítica en el fenómeno específico del grupo Shanghai como formación y como puesta en escena de sí misma (es decir, más allá del estado de los estudios puntuales en torno al funcionamiento de la revista *Babel* en sí misma). Acentuamos especialmente algunas de las valoraciones hechas en el período en torno a los rasgos compartidos por los autores del grupo: la denominación de Claudio Zeiger como “generación sin proyecto” y el balance temprano que hace Danubio Torres Fierro acerca de los sintomáticos escepticismo y cinismo propios de una generación de postdictadura.

En el apartado final de este primer bloque de nuestra investigación, abordaremos la trayectoria de la revista *Babel* en tanto revista literaria y cultural, su estructura y funcionamiento internos, los recursos mediáticos que implementa para poner en escena una determinada imagen de la realidad literaria del momento. Sin afán de repetir las enumeraciones y descripciones formales que ya se han agotado en pormenorizadas monografías anteriores (especialmente en Rodríguez Carranza 1992a y 1992b, Delgado, 1996 y Roman, 1997), expondremos también algunos puntos básicos en la trayectoria de sus responsables y colaboradores y cómo éstos define el *lugar* estratégico desde el cual la revista interviene en el campo cultural, distinguiéndose de otras publicaciones del período. Atenderemos también a algunas de las principales líneas críticas que estudiaron la revista: ¿desde qué perspectivas teóricas?, ¿en el marco de qué estudios más amplios?, ¿con qué intereses puntuales?, ¿a través de qué valoraciones filtradas?

Como hemos anunciado previamente, sostenemos en el análisis la distinción entre *Babel* como revista y “lo babélico” como el efecto de sentido generado en la misma para significar la existencia de un grupo. Consideramos que esta demarcación terminológica nos permite considerar por separado (a) la circulación cultural y la heterogeneidad de la revista en sí misma, con sus múltiples colaboraciones y perspectivas, en tanto medio de difusión cultural y (b) el núcleo de operaciones críticas que impacta directamente sobre una imagen de grupalidad en la cual el grupo Shanghai y el efecto de “lo babélico” se auto-escenifican como homólogos (es decir, la

equivalencia entre el grupo literario y los efectos producidos por una parte del staff fijo de *Babel*) y como agentes del dirigismo interno de los criterios axiológicos de la revista.

\*\*\*

Las desapariciones de Haroldo Conti y Francisco “Paco” Urondo en 1976, seguidas del asesinato de Walsh al año siguiente, así como de la censura de *Alguien que anda por ahí* de Cortázar, dejaron claro que las opciones para los escritores “comprometidos”, si no el exilio, eran el escapismo, el silencio o el riesgo de emitir mensajes cifrados. El transgresor contra la sociedad y el sistema ya no es el maldito o el vitalista, el anormal como monstruo antiburgués, como se construía desde la revista *Contorno* a través del emblema de Arlt, sino el militante, el guerrillero, el que, como Héctor Germán Oesterheld, convierte su denuncia en un sacrificio político. El que se arriesga a intervenir en ese juego macabro de ser o no ser descubierto, cuya recompensa es incierta y utópica, y cuyo fracaso implica la muerte.

Si en los sesenta la censura era contra el “mal gusto” y la inmoralidad (puede pensarse en los procesos contra *Nanina* de Germán García en 1968, durante la dictadura de Onganía, o contra *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig durante el mandato militar de Lanusse), en los setenta las causas se concentran fundamentalmente en la expresión política. Si la autenticidad existencial y la sensibilidad social, la coherencia entre literatura y vida, y la irreverencia polémica en la presentación de temas moralmente “escabrosos” eran en los sesenta la piedra de toque del compromiso (tal como aparecía en las narraciones sartreanas de Abelardo Castillo, en el realismo de Bernardo Kordon o en la vanguardia revulsiva y vitalista del grupo Opium), en la utopía revolucionaria que representa el viraje de Walsh hacia la escritura testimonial de no-ficción, proyectado su ideal hacia los setenta, se verá del compromiso existencial una herramienta insuficiente y se buscará en la síntesis entre vanguardia y militancia el modelo del intelectual revolucionario que arriesga la vida y que busca la acción política en lo que García Helder, para definir a Urondo, caracterizaba como “franqueza vitalista, compromiso político y experimentación artística” (1999).

El recurso de lo alegórico-político no es una novedad propia de los años sesenta y setenta en Argentina. Bien vistos, no otra cosa habían sido antes las ficciones que Martínez Estrada escribiera en su “silencio” de una década durante el peronismo, la involuntaria alegoría de “Casa tomada” de Cortázar (opuesta en su orientación ideológica a las que realizará, ya conscientemente, en las décadas posteriores), e incluso textos borgeanos como “El simulacro” (incluido en *El hacedor* – 1960). Otro tanto podría decirse de buena parte de la novelística cristiano-peronista de Leopoldo Marechal, en los símbolos existenciales del llamado “tríptico del silencio” de Antonio Di Benedetto (que se inaugura con *Zama*) o incluso de muchas obras de Eduardo Mallea que, a pesar de ser el principal blanco de ataque con que los contornistas definen la apolitización de la literatura oligárquica, en novelas como *Fiesta en noviembre* forma parte de esa línea de ficciones liberales y reaccionarias cuyas denuncias alegóricas ora cargan las tintas contra los fascismos internacionales, ora se vuelcan contra el peronismo, fenómeno complejo del cual sólo son capaces de percibir su perfil autoritario (allí se encuentran desde relatos como “El salón dorado” de Manuel Mujica Lainez a *El incendio y las vísperas* de Beatriz Guido). Sin embargo, sólo a partir de los años sesenta, y en ciertos proyectos estéticos puntuales, el recurso de la alegoría como medio de expresión política adquirirá un espesor premonitorio, denunciatorio o memorístico

(según se produzca antes, durante o después de la dictadura cívico-militar) sin precedentes en la historia cultural argentina, tanto por su fuerza imaginaria para distorsionar y cifrar la realidad a través del extrañamiento, como por los riesgos específicos tomados (y a veces padecidos en carne propia) por sus autores. En este plano se pueden ubicar desde las simbolizaciones crecientemente políticas del Cortázar ya convertido, desde París, a la izquierda latinoamericana (y que tiene sus expresiones más evidentes en “Segunda vez” y “Apocalipsis en Solentiname”), las alegorías filiadas en lo “real maravilloso” latinoamericano, como *El trino del diablo* (1974) de Daniel Moyano o *Mascaró, el cazador americano* (1975) de Haroldo Conti, hasta obras ideológicamente inclasificables (que incluso superan las limitaciones de lo que podría llamarse “alegoría”), como *El frasquito* de Luis Gusmán o *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, o la olvidada *Andá cantáale a Gardel* (1970) de Alejandro Losada; o bien experimentos que cruzan la transgresión sexual y la violencia política, como *Monte de Venus* de Reina Roffé, “Cadáveres” de Néstor Perlongher o las novelas de Manuel Puig. Ya promediando la dictadura y luego, en vísperas de la democracia, novelas como *En el corazón de junio* de Luis Gusmán, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano, *La vida entera* de Juan Martini, e incluso los últimos relatos de Antonio Di Benedetto, escritos durante su encarcelamiento o ya en el exilio, funcionan como balances de época que, por un lado, clausuran la vertiente del mensaje cifrado al llevarlo a sus límites y, por el otro, habilitan toda una línea de ficciones que, echando mano a los recursos de extrañamiento de estas alegorías, ejercen un vaciamiento del significado político, con lo cual elaboran toda una serie de poéticas experimentales que se apoyan en la imposibilidad (muy emparentada con los valores postestructuralistas) de ofrecer una sola lectura, una interpretación lineal: lo plural y lo indecible como categorías barthesianas tienen aquí una evidente articulación de época. Y es en este plano donde se explica la emergencia de las ficciones escritas por esa “generación ausente” de los años de postdictadura, como la bautizará Lucas Rubini en 1985, en el número 25 de *Punto de Vista*.

En la medida en que las alegorías políticas practicaban distorsiones de la realidad representada –sea a través del surrealismo, el expresionismo, la ficción paranoica, el misterio policial, el absurdismo, la parodia, el hermetismo–, la caída de una coyuntura censora que constriñera al símbolo llevaría a que en los ochenta muchos de estos recursos sirvieran más para postular un enfrentamiento ya declarado contra el realismo que para encubrir bajo elipsis y connotaciones mensajes políticos codificados. Así, por ejemplo, obras como las de César Aira, Marcelo Cohen o Alberto Laiseca, que en los setenta y primeros ochenta hubieran podido leerse como alegorías del contexto social (de hecho, *La luz argentina* o *Su turno para morir* sufrieron inicialmente tales interpretaciones<sup>34</sup>), en los ochenta ya se convierten en estandartes de poéticas antirrealistas desprendidas de todo afán de representación figurada. El propio Saer, habiendo explicitado en *Glosa* la referencia de lo no dicho que subyacía en *Nadie nada nunca* (cfr. Gramuglio, 1990), ahondará en los ochenta y noventa en un terreno de extrañamiento irreductible a un sentido político unívoco, como en *La ocasión*, *La pesquisa* o *Las nubes*<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Sobre el ejercicio sistemático de la lectura alegorizante en la crítica argentina, cfr. Heredia, 1997. Asimismo, acerca de las “malas lecturas” alegórico-políticas de la obra de Laiseca, cfr. Conde De Boeck, 2017, 150 y ss.

<sup>35</sup> Sobre el sentido político complejo y elusivo de estas ficciones extrañas de Saer, cfr. Gamarro, 2015, 426-440.

Considerando que la literatura argentina a comienzos de los años setenta vivía el punto álgido de su debate acerca del compromiso ideológico, la utilidad social e incluso, con Rodolfo Walsh, el riesgo de su absorción en la militancia política, podría afirmarse que, tras la experiencia de la dictadura militar, el panorama cultural exhibe otros problemas. Ya ciertos conatos de autonomización de la literatura frente al hecho social y político se habían expresado entre los años sesenta y setenta, desde la autonomización de la crítica postulada en los primeros años de la revista *Los Libros*, antes de su viraje ideológico, y ya más fuertemente desde la revista *Literal* (1973-1977), cuya intriga, pese a no dejar de realizar “una particular lectura del momento político” (Idez, 2010, 77), evita las identificaciones ideológicas populistas y, desde un enfoque lacaniano, demanda una vanguardia experimental disociada de toda idea de vanguardia política. Ya a comienzos de los años sesenta, en grupos bohemios “menores”, como Opium o Sunda, nucleados en torno al bar Moderno y al Di Tella, habían circulado nociones de transgresión y compromiso desvinculadas de la referencia política directa y asociadas, en cambio, a cierto compromiso vitalista y creativo donde se mezclaba un cierto post-surrealismo con la oleada contracultural norteamericana impulsada por la *Beat Generation* y por el rock (cfr. Cippolini en Barea, 2016).

A comienzos de los años setenta, en el mercado editorial convivían el ensayo político con el furor por la ficción testimonial o periodística, las exitosas novelas del *Boom* latinoamericano con un creciente interés por parte de editoriales pequeñas, como De la Flor, Galerna, Jorge Álvarez o Noé, que basaban su intervención cultural en apostar por autores jóvenes inéditos hasta el momento. Se entrecruzan en estos años concepciones muy disímiles de transgresión literaria, desde la fijación en lo político hasta las vanguardias más puristas, cuyo blanco de ataque en común es una imagen de “lo burgués”: conviven así los múltiples dilemas de escribir contra la doxa burguesa, contra el buen gusto, la claridad y la comprensión del lector de la clase media, contra los valores morales establecidos, contra la idea de “buena literatura” de la alta cultura e incluso contra los imperativos de compromiso ideológico que se dirigían desde la intelectualidad progresista. De este modo, el campo literario del momento ofrece una proliferación atomizada donde coexisten el testimonio de *Las tumbas* de Enrique Medina, el pastiche latinoamericanista del *Libro de Manuel* de Cortázar y la *non-fiction* política de *El caso Satanowsky* de Walsh con las mezclas espurias de registros en *The Buenos Aires Affair* de Puig, la censurada por obscenidad *Nanina* de Germán García, la experimentación abyecta de *Sebregondi retrocede* de Lamborghini o una radical novela-artefacto como lo es *A bailar esta ranchera* de Horacio Romeu.

Y si el blanco común de estas diferentes formas de transgresión era una cierta idea de “burguesía” como concepto fetiche donde cristalizaría lo cultural, ideológica o políticamente retardatario, los valores que experimentan un alza pasan a ser diferentes niveles del compromiso ejercido desde la periferia, que van desde la absoluta militancia (el abandono total de la literatura burguesa que pretende Walsh) hasta la marginalidad bohemia, de politización muchas veces ambigua (el desenfreno inasible de Osvaldo Lamborghini). En todos los casos, sin embargo, no se verifica todavía una separación absoluta entre la transgresión de la escritura y el sujeto que la ejerce, ni siquiera en aquellos núcleos intelectuales que comenzaban a hacer un culto en torno a la concepción postestructuralista de la *muerte del autor*.

Si estos textos buscaban ejercer transformaciones, sea en pos de las grandes luchas populares a través de una literatura de denuncia no-ficcional o bien a razón de los cambios de hábitos del lector por medio de vanguardias difíciles y extrañas (cfr. Di

Paola en Caparrós y Anguita, 1998, 218), también todos se apoyaban en una noción de riesgo y de experiencia, tanto colectiva como individual, política o existencial. Todavía el autor sigue siendo el nodo donde converge el efecto de sentido de sus obras, tal como lo demuestra la proliferación de entrevistas en las revistas literarias del período, la tendencia a diseminar biografemas que hasta hoy en día permiten componer un cierto archivo biográfico de los autores de la época, lo cual no será tan común en la literatura de postdictadura. Es casi una obviedad remarcarlo, pero uno de los fenómenos comunes en casi todas las líneas de fuerza del campo literario de post-dictadura es, como resultante de una asentada autonomización de la escritura frente a la idea de función, el borramiento, no ya de lo autoficcional, que en cambio prolifera, sino más bien de lo estrictamente biográfico y de su dimensión histórica: resulta mucho más sencillo reconstruir, sólo por medio de entrevistas y referencias en los medios gráficos, una biografía culturalmente “significativa” de Walsh, de Puig o de Saer que una de Caparrós, Fresán o incluso Aira.

En este marco, algunas de las tendencias alegorizantes con que la literatura argentina abordaba la representación política antes y durante la dictadura –desde las más inasimilables, como *El Fiord* de Lamborghini, hasta las más evidentes, como las del Cortázar de *Alguien que anda por ahí*– se convertirán, a comienzos de los ochenta, en un recurso sistemático para eludir la censura: ambiciosas alegorías políticas, cifradas bajo símbolos siniestros y ambiguos, apuntalan el final del llamado “Proceso militar”, entre las cuales *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca* se convertirán en puntas de lanza y modelos programáticos.

Será precisamente la revista *Punto de Vista* la que irá construyendo el sistema de lecturas desde el cual la alegoría política se convertirá casi en un imperativo del gusto literario de la época, sea porque se percibe el valor de la transgresión sólo en los textos literarios que denuncian los límites de la representación realista, sea porque el culto a lo “no dicho”, ya establecido en *Los Libros*, adquirirá durante la dictadura un carácter descifrador de sentidos políticos latentes. Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Carlos Dámaso Martínez van configurando, especialmente con la finalización de la dictadura, pero también durante la misma, el balance de lo que sería una literatura de reparación cultural y política (cfr. Marsimián y Grosso, 2009, 74) donde la denuncia se concentra más en lo no dicho o en las disonancias extrañas que en la representación realista. Las lecturas de Saer, Piglia, Rivera, Martini, Moyano, y luego, bajo esa misma axiología, los intentos de leer a la nueva promoción: a Caparrós, a Cohen, a Pauls, luego a Chejfec y a Sánchez (cfr. Sager, 2007, 88-89<sup>36</sup>). Estas últimas lecturas ya exhiben el resquebrajamiento del gran problema que significa el carácter inasible de la escritura de César Aira, que parece contaminar algunas de las zonas más políticamente inclasificables (en todo caso, asociándose despolitización a postmodernidad) de las novelas de esta generación emergente (cfr. Catelli, 1984). La experimentación cifrada de Piglia y Saer, las alusiones de Moyano y Martini, chocan contra el esteticismo

---

<sup>36</sup> “Sobre el lugar que ocupan [los babélicos] en el campo literario y sobre *Babel* más específicamente se han publicado varios artículos críticos, pero son pocos los que se refieren a las características de su narrativa propiamente dicha. Entre ellos, no deja de llamar la atención la estrechísima cercanía que se hace presente entre los modos de describir las poéticas de estos escritores y las descripciones que se utilizaban ya a principios de los ’80 para hablar de la literatura de entonces, aquella que los babélicos catalogarían como la de sus ‘hermanos mayores’” (88). Y Sager señala puntualmente cómo el dispositivo de lectura que Sarlo empleaba en 1983, en su célebre artículo “Literatura y política” contamina epigonalmente la lectura que hace Saítta veinte años después (2004a).

desinteresado de Aira, y el pesimismo utópico con que Rivera construye sus sagas revolucionarias (cfr. Dámaso Martínez, 1985 y Gramuglio, 1984b), contrasta con el pesimismo lúdico con que Caparrós, en *Ansay o los infortunios de la gloria*, visitará ese mismo siglo XIX fundacional que Rivera usa de espejo para leer el presente del país, y lo arrastrará hacia mistificaciones experimentales y desviadas de la Historia (cfr. Chejfec, 1985).

Veremos posteriormente cómo tanto las ficciones de los babélicos como las ficciones que toman como modelo (las de Aira, Lamborghini, Laiseca, Puig Libertella) son a menudo difícilmente despegadas de la atribución alegórico-política que Sarlo, a partir de su reciclaje de Walter Benjamin, comienza a difundir como un modelo de lectura:

Formas alegóricas, formas de figuración, tropos, marcan muchos de los textos producidos en este período, no sólo como procedimientos en el nivel de la escritura, sino como grandes movimientos articuladores de toda la estructura ficcional. (1987, 45)<sup>37</sup>

De este modo “la estrategia de la cifra y de los espacios simbólicos” (56) no sólo esboza un canon de lecturas (Piglia, Saer, Moyano, Martini, etc.), sino también una axiología (el valor de una literatura de denuncia ideológica) y un modelo hermenéutico según el cual la ficción argentina del período (especialmente si trabaja con estrategias de extrañamiento) siempre será susceptible de ser leída como una alegoría no sólo política, sino específicamente coyuntural (ese imperativo de lectura que haría de las complejas mitologías de Alberto Laiseca o de las sociedades artificiales de Marcelo Cohen llanas alusiones a la dictadura militar). Veremos posteriormente que, en todo caso, es probable que el grupo Shanghai y los postulados de *Babel* tengan como uno de sus primeros posicionamientos transgresores el culto hacia lo políticamente inasimilable, el culto hacia una escritura que se resiste a la lectura descifradora ya que constantemente aplaza el sentido hacia un juego infinito de parodias de parodias. A partir de esta negación, podría admitirse un papel opositor de *Babel* frente a la sólida reconfiguración del canon que venía diseñándose en *Punto de Vista*.

Entonces, sea por un imperativo o gusto o bien por un capital simbólico con un alto índice de verosimilización, sea como modo de escritura o como dispositivo crítico de interpretación, es evidente que gran cantidad de textos de los ochenta, desasidos de la veleidad alegorizante, serían leídos todavía bajo ese previo régimen receptivo: puede pensarse en las obras de Alberto Laiseca, Marcelo Cohen, César Aira o del propio Lamborghini (que produce desde España hasta después de la dictadura). Ya en democracia, algunos autores mantendrían la simbolización como recurso literario autonomizado de una coyuntura censora, como Ricardo Piglia en *La ciudad ausente* (1992)<sup>38</sup>, mientras que otros, como Saer y Germán García, aprovecharían inmediatamente la finalización del Proceso para explicitar la referencia al conflicto, tal como lo practica precozmente el primero en *Glosa* (1985), y más tardíamente el segundo

---

<sup>37</sup> En este mismo artículo programático, Sarlo cita una interpretación de Lloyd Spencer sobre Benjamin, según la cual incluso el realismo puede leerse desde un perfil alegórico: “En realidad, un nivel de la argumentación de Benjamin es que toda literatura, incluso aquella que parece evocar una completitud simbólica de sentido, una ‘presencia’ inmediata de aquello que es significado, puede y quizás deba ser leída alegóricamente” (en Sarlo, 45)

<sup>38</sup> Novela que, de todas formas, ya hace manifiesta la referencia a la dictadura, antes encriptada en *Respiración artificial*.



en *Villa* (1995). En el caso del neobarroco de Néstor Perlongher, la simbolización política practicada en “Cadáveres” (1981) se mantiene como una estrategia más compleja de experimentación con el lenguaje y la transgresión, que en parte hereda el riesgo de lo inasible que practica Osvaldo Lamborghini.

Entre rechazos y veneraciones, una “generación ausente” (al decir de Rubinich, 1985), buscará redefinir en los ochenta el canon literario. Ante el dispositivo hermenéutico que la crítica había construido frente a toda forma de extrañamiento, susceptible inmediatamente a ser leída como clave política, resulta comprensible que una nueva generación haya buscado deslindar de la manera más explícita posible sus experimentos narrativos de tales imperativos, los cuales, por lo demás, pasada la urgencia contextual, ya en democracia y sin necesidad de operar tácticas contra la censura, comenzaban a exudar el husmo de lo anacrónico y lo epigonal (sobre la complejidad de estas nuevas ficciones, desasidas de la lectura alegórica, cfr. el estudio de Kurlat Ares, 2006).

Miguel Briante, un autor que, desde su particular visión del realismo, había sido una clave generacional ineludible durante los años sesenta y setenta, volvió a la escena cultural tras su silencio editorial durante la dictadura, para convertirse en una figura enormemente influyente desde las páginas de *El Porteño*, fundada junto a Gabriel Levinas y a través de su tercer libro de cuentos, *Ley de juego*. La de Briante sería, como representante del realismo de la generación anterior, una de las primeras voces en expresar su insatisfacción frente al giro “descomprometido” que exhibían algunos de los autores que comenzaban a publicar durante los primeros años de la democracia, como Daniel Guebel, Martín Caparrós o Alan Pauls. Junto con Fogwill, Andrés Rivera y Antonio Dal Masetto, Briante representa la continuidad del realismo “puro” (no problematizado, si se lo compara con la experimentación planteada por Saer en esos mismos años) que, en los sesenta y setenta había sido representado por autores como Enrique Wernicke, David Viñas, Germán Rozenmacher o Dalmiro Sáenz, y que ya en los noventa tendría su reivindicación en autores anti vanguardistas, como Juan Forn, Guillermo Saccomanno o Cristina Civalé. Una tradición de realismo (en realidad nunca interrumpida, si hacemos caso a lo que propone Martín Kohan, 2005a) que mantenía cierta distancia con respecto a la problematización absoluta de la militancia, representada por Rodolfo Walsh, pero que, por una más o menos consciente asunción de la noción de compromiso, se distanciaba también de los moldes comerciales que se dictaban desde el *Boom* latinoamericano, sea para generar sus propias formas de experimentación dentro de las coordenadas de un realismo político (Rivera), sea para purificar la verosimilitud a partir de una obsesiva referencialidad prosaica (Fogwill) o bien para construir otras pautas de mercado (Dal Masetto, pero también los mencionados autores que publicaban en los noventa en la colección “Biblioteca del Sur” de editorial Planeta).

Es notable cómo Andrés Rivera, por ejemplo, expresa el claro viraje en la cuestión del compromiso en los nuevos autores de los ochenta. En una entrevista afirma haberse interesado por la primera novela publicada por Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria*, pero haber desestimado la segunda (en realidad, primera en ser escrita), *No velas a tus muertos* (cfr. en Berg, Bueno y Fernández Della Barca, 1994, 321). Podría decirse que, en la primera, novela histórica experimental situada en 1810, Rivera creyó leer en su momento una narrativa emparentada con el propio proyecto,

pero, en la segunda, una sátira sobre la militancia juvenil de los setenta, ya percibió una ironía ideológica completamente desligada de su concepción de compromiso político<sup>39</sup>.

## 2.2. “Sin proyecto”, pero con “esforzado espíritu de sonrisa”: el grupo Shanghai como generación y como formación cultural

Que un mito eche a rodar con sólo ponerle un nombre supone que estaba haciendo falta.

Asunción Carballo (1988, 9)

En 1985, Lucas Rubinich publicó en *Punto de vista* un artículo titulado “Retrato de una generación ausente”. Allí esboza un panorama pesimista sobre la situación de los “nuevos” intelectuales de la primera mitad de los años ochenta, entre los que se incluye a sí mismo. Aquellos treintañeros nacidos, más o menos, en la década del cincuenta, recientemente publicados o todavía inéditos, desorganizados como formación cultural a causa de crecer durante la dictadura militar. Esa generación, según Rubinich, existe sólo potencialmente, es decir, todavía no existe: “somos menos un grupo intelectual que una despoblada franja improductiva – con algunas puntas que no parecen anunciar ningún iceberg de futuros hacedores -.” (1985, 44). La carencia de grandes proyectos (categoría que retomará Claudio Zeiger en un artículo de 1988, al hablar de “generación sin proyecto”) hace de esta generación más la promesa de lo que será que un elemento realmente efectivo del campo, más una aspiración que una presencia.

En un estado de evidente crisis editorial, tan diferente al de los sesenta, estos jóvenes experimentan grandes dificultades para irrumpir en el campo literario. Además, estos autores no poseen el estímulo intelectual que tuvieron otras generaciones anteriores, y que quizás sea el estímulo por antonomasia de toda generación artística: la posibilidad del parricidio. Las letras argentinas, tras la muerte de Cortázar y con un Borges ya cristalizado, experimenta en su canon principal un cierto estado de vacancia. Faltan entonces faros y modelos, aunque no carecen quizás de “hermanos mayores”, “padres sustitutos”, intelectuales ocultos que permitían acceder a un mundo intelectual extrauniversitario (se infiere: Piglia, Saer, Lamborghini, Walsh, Puig, Copi, Moyano, etc.).

A su vez, esta generación “huérfana” está lejos de la utopía editorial e intelectual de los años sesenta, con la proliferación de emergencias, publicaciones, debates, tensiones:

El clima es diferente, no tenemos ahora la euforia de esos años de la revolución cubana, ni el psicoanálisis, ni la sociología como elementos novedosos dentro del campo intelectual, no escribimos al amparo de la luz de Sartre, ni “descubrimos” a Cortázar. (44)

Complejizando la interpretación de esta “generación ausente”, Rubinich alude a la paradoja fundamental de esta ausencia: autores envejecidos prematuramente por el horror de la dictadura y el exilio, por el miedo a la libertad de expresión, pero trágicamente inmaduros a nivel intelectual. Intelectuales “en pañales”, sobrevivientes

---

<sup>39</sup> Desarrollaremos esta anécdota en los capítulos dedicados a sendas novelas de Caparrós.

escasos, educados en una universidad y un clima intelectual de censura, resignados durante la dictadura a un autodidactismo de lecturas desordenadas, fragmentarias y aisladas, y a una escasa vida pública, a una sociedad desinformada y silenciada. Ya en democracia, sólo queda de ellos “una triste élite desarticulada”, autores de “una escasa producción y una deficiente formación” (45). Si esta generación posee una producción asistemática e incompleta, una actividad que no fue, no culminada nunca en grandes obras, para Rubinch será quizás la generación siguiente, la de los nacidos en los sesenta, la que posteriormente hará efectivas estas carencias. De ese modo, la “joven” generación de los años ochenta quedará como una “generación sángruche” (46), entre los hermanos mayores, que ya estarán legítimamente reivindicados, y los jóvenes de la era marcada por Malvinas, emergidos ya en plena apertura democrática. La gran pregunta perturbadora que sobrevuela el artículo en torno a esta generación indefinida y condenada acaso a la medianería eterna es: “si realmente tenemos algo para decir”.

Sin embargo, aunque falten grandes proyectos que definan a esta generación improductiva, Rubinch encuentra en tal situación un rasgo compartido, un común clima de ideas que, sin duda, tendrá una posición, aunque bien no sea de síntoma, en el desarrollo del campo intelectual argentino. Significativamente, cuando ya antes se resignaba a que esta generación no tuviera “algún texto genial” soñado “en medio del vacío que afloraría con el fin de las restricciones” afirma:

Nosotros, como muchos intelectuales (y seguramente como todos los que aspiran a serlo), como el narrador de la biblioteca de Babel de Borges, peregrinamos en busca de El libro, del Catálogo de catálogos (46)

En esta frase se acumula la tensión que heredará la revista *Babel* y que, muy particularmente, girará en torno a la búsqueda de grandes padres transgresores y ocultos en las figuras de Aira, Lamborghini, Libertella y Laiseca. No en vano este último, que ya había culminado *Los sorias* en 1982, era efectivamente el autor que había soñado un texto genial e inédito, que circulaba de mano en mano, y que había sido escrito solitariamente, en pobres cuartos de pensión, durante aquel período de silenciamiento y restricciones. Esta obra sería percibida por muchos intelectuales, entre ellos Aira, Fogwill y Piglia, como “El libro”, el “Catálogo de catálogos” que toda la “generación ausente” había esperado.

Rubinch no explicita allí los nombres de los autores del grupo “Shanghai” en esta “nueva” Generación del Ochenta (y de hecho, casi no desliza nombres propios), aunque para ese entonces ya Pauls y Caparrós habían publicado sus primeras novelas. Simbólicamente, esta ausencia se salda en el mismo número de *Punto de vista*, donde, pocas páginas antes del artículo de Rubinch, ya Sergio Chejfec reseña la reciente *Ansay* de Martín Caparrós. El estallido de producción de los babélicos en los años posteriores desmentirá en parte la condena de “falta de proyecto” e improductividad, aunque, sin duda, algunas cualidades de este balance quedarán como rémora generacional. Numerosos críticos posteriores tenderán a identificar, explícita o implícitamente, la categoría de “generación ausente” con los jóvenes autores de *Babel* (cfr. Castro, 2009; Drucaroff, 2011): la imagen de los babélicos como una generación esterilizada hasta tal punto por el clima despolitizador de la dictadura que, en épocas de democracia, sin nada para decir, sólo recurren a la acumulación frívola de capital simbólico y al recurso de la parodia y la experimentación intelectualista. Las réplicas a

este panorama serán publicadas en un número posterior de *Punto de vista* (1985, 42-45), pero el rótulo de la “ausencia” ya había sido barajado. Rubinich anticipa el síntoma de ausentismo ideológico que cierta generación literaria de post-dictadura manifestará a causa de lo que es percibido como un fracaso de la izquierda, la derrota de la utopía de los años sesenta y de la épica de la militancia. Aunque Rubinich no menciona a ninguno de los autores de la todavía inexistente *Babel* (para ese entonces ya Pauls y Caparrós habían publicado sus primeras novelas), simbólicamente esta ausencia se salda en el mismo número de *Punto de vista*, donde, pocas páginas antes del artículo de Rubinich, ya Sergio Chejfec reseña la reciente *Ansay* de Martín Caparrós.

Pese a las tiranteces y los riesgos en que se encontraba la flamante democracia hacia fines de 1987, con una inflación económica creciente y las alarmantes insurrecciones militares de los llamados Carapintadas, ya la literatura está marcada por la impresión de inutilidad ideológica, de vacío en los referentes políticos, de fin de los grandes relatos, de gratuidad esteticista. El mal de la dictadura es percibido en este momento como un espectro lejano que hubiera transitado por el país en un pasado mucho más remoto que el tiempo real de cuatro o cinco años. Si bien Caparrós publicaba en 1986 su ajuste de cuentas con la política –la novela *No velas a tus muertos*, más ocupada en deconstruir la militancia de izquierda de su generación que hacer lo propio con los discursos que justificaron el Proceso-, su narrativa es fundamentalmente una huida hacia adelante, un tanteo sin un proyecto definido, pero también un constante asombro acerca del aprendizaje ideológico: sus personajes huyen de la historia porque ésta los ha derrotado. Se exilian en países exóticos (el militante Carlos Montana en *La noche anterior*), se vuelcan al delirio de grandeza como compensación por la derrota (*Ansay*) o se introducen en las sordideces de una Buenos Aires de novela donde el calco paródico del policial *noir* borra la pregnancia política que podría comportar una mimesis “exacta” de la realidad (*El tercer cuerpo*). La literatura para Caparrós se convierte en una realidad autónoma que puede sobreescribir la experiencia social: la fascinación por el artificio como motor de la historia, el descubrimiento del mito, el simulacro y lo apócrifo como hechos que poseen la misma materia que la realidad, hacen que la literatura se convierta en una superstición inútil pero sublime. Una religión de la literatura es, precisamente, lo que asume como marca de identidad todo este grupo de jóvenes escritores que comienzan a publicar en estos años y que se encuentran fuertemente marcados por la pertenencia a ese ausentismo generacional que diagnostica Rubinich. Uno de ellos, Alan Pauls, recuerda esa época como

una fe en la literatura [...] No nos importaba nada o nos considerábamos con derecho a no tener fe en nada que no fuera la literatura. Era una rara fe, totalmente pagana, pero digo, en el momento de barrer de la mesa todo aquello por lo que no íbamos a apostar, puestos entre la espada y la pared, lo único que siempre quedaba era la literatura, escribir, la poesía, el ensayo, el lenguaje. Veo eso como algo muy marcado. (en Budassi y Arias, 2007b)

El extrañamiento y el salto hacia escenarios exóticos serán las únicas vías que este grupo encuentre para ingresar subrepticamente a una interpretación alternativa de la realidad, un terreno donde la literatura opere como una estrategia para alumbrar otra forma de conocimiento, diferente a la que la generación anterior había postulado como una exigencia de eficacia y compromiso. Quebrado el diálogo con sus mayores, cuando

las opciones políticas parecen reducirse al absurdo de una farsa social y el trauma de la dictadura parece haberse diluido más por cansancio que por triunfo de la izquierda, esta generación encuentra en el procedimiento de la parodia la expresión perfecta para el escepticismo que experimentan hacia los grandes mitos culturales. Con una actitud hastiada hacia la idea misma de realidad, reivindican el rol desinteresado de la literatura. Como diría otro de los miembros de este grupo, Daniel Guebel:

La preocupación por lo real es una preocupación de los '60 y '70, devenida en esa endeble paradoja de la crítica de las armas y de las armas de la crítica. En los '80 creo que hemos descubierto que el poder de la publicidad no necesita de productores marginales como la literatura. (en Zeiger, 1988, 42)

No será casual que estos autores encuentren en la escritura de Osvaldo Lamborghini, de una radical experimentación con lenguaje, pero a la vez de una autonomía estética capaz de navegar en la perfecta ambigüedad ideológica, un emblema y un modelo. El otro autor en quien encontrarán un faro (al decir de Verónica Delgado, 1996, 10) será César Aira: no sólo uno de los exégetas y traductores del culto lamborghineano a la lógica de los ochenta (el otro, no necesariamente opuesto, será Néstor Perlongher), sino también oficiante de una narrativa que representa la quintaesencia del dilema posmoderno: el juego, el regodeo en el vacío de sentido, la búsqueda por los dominios de la "literatura mala", el desdén hacia la concepción moderna del valor estético, pero también un refinamiento culterano y un control absoluto sobre los recursos intelectuales más susceptibles a producir un efecto de canonicidad literaria.

A este respecto, Silvia Kurlat Ares percibe que esta cisura generacional se encuentra asentada en el Proceso militar como experiencia:

Una de las consecuencias más visibles de la dictadura en el campo intelectual fue la falta de un lenguaje común entre los intelectuales más jóvenes y sus predecesores. Esa falencia creó una oposición entre los intelectuales que habían participado de la efervescencia de los años sesenta y setenta, y aquellos que empezaban a postularse como una nueva vanguardia desde las páginas del suplemento cultural del diario *Tiempo Argentino* (1982-1986), y de revistas como *El Ornitorrinco* (1977-1988) o *La bizca* (1985-1986) en los ochenta y desde *Babel* (1987 [sic.]-1991) o *Diario de Poesía* (1986- ), poco después. (2006, 55)

Y es que no es sólo la dictadura la experiencia colectiva que distancia a ambas generaciones, la "comprometida" y aquella de "la pérdida del sentido" (Kurlat Ares, 19), sino todo el clima cultural y político de los años sesenta y setenta, su convulsión y puesta en riesgo, su abnegación para la circulación marginal de esfuerzos grupales que, ya en democracia, jamás se hubieran puesto al servicio de proyectos invisibles o autoexcluidos del sistema cultural y del mercado. Ejemplo: ya en los ochenta, ninguna revista grupal hubiera partido del principio de anonimia en los artículos de sus colaboradores, como sí sucedió con *Literal*; o bien, ningún autor hubiera transitado por carriles tan social y culturalmente periféricos como lo hicieron Marcelo Fox, Reynaldo Mariani o Alberto Laiseca en los sesenta y setenta. En los ochenta, frente a ese "quiebre

posmoderno” (Kurlat, 19), cambia la noción de política de la literatura y la idea de “bohemia” y de transgresión queda convertida en un color de época, en un fenómeno al que se puede guiñar un ojo de complicidad, pero que no se buscará reproducir en sus articulaciones originales de marginalidad y profanación cultural.

En todo caso, es indudable que el viraje en la concepción de “política de la literatura”, de aquello que se puede o no se puede hacer a nivel de “resistencia” con ese objeto llamado “literatura”, es un acontecimiento estrictamente vinculado a una reconfiguración del vínculo entre literatura y vida, o bien entre literatura y experiencia. No ya porque cambie el “mundo de vida” de lo narrable, sino porque también cambia la gnoseología misma del hecho literario: ¿qué puede conocer la literatura?, ¿qué se puede conocer a través de la literatura? Y, en fin, ¿qué se puede conocer? Esa “poética de la negatividad”, al decir de Piglia, que atraviesa toda la obra de Juan José Saer como una negación pesimista de que la experiencia pueda brindar verdades absolutas, adquiere en algunos jóvenes autores de post-dictadura un matiz de juego desinteresado, por un lado, pero, por el otro, de ostensible pragmatismo a la hora de gestionar los propios recursos (grupales e individuales) a fin de introducirse en el sistema cultural.

El grupo Shanghai y la revista *Babel* fueron acontecimientos centrales de esa generación. Como generación intermedia, si fueron los primeros jóvenes en problematizar sistemática y sintomáticamente la reconstitución del campo literario tras la dictadura, también fueron los últimos excedentes de la generación anterior, “hijos” hedonistas y disipados de los solemnes “padres” militantes; la resaca póstuma de lo que había sido una literatura saturada de autoexigencias de autenticidad que, tras ingentes esfuerzos y la falta de un triunfo que los coronara, transmitiera a los “hijos” (como diría Roberto Arlt al definir a sus ociosos holgazanes) el deseo reprimido de un recreo, la ansiedad de descanso, de un “domingo perenne”, como si en los “hijos” se exhibiera la herencia de esas “fiestas que jamás pudieron gozar sus ‘viejos’” (como dice Arlt en una de sus *Aguafuertes porteñas*).

Frente a esos “padres” que exigían de la literatura una determinada eficacia, los autores del grupo Shanghai respondían (en el recuerdo de Alan Pauls),

La eficacia era el enemigo, como la satisfacción, cosas ligadas a la literatura de calidad [...] ¿Pero por qué la bestia negra era la eficacia? Porque lo que nos gustaba era chapotear. Tener una especie de chiquerito. En ese sentido digo fe pagana, ni siquiera era la literatura con mayúscula, sino algo más material, como hacer juegos de palabras. (en Budassi y Arias, 2007b)

\*\*\*

Se superponen señales pre-babélicas en 1987. En marzo de ese año antes de la aparición de *Babel*, la revista *Vuelta Sudamericana*, dirigida por Octavio Paz, presentaba un panorama de la literatura argentina cuya nómina coincidía en gran medida con un conjunto de autores que aquel año comenzaba a autodenominarse, un poco a modo de broma literaria o de mito apócrifo, como “grupo Shanghai”. La revista de Paz no hace referencia a esta designación (y, de hecho, desconoce la existencia de la agrupación), pero la presencia de Martín Caparrós, Jorge Dorio, Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Matilde Sánchez y Luis Chitarroni, de quienes se publican textos inéditos y breves entrevistas a

modo de presentación, hace que este número de *Vuelta* pueda leerse prácticamente como un segundo manifiesto del grupo.

El primer manifiesto colectivo, piedra inaugural de esta “legitimación por autobombo” o “sociedad de bombos mutuos” –como la define, no sin cierta ironía, Pierre Bourdieu (1967, 16)– se publicaba también durante 1987, simultáneamente en diversas revistas. Se ha discutido la cuestión de la existencia efectiva de la publicación (cfr. Ludeña Aranda, 2015, 215), puesto que todo pareciera indicar que no se trata más que de una apócrifa puesta en mito. En una entrevista de 1988, Viviana Gorbato menciona las revistas *El Porteño* y el número 6 del *Diario de Poesía* como las anfitrionas del manifiesto. Roxana Patiño (2005) se refiere a *Página/12* y a *El Periodista*, pero las indicaciones son poco precisas. En una entrevista, Alan Pauls habla de cómo el grupo se reunía durante horas “redactando un manifiesto que nunca iba a ver la luz” (en Budassi y Arias, 2007b). Caparrós también destaca que la respuesta-manifiesto del grupo al ataque de Miguel Briante nunca sería publicada (en Libertella, 2011, 7). De haber sido realmente un mito inédito, las entrevistas hechas al grupo serían las únicas manifestaciones de la existencia de Shanghai en aquel momento<sup>40</sup>. Asimismo, la existencia de un texto se confirma en la crónica que les dedica Asunción Carballo en las páginas del décimo número de *Fin de Siglo* (1988, 7-11), donde se menciona “una nota a doble página publicada por *El Periodista*” y “una columna en *Página/12*” como manifiestos de este grupo llamado “Shangay” (sic.) y se citan textualmente frases de Caparrós y Dorio. En todo caso, ese texto, titulado “Shanghai”, que se ubica en la última página del *Diario de Poesía* (no. 6, 1987, 40), reproducía un pequeño libelo que, según informaría el copete en su publicación, circulaba extra oficialmente en algunos ámbitos literarios. Aparecía firmado por Martín Caparrós, Jorge Dorio, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Sergio Bizzio, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari y Sergio Chejfec, y se suponía una defensa grupal frente a los ataques que tanto Martín Caparrós como Alan Pauls, Luis Chitarroni y Daniel Guebel, recibieran por parte de grupos centrales y conservadores del campo literario como respuesta a sus primeras incursiones literarias<sup>41</sup> (hasta el momento *Ansay o los infortunios de la gloria* de Caparrós y *El pudor del pornógrafo* de Pauls, y puede incluirse la pronta a publicarse durante aquel año: *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* de Guebel). El contenido de este manifiesto fue luego publicado fragmentariamente en 1989 y en 1993, en los dos textos de Caparrós que podrían considerarse efectivamente como manifiestos del grupo (“Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” y “Mientras *Babel*”)<sup>42</sup>. Antes sería retrabajado por Caparrós y Dorio para ejecutar

---

<sup>40</sup> Caparrós (1993b) dice que esa “parodia de un grupo literario” apareció principalmente en los medios de comunicación y luego “en tres notas en un par de revistas y un diario” (106). El término “nota” mantiene cierta ambigüedad, puesto que podría referirse a entrevistas, o bien a esos supuestos manifiestos grupales.

<sup>41</sup> En realidad, como veremos más adelante, se trata del ataque puntual de Miguel Briante desde *Tiempo Argentino* en 1984.

<sup>42</sup> De hecho, Lucía Ludeña Aranda (216), en su estudio sobre el exotismo en la novela argentina de los años ochenta y noventa, especula con la idea de que el propio Caparrós pudo ser el autor exclusivo de ese manifiesto grupal. Sin embargo, a juzgar por entrevistas diversas a los miembros del grupo, es probable que más bien se haya tratado de algunas sucesivas redacciones colectivas que nunca se publicaron y cuyo material en bruto Caparrós utilizaría posteriormente. La frase que hemos citado de Alan Pauls (en Budassi y Arias, 2007b) implica que esas reuniones de escritura en conjunto en las que planeaban un manifiesto grupal sucedieron realmente. En tal entrevista pareciera que esas reuniones fueron abundantes, mientras que Martín Caparrós (1993b) habla sólo de dos. En todo caso, si seguimos lo que narra

el tono del editorial del primer número de la revista *Babel*, titulado “Caballerías”. En “Mientras *Babel*”, Caparrós recuerda:

Unos meses antes [del primer número de *Babel*] había aparecido Shanghai. [...] Shanghai se había formado casi como un acto de defensa, cuando un grupo de escritores entonces jóvenes y ligeramente éditos, un poco amigos, descubrimos que solíamos ser blanco de ataques sorprendentes. Nos tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses. En realidad, siempre sospechamos que gente de la generación anterior, la atacante, estaba mortalmente ofendida porque nunca la atacábamos, no le rendíamos el homenaje del parricidio. [...] Como nos ofendían en conjunto supusimos que debíamos defendernos en conjunto, y nos reunimos una noche en la Richmond, una confitería muy tradicional de la calle Florida. Estábamos Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y yo. (Caparrós, 1993, 526)<sup>43</sup>

El exotismo tanto del nombre del grupo, que remite a la populosa ciudad portuaria china<sup>44</sup>, como en el cosmopolitismo del nombre de la revista en la que harían su manifestación pública, que es el del bíblico zigurat babilónico donde se dieron comienzo las lenguas diversas del mundo, hacía alarde de la orientación estética – contra el realismo, a favor de la parodia, el experimento y la complicidad teórico-crítica– con la que se distanciaban de cierta banalidad del mercado, pero también de las exigencias ideológicas de cierta “literatura comprometida”, y en general de todo imperativo de la “eficacia” y la utilidad (cfr. Budassi y Arias, 2007b), de lo cual se declinaba una imagen de la experimentación literaria muy ligada a una concepción de *l’art pour l’art*.

El carácter autoparódico con que se plantea la construcción del grupo se percibe ya en la primera entrevista conjunta que responden pocos meses antes de la aparición del primer número de *Babel*. Consultados desde *El Periodista* por Viviana Gorbato, en una nota que se titularía “El Grupo Shanghai da la cara”, las respuestas de los jóvenes escritores consisten en chanzas sibilinas, juegos de palabras y, como dice María Virginia Castro, inversiones de “los clichés propios de la voluntad de crear una ‘generación literaria’” (2009b, 1): parodian así los mitos de la vanguardia como marcha hacia delante, la construcción de un “nosotros” e incluso Caparrós desmiente humorísticamente el

---

Caparrós en “Mientras *Babel*”, el grupo tenía vínculos al menos desde 1984. Una de éstas sería una nota en *Tiempo Argentino*, arreglada por Jorge Dorio y realizada “por un tal Torres Zavaleta” (según Chitarroni en Marus, 2013b). A juzgar por la escasa importancia que se les confiere a estas puntualidades bibliográficas en los estudios académicos sobre el tema, parecería tener mayor relevancia el mito cultural elaborado por los autores que la existencia real de esta nota.

<sup>43</sup> Dos puntualizaciones se pueden hacer sobre esta anécdota. En primer lugar, el detalle a veces cambiante de la confitería donde se produjo la reunión decisiva del grupo, puesto que a veces se menciona *La Ideal* (cfr. Marus, 2013b). En segundo lugar, los ataques se supone que vendrían desde el suplemento cultural de *Tiempo Argentino*, el mismo que, según Patiño (2005) habría sido el mismo desde el cual los babélicos habían pautado las bases de lo que luego sería *Babel*.

<sup>44</sup> Luis Chitarroni recuerda: “La idea era estar como en las antípodas: Buenos Aires y Shanghai. Estábamos comunicados y todo ocurría al revés como en el espejo de *Through the Looking Glass and what Alice Found There*. Yo creo que fue –si esto derriba el mito no lo pongas– una ocurrencia de [Ricardo] Ibarlucía. A él se le ocurrió que, ya que andábamos por ahí, fuéramos un grupito literario. Éramos ‘Los inéditos’” (en Marus, 2013b).



manifiesto que circulaba desde el año anterior: “[...] deploro verecundamente la sarta, la runfla, la retahíla, el batiburrillo de someras sandeces secretadas por un grupúsculo o comité supuestamente autotitulado Shangai en un textículo publicado por alguna de las mejores gacetas porteñas” (en Gorbato, 1988, 24).

Este escepticismo a la hora de presentarse como formación cultural se puede percibir en todos los niveles discursivos en los que se representa una imagen del grupo: entrevistas, manifiestos dentro y fuera de *Babel*, así como los perfiles autoficcionales de algunas de sus narrativas (cfr. Castro, 2009; Conde De Boeck, 2017). Como parte del conato de deconstrucción de los grandes mitos literarios y culturales, la autoconciencia cínica de los babélicos será una de las primeras marcas por las cuales sus “atacantes” los tildarán de dandies y postmodernos<sup>45</sup>, acusación esta última cuyas réplicas tendrán una particular pregnancia discursiva en *Babel*. También los enemigos y los ataques aumentarán durante los años siguientes, lo cual dará lugar a una polémica, más o menos artificial, que dividirá el panorama de la literatura argentina emergente de comienzos de los años noventa entre “experimentalistas” (los babélicos) y “narrativistas” (identificados con algunos autores que publicaban en la colección “Biblioteca del Sur” de la editorial Planeta, razón por la cual también se los denominaría “planetarios”), tras la cual se encerraba en realidad una pugna de ambigüedades internas entre dos concepciones de la literatura: la academia por un lado y el mercado por el otro.

Aquel número 8 de *Vuelta Sudamericana* donde se convoca a los Shanghai sería coordinado por el ensayista uruguayo, exiliado en México, Danubio Torres Fierro, quien ya venía publicando desde fines de los sesenta amplios estudios sobre literatura latinoamericana y que participaba de la revista como secretario de redacción. En este número especial se pretendía “ofrecer un panorama de la literatura que escriben en la Argentina de hoy quienes tienen entre 25 y 35 años” (1987, 6), tal como afirmaba el propio Torres Fierro en la “Presentación”. “Un muestreo [...] [d]el espíritu del momento”. Y aclaraba inmediatamente que los doce autores compilados<sup>46</sup> “no representan a ningún movimiento y que, por supuesto, menos deben entenderse como los ‘adelantados’ de un determinado grupo generacional” (id.), lo cual resulta paradójico si consideramos que, entre esos doce, por lo menos seis configuraban una reciente formación cultural que, aunque no explicitada en los textos y entrevistas que se publicaban aquí, exhibían marcas discursivas claras de grupalidad: cierta axiología y cierto sistema de lecturas en común, marcas por las cuales Torres Fierro, sorprendido, percibe que, si bien “la idea de la literatura que los anima no es solidaria, uniforme”, manifiestan una suerte de compartida cosmovisión de época. Una juventud que escribe con un claro rechazo a “la

---

<sup>45</sup> Incluso les endilgan el vicio de “manuchismo”, en referencia a la célebre frivolidad apolítica del emblemático novelista del patriciado porteño, Manuel Mujica Lainez (cfr. Carballo, 1988, 9).

<sup>46</sup> Además de los mencionados Shanghai, la revista incluye en el panorama a Jorge Panesi y Telma Luzzani, ambos como críticos literarios (Matilde Sánchez también era presentada bajo esta categoría), el primero con un estudio sobre Felisberto Hernández y la segunda con uno sobre Olga Orozco; María Martoccia, con un fragmento de su novela inédita, *La mujer sin razón* (que anticipa esas opresivas ficciones góticas que publicaría desde mediados de los noventa; el título *La mujer sin razón* al día de hoy corresponde a una novela inédita en la que la autora se encuentra trabajando); Elsa Osorio, con un relato titulado “El hombre de Balmes” (ya había publicado *Ritos privados*, y una década más tarde publicaría una novela que llegaría a ser un clásico sobre la dictadura: *A veinte años, Luz*); Luis Thonis, con un poema, aunque ya tenía trayectoria crítica (venía de la experiencia de *Literal* y se vinculó en los ochenta con *Xul* y con *Diario de Poesía*) y Marcos Lucio Victoria (poeta casi perdido, del que sólo se puede conseguir hoy alguna edición de su extraña *Fuego en la ciudad antigua* y que afirmaba haberle enseñado a escribir poesía a Fogwill [cfr. Ramos, 2013]).

retórica de la argentinidad” y al compromiso con la realidad social, que se vuelca a juegos signados por el sin sentido, el humor, la ironía, la desolemnización, todo a modo de “síntomas de escepticismo y desaliento”. Y culmina:

[...] estos jóvenes irrumpen en un momento en que el país está a medio camino entre una crisis profunda, perturbadora, y una restauración moral e institucional que apenas recorre sus primeros tramos. [...] Una herencia poco cómoda. [...] la mayor parte de estos jóvenes no parecen sentirse rehenes de la “circunstancia”: se diría que la aceptan con cierta resignación y, a la vez, con esforzado espíritu de sonrisa. (1987, 6)

Los modos en que los autores construyen su imagen en el espacio que les brinda *Vuelta Sudamericana* permiten comprender algunas de las directrices que comenzaban a esbozar tanto en condición de autores autónomos como de miembros de una emergente formación cultural: ¿qué capital exhiben allí?, ¿con qué concepción de la literatura se identifican?, ¿qué nómina de preferencias literarias seleccionan estratégicamente para legitimar a modo de influencias?, en fin, ¿qué producción propia deciden convertir en la punta de lanza de sus visibilizaciones singulares? Recordemos que en aquel momento Dorio y Bizzio sólo habían publicado unos poemarios, mientras que Chitarroni y Sánchez eran inéditos (Chitarroni, orgullosamente inédito<sup>47</sup>). Sólo Guebel, con una novela que saldría durante ese mismo año, y Caparrós, con dos novelas recientes, eran autores publicados<sup>48</sup>. En lo que eligen estos últimos para publicar en *Vuelta* podrían buscarse las marcas de un viraje desde (a) una producción hasta entonces ajena a un grupo publicitado como tal hacia (b) los esperables atributos comunes de una formación supuestamente emparentada, al menos, por ciertos enemigos comunes.

Uno de los textos publicados en *Vuelta* que representa mayor interés para el estudio de la trayectoria individual de cada autor es “La salud del padre” de Daniel Guebel, supuestamente parte de una novela inédita (*El avestruz*, de 1981), aunque resulte imposible determinar la veracidad de este dato entre tanto chiste apócrifo<sup>49</sup>. En todo caso, leído como un relato autónomo, el texto parece reescribir “La condena” de Kafka, así como algunos relatos de Bruno Schulz, y, a la vez, anticipar algunos de los núcleos fundamentales de la novela *Los elementales* (1992). Todo el programa de extrañamiento y humorismo de Guebel puede percibirse aquí. Asimismo, como veremos

---

<sup>47</sup> Cfr. lo que dice Chitarroni entrevistado en Mauro Libertella (2011, 7) y la reflexión al respecto que hace María Virginia Castro (2015, 114).

<sup>48</sup> Acentuamos el carácter édito de Caparrós y Guebel en oposición a Dorio y Bizzio no porque consideremos que el papel editorial de la poesía sea menos significativo en su circulación dentro del campo literario, sino porque será precisamente la narrativa el género que identifique a los babélicos, de modo que la intervención de Bizzio como autor publicado es más palpable desde su publicación de *El divino convertible*, en 1990, más que desde sus poemarios de comienzos de los ochenta. Por lo demás, durante los años ochenta y noventa, el mercado editorial de la poesía adquiere un cierto perfil de invisibilidad e inoperancia en lo que respecta a las estrategias de legitimación y circulación en el campo literario [cfr.].

<sup>49</sup> Recordemos que cinco años antes, en el primer número de *Pie de Página* (1982, 13), Bizzio y Guebel publican sus primeros textos: unos poemas el primero, un cuento llamado “Flores para Felisberto” el segundo. En su presentación, Guebel menciona dos novelas inéditas *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* y *El avestruz que clamaba en el desierto*. Puede asumirse que esta última es la misma que en *Vuelta* es referida como *El avestruz*.

posteriormente, propone un perfil autoficcional que será fundamental en las narrativas de los babélicos (cfr. Castro, 2009a).

En la breve entrevista que se adjunta para cada autor reunido en la revista, Guebel señala las influencias, de Aira, Borges, Cervantes, Chitarroni, Di Paola, Fogwill, Gusmán, Kafka, Lamborghini, Pauls, Piglia, Saer, Schulz, Scholem Aleijem, entre muchos otros. Este sistema de lecturas mantiene ostensibles coincidencias (especialmente en lo que respecta a los argentinos mencionados) con la tradición selectiva de *Babel*. Pero también introduce un adelanto de ese ataque contra la ilusión mimética del realismo y contra la literatura comprometida con la realidad que Martín Caparrós convertirá en el caballito de batalla de los manifiestos de la revista. Con el estilo humorísticamente pedantesco y tortuosamente intelectualista que será marca del grupo, Guebel responde (¿quién sabe si la entrevista es fraguada?):

– Si tiene opiniones políticas, ¿de qué manera inciden sobre lo que usted escribe? ¿De qué modo las transformaciones del mundo “exterior” afecta la obra de un escritor?

– Quisiera que, si las tuviera, incidieran en lo que escribiera: a mí me gustaría ir arriba. Los modos: en eso, que incidieran las transformaciones y las opiniones: los movimientos del mundo como una operación enigmática que una conciencia brillante y desviada registra y regula y combina de acuerdo a sus propios ácidos: hecatombes del desoxirribonucleico. Un poco romántico estoy hoy. Naturalmente, desconfío de las homologías y los espejos, y en litera viajo a las homofonías. Ríos secretos, irregulares cauces. “¿Exterior?” La idea de lo real es una monada, encanto. Opiniones políticas... ¡cállese, pedante! (8-9)

Por su parte, Bizzio y Dorio publican poemas que los vinculan a la trayectoria que venían realizando desde comienzos de los ochenta, con *Gran Salón con piano* y *Huésped de sí mismo*, respectivamente. Los fragmentos con los que participan pertenecen a *La mujer pez*, que Dorio publicaría en 1994, y, en el caso de Bizzio, a un inédito poemario que se titularía supuestamente *En el hueco de su té*, aunque probablemente remita a lo que en 1990 se publicaría como *Mínimo figurado*. En tal caso, ambos libros serían elogiados a viva voz por C.E. Feiling, con lo cual las líneas poéticas de los tres, parcialmente emparentadas con algunos perfiles del neobarroco, quedan también agnadas entre sí como efectos asociables a la axiología babélica.

Martín Caparrós publica en *Vuelta* un texto titulado “Patmos”, fragmento de su novela *La noche anterior*, “mi novela griega”, como la llamará él mismo (en *Babel*, no. 10, 1989, 44) para compararla con otras de Aira, Pauls, Laiseca o Cohen. Esta novela, secuela parcial de *No ve las a tus muertos*, sería publicada en 1990. La entrevista que responde aquí es paradigmáticamente respondida en el naciente estilo del grupo: ante interrogaciones acerca de la función de la literatura, Caparrós se evade humorísticamente narrando un cuento chino (en una línea entre borgeana y laisequeana). Al finalizar, ante la pregunta “¿Algo más?”, culmina: “Lo demás son cuentos chinos” (41). Precisamente, queda asentada de manera irónica y exótica esa concepción del grupo según la cual la única realidad es la ficción y todo intento de ceñirse a la realidad es puro simulacro, “cuentos chinos”. Un cuento chino sería, de este modo, más real que la realidad a la que remiten preguntas de la entrevista, como “¿por qué escribir?” o “¿para quién?”.

Para la intervención de Luis Chitarroni, se introduce un hermético y culterano relato titulado “Miseria de un real”, saturado de resonantes nombres propios extranjeros y en el cual se adivina cierta veleidad cifradamente autobiográfica. En su correspondiente entrevista, elabora su sistema de lecturas que, aunque en aquel número de *Vuelta* pasa por una inclinación generacional, es también parte de una operación crítica a nivel grupal: Lamborghini, Puig, Borges, Wilcock.

Finalmente, Matilde Sánchez, quien no aparecía en la plantilla del grupo Shanghai original, pero que la crítica luego identificó como miembro parcial (único componente femenino del grupo), aparece sobriamente presentada como traductora y periodista cultural<sup>50</sup>. Estamos lejos todavía de la celebrada autora de *La ingratitud* (1990). Su texto crítico, sin embargo, presenta interesantes claves relacionables con el estilo del grupo: la autorreferencia metaliteraria, Gombrowicz, la obsesión por la intriga y la referencia a Ludmer, Arlt (puntos que pueden leerse como contactos implícitos con la revista *Litera*). Hace alusión a una novela que ella planeó escribir en algún momento, *Las reglas de la diplomacia*, y de allí se desplaza hacia un sistema de “novelas paranoicas” de la literatura argentina, en cuyo centro ubica *Los siete locos*. Su interés por el complot grupal, la intriga colectiva, que pareciera establecer un guiño a toda formación cultural, y su mirada sobre el extrañamiento en torno a los temas de la guerra secreta, la ciudad y el cuerpo, establecen paralelismos interesantes con los grandes núcleos paranoicos que rondan por las ficciones de Caparrós, Pauls y Guebel, pero también de Laiseca y Cohen, y en cierto modo se pone en implícito diálogo con la centralidad crítica que Ricardo Piglia le confiere a la cuestión del complot en la literatura argentina.

En su estudio sobre las novelas de los autores de la llamada “generación ausente”, María Virginia Castro (2015, 27) analiza el balance que varias revistas hacen de los fenómenos de “crisis del mercado editorial” y el “alejamiento del lector nativo de la ficción” que van desde mediados de los años setenta a comienzos de los noventa. Allí tiene en cuenta precisamente el número que mencionamos de *Vuelta Sudamericana*, en la cual señala el valor que los autores construyen de la condición de inéditos parciales (cfr. 114). La situación de recomposición del mercado editorial de post-dictadura, que ahora debe satisfacer una demanda impensable bajo las anteriores limitaciones de la censura política, configura un nicho de prueba para los babélicos: todavía no estamos frente al mercado editorial de los noventa (donde la banalización del mercado editorial no impediría que, de todas formas, el estallido neoliberal hiciera

---

<sup>50</sup> En su fuerte y extensa impugnación de los babélicos realizada desde comienzos de los noventa y culminada en el amplio volumen *Los prisioneros de la torre* (2011), Elsa Drucaroff expone su perspectiva acerca de la pertenencia de Matilde Sánchez al grupo, inclusión que adjudica a una injustificada construcción de la crítica posterior a *Babel* (tal como hacían Sassi o Sager). Dice Drucaroff: “como testigo directa de ese momento, conocida cercana de muchos de ellos y amiga de algunos, no recuerdo que Matilde Sánchez fuera considerada parte del ‘grupo Shanghai’” (59). Argumenta que ella no aparece mencionada en los manifiestos del grupo y percibe en la falta de mujeres en la nómina Shanghai un sexismo de época (60). Entre los críticos que incluyen a Sánchez por defecto como parte del grupo, pueden mencionarse: cfr. Roman, 1997; Saítta, 2005; Sassi, 2006; Sager, 2007. Verónica Delgado (1996) también menciona la actividad de Sánchez dentro de *Babel*, pero no parece que la incluya su obra específicamente como parte de la estética Shanghai. Cabe recordar, por ejemplo, el doble juego de la revista *Babel* frente a la inclusión de Sánchez: por un lado, en 1990 publicó una reseña elogiosa de *La ingratitud* (no. 18), pero sin que ésta siguiera el procedimiento canonizador que los Shanghai se reservaban para el grupo: no apareció en la sección “El libro del mes”, sino como una breve reseña más de la amplia sección “Narrativas”, y tampoco la firmó alguno de ellos, sino Tununa Mercado.

de la publicación una operación mucho más accesible para los autores), y sin duda perdura aún en el imaginario de los Shanghai el valor de la transgresión *underground* e inédita, al estilo de la que predominaba en los años sesenta y setenta entre aquellos autores que veneraban, cuyas obras en ciertos casos habían circulado a veces durante años de mano en mano, en fotocopias (los de Lamborghini y Laiseca serían los casos paradigmáticos).

Ahora bien, a la hora de estudiar el origen del grupo, los estudios suelen comenzar mencionando ciertas mediáticas chanzas apócrifas como antecedentes de las estrategias grupales, así como de la particular pericia periodística con que lograron lanzar sus propias trayectorias a través de una revista. Suelen mencionarse, por un lado, el programa de televisión conducido por Jorge Dorio y Martín Caparrós, *El Monitor Argentino*, que hacia 1989 presentó como real a un autor falso, José Máximo Balbastro, cuya pormenorizada biografía se expuso solemnemente a los televidentes<sup>51</sup>; o bien el *mockumentary* de Carlos Sorín, *La era del ñandú* (1987), escrito por Alan Pauls, donde se testimoniaba la existencia en los años cincuenta de una droga artificial, extraída del ñandú, con la capacidad de estimular un asombroso rejuvenecimiento (cfr. Eandi, 2007, 54-55). En ambos experimentos con lo apócrifo se percibe ya el mismo espíritu de broma y simulacro con que teñirán la visibilización del grupo Shanghai en términos de mito o de calumnia construida por enemigos; parodia de la vanguardia o vanguardia efectiva. La existencia del grupo fue tomada por sus miembros como una forma de intervenir escéptica y sarcásticamente, de forma casi apócrifa, en un ambiente literario de cuyos grandes mitos descreían. Sin embargo, a pesar de tal gesto de transgresión, no dudaron en colocar a su favor toda estrategia canónica que coadyuvara a la legitimidad cultural del grupo, lo cual llevaría a que muchos sectores críticos percibieran cierta impostura oportunista, vanidosa y frívola en las intervenciones de los Shanghai. Los propios babélicos, llegada la oportunidad, han admitido tales veleidades como un entrañable juego de juventud, aunque sin negar sus vicios. Sergio Bizzio recuerda:

A mí me parece que cuando nos conocimos y empezamos a publicar, más que perfilarnos como una generación nos estábamos perfilando como una secta. Y que la principal característica de esa secta era la vanidad. Pero no es una crítica, es nada más que una descripción: a los 25 años, la vanidad es una fuente de satisfacción como cualquier otra. Shanghai era eso. (en Budassi y Arias, 2007b)

No en vano, con respecto a esa “fuerte satisfacción” de la vanidad, Damián Tabarovsky, década y media más tarde y completamente a favor, dicho sea de paso, del sistema de valores refrendado por *Babel*, describiría al grupo como “esa pasarela de pavos reales llamada Shanghai” (2015). Curiosa coincidencia, al recordar a Martín Caparrós como compañero en la redacción de *El Porteño*, Ricardo Rogendorfer afirma: “Caparrós era un pavo real” (en Coca, 2014, 240).

Alan Pauls, por su parte, reivindica esa (im)postura juvenil, lo cual entronca con algunas recriminaciones que hará Elsa Drucaroff desde la década del noventa acerca

---

<sup>51</sup> Para un análisis pormenorizado de este episodio, cfr. Kurlat Ares, 2006, 11-20. En capítulos sucesivos nosotros desarrollaremos también la cuestión del “caso Balbastro” al estudiar el gusto por lo apócrifo en la trayectoria específica de Martín Caparrós. Cabe recordar que en algunos números de la revista aparece la publicidad del programa, al que se presenta como contraparte televisiva de *Babel*: “Hay extrañas coincidencias entre *Babel* y *El Monitor Argentino*, pero EL MONITOR SOLO HABLA DE LIBROS CUANDO SE LE CANTA” (en *Babel*, no. 4, 47).

de cómo los babélicos no expresan ningún arrepentimiento frente a sus veleidades aparentemente apolíticas:

No, a mí me enorgullece. Desde hace un tiempo empecé a pensar, justamente en esos pequeños acontecimientos que protagonizamos más o menos grupalmente y me enorgullezco de la mayoría. Me parece bien *Babel*, estaba bien que fuéramos arrogantes, soberbios, que nos burláramos, que pateáramos puertas. Si no hubiéramos hecho eso hubiéramos sido unos infelices. ¿Qué hubiéramos hecho si no? (Pauls en Budassi y Arias, 2007b)

Aunque, en un texto de 1993, poco después de *Babel*, Pauls afirmaba que el único rasgo que identificaba al grupo y “que ni siquiera era explícito, era la excitación, el modesto frenesí de, a los 25 ó 26 años, estar todos hablando en primera persona plural” (1993, 470)

En cuanto el aprovechamiento de la “parodia de grupo” para gestionar la propia legitimidad cultural, esa frontera entre descreer de un medio intelectual, pero a la vez operar pragmáticamente en su seno, es definido por Caparrós como una actitud del grupo hacia la noción misma de “política de la literatura”: “Hemos hecho de la política de la literatura una parodia de uso serio, aun cuando la parodia es uno de los usos más serios y graves que uno puede hacer de un determinado espectro” (1993b, 106).

En esa suerte de epitafio-tributo de la revista que es el texto “Mientras *Babel*” de Martín Caparrós, publicado en 1993 en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, él mismo refuerza la vinculación genealógica entre el grupo Shanghai y la revista como su plataforma de operaciones. Aquí Caparrós cita el primer manifiesto de Shanghai, marcado por el exotismo, por la cuestión del mito y por una fuerte marca de lúdico cosmopolitismo cultural, que poseía un parentesco discursivo ostensible con el editorial del primer número de *Babel*, cuyos efectos de manifiesto (o parodia de manifiesto) se extenderán a los dos editoriales posteriores, los de los números 9 y 16 –con sus tematizaciones escépticas e irónicas sobre la inutilidad del gesto que implica la revista y sobre el estado derruido de la cultura nacional– así como al manifiesto mayor del número 10.

De hecho, la palabra “Shanghai” aparece sembrada todo a lo largo de la revista, desde el número 1, donde Caparrós (con el pseudónimo de Carlos Montana), en una especie de relato de reminiscencias joyceanas titulada “Solemne, el gordo Buck” (en la sección “Caprichos”), arroja un sarcástico mentís contra la acusación de posmodernos que se hacía por entonces al grupo. Aquí niega la noción misma de posmodernidad, concepto al que acusa de encerrar un mito vacío y contradictorio (¿cómo puede ser “post” una literatura que no cree en el progreso de la historia?), un mero “ademán de vanguardia”. La narración muestra un diálogo en un bar entre el gordo Buck Mulligan (personaje del *Ulysses* de James Joyce) y un “joven desprolijo de bigote moreno”, que oficia como maestro (¿acaso un humorístico trasunto ficcional de la figura de Jorge Dorio?). El texto está estructurado como una pesquisa policial, donde Buck investiga quiénes son esos “posmodernos” de los que se habla y para ello acude a consultar a este joven *beatnik*. En cierto momento del coloquio, los nombres de ambos mutan irónicamente a nombres chinos y el discípulo, llamado ahora (significativamente) Shan Gai To le consulta al maestro Cai Fu, tímidamente: “Entonces, maestro celeste, diríais vos que todos somos posmodernos o, lo que es igual, que la posmodernidad así

entendida no diferencia y, por lo tanto, no existe”, a lo cual el maestro responde: “Son tus palabras, hijo del ocaso, pero las repetiré para poder oír las: Todos somos y no somos posmodernos, porque la posmodernidad es sólo una forma vagorosa de lo moderno” (47).

Esta pieza narrativa está saturada de guiños grupales (como el café La Paz, mencionado como “La Paix”: base de operaciones en los setenta para la noctámbula vanguardia de izquierda). El joven aparece perorando sobre el fin de la literatura del compromiso y sobre la imposibilidad de la literatura de intervenir en la historia de la humanidad. La tesis que expone es precisamente la misma sobre la que Caparrós volverá en su manifiesto del décimo número de *Babel* acerca de esa literatura que bautiza como *Roger Rabbit*, ya que, como el conejo animado de la película *¿Quién mató a Roger Rabbit?*, cree ingenuamente que puede intervenir en la realidad. El muchacho dice entonces: “si realmente crees que no pensar que la literatura sirve para torcer el tuerto curso de la historia, y no suponer que esa historia deba ser la fuente de toda[a] literatura me convierte en un posmoderno, bien harías en revisar tu biblioteca con lupas y sin lúpulo, pardiez” (47).

Exotismo y cosmopolitismo, voluntaria exhibición de esnobismo intelectualista, códigos *entre-nous*, incluso una parodia del castellano castizo del Siglo de Oro que tanto Caparrós como Guebel habían explotado en sus ficciones (el primero en *Ansay o los infortunios de la gloria* y el segundo en *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*), incluso la veleidad chinesca recuerda a los *Poemas chinos* de Laiseca (autor emblemático en la revista)... Todos estos son rasgos fenotípicos del grupo. Está claro que este texto con que cierra el primer número de *Babel* está dirigido precisamente al propio grupo Shanghai y al puñado de lectores modelo que podrían decodificar sus referencias. Es, justamente, la primera marca discursiva fuerte de una formación cultural interna, un grupo, que se manifiesta a sí mismo a través de indicios subtextuales, como conspiración, bajo la forma aparente de una mera revista de reseñas de libros. Asimismo, podría especularse acerca de este texto como la primera “autoficción colectiva” del grupo, en la medida en que el personaje del joven bigotudo acaso propone un trasunto ficcional de algún miembro del grupo (acaso Dorio, o el propio Caparrós, ambos caracterizados icónicamente por sus bigotes nietzscheanos<sup>52</sup>) (cfr. el concepto de “autoficción colectiva” de Castro, 2009a). La estrategia autoficcional se extenderá luego a las narrativas del grupo: *El divino convertible* de Bizzio, *Los elementales* de Guebel, el homenaje-burla de Aira en *El volante*, las referencias en las novelas de Chitarroni *El carapálda* y *Peripecias del no*, en *El día feliz de Charlie Feiling* de Bizzio y Guebel, entre otras.

En fin, lo que interesa en esta defensa radica más en el gesto de grupalidad y formación cultural que comporta antes que en la validez de la refutación que hace de la acusación de posmodernos<sup>53</sup>. Al fin y al cabo, los elementos de la metaliteratura, la parodia, la autoficción, la hibridación de géneros, la transgresión, el culto al fragmento, la deconstrucción de los mitos culturales, el juego, la antiforma, la dispersión, etc., son

---

<sup>52</sup> En “Solemne, el gordo Buck”, Caparrós hace un juego de palabras entre “posmodernos” y “posjodernos”, que, si seguimos lo que los propios babélicos mencionan en el artículo “El avestruz que clama en el desierto” (1987, 73) de Claudia Feld y Mariela Govea, sería en realidad atribuible a Fogwill, lo cual haría pensar que el *beatnik* de bigote del texto pudiera ser Fogwill.

<sup>53</sup> Pocos estudios sobre *Babel* han abordado este sibilino texto inaugural de Caparrós. Mariana Catalin realiza una de las pocas lecturas pormenorizadas acerca de la cuestión de la posmodernidad tal como se problematiza allí (Catalin, 2013, 564).

todos perfiles del concepto de posmodernidad (cfr. Hassan, 1982) completamente asociables a la estética del grupo (cfr. Caparrós, 1989, 45).

Más allá del "Shan Gai To" lúdico del texto mencionado, la palabra "Shanghai" aparece otras veces en la revista, aunque siempre subrepticamente. En múltiples ocasiones, a modo de guiño, en la sección de juegos titulada "El Potrero", puntualmente en el cuestionario literario del "Proli", donde siempre se introduce como pretexto alguna pregunta entre cuyas posibles respuestas se encuentra filtrada la palabra "Shanghai".

Sin embargo, será recién en el número 10, en el manifiesto grupal que Caparrós titula "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril" (43-45), donde se introduzca la primera referencia a Shanghai como nombre del grupo:

Voy a hablar de un nosotros dudoso y dubitativo. Que quizás, como todo[s] nosotros, se construya más exclusión de ellos que por afinidades propias. Hace un par de años, algunos de ese nosotros formamos casi paródicamente un grupo literario. Shanghai se reunió algunas veces, e incluso emitió un manifiesto casi implícito. Shanghai, decía su manifiesto, es un puerto, una frontera. Shanghai, niña mía, es la avanzada de la corrupción y el desmadre en un país que conquistó su pureza a fuerza de unificación absoluta, culposa. Shanghai es un exotismo en el tiempo, una vía libre hacia el anacronismo, que es, bien mirado, la única utopía que permite una ciudad que se sabe exótica, decía aquel panfleto. Y continuaba:

Shanghai no se piensa en términos de porvenir sino de recién venido, una tentadora macedonia donde mojan su espada los cortadores de nudos gordianos. En Shanghai nada es exactamente lo mismo, ni lo mismo el exactamente igual. En Shanghai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla, en platillos donde resultaría veleidoso y grotesco todo intento de llamar al pan, pan, y al vino sake.

Shanghai suena a chino básico, y sólo lo incomprendible azuza la mirada. Shanghai, la palabra Shanghai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla. En inglés *to shanghai* significa "emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado y embarcarlo ebrio. dormido, en un navío a punto de levar anclas". Shanghai es una nostalgia que no está en el pasado ni en el futuro. Shanghai es. sobre todo, un mito. innecesario.

Después, las reuniones empezaron a ralear. No nos interesaba encontrar acuerdos programáticos y, de todas formas. Igual nos veíamos a menudo y hablábamos de literatura o de mujeres. Después. más después todavía, Shanghai se convirtió en un pequeño fenómeno mediático. Algunos periódicos hablaron de nosotros, y parecía que con eso habíamos cumplido con esa parte de nuestras obligaciones. Aunque nos quedaba la más complicada. Establecer esa "nueva narrativa" que. se supone, estamos incubando. De la serpiente al huevo, dicen. el camino es sinuoso y reptilíneo.

Yo no sé dónde está esa nueva narrativa. Podría citar algunos nombres –Chejfec, Chitarroni, Guebel. Pauls *et al.*– y algunas desazones. (43)

Sin embargo, uno de los aspectos más significativos para reconstruir la línea genealógica entre la formación cultural de base y la revista que opera como plataforma



de legitimación, es la declaración de preexistencia del grupo como “pequeño fenómeno mediático” antes que la existencia real de una “nueva narrativa” que lo representara. El mencionado efecto apócrifo de Balbastro, la ironía de una imposibilidad de la literatura de operar con otras herramientas que no sean el mito y el artificio, se localizan en la fundación misma del grupo, cuya dialéctica va desde la irrealidad de no ser lo que se exhibe hacia escenificar aquello que se prometía hacer (casi una reinterpretación colectiva de la consigna lamborghineana de “primero publicar, luego escribir”). Como diría años más tarde Jorge Dorio: “fue medio una broma”, “un invento, más precisamente, un mito de origen, ni más ni menos”. Precisamente, Paula Klein analiza ese mito de origen, ese “mito innecesario”, como dirá Caparrós (1993, 526), como un relato a través del cual “los integrantes de Shanghai defienden como estandarte del grupo, debe ser analizada, a nuestro entender, a partir del deseo de desligarse de la literatura escrita en los años 60 y 70” (2014, párr. 44).

Al fin y al cabo, como afirma Claudia Gilman, también se ha dicho sobre Florida y Boedo que tanto sus respectivas formaciones como sus polémicas podían leerse en clave de broma (1989, 66; y cfr. Tobeña, 2012, 312-313). La comparación no es del todo ociosa si tenemos en cuenta que la confitería Richmond donde Caparrós sitúa la firma de los cabildantes originales de Shanghai es también aquella donde se reunían los martinfierristas en los años veinte.

Ya a comienzos de los noventa, la crítica académica más sistemática comenzaba a proponer balances y series donde los autores derivados del grupo Shanghai eran leídos por fuera de la referencia a la formación cultural que los reuniera inicialmente. Así, por ejemplo, desde *Punto de Vista* María Teresa Gramuglio abordaba las novelas publicadas en 1990 por Chejfec, Pauls, Guebel y Sánchez para trazar una genealogía literaria con la cual explicar la emergencia de estos nuevos autores, para lo cual desestima inicialmente la necesidad de constreñir estos textos a una manifestación grupal:

algunas novelas cuyos autores pueden ser vistos como integrantes de una de esas formaciones laxas, con frecuencia de breve duración, que prácticamente nadie, y por lo común ni sus mismos integrantes, halla razones de peso para reconocer como tales: los grupos culturales, artísticos, literarios. (1990, 6)

Sin embargo, en el mismo gesto de desestimar tal grupalidad, se la visibiliza (al fin y al cabo, el recurso de negar el grupo al mismo tiempo que se lo pone en escena ya era la base estratégica de los propios Shanghai) y se la legitima bajo la idea de “formación cultural” de Raymond Williams (autor cardinal de la sociología practicada desde *Punto de Vista*), tal como también lo hará Verónica Delgado, primero (1994) para señalar el abandono que hacen ciertas nuevas poéticas de la idea de utilidad social de la literatura (con lo cual propone la serie César Aira-Daniel Guebel-Copi-Alberto Laiseca, que pone en pie de igualdad a los babélicos con los autores que ellos leen), y luego (1996), con el primer estudio riguroso sobre la revista *Babel*, para fundamentar la condición de los babélicos a partir del concepto de Williams:

Toda revista literaria pensada en términos de lo que R. Williams define como formación cultural, es vehículo de la ideología literario-crítica de un grupo, y para el caso de *Babel* el grupo existió y se autodenominó Shanghai. (1996, 2)

A su vez, Gramuglio establecía en su artículo un complejo balance de la cuestión grupal: “Los cuatro autores de estos libros forman parte de un grupo cultural cuyos miembros –aunque no sería imposible que negaran la existencia del grupo o su pertenencia a él, o que cada uno tuviera su propia lista, y aún que distinguieran entre “acólitos y allegados”– se hallan vinculados por lazos generacionales y amistosos” (10). Su problematización acerca de por qué se ha convertido en una tendencia generacional la negación o “la general desconfianza ante la presencia de un grupo” (id.), incluso por parte de sus propios miembros la lleva a elaborar dos interpretaciones acerca de tal resistencia: “el temor a un encasillamiento” que amenace “la propia originalidad” y el temor a que se sospechen espurias estrategias de autolegitimación para intervenir en el mercado. Esta tensión, que Gramuglio percibía con claridad ya en 1990, es la que puede verse escenificada en la revista desde la cual los Shanghai apuntalan sus trayectorias. En *Babel*, como veremos posteriormente, la brecha entre la apariencia de heterogeneidad y el trasfondo de homogeneidad grupal abre también todo un sistema de diferencias y disenso internos donde se perciben las marcas de esa resistencia a conformar públicamente un bloque uniforme de valores. De modo que es posible notar cómo las estrategias de distinción que opera el grupo para legitimarse dentro del campo literario también funcionan como modos de distinción individuales entre sus propios miembros: oposiciones a la hora de aceptar o negar un determinado sistema de lecturas, polémicas encapsuladas en torno a cuestiones como la vanguardia, la transgresión y la impostura intelectual, exhibición de capitales distintos derivados de competencias obtenidas en diferentes trayectorias (algunas más académicas, otras más periodísticas, otras más puramente literarias) o bien, en general, proyecciones distintas en sus proyectos ficcionales que, más allá de las amistades de los autores, revelan también puntos donde se articulan distancias y se presagian algunos distanciamientos a futuro (así, por ejemplo, veremos como la desconfianza de Matilde Sánchez o de Sergio Chejfec hacia algunos autores de culto que los babélicos heredan del canon armado por Aira, ya demuestra algunas orientaciones de sus ficciones que corren por canales paralelos y que sugieren otra biblioteca y otro sistema de valores).

En todo caso, si se admite, siguiendo los indicios del ataque de Miguel Briante desde *Tiempo Argentino* y lo relatado por Caparrós en “Mientras *Babel*”, que el grupo Shanghai era, aún sin el nombre que adoptaría en 1987, una formación desde 1984, la producción literaria de sus autores podría enlistarse en cuatro momentos bien diferenciados (lo cual no deja de ser una taxonomía especulativa, destinada a respaldar la operatividad de una cronología que coloque al grupo y a la revista como ejes): antes del grupo Shanghai<sup>54</sup> (1980-1984), durante la identificación como grupo (1984-1987, siendo este último año el momento de presentación pública y adopción del nombre de Shanghai), durante *Babel* (1988-1991) y después de *Babel* (efectos póstumos del grupo a partir de 1992). El primer momento tiene manifestaciones escasas en sólo algunos de los autores: los poemarios *Gran salón con piano* (1982) de Sergio Bizzio y *Huésped de sí mismo* (1982) de Jorge Dorio, y admitiría las fechas de escritura de las dos primeras novelas de Caparrós, *No velas a tus muertos* (publicada en 1986, pero escrita entre 1979 y 1981) y *Ansay o los infortunios de la gloria* (publicada en 1984, aunque su escritura finalizó en 1982) y, presumiblemente, de la primera de Alan Pauls, *El pudor del*

---

<sup>54</sup> Sin tener en cuenta la previa relación de algunos de los miembros del grupo en duplas, como Caparrós y Dorio o Guebel y Bizzio.

*pornógrafo* (publicada en 1984, pero escrita entre 1980 y 1981) y de la primera de Daniel Guebel, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (publicada en 1987, pero escrita en 1980<sup>55</sup>). Es evidente que buena parte de la identidad como formación del grupo Shanghai dependerá de estas obras concebidas antes de establecerse relación como entre sus miembros (es decir, toda formación como tal, en todo caso, debería leerse como producto de preexistentes *afinidades electivas*, lo cual implica que debe existir una cierta trayectoria, aunque fuere inédita, en los autores que luego encontrarán en la grupalidad una forma de encauzar colectivamente sus inquietudes originales).

De hecho, durante el arco cronológico del vínculo grupal previo a la revista *Babel*, entre 1984 y 1987, sólo se publican como obras producidas en estos años, y no antes, el poemario de Jorge Dorio, *La mujer pez* (1987), y el ensayo crítico de Alan Pauls, *Manuel Puig: "La traición de Rita Hayworth"* (1986). Pero, a juzgar por la información que se expone en el número dedicado al panorama de la "literatura actual" en *Vuelta Sudamericana*, hacia 1987 Guebel tendría todavía dos libros de cuentos inéditos (*El amor de Inglaterra* y *Prístinas místicas privadas y públicas políticas bélicas*)<sup>56</sup>, Bizzio tendría inéditos un poemario (*En el hueco de su té*) y un libro de cuentos (*Mai, tshay gotoff*), Caparrós ya tendría en vistas la publicación de su novela *La noche anterior* y Chitarroni una "novela definitivamente inconclusa e inédita (*El que cuenta las sílabas*) y un libro de cuentos (*El olor de las tumbergias*)<sup>57</sup>". Puede percibirse que, no sólo la mayoría de estos títulos no se corresponden con obras que hayan sido finalmente publicadas (¿quién sabe si no se cuela allí alguna referencia apócrifa, a modo de broma?), sino que también está claro que la principal eclosión editorial del grupo se producirá recién durante la autopublicación y los contactos dentro del campo que surgen a partir de la publicación de *Babel*, período en el que Sergio Bizzio publicará el poemario *Mínimo figurado* (1989), la novela *El divino convertible* (1990) y hará representar las obras teatrales *El hospital de los podridos* (1990) y *Un Fausto criollo* (1991); Daniel Guebel, Martín Caparrós, Alan Pauls, Sergio Chejfec y Matilde Sánchez publicarán a su vez novelas cuyas apariciones coinciden en 1990: respectivamente, *La perla del emperador*, *El tercer cuerpo* y *La noche anterior*, *El coloquio*, *Lenta biografía* y *Moral*, y *La ingratitud*. En cierto sentido, si hay un *annus mirabilis* en el que se concentran los resultados de la gestión de recursos grupales e individuales babélicos, éste sería 1990.

Si bien la trayectoria de estos autores tendrá su principal producción posteriormente al período de publicación de *Babel*, debería situarse en el lapso de 1992 a 1997 el arrastre de las últimas manifestaciones del grupo Shanghai en tanto formación, especialmente si tenemos en cuenta que dos miembros del grupo, Luis Chitarroni y C.E.

---

<sup>55</sup> Podría también mencionarse la publicación del relato "Flores para Felisberto" en *Tiempo Argentino*, en 1983, aunque escrito tempranamente en 1976. Considerando que este celebrado relato de Guebel aparecería en formato libro como parte de *El ser querido*, publicado en 1992, después de *Babel*, podría decirse que es un texto que atraviesa toda la trayectoria babélica desde antes de la formación grupal hasta después del cierre de la revista.

<sup>56</sup> Como hemos mencionado previamente, en una entrevista en el número 1 de *Pie de página* (1982) Guebel menciona la existencia de otra novela inédita, *El avestruz que clamaba en el desierto*.

<sup>57</sup> Acerca de este supuesto título, podría suponerse que Chitarroni toma el nombre de esta flor "Los Donguis", relato de Juan Rodolfo Wilcock incluido en *El caos*. En la entrevista de *Vuelta Sudamericana*, Chitarroni menciona a Wilcock entre sus influencias y, además, había publicado en 1983, en la revista *Sitio*, un amplio estudio sobre el autor y sobre este relato en particular (1983, 10-15).

Feiling publicarán recién durante estas postrimerías de la revista. Así, todavía pueden percibirse rasgos de un programa que todavía remite a *Babel* en las novelas de Bizzio *Infierno Albino* (1992) y *El son del África* (1993), en la novela *Wasabi* (1994) de Alan Pauls, en las crónicas de viaje y artículos de Caparrós reunidos en *Larga distancia* (1992), en las de 1992, *El aire* de Sergio Chejfec, *El Dock* de Matilde Sánchez y *Los elementales* de Daniel Guebel, así como también en el libro de cuentos de este último, también de 1992: *El ser querido*. Será entonces cuando aparezcan las primeras obras de Luis Chitarroni (la compilación en un volumen de *Siluetas*, en 1992, la sección que tenía a su cargo en *Babel*), su novela *El carapálida* (1997) y las novelas de C.E. Feiling: *El agua electrizada* (1992), *Un poeta nacional* (1993) y *El mal menor* (1996), así como su poemario, *Amor a Roma* (1995)<sup>58</sup>.

Hay también algunos colofones posteriores que cierran cabos sueltos de la experiencia babélica, en la medida en que tampoco puede decirse que tal marca se diluya totalmente en sus autores. Por ejemplo, si en Matilde Sánchez la propia pertenencia a una estética común con el grupo es más que discutible desde un principio (cfr. Drucaroff, 2015, 59-60, n.17), algo que podría decirse también para una buena parte del derrotero que toma la narrativa de Chejfec desde *Cinco* (1996), en cambio la producción de Chitarroni queda marcada a fuego por esa experiencia colectiva, tal como se ve en sus novelas *El carapálida* y *Peripecias del no* (2007). En esta última, analizada por María Virginia Castro (2015) como una de las autoficciones colectivas que caracterizan a los babélicos, el autor repone la escena fundacional de la revista (donde el grupo *La Causa* es un trasunto de Shanghai, y donde los nombres originales son mencionados sin distorsión, exceptuando el propio, que aparece como Nicaso Urlihrt):

Escribí "Temprano" para una reunión de *La causa*, un grupo que no fundamos o una revista que no hicimos, cumpliendo el mandato de constituirnos como grupo de la revista (rencor cacofónico) *El periodista* (¡me acordé!). ¿Antes?

Creo que esa vez fui el único que hizo los deberes. La reunión fue en el departamento de Charlie de la calle Independencia (el de *El mal menor*). Charlie, Alan, Chejfec, Guebel, Bizzio, yo. Los recuerdo a todos pasándose las hojas mecanografiadas en la Hermes de metal mientras yo no sé qué hacía. Hasta que el polaco, el primero o el único que terminó de leer, dijo: „A mí me gusta. Es muy sentimental”.

Veleidad absoluta de mi memoria, No es imaginable siquiera que Sergio y Danny pudieran concentrarse. (2007, 13)

En el caso de Pauls, si bien durante los años noventa producirá una serie de textos críticos que se vinculan completamente a la trayectoria semiológica que había desplegado en *Babel*, en tanto el autor de formación teórico-académica más fuerte de la revista (*Lino Palacio. La infancia de la risa*, 1995; *Cómo se escribe. El diario íntimo*,

---

<sup>58</sup> Dada la triste brevedad de la trayectoria vital de Feiling, que falleció a los treinta y seis años, en 1997, es difícil terminar de desligar su producción de los efectos residuales de su actividad en *Babel*, aunque sin duda su teoría aplicada de la experimentación con los géneros “bajos” ya plantea desde un principio una línea autónoma que no puede limitarse sólo al sistema de valores del grupo. Quizás *El agua electrizada* es la que más está todavía vinculada a algunos de los tanteos ficcionales babélicos, en la medida en que dialoga implícita e inevitablemente con las maneras del policial, saturado de referencias culteranas, practicadas poco antes por Caparrós y Pauls (cfr. sobre la trayectoria específica de Feiling, el completo estudio de Lisandro Bernardini, 2013).

1996; *El factor Borges*, 1996), para cuando vuelva a publicar narrativa con la novela *El pasado* (2003), tras un vacío de casi una década, ya exhibirá una maduración y un distanciamiento notables con respecto al tipo de ficción que escribió entre *El pudor* y *Wasabi* (cfr. Rubio, 2012 y Ruiz, 2016).

En cuanto a Bizzio y Guebel, sus producciones narrativas y teatrales, en la medida en que nunca llegan a cortar del todo el cordón umbilical que las une al diálogo con Aira, han mantenido en líneas generales, la fisonomía de la parodia delirante que desarrollaban durante la época de *Babel*, aunque con preocupaciones particulares y, en el caso de Guebel, una proliferación y multiplicidad asombrosa de registros estilísticos. El interés de Guebel por la cuestión del “verdadero artista” tendrá en *El absoluto* (2016), novela legendariamente inédita, su máxima manifestación.

También es indudable que el vasto y ambicioso proyecto de Caparrós, *La Historia* (1999), guarda una estrecha relación con algunas de las coordenadas básicas de *Babel*: el gusto por lo apócrifo, la veleidad borgeana, el exotismo, la parodia. Incluso podría decirse que algo de la actitud de culto babélica hacia la entonces inédita *Los sorias* de Laiseca se filtra en la ambición de *La Historia* por fraguar una cosmogonía y una antropología disparatada para dar cuenta de la historia de una civilización ficticia. Resulta interesante notar que tanto esta novela de Caparrós, como la obra maestra de Laiseca, aparentemente impublicables por su extensión, salieron a la luz con sólo un año de diferencia; no es objeto de este estudio, pero no sería menor estudiar los muy diferentes efectos de transgresión y riesgo que ambas experiencias ficcionales articulan en la apuesta de las poéticas que despliegan (aun así, remitimos al estimulante estudio de Paola Piacenza sobre ambas obras [2001]).

Si bien hemos estudiaremos a lo largo de esta investigación algunas de estas ficciones en relación con el sistema de valores del grupo Shanghai y de la revista *Babel*, querríamos puntualizar algunos de los rasgos principales de las obras publicadas por los autores durante el período que concierne específicamente a la emergencia de su identidad como formación.

Uno de los elementos más notorios consiste en el diálogo ambiguo que plantean estas ficciones con los recursos simbólicos de las alegorías políticas que se habían publicado durante la dictadura militar. Muchas de las referencias veladas y mucho del repertorio de extrañamientos parecerían postular en estas novelas una continuidad con esa rarificación del realismo que en Piglia, Saer, Martini, Moyano y otros remitía al conflicto político por medio de claves para evitar la censura. No obstante, los extrañamientos practicados por los Shanghai parecen mantener sólo la superficie simbólica de la tradición anterior, desarraigada de su trasfondo referencial y de toda posible hermenéutica política. Veremos luego cómo Elsa Drucaroff, al hablar de la “Operación Lamborghini” que opera el grupo a la hora de canonizar la figura de Osvaldo Lamborghini, denuncia un fenómeno equivalente al que funciona en las ficciones Shanghai: la utilización despolitizada de recursos textuales y registros cuya marca de origen era la referencia a una coyuntura política. En tal sentido, veremos cómo en la gestión de este viraje, comprendido como una estrategia grupal, las ficciones de los Shanghai van construyendo un concepto de transgresión comprendido como resistencia discursiva al dispositivo canónico de lectura de la generación anterior, que imponía a cada signo un significado, a cada símbolo textual un referente en la “realidad”. Contra la alegoría obvia, pero también contra el realismo, posicionados contra la ilusión mimética y el fetichismo referencial, estas ficciones tomarán como principal eje de transgresión una utilización del extrañamiento y el símbolo vaciados del anclaje de una interpretación

reduccionista. De este modo, lo inasimilable (más aún, lo ininterpretable) se convertirá en una categoría cardinal que guiará el sistema de valores del grupo, especialmente asociables a coordenadas postestructuralistas como ser la noción barthesiana de un *plural* inagotable de sentidos (en S/Z), pero también como evocación del legado de *Literal* y de Lamborghini: su rechazo a la exigencia de una literatura de la eficacia social e ideológica, y su vindicación del juego, la autonomía del hecho literario y el goce del lenguaje.

Un recuento veloz de las ficciones publicadas por los autores como antesala de la revista *Babel* debe partir de las tempranas novelas con que Martín Caparrós dialoga con la tradición literaria argentina y arroja una serie de problematizaciones desafiantes contra los mitos de la historia oficial. La primera que publica (aunque segunda que escribe) es *Ansay o los infortunios de la gloria*, novela histórica situada en el contexto de los avatares inmediatamente posteriores a la Revolución de Mayo. Épica del fracaso en clave paródica y experimental, muy típica de lo que la crítica académica bautizaría como “nueva novela histórica latinoamericana” (o hispanoamericana o argentina; cfr. Aínsa, 1991), que para escribir la contranovela de la epopeya nacional coloca como protagonista, no a un patricio criollo, sino a un realista español; localiza la trama, no en la agitada Buenos Aires (esa de *La gran semana de mayo*), sino en la virreinalmente periférica Mendoza; y no la sitúa durante el 25 de mayo de 1810 (o en sus preparativos antecedentes), sino en el anticlimático postcoitum de junio, con la Revolución ya *in medias res*. Novelas de la época como la solemne y faulkneriana *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera o la hilarante y descalabrada *La liebre* de César Aira configuran los extremos en términos de compromiso ideológico (entre la militancia izquierdista de Rivera y la perversa apoliticidad inasimilable de Aira), en cuyo centro puede ubicarse este experimento de Caparrós (sobre la trayectoria de Caparrós, cfr. Roggendorff, 2012).

Caparrós publica en segundo lugar su primera novela: *No velas a tus muertos*, sátira derrotista y contraépica incómoda si las hay para la progresía intelectual de postdictadura, pues cuestiona, bajo el auto-mito de configurar una ficción testimonial, a esa “juventud maravillosa” de la militancia de los primeros setenta. Para Caparrós, aquellos adolescentes que comenzaron a militar en Montoneros, guiados por entusiasmos estéticos y amistades, y no poco manipulados por militantes más experimentados, no eran para nada conscientes del “baño de sangre” en que se estaban metiendo. La negación de la condición de mártires y héroes para esos jóvenes comprometidos, y el señalamiento satírico con que escenifica las poses y esteticismo naïf que guía sus decisiones, concedieron a esta obra de Caparrós una serie de atributos que luego se proyectarían a la etiqueta de “dandies de izquierda” que se colocaría al grupo Shanghai (a pesar, naturalmente, de ser la única obra del grupo donde se problematiza la historia reciente y las construcciones culturales de la izquierda).

En ambas novelas Caparrós introduce el núcleo de sus intereses en ese momento: la paradoja del individuo sumido en el presente de un momento histórico. En una suerte de sartreanismo perverso e invertido, los “camino de la libertad” siempre confluyen para Caparrós en el aprendizaje ideológico (acaso ya inútil) que adviene tras de la derrota.

Durante la época de *Babel* Caparrós publica dos novelas. Ambas aparecen en 1990, *annus mirabilis* para la visibilidad editorial de los babélicos, que publican en el lapso de doce meses ocho novelas. En *La noche anterior* desarrolla el exilio en una isla griega de Carlos Montana, el militante montonero y parcialmente alteregoico que había

aparecido en *No velas a tus muertos*. La otra novela, *El tercer cuerpo*, es una suerte de policial negro saturada de efervescentes marcas sociales que remiten a los ecos de la dictadura, lo cual también se filtrará en el policial de Feiling, *El agua electrizada*.

La trayectoria inicial de Caparrós, en especial su interés por la épica del fracaso, establece algunas de las líneas básicas de los efectos grupales que nos interesan y que posteriormente desarrollaremos en las trayectorias de otros autores de la formación.

### 2.3. *Babel*. Revista de libros

Los grupos literarios están bien cuando uno es joven, especies de cruzadas de asistencia mutua. Después, cada cual, rumiando sus propias quimeras, literariamente; cada cual una isla, diría Donne, aunque de boca para afuera oigamos otras versiones...

Alberto Girri (en *Babel*, no. 3, 1988, 32)

#### a. Surgimiento

La fina ironía y el juicio exigente de Quintín –seudónimo del crítico de cine y literatura Eduardo Antín, que se hizo un lugar en la geografía del gusto literario local a través de su blog *La Lectora Provisoria*–, tuvo uno de sus más celebrados episodios al abalanzarse, con tenacidad y orgulloso diletantismo, sobre la lectura de la prestigiosa ilegibilidad de *Peripecias del no*. *Diario de una novela inconclusa* (2007) de Luis Chitarroni. La novela contaba con la garantía encomiástica de Beatriz Sarlo, quien venía dedicando reseñas positivas a otros ex babélicos (especialmente con un seguimiento meticuloso de la producción de Pauls, Sánchez y Chejfec). Sarlo exalta la radicalidad de la experimentación de *Peripecias*: “quizá después de la muerte de Libertella, no se imprimía algo tan desesperado, tan insensato y, al mismo tiempo, tan literario y erudito. Una novela fuera de tiempo, que habría sido verdadera vanguardia, si existiera ese lugar en el arte contemporáneo” (2008a). Quintín, más escéptico, pero también más sistemático, decide oficiar una suerte de *close reading*, frase por frase, para desentrañar las intrincadas y herméticas referencias de esa compleja novela (“esto es más difícil que el *Ulises* de Joyce. Tal vez me quedé corto y sea *mucho* más difícil” [2007]). En parte obsesionado por desenmarañar esos nudos de sentido, en parte deseoso de exponer a la luz las imposturas intelectuales del campo literario argentino, Quintín comienza rememorando desordenadamente la experiencia de la revista *Babel* (que *Peripecias del no* reconstruye de forma semiautobiográfica y en clave a través de la historia de una revista titulada *Ágrafa*). La referencia de Quintín a *Babel* tiene algunos elementos significativos sobre el efecto que la revista tuvo en su momento sobre diferentes tipos de lectores:

Efectivamente, la idea Shanghai tenía algo de bochornoso, con su sede en la confitería Ideal de la calle Suipacha (antes de que llegaran los viejos a bailar tango por el revival) donde los integrantes, creo, tomaban té con masas. Recuerdo haber visto una foto en el diario (¿la misma nota que C califica de bochornosa?) y el cuadro era de un **esnobismo** bastante desagradable aunque hoy **una arrogancia**

**colectiva abierta y un poco paródica** sería un bálsamo en el mundo de las letras argentinas con sus silencios y sus operaciones alambicadas. De todos modos, no sé si el grupo existió como tal o fue una *boutade*. Busco en internet y leo que *Babel* duró de 1988 a 1991 y que se publicaron 20 números bajo la dirección de Dorio y Caparrós (aunque recuerdo otra época en la que el editor era Guillermo Saavedra). La fecha de 1986, entonces, no está del todo clara. Pero puede ser que los babélicos se conocieran de antes. Claro, esa debe ser la solución. O tal vez “los nombres” no tengan nada que ver con *Babel*. Qué sé yo.

Aprovecho para decirles a los que no la conocieron que ***Babel* era una revista con muchísimo texto, llena de reseñas de libros, acaso demasiadas. Muy desaparejas, escritas por sus miles de colaboradores** (que iban desde Horacio González a Ricardo Ibarlucía). **Si uno no era parte del ambiente literario**, como era mi caso (Flavia lo conocía a Dorio porque habían sido compañeros en la colonia o algo así y yo lo trataba como cliente de nuestro taller de gráfica), **era muy difícil orientarse e incluso elegir a los redactores preferidos**. La prueba es que las notas de Chitarroni se me pasaron completamente y recién las descubrí en *Siluetas*. (2007; el remarcado es nuestro)

Aquí Quintín<sup>59</sup> no sólo recupera las tan usuales acusaciones de esnobismo, arrogancia y autoparodia (ya lugares comunes sobre los babélicos), sino también uno de los posibles modos de recepción de la revista en su época: la del lector ajeno a la intriga, exterior al conocimiento de las internas del grupo, para el cual todo el sistema de guiños, alusiones y estrategias de legitimación quedaba ensombrecido por el múltiple laberinto de reseñas y nombres. Precisamente, la apariencia de multiplicidad y diversidad obstruyó en su momento –a diferencia de lo que sucede con revistas más orgánicas y homogéneas como *Contorno* o *Literal* (o *Punto de Vista*, incluso con sus disensos internos)– la percepción de un trazado profundo, de la construcción de una biblioteca y de la emergencia de un grupo literario. Esta ambigüedad (entre las “acaso demasiadas” reseñas, “muy desaparejas, escritas por sus miles de colaboradores”, y el sistema de preferencias interno, los sobreentendidos propios del ambiente y la condición de plataforma para una formación cultural) sería el signo fundamental de una cisura insalvable entre *Babel* en tanto revista y los babélicos (o “lo babélico”) en tanto grupo.

---

<sup>59</sup> Quintín ha llegado a convertirse en una autoridad en lo que respecta al señalamiento satírico de las imposturas y oportunismos del *lobby* literario argentino. Recordemos el papel de Quintín en los debates sobre el canon durante el año 2005, polémica que giró alrededor de la pugna entre Damían Tabarovsky, con su defensa de la vanguardia expuesta en *Literatura de izquierda* (2004), y Guillermo Martínez, con su vindicación de una literatura de mercado, planteada como respuesta en *La fórmula de la inmortalidad* (2005). A través de algunas entradas en su blog y en la revista *Ñ*, Quintín discutió críticamente con ambas líneas, aunque terminó optando por la complejidad de las posiciones de Tabarovsky, frente a la banalidad y el “populismo de medio pelo” que percibe en los argumentos de Martínez. Para ver los matices de esta polémica, cfr. Garzón, 2005 y Tobeña, 2014. Considerando que Quintín opta por la complejidad de la apología vanguardista (lo cual también lo coloca en la vereda opuesta a Elsa Drucaroff) y que, asimismo, desdeña el culto a Lamborghini y la prepotencia especuladora de Fogwill, su posición hacia *Babel* es notable, siempre en el vértice entre el amor y el odio hacia las vanguardias: amor hacia el imperativo de la complejidad, odio hacia las poses y fraudes que se enquistan en sus filas.



Aunque los Shanghai hayan renegado posteriormente de la existencia efectiva y solemne de un grupo, para la cual acentuaron el componente paródico (el grupo como broma) y coyuntural (el grupo como mero mecanismo de defensa) de tal empresa colectiva, lo cierto es que la revista *Babel*, que fue el espacio fundamental donde se nuclearon y que sirvió de plataforma de legitimación para todos ellos, sería una de las publicaciones culturales centrales del período, de modo que, probablemente, la actitud de desmentir la existencia del grupo funcione no tanto como una sincera declaración del carácter contingente de la agrupación y sí más bien como un alarde de irreverencia transgresora hacia el complaciente mito cultural que cree a rajatabla en los movimientos, las generaciones y los grupos como motores de la historia del arte. Este escepticismo, como se percibe ya en el manifiesto de Caparrós (1989), está a la orden del día como eje de gran parte de la discursividad central de la revista.

Con la recomposición del campo cultural argentino desde la recuperación democrática, los medios de comunicación masiva juegan un papel cardinal en la relación entre los diversos mecanismos de legitimación intelectual, lo cual también establece un viraje en la cuestión de la independencia y la autenticidad con que se establecen las gestiones de recursos por parte de los actores emergentes dentro del campo (cfr. Chacón y Fondebrider, 17). Así, por ejemplo, tanto Jorge Dorio como Caparrós construyeron su trayectoria previa a *Babel* dentro del terreno del periodismo, la radio y, ulteriormente, la televisión, espacios desde donde practicaron algunas de las coordenadas intelectuales que luego serían la marca distintiva de la revista (la irreverencia hacia los grandes mitos culturales, el posicionamiento en “lo actual”, cierta ironía intelectualista, una fuerte tenencia a la parodia y el disparate, un corrimiento de los encasillamientos políticos). Desde el premiado programa radial de medianoche *Sueños de una noche de Belgrano* (1984), desde el experimental programa de televisión *El Monitor Argentino* (1988-89), así como desde sus experiencias dentro de la revista *El Porteño* (1982-1993) y *Página/12* (fundada en 1987 y de la cual dirigieron su efímero primer suplemento literario), Dorio y Caparrós acumularon una serie de tanteos que fueron la cocina tanto de la tónica como del sistema de valores de *Babel*. Este paso por los medios masivos era, ya en ese momento, una carta de legitimidad que habilitó las condiciones materiales de posibilidad de la revista, así como la pertinencia con que ésta abordó en sus nodos más visibles el habitus literario actual.

*Babel* apareció en abril de 1988, bajo el subtítulo de *Revista de libros*. Sus directores fueron Martín Caparrós y Jorge Dorio durante toda la existencia de la revista, que duró veintidós números hasta marzo de 1991. Un nunca impreso número 23 fue realizado y quedó para siempre archivado en microfilm. El jefe de redacción de la revista fue Guillermo Saavedra hasta el número 19. Christian Ferrer, quien ya colaboraba en *Babel* con reseñas humanísticas desde su segundo número, lo reemplazaría en tal función en los últimos tres números.

Según Roxana Patiño, fue en *Tiempo Cultura*, el suplemento de la revista *Tiempo Argentino*, donde se ensayó el staff de *Babel*, y fue tras el cierre de aquella, en 1986, que el grupo “se presenta como una verdadera formación” con “marcas identitarias” específicas (2005). Sin embargo, el proyecto de la revista propiamente dicha surgió en la redacción de *El Porteño*, cuya cooperativa periodística sustentó materialmente los primeros cuatro números de *Babel*. Entre algunas páginas de *El Porteño* y de su suplemento *Cerdos & Peces*, algunas de *Tiempo Cultura*, así como dispersas participaciones sueltas de miembros del grupo en revistas previas como *Sitio* o *Lecturas*

*Críticas*, se podría componer una antología que oficiara como prólogo de *Babel*, un número 0 o, en todo caso, un piloto ensayado en publicaciones diferentes.

Inaugurado por un editorial firmado por Caparrós y Dorio, titulado “Caballerías” (1988, 3) y que la crítica ha leído constantemente como un manifiesto (Catalin, 2012), el primer número de *Babel* ya establece el repertorio de secciones más o menos fijas (“Tráfico”, “El libro del mes”, “Narrativas”, “Dossier”, “Bárbaros”, etc.) que darán a la revista tanto su fisonomía múltiple y polifónica como la apariencia de pericia periodística que sus editores lograron imprimirle: una revista maquetada, publicitada y organizada como un objeto de ventas, en clara sintonía con el mercado editorial y las industrias culturales, a diferencia de la catadura *underground* que había tenido *Literal* o el aspecto más intelectualmente blindado de *Sitio*. Aunque las referencias al elitismo de *Babel* no se hicieron esperar (como lo demuestran los ataques de *Fin de Siglo*<sup>60</sup>, en su número 10, o el vitriólico desquite de Briante desde *Página/12*, en septiembre de 1990, así como el artículo de Elsa Drucaroff publicado al año siguiente, ya en el marco académico), los ataques no se dirigieron tanto a la revista en sí (al fin y al cabo, la propia Drucaroff colaboró en sus páginas), sino más bien al grupo literario que funcionaba como trasfondo y primer motor inmóvil de la publicación, esos “dandies de izquierda”, tal como los condenaban los escritores de la izquierda “dura” (cfr. Patiño, 2012). Recordemos que, a pesar de la diferencia de formato y alcance, también *Literal* había sido acusada en su momento de elitismo críptico y afrancesado (cfr. Peller, 2012, 194). Asimismo, *Los Libros*, que sí anticipa el tipo de formato que *Babel* busca continuar<sup>61</sup>, sufrió análogas acusaciones, sino por hermetismo, sí por el elitismo de sus referencias hiper-teóricas, que la propia revista asumió como culpa en un editorial del número 8 (1970), anticipando así su viraje desde la línea estructuralista-postestructuralista hacia la crítica ideológica (cfr. Peller, 166-167). De hecho, más allá de la revista, fue el bagaje de prejuicios establecidos contra el grupo desde antes de 1988 –postmodernos, frívolos, intelectualistas, cínicos (cfr. Sassi, 2006)– lo que produjo la mayor parte de los sobreentendidos con que *Babel* fue atacada. Algunos sectores identificaban *Babel* con el grupo Shanghai, pero, naturalmente, un alto porcentaje de la revista estaba compuesto por reseñas y secciones hasta cierto punto “neutras” en lo que respecta a las oposiciones que luego se demarcarían en el campo literario entre “experimentalistas” y “narrativistas”.

En cierto sentido puede decirse que los babélicos eran los jóvenes de los nuevos medios de la Argentina democrática, el nuevo tipo de intelectual *décontracté* del destape. Incluso, al premiarse en España el programa radial de Dorio y Caparrós, *Sueños de una noche de Belgrano*, la prensa destacó la frescura del componente despolitizado o políticamente distanciado:

El programa gustó a los españoles porque, sin proponérselo, se acerca a una fórmula que hoy tiene los mayores ratings en la península. Dorio y Caparrós conforman con su modo radiofónico una versión nativa de la corriente libertaria que acuña aquella juventud española **que no está políticamente encuadrada en las alternativas partidarias**, ya sean parlamentarias o extraparlamentarias. En España, todo lo situado a la

---

<sup>60</sup> Cfr. Carballo (1988), Horowicz (1988) y Symns (1988).

<sup>61</sup> Y que, de hecho, como veremos es una de las herencias declaradas ya no tanto de “lo babélico” como sí de *Babel* en tanto revista (cfr. Caparrós en Chacón y Fondebrider, 1998, 136-137 y Ludeña Aranda, 2016, 244 y ss.)

izquierda del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) prácticamente desapareció sumido en las contradicciones y el desencanto. Pero los vitalistas, los jóvenes de cualquier edad, siguen reivindicando la utopía, presagiando un futuro creador, con ilusiones. En cualquier caso, el paraíso existe en tanto no se lo puede alcanzar; en otro caso, dejaría de ser paraíso. La aceptación de Dorio y Caparrós tiene un presupuesto: la existencia de una juventud real -a pesar de los muertos y desaparecidos o precisamente por eso- que se abre a la búsqueda de mil caminos, que crea y experimenta. (1984<sup>62</sup>)

Bajo el eslogan de “Todo sobre los libros que nadie puede comprar”, la palabra “comprar” remite claramente a una coyuntura específica del mercado editorial de la que *Babel* se hace eco: la escritura incomprable, base de lo que será la impugnación babélica contra la difusión de Lamborghini en España; lo caro del libro, por la hiperinflación (Patiño, 2012; Bernardini, 2015, 2); el género de la reseña, que reenvía al objeto *libro* (Castro, 2015, 118), abriendo una clara relación de debate en la revista con el mercado editorial (Klein, 2014 y Ludeña Aranda, 2016, 244), posición que en *Los Libros* también se percibía, pero que en el purismo de *Literal* ya desaparecía bajo el concepto más incierto de *escritura*.

Los primeros cinco números de *Babel* aparecen publicados por la Cooperativa de Periodistas Independientes, la misma que se había hecho cargo de seguir publicando *El Porteño* cuando Gabriel Levinas, en 1985, abandona el proyecto (cfr. Warley, 1993, 204-205). A partir de 1989, con su sexto número, la revista pasa a manos de la editorial Punto Sur y, por lo tanto, deja de formar parte de la constelación de *El Porteño*<sup>63</sup>.

Podría decirse que hay varios niveles de autoría que coexisten en *Babel* de manera más o menos cruzada: (a) el núcleo duro correspondiente a los Shanghai, donde se concentran las principales operaciones de autolegitimación (Martín Caparrós, Daniel Guebel, Alan Pauls, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec y Luis Chitarroni); (b) los colaboradores asiduos (Pablo Bari, Daniel Link, Nicolás Casullo, Nicolás Rosa, María Teresa Gramuglio, Guillermo Saavedra, Ricardo Ibarlucía, Pablo Avelluto, Andrés Roszler, Mágina Averbach, Nicolás González Varela, Horacio González, Américo Cristófalo, Norberto G. López, Elena Massat, F. Murat, Germán García, Gabriela Esquivada, María Moreno, Guillermo Schavelzon, José E. Forgione, Graciela Montaldo, Christian Ferrer, Diego Bigongiari, Daniel Samoilovich, etc.), (c) los colaboradores ocasionales (Daniel Scarfó, Claudio Uñarte, Claudia Pérez Leirós, Alejandra Folgarait, Maite Alvarado, Norberto Gabriel López, Juan B. Ritvo, Guillermo Koop, Eduardo Stupía, Jorge B. Rivera, Jorge Warley, Jorge Panesi, Tomás Abraham, etc.), (d) colaboradores excepcionales (Beatriz Sarlo, Ana María Shúa, Tomás Eloy Martínez, Luis Gusmán). Y

---

<sup>62</sup> Nota titulada “Premio para un sueño cooperativo”, publicada en la revista *El Periodista*, no. 7 (27 de octubre de 1984).

<sup>63</sup> Acerca del cambio de editorial, desde la Cooperativa a Punto Sur, el periodista Julio Spina, uno de los colaboradores de *El Porteño*, recuerda algunas prosaicas contingencias: “Ahí nos cagaron también. Porque nosotros se la vendimos a una gente que tenía una editorial que se llamaba Punto Sur. El diseño de *Babel* lo hizo Eduardo Rey. *Babel* era un producto de *El Porteño*. Yo no estaba todavía, pero en un momento esa gente quiso comprarla. Yo llegué justo para ver los pagarés, de 2 mil dólares cada uno, que nunca los garparon. Los ejecutamos judicialmente. [...] Creo que la vendieron, después la vendieron nuevamente a *El País*, de Madrid, y ahí salió *Babelia*, que era la revista cultural de *El País*, y nosotros que la hicimos nunca vimos un mango. El formato se lo quedaron los españoles. No sé quién hizo el negocio ahí, nosotros no vimos nunca un mango” (en Coca, 2014, 268-269).

a esta clasificación se le podrían sumar tres salvedades: (e) autores que originalmente no formaban parte del grupo Shanghai, pero cuyas intervenciones en *Babel* revelan su pertenencia al núcleo duro del grupo (C.E. Feiling), (f) los colaboradores que, si bien formaban parte original del grupo *Shanghai*, durante la publicación de la revista no producen ficción ni participan activamente del sistema de valores del grupo (Dorio, Ibarlucía, Samoilovich, Bigongiari) y (g) los colaboradores que, siendo autores de ficción, si bien participan ocasionalmente, constituyen el horizonte de lecturas postulado desde *Babel* como canon (por ejemplo, César Aira, Alberto Laiseca, Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Fogwill, Jorge Di Paola; dentro de esta categoría podían mencionarse algunas de las entrevistas: Girri, Perlongher, Libertella, Piglia).

Pero, a su vez, la revista exhibe tanta variedad de firmas, que esta clasificación podría modificarse cientos de veces, según se crea leer mayor o menor relevancia sintomática en las colaboraciones particulares de cada autor. El propio Chitarroni, en su prólogo a *Siluetas*, cuenta cómo faltó a una de las reuniones de la revista porque “solía ir tanta gente” (1992, 9). Incluso la presencia de muchos colaboradores implica un diálogo con otras revistas (Sarlo y Gramuglio echan un puente entre *Babel* con *Punto de Vista*, Samoilovich lo hace con *Diario de Poesía*, Jorge B. Rivera con *Los Libros*, Germán García con la línea *Los Libros-Literal-Sitio*). Qué tan significativo sea este vínculo es algo que queda arrojado a cierta irrestricta heterogeneidad que (fuera del núcleo de operaciones Shanghai) la revista erige como un valor: la convivencia en sus páginas no sólo de intelectuales de diferentes extracciones, sino incluso de raigambres declaradamente opuestas (la presencia de Tomás Eloy Martínez, Rodrigo Fresán o Elsa Drucaroff<sup>64</sup>).

Resulta interesante cómo Alan Pauls recuerda el viraje desde la euforia del grupo Shanghai hacia la heterogeneidad un tanto impersonal de *Babel*, en cuyo núcleo secreto se percibían los guiños a la reducida formación cultural de origen:

Una serie de cónclaves más o menos multitudinarios para decidir las cuestiones fundamentales en el departamento de Caparrós de Avenida Las Heras. Una sensación de euforia y de irrealidad: participar con mucha intensidad de algo que probablemente no llegara a existir. (Pero *confiábamos* en Caparrós y Dorio, los únicos de la generación que tenían ese bien abrumador, la iniciativa: *confiábamos* en que sabrían detenerse a tiempo, antes de hacernos trabajar, y *confiábamos* también en que no se detendrían.) El reparto de las secciones, que —sospechosamente— nadie discutió. Después, la experiencia de la revista misma, silenciosa, discrecional, tabicada como una organización clandestina. Escribía mucha gente en *Babel*, pero esa gente rara vez se encontraba. No había una redacción, o la redacción sólo incluía al tándem directivo y algún súbdito ocasional. Sabíamos que había otros que escribían porque veíamos sus firmas en la revista, pero ¿dónde estaban? ¿Cuándo entregaban sus cosas? (Todo esto, hay que aclararlo, era pre-internet: había que hacer muchos esfuerzos para no verse.) Una revista fantasma, de un despotismo acéfalo: todos

---

<sup>64</sup> En el caso de Elsa Drucaroff, su participación en *Babel* se limita a dirigir el dossier del número 3 (julio de 1988), mientras que su primera oposición al grupo se manifestaría años después en un artículo académico publicado cuando *Babel* ya había cerrado hacía más de medio año (cfr. Drucaroff, 1991).

escribían lo que se les ocurría, como si nadie fuera a leerlos. (en Marus, 2013)

En esta última observación radica quizás ese factor de diversidad interna que hacía de *Babel* un territorio privilegiado para el debate y el disenso, incluso para la filtración de contenidos que parecían estar lejos de los intereses cardinales que habían identificado al grupo Shanghai.

Cabe recordar que, cuando aparece *Babel*, lo hace en el marco de una década que había duplicado la cantidad de revistas culturales en relación con la década anterior (según José M. Otero, el período 1980-89 registra 160 publicaciones, mientras que el correspondiente a 1970-79, sólo 76 [Otero, 1990]), entre ellas, *Vuelta Sudamericana* (1976-98), *Diario de Poesía* (1986-2011), *El Ornitorrinco* (1977-1986), *El Porteño* (1982-1993), *Fin de Siglo* (1982-86), *Punto de Vista* (1978-2008), *El Péndulo* (1979-87) *Mutantia* (1980-87), *Sitio* (1982-87), *Último Reino* (1979-), *Xul* (1980-97). En los noventa se incorporaron otras como *El ojo mocho* (1991-2008), *18 Whiskys* (1990-91) o *V de Vian* (1990-99).

Es notable que, si bien las duraciones de las revistas difieren, algunas han logrado marcar fuertemente el campo cultural con un relativamente breve lapso de edición, especialmente cuando no sólo plantean una relación con el presente, sino que también ofrecen una reescritura del pasado que se proyectará al futuro. Es indudable que *Babel*, con una breve andadura de tres años, no sólo estableció una retórica particular y filtró algunos de los aspectos más notables de la lengua crítica que habían construido revistas como *Los Libros*, *Literal* o *Sitio* (además de un interesante contrapunto con la hegemonía intelectual de *Punto de Vista*), sino que también exhibió y refrendó un sistema de lecturas cuya validez se ha diseminado hasta la actualidad, sea en los nombres que canonizó (Aira, Lamborghini, Fogwill, Laiseca, Cohen, Carrera) como en los proyectos literarios de sus propios colaboradores, impulsados desde la propia revista. El programático ensayo de Damián Tabarovsky titulado lúdicamente *Literatura de izquierda* (2004) es una evidencia palmaria de la perdurabilidad de la axiología babélica en las concepciones actuales de al menos cierto amplio sector del campo literario (incluso a nivel editorial, a juzgar por sellos actualmente activos como La Bestia Equilátera, Mansalva, Mar Dulce, Interzona, Eterna Cadencia, entre otros).

Posteriormente a la época de publicación de la revista, Daniel Guebel recordaba el carácter instrumental que la revista *Babel* había tenido en la inserción del grupo en el campo literario. Ese “chiquerito” al que hacía referencia Alan Pauls (en Budassi y Arias, 2007b), metáfora del sentido de tribu y de exploración de la formación Shanghai, tuvo en *Babel* su base de operaciones:

Por un lado, [*Babel*] ubicó un poquito más en el centro del escenario a autores con los cuales yo podría sentirme más afín, sirvió de zona de emergencia de una generación literaria, pero al mismo tiempo tuvo un costado perverso, sirvió para que una generación de críticos jóvenes se lanzaran a hacer sus pininos literarios denostando la obra de autores que no eran amigos de la casa. (Guebel en Ballester, 2010, 25)

b. Los veintidós números

A dos años del cierre de *Babel*, Jorge Warley la incluía someramente en su panorama de “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)” (1993) para vincularla y a la vez

desvincularla de su antecedente en *Los Libros*: revistas de reseñas y novedades ambas, *Babel* no realizó la flexión política que caracterizaría a *Los Libros* en su segunda etapa (205). En este aspecto, el trazado más complejo de la genealogía a la que responde *Babel* dentro del espectro de las revistas culturales deberá aguardar todavía a los artículos de Wouter Bosteels y Luz Rodríguez Carranza (1995), que intentan sistematizar las continuidades y rupturas con *Los Libros* en lo que respecta a la forma en que se concibe la *transgresión*, o la monografía de Verónica Delgado (1996) que, notando la herencia de *Literal*, traza un mapa prácticamente irreprochable hasta hoy para navegar la revista de Dorio y Caparrós sin temor a perderse<sup>65</sup>. Podría decirse que la “relectura” de Delgado (tal como reza el subtítulo de su trabajo publicado en una de las primeras entregas de *Orbis Tertius*) divide las aguas claramente entre (a) lo que será la primera recepción de *Babel*, aquella lectura contemporánea a la publicación de la revista que recordábamos al mencionar la percepción que de ella tenía Quintín (2007) como lector no-iniciado (es decir, la divisoria de aguas entre los lectores que podían comprender el trasfondo homogéneo y grupal de la revista y los que sólo percibían la superficie múltiple propia de una revista cultural de reseñas) y (b) la segunda recepción de la revista, ya integrada por la academia a un dispositivo interpretativo que la sitúa como parte de una época y como plataforma de emergencia originaria de un grupo literario en vías de consagración.

El trabajo de Delgado transforma la revista en un objeto de estudio ya cartografiado y somete la heterogeneidad dispersa de sus partes a una lección de anatomía que la disecciona y la hace observable, practicable y, hasta cierto punto, tautológica, pues la convierte en una muestra de su propio concepto: a partir de entonces, releer la revista *Babel* será buscar allí, no ya la funcionalidad de una revista “actual”, sino las marcas significativas (“lo babélico”) de una revista del pasado, un objeto de relevancia histórica, saturado ahora de trazas significativas, de guiños que anticipan emergencias y energías posteriores del campo literario argentino. Es decir, releer *Babel* es buscar la confirmación de lo que la academia ha fundamentado: buscar lo babélico en *Babel*. Es más, releer *Babel*, a partir de esta monografía, implica clausurar para siempre la incertidumbre y ambigüedad de su trazado (esa tensión interna entre “revista de vanguardia estética”, para la tribu, y “revista propia del mercado editorial ampliado” [Patiño, 2012]) y prefijar un recorrido museístico y ordenado a través de sus hitos, sus nodos, sus zonas de mayor espesor comunicativo (aquellas donde “lo babélico” irradia y hace acto de presencia, como en sus manifiestos y declaraciones más o menos implícitos, saturados de códigos internos). Roxana Patiño sostiene:

entre reseña y reseña, se trama un asistemático circuito de ideas que da la identidad a la revista por fuera de toda intención programática y de todo gesto manifestario propio de una revista de vanguardia, y cuyo trayecto puede ser detectado tanto en una reseña de un libro de política como de literatura infantil. (2012)

Pero, a la vez, se hace evidente que ese “circuito de ideas” coloca a *Babel* en una posición de tensión entre la vanguardia que busca heredar y el contexto poco

---

<sup>65</sup> Con excepción de algunos ínfimos deslices, en esta monografía Delgado elabora lo que hasta hoy es la clasificación y el índice de referencia para abordar el estudio de la revista. A lo largo de esta investigación nos remitiremos exclusivamente a dicho “índice literario-crítico” (1996, 12-24), donde se detallan pormenorizadamente las secciones de la revista.

propicio desde donde opera tal restauración (entendiendo el contexto como el estado del campo literario del momento, pero también como el tipo de revista desde el que deciden ejercer tal operación). Mariana Catalin, al realizar un balance del peso de “lo actual” como problema en *Babel*, afirma resalta que se trata de “un problema de vanguardia retomado en un contexto presentado como posvanguardista, y discutido en esa tensión temporal, que se plantea como tal” (2012, 9). Es precisamente esa convivencia entre problemas de una vanguardia anterior y reposiciones póstumas lo que produce, por un lado, un cierto efecto de *herencia* entre *Babel* y los referentes con que arma su tradición selectiva (en especial la remisión al despliegue transgresor de *Literal* y Lamborghini), pero también una base donde funcionaría esa fuerza incierta de “lo inactual”, tal como lo define Alberto Giordano (1999, 14), es decir, una condición casi negativa que hace de *Babel*, pese a su insistencia en “lo actual”, una revista que busca descontextualizarse a sí misma: si desde sus páginas se despliega todo un dispositivo de interpretación del presente (especialmente en sus dossiers), en el trasfondo del sistema de valores con que se propone una idea de literatura se despliega toda el deseo de revivir las lógicas extrañas y disruptivas de vanguardias pasadas, vanguardias cuyo momento polémico y transgresor ya estaba en vías de cristalización cultural. Entonces en *Babel* ese conato de restaurar las vanguardias irreverentes desde un contexto de posvanguardia donde éstas ya no escandalizan, termina por identificarse –si ya no con esa “figura monstruosa, irreconocible” (Link, 1985, 205) que caracterizó en los sesenta y setenta a ficciones como *El Fiord* o *El frasquito*– con una concepción lúdica y hedonista de la experimentación literaria, donde es más bien la actitud *décontracté* a favor de un arte por el arte aparentemente apolítico y complacientemente intelectualista lo que vendría a reemplazar al escándalo moral que suscitaban Lamborghini o Gusmán. No en vano Miguel Briante, desde *Tiempo Argentino*, en 1984, ya señalaba irónicamente que el grupo donde se incluían Caparrós y Pauls quería hacer lo mismo que la generación anterior había hecho en los años sesenta (cfr. Libertella, 2011, 9).

Ahora bien, de hecho, aquel gesto que venía a operar el trabajo de Delgado – convertir *Babel* en *obra*, en producto terminado, en concepto– es quizás parte del propio movimiento interno que atraviesa el campo literario e intelectual de fines de los ochenta y del cual la revista sería un síntoma parcial. Según Claudia Roman (1997), el desencanto de postdictadura frente a las promesas de la flamante democracia “lleva a los intelectuales –tal como lo vimos en el caso de *Babel*– a replegarse hacia la academia, dirigiendo sus discursos específicos, discursos que están dirigidos a sus pares” (109). Delgado también nota cómo la crítica literaria que se despliega en sus páginas vendría a representar la escritura no universitaria de colaboradores que son principalmente profesores universitarios (más que nada de la UBA), desde la cual se postula “un canon que muchas veces se superpone e intersecta con el de la institución universitaria” (1996, 7-8). En tal caso, el componente “de tribu” que atraviesa la revista, ese sustrato grupal que filtra consignas vanguardistas bajo la apariencia de una revista más bien convencional, podría ser leído en parte como un repliegue hacia lo académico que encontraría, a partir de las relecturas de Rodríguez Carranza, Delgado, Patiño y cía., su inevitable realización, su transmutación definitiva en objeto de estudio y a concepto practicable para la crítica especializada (aun cuando los babélicos más específicamente ligados al medio académico sean sólo Alan Pauls y C.E. Feiling). Producto de esta alquimia, toda la potencia de intervención que *Babel* pudo tener en su momento dentro de una recepción ampliada, como forma de introyectar cierta corriente marginal de la literatura argentina en la circulación de la lectura no especializada,

quedará trunca, y, como se percibe ya en el balance de Elsa Drucaroff (2011), será la generación siguiente, la del suplemento *Radar*, la revista *V de Vian* o los autores de la colección “Biblioteca del Sur” de la editorial Planeta los que retomen las riendas de reconfigurar el decaído mercado literario, mientras que las operaciones babélicas quedarían insularizadas en un conato de restauración vanguardista que, para reintegrarse al mundo editorial, o bien deberá renunciar a algunas de las radicalidades experimentales que habían propuesto originalmente (como se percibe en la legibilidad narrativa por la que apuestan las obras de Caparrós, Pauls o Guebel posteriormente), o bien se enclaustrará definitivamente en la literatura para escritores (tal como vimos con el hermetismo de *Peripecias del no* de Chitarroni). Todo lo cual, por supuesto, va más allá de cualquier juicio de valor y, en todo caso, parecería reponer esa pregunta que formula Alberto Giordano sobre el problema de toda vanguardia: “¿los proyectos de vanguardia, en tanto proyectos, suponen necesariamente una moral que limita *a priori* los alcances de la experimentación?” (1999, 84).

\*\*\*

Podría resultar ocioso repetir la descripción pormenorizada de la revista que de Delgado en adelante se ha practicado (y cuyo trazado más minucioso puede encontrarse actualmente en las investigaciones de Mariana Catalin<sup>66</sup>). En todo caso, baste remitir los veintidós números de *Babel* –con su formato tabloide (40 x 28 cm), compuesto cada uno por cincuenta páginas en blanco y negro– a la organización de sus propias secciones, donde la revista va acopiando mayor o menor espesor a ese ambiguo y casi paródico “manifestario” de grupo. Según Delgado, “la función de la crítica, que se practica diseminada y variada en todas las secciones y columnas, tiene su lugar central en ‘El libro del mes’, está ligada con cierta concepción de la literatura y su legitimación” (1996, 6-7).

En todo caso, como revista que intenta pasar, desde el primer editorial firmado por Dorio y Caparrós, como una revista de libros en general, evidencia en sus secciones un predominio absoluto de la literatura, seguido por las ciencias sociales, de modo que podría decirse que, si su superficie como órgano cultural es el de una revista sobre el objeto libro, en su trasfondo de operaciones críticas *Babel* es fundamentalmente una revista literaria.

Como hemos visto, la revista *Babel* conformó un particular espacio de circulación de los nuevos narradores argentinos (desde Saer, Copi y Osvaldo Lamborghini hasta Fogwill, Pauls, Aira y Guebel), así como una alternativa, aunque no precisamente opuesta, al canon “moderno” de *Punto de Vista*. Las secciones “El libro del mes” y “La mesa de luz” (dedicadas usualmente a la literatura nacional) serían el espacio central de esta función legitimadora de *Babel*: qué debe leerse y cómo. Si bien las opciones beneficiadas en estas secciones solían representar formas diversas de literatura, también se privilegiaban ciertos climas textuales emparentados, más aún si tenemos en cuenta que gran parte de los autores reseñados constituían el plantel crítico de la revista (y muchos de ellos, como Alan Pauls, Sergio Chejfec o Daniel Link, eran explícitamente activos en el ámbito académico), todo lo cual coincide con aquella forma de legitimación que Pierre Bourdieu (1967) compara con los pájaros de Psafón: el “autobombo” (la

---

<sup>66</sup> Entre cuyos aportes resulta notable el programa de su seminario dictado en 2015 para la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario.



mutua publicidad) dentro de un sector del campo tenido como espacio común por un grupo de agentes (cfr. Berg, 1996, 33).

Un recorrido por esta sección, que aparece en todos los números, permite percibir la condensación de las políticas literarias babélicas. Más de la mitad de estas reseñas centrales están escritas por miembros del grupo Shanghai (siendo el más frecuente Alan Pauls) o afines (como Daniel Link, César Aira o Guillermo Saavedra). Los tópicos que se derivan de las selecciones, si bien corresponden siempre a una novedad editorial, responden a los intereses grupales específicos, razón por la cual, si se reseña una específica novela de Aira o Laiseca, no se trata de que la revista busque encomiar particularmente esa obra, sino que más bien aprovecha la situación de novedad para homenajear implícitamente, como en un tiro por elevación, al escritor y su obra. La literatura nacional es objeto de la sección en catorce de los veintidós números. En dos ocasiones, en los números 6 y 8, la sección se dedica a libros de crítica literaria, respectivamente, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* de Josefina Ludmer y la *Historia social de la literatura argentina* compilada por Graciela Montaldo. Más allá de estos dos casos, siendo el segundo más protocolar y el primero más significativo (haciendo caso a la lectura que ofrece Diego Peller sobre el sentido de la inclusión de Ludmer en la revista [2006]), la sección arma una *tradición selectiva* que representa categóricamente los intereses del grupo Shanghai, sea por el armado de un canon marginal de “autores-faro” que emblematizan algunos perfiles del sistema de valores babélico (un panteón de precursores), o bien por la dedicación a la obra de un miembro de la formación. De un lado, el sistema de lecturas se reparte entre las *Peregrinaciones argentinas* de Witold Gombrowicz (donde las reseñas de Pauls y Jorge Di Paola reprimen notoriamente sus ganas de abordar textos más interesantes del autor polaco y reponen la apuesta de *Literal* por leer la literatura argentina desde su marginalidad lingüística), *La ocasión* de Juan José Saer (elección justificada por el entusiasmo del grupo hacia *El entenado*, aparecida cinco años antes), *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini (reseñas de Pauls y Chitarroni que configuran uno de los mayores núcleos polémicos de toda la revista y, a la vez, es quizás la mayor declaración de herencia y apropiación que el grupo ejerce sobre la vanguardia de la generación anterior), *El ala de la gaviota* de Enrique Molina (una de las escasas presencias líricas en esta sección y, en este caso, se trata quizás de un gusto específicamente ligado al sistema de lecturas de C.E. Feiling), *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca (donde se hace palmaria la apuesta radical de *Babel* por este autor y se incluye una reseña fuertemente canonizadora escrita por César Aira), *Children’s Corner* de Arturo Carrera (influencia directa de la biblioteca de preferencias aireanas y de la militancia de éste a favor de las experimentaciones del neobarroco), *La Internacional Argentina* de Copi (otra de las reivindicaciones babélicas de una estética transgresora y marginal, y también otra deriva del magisterio que Aira imparte sobre el gusto babélico), *La buena nueva* de Fogwill (muestra de la estrategia con que este autor logra moverse legítimamente en diversos medios, pues despierta el interés babélico por su idiosincrasia irreverente, pero también es canonizado por grupos opuestos, que reivindican su oficio en el realismo literario) y *Los fantasmas* de César Aira (rendición de cuentas que *Babel* ofrece a su autor-faro en el penúltimo número de la revista). Del otro lado, están las reseñas dedicadas a *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *La perla del emperador* de Daniel Guebel y *El coloquio* de Alan Pauls, reseñadas mutuamente entre los miembros del grupo, y donde se articulan las líneas de autocanonización más notorias.

Las secciones dedicadas a la literatura extranjera, donde aparecen Milan Kundera, Thomas Bernhard, Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Derrida, entre otros, sea para reafirmar la línea postestructuralista que atraviesa como tono a toda la revista (en especial la impronta barthesiana), o bien para aseverar esa vena *mitteleuropäische* que Alan Pauls exhibe en el desarrollo de su propia poética. El eco bernhardiano es claro en *El coloquio*, así como en *La noche anterior* de Caparrós, y ya Tomás Eloy Martínez, con quien la revista mantiene una específica polémica, denunciaba la “perversa” influencia de Saer en la literatura argentina del momento a través de las imitaciones de Bernhard y del *Nouveau Roman* (Martínez, 1988, 35).

Ahora bien, si la revista hubiera pasado del número 22, es probable que la biblioteca babélica y las operaciones de “autobombo” se hubieran ido ajustado crecientemente, y que, de haberse publicado durante 1992, “El libro del mes” hubiera homenajeado a novelas como *El Dock* de Sánchez, *El agua electrizada* de Feiling, *Infierno Albino* de Bizzio o *Los elementales* de Guebel, así como quizás también hubiera llegado a promocionar la publicación integral de las “Siluetas” de Chitarroni, que se publicó en un volumen de título homónimo tras el cierre de la revista. Igualmente, algunos matices de las inclusiones y exclusiones de *Babel* demuestran hasta qué punto es paulatina la apropiación crítica que el grupo va haciendo de las secciones. Por ejemplo, resulta notable que desde el comienzo no hayan dedicado alguno de los números de 1988 a *Cae la noche tropical* de Puig (a la que se dedicará sólo una breve reseña de Daniel Link en el número 6), y, a la vez, tampoco todas las ficciones del grupo tienen lugar en la revista (por ejemplo, no se reseñan las dos novelas publicadas por Caparrós en 1990).

Wouter Bosteels y Luz Rodríguez Carranza (1995, 330) ya notan cómo en *Babel* las dos secciones más sobresalientes, “El libro del mes” y “Dossier” pueden leerse también en términos de oposición. La primera sería “el territorio de la escritura ‘que no sirve para nada’”, es decir el punto donde se articula ese canon de la gratuidad estética, que Caparrós defiende en su manifiesto (1989a), de esa “literatura del accidente” y la “literatura mala” (1990d, 17) que adjudica como una virtud a César Aira. Quizás sea debatible que la sección refleje siempre los valores babélicos (pues en más de una ocasión está dedicada a obras con menor incidencia en la tradición selectiva del grupo), pero sí puede afirmarse que en “El libro del mes” se concentran las operaciones canónicas de la formación y, por ende, también puede rastrearse allí esa valoración transgresora de una literatura inasimilable por su inutilidad política y social frente a los imperativos de compromiso ideológico que se sostenían desde la generación anterior. Por el contrario, los dossiers de la revista representarían la parte “comprometida” de *Babel*, al menos en términos de un compromiso que trasciende lo ideológico (aunque por momentos lo contenga) y que se vuelca a una idea de “lo actual”. Como dicen Bosteels y Rodríguez Carranza, los dossiers “aúnan a lo más granado de los ensayistas porteños en torno a *los temas importantes*”, sean estos Walter Benjamin, Sarmiento, el Mayo Francés, la autobiografía, el peronismo, las ciencias sociales, etc. En esta sección hay una recuperación de “la perspectiva personal” y de la escritura ensayística (cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 330), aspecto que Alberto Giordano, gran vindicador del ensayo como resistencia discursiva frente a la esclerotizada escritura académica, notará también en *Razones de la crítica* (1999, 146-152) al abordar el dossier del número 18 de *Babel*, “La escritura en las ciencias sociales: últimas funciones del ensayo”, dirigido por Nicolás Casullo. No es tampoco casual que Giordano, en el mismo volumen, retome la defensa del ensayo (entendido como recurso para postular una ética

de la lectura y una apreciación de las grandes potencias de la literatura) a través de la remisión a las revistas *Sitio* y *Literal*, antecedentes de *Babel*.

Justamente, al ser en parte herencia de las secciones equivalentes en *Los Libros* y *Sitio* (tituladas respectivamente “Dossier” y “Anexos”), los dossiers de *Babel* han sido estudiados con particular interés por la crítica. Bosteels y Rodríguez Carranza (1995) prestaron atención al tratamiento de la categoría de la transgresión en el dossier del número 19, titulado “Sade: la actualidad de un perverso”, para compararlo con algunos textos sobre Sade en *Los Libros*; Giordano (1999), como hemos dicho, atiende al dossier sobre la escritura ensayística; Diego Peller (2006) relee atentamente el dossier sobre peronismo y Mariana Catalin, que ha conferido una importancia capital a los temas que atraviesan los dossiers babélicos, se ha detenido especialmente en los dedicados a la autobiografía (Catalin, 2010) y a aquellos coordinados por Nicolás Casullo (“Los textos del 68”, “Viena de fin de siglo... el alegre apocalipsis” y “La escritura en las ciencias sociales: últimas funciones del ensayo”) que, junto a otras notas suyas en *Babel*, van configurando un debate sobre el tema de la postmodernidad, los fines de la modernidad y la cuestión de la temporalidad (cfr. Catalin, 2013).

Precisamente, Catalin percibe en los dossiers “una puesta en discusión de temas que podían pensarse como tópicos centrales de la modernidad” donde

se reformula [...] el gesto revisionista que tenía en ese momento a *Punto de Vista* como su principal referente, reformulación que se realiza en base a una ampliación del objeto, que supone una lograda tensión entre lo que se piensa como moderno mundialmente [...] y lo que ha caracterizado a la modernidad nacional (2013, 566)

Y, asimismo, Catalin destaca en esta sección, “objeto difícil de abordar”, el núcleo de la compleja heterogeneidad discursiva que caracteriza a la revista, lo cual resulta más evidente si uno compara estos polifacéticos dossiers con las operaciones de “tribu” casi completamente blindadas que se despliegan en la sección “El libro del mes”, donde la tradición selectiva que se monta a modo de sistema de lecturas (Aira, Copi, Laiseca, Lamborghini), por momentos llega a una autorreferencialidad palmaria, colocando en primera línea novelas de los miembros centrales del grupo como Alan Pauls, Sergio Chejfec o Daniel Guebel.

Como ya nota Mariana Catalin (2013, 557), la supuesta heterogeneidad de *Babel* es uno de los grandes desafíos metodológicos a la hora de abordar el estudio de esta revista. No menor es el desafío que implica abordar este mismo efecto de diversidad en las estrategias por medio de las cuales la revista representa en sus páginas, a medio camino entre el manifiesto serio y la ironía escéptica, la existencia fáctica del grupo literario que años antes firmaba como “grupo *Shanga*”.

Asimismo, cuando recuerda la experiencia de *Babel* y su herencia de la primera época de *Los Libros*, Caparrós remarca esa tensión entre heterogeneidad y homogeneidad:

En *Babel* hicimos mucho hincapié —en los pocos editoriales que escribimos, tres o cuatro— en la diversidad de las voces, lo cual era seguramente una marca de época. [...] esa apuesta por la diversidad, que al mismo tiempo era una ilusión, porque no había una excesiva diversidad. La posición de *Babel* estaba bastante más sesgada de lo

que nos imaginábamos. [...] Esa diversidad relativa funcionaba más como declaración de principios (en Chacón y Fondebrider, 1998. 137).

En todo caso, es evidente que en *Babel* hay una “heterogeneidad mostrada” (exhibida en la multiplicidad ostensible de colaboradores de diversa asiduidad), pero en cuanto a la “heterogeneidad constitutiva”<sup>67</sup>, más allá de toda marca visible, el sesgo discursivo es mucho más homogéneo, especialmente si se percibe el relativo blindaje de sus secciones centrales (obviando los dossiers) en lo que respecta al sistema de valores que postulan.

De este modo, es notable que en algunas secciones se acumulen las estrategias de legitimación de la formación cultural que está detrás de la revista, mientras que en otras predomine una diversidad más o menos irrestricta. En los polos opuestos de esta división estarían “El Libro del Mes” y el “Dossier”. La primera incluye reseñas escritas por algún miembro del grupo o *sobre* algún libro de ellos. Alan Pauls, el más académico de los Shanghai, predomina en esta sección con nueve reseñas y con un número dedicado a una de sus novelas (*El coloquio*). Sin embargo, si sólo tres novelas Shanghai son reseñadas en esta sección, las demás son obras de autores que se buscan canonizar (Laiseca, Aira, Carrera, Fogwill, Lamborghini, Copi, Ludmer, Saer) o sobre autores que remiten a los intereses teóricos del grupo (Derrida, Barthes, Eco) y, en ocasiones, libros que apenas rozan el sistema de valores de la revista (Lukács, Sloterdijk, Hawkins).

Por otra parte, si volvemos a Alberto Giordano, cuyas nociones sobre las “potencias” de la literatura consideramos articulables a la categoría de *transgresión* que se va construyendo en *Babel*, podría notarse que el sistema de lecturas que el propio Giordano va desgranando en su actividad crítica durante los años noventa evidencia un fuerte parentesco con el de la revista (Puig, Arlt, Aira, Borges, Barthes), e incluso ensayos suyos de mediados de la década, como los que reúne en *Razones críticas*, tienen desprendimientos evidentes de esta *tradición selectiva*. Todo lo cual reafirma la coherencia de leer la revista *Babel* a través de las nociones con que Giordano problematiza la cuestión de “lo inasimilable” en la literatura argentina.

\*\*\*

Si bien iremos desgranando a lo largo de esta investigación cada una de las secciones que se publican en *Babel*, especialmente cuando reenvían discursivamente a la construcción de la tradición selectiva babélica, a las estrategias particulares de cada miembro y a la recuperación del valor de la transgresión como política literaria, expondremos aquí algunas de las secciones principales:

- **El libro del mes:**

---

<sup>67</sup> Nos referimos a la distinción que hace Authier-Revuz [1982] en su teoría sobre la heterogeneidad discursiva. Naturalmente, la autora no admite una separación entre ambas nociones más allá de la distinción conceptual, en la medida en que todo discurso posee la inscripción de la alteridad tanto por discurso referido o metadiscurso como por una más sutil intradiscursividad, pero aquí hacemos referencia a cómo en *Babel* la “heterogeneidad mostrada” exhibe una diversidad discursiva que, a nivel constitutivo, es en realidad más homogénea de lo que parecería exponer como trazas autorales.

Núcleo de las operaciones canonizantes de la revista. Ya hemos visto su distribución a lo largo de los veintidós números de *Babel*.

- **La mesa de luz. Notorios y notables confiesan qué han leído:**

Un invitado escribe sobre sus lecturas recientes. En muchas ocasiones, si el invitado no pertenece al sistema de lecturas babélico, al menos los libros mencionados lo hacen. Castro vincula esta sección a la participación de los “hermanos mayores” de los babélicos en la revista.

- **Dossier:**

Dedicado a un tema en particular, los textos de diversos colaboradores aparecen seleccionados por un coordinados, usualmente de extracción académica. Si otras secciones son más sesgadas en cuanto a gustos personales del grupo o más anacrónicas e inactuales en su fascinación por el exotismo o la marginalidad, los dossiers poseen la particularidad de ser el corazón “objetivo” y “actual” de la revista, la sección “interesante” donde se ponen en discusión temas de agenda intelectual o de certera legitimidad. Aún así, un recorrido por sus tópicos permite trazar también un mapa no sólo de los intereses de la época, sino también de algunos de los perfiles polémicos del propio grupo, incluso cuando sus miembros participan muy esporádicamente de la sección y sólo en dos ocasiones los coordinan (en el número 7, Chejfec y Feiling arman el dossier sobre autobiografía; en el 20, Caparrós hace lo propio con el dedicado a la fotografía).

Mariana Catalin, que ha conferido un rol cardinal a los dossiers de *Babel*, los describe como

sección en donde la tensión entre la posibilidad de hablar de una revista y la heterogeneidad que impediría abordar el objeto como tal se pone en primer plano debido a la multiplicidad de colaboradores

[...]

los dossiers se constituyen como el lugar desde donde se articula una discusión explícita y planteada como tal sobre el presente (fundamentalmente el presente de las ciencias sociales y del contexto histórico cultural) que supone una utilización del término y su discusión. (2012, párrs. 8 y 9)

- **Bárbaros:**

Sección dedicada a literaturas extranjeras, por lo general de culturas minoritarias (“Panorama de la poesía lituana”), poco traducidas (“Narrativa japonesa”) o, por lo menos, a perfiles marginales de literaturas centrales (“Literatura de los indios de EE. UU.”).

La crítica ha acentuado la concentración en esta sección del interés exotista del grupo, pese a que en ninguna ocasión esté firmada por el núcleo duro. Aun así, los dos primeros son firmados por Diego Bigongiari, Shanghai originario. En otros aparecen firmas como Eduardo Grüner, Mágara Averbach, Germán García y Horacio González.

María Virginia Castro resalta que “si bien a primera vista pareciera ser un ejercicio de fe exotista, [esta sección] muestra también una inflexión netamente política” (2015, 92), y ejemplifica con las ocasiones dedicadas a la “Narrativa americana sobre Vietnam” (en el número 2) o a “Los libros del proceso: ideas de cuando las ideas se mataban” (en el número 10).

- **Anticipo:**

Dedicada a adelantar fragmentos de libros de ficción, crítica o ciencias sociales, esta sección fija operó en más de una ocasión con las coordenadas de la tradición selectiva babélica. Además de anticiparse novedades póstumas de Roland Barthes (en los números 1 y 10), así como *Prisión perpetua* de Piglia, se ofrecieron fragmentos de *La rueda de Virgilio* de Luis Gusmán, *El oído absoluto* de Marcelo Cohen, *La mujer pez* de Jorge Dorio (uno de los pocos indicios en la revista de una trayectoria literaria por parte de Dorio) y *La noche anterior* de Martín Caparrós.

- **Narrativas:**

Esta extensa sección incluye la multiplicidad de reseñas literarias escritas por diversos colaboradores, usualmente rotativos (Daniel Link, aMiguel Dalmaroni, Jorge Warley, Mónica Tamborenea, Guillermo Piro, Mágara Averbach, entre muchos otros). Si bien hay espacio para alguna ironía, para algún juicio polémico o para la exposición de algún perfil de la poética del grupo, por lo general la selección responde al flujo de las novedades editoriales. En algunas ocasiones puntuales, la panoplia de reseñas refleja el sistema de precursores del grupo o alguna obra de alguno de sus miembros, además de figurar estos mismos a veces como reseñistas. Son particularmente significativas al respecto las reseñas de Daniel Samoilovich sobre la reedición de *Respiración artificial* de Piglia (no. 1), de Daniel Link sobre los *Relatos* de José Lezama Lima (no. 4; recordemos que *Babel* participa hasta cierto punto de los ecos de la emergencia neobarroca en Argentina) y sobre *Cae la noche tropical* (no. 6), de Juan José Becerra sobre *Perdido* de Germán García (no. 9), de Tununa Mercado sobre *La ingratitud* de Matilde Sánchez (no.18, único y somero homenaje de la revista a una de las mejores novelas del año), de F. Murat a *Lo más oscuro del río* de Luis Gusmán (no. 21) y de C.E. Feiling a *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano (no. 22, una de las reseñas más polémicas de toda la historia de *Babel*). También hubo reseñas dedicadas a Néstor Sánchez, Raymond Queneau. En el número 21, esta sección dedica una página entera, con reseñas de Fowgill y Daniel Guebel, a *El divino convertible* de Sergio Bizzio, como si se tratara de una segunda selección compensatoria de “El libro del mes”, ya que ésta había sido dedicada en este número a la ya demasiado tiempo aplazada figura de Aira (si bien se nombra a Aira a lo largo de toda la revista, la vida editorial de *Babel* coincidió justamente con un hiato en la producción del autor, de modo que *Los fantasmas* es la primera novedad que los babélicos tuvieron disponible para promocionar, teniendo en cuenta que la anterior, *Una novela china*, había sido publicada en 1987).

- **Recienvenidos:**

Extensión en miniatura de la sección “Narrativas”, “Recienvenidos” (guiño al término macedoniano) sólo apunta brevemente algunas novedades, aunque en ocasiones desliza algún juicio valorativo o contribuye someramente al armado de la tradición selectiva.

- **Siluetas:**

Escritas por Luis Chitarroni, aparecen a lo largo de todo *Babel*. Se trata de reseñas biográficas de estilo borgeano, saturadas de guiños y alusiones, en ocasiones veleidosamente lúdicas con lo apócrifo. El espectro de autores seleccionados, siempre extranjeros, revela un gusto por lo atípico y extravagante de la literatura mundial, biblioteca de intereses que Chitarroni desplazará posteriormente hacia su tarea editorial (lo cual puede verse reflejado especialmente en el catálogo de La Bestia Equilátera).

- **La esfinge:**

Un repertorio fijo de preguntas (sesenta y nueve) dirigidas a escritores consagrados, donde se abordan temas de intereses literarios, filiaciones dentro del ambiente, lecturas recientes, costumbres, orígenes intelectuales y algunas curiosidades de corte más bien humorístico (como “¿Qué siente al cantar el himno nacional?” o “¿Qué materia eran sus puntos débiles durante la secundaria?”). Hasta cierto punto, esta sección reproduce algunos de los prejuicios de “actualidad” y “legitimidad” que se plantean en los temas de los dossiers. Los entrevistados en esta sección revelan, más que el sistema de lecturas de *Babel*, cuáles son las figuras centrales en el campo literario del período, personajes a los que la revista admite como ineludibles, más allá de afinidades grupales: Noé Jitrik, Jorge Asís, David Viñas, Ricardo Piglia, Juan Carlos Martini, María Elena Walsh, Héctor Tizón, entre otros.

Esto lo nota particularmente Verónica Delgado al señalar cómo *Babel* le dedica la sección casi a regañadientes a Piglia en el penúltimo número (Delgado, 1996, 10). Solo un puñado de autores entrevistados aquí coinciden con las figuras diletas de los babélicos: Alberto Girri, Néstor Perlongher, Hugo Padeletti y Héctor Libertella.

Según Castro, ésta sería, junto con “El libro del mes”, uno de “los espacios más jerárquicos que cooperan en catapultar al centro del campo literario determinados nombres de la literatura argentina” (2015, 93)

- **Caprichos:**

Aunque aparece sólo en siete ocasiones, de manera salteada (números 1, 8, 9, 10, 13, 17 y 19), en esta sección se acumulan muchas de las proclamas y mucho de la estética del grupo. Escrito en dos ocasiones por Martín Caparrós (en una de ellas bajo el seudónimo de Carlos Montana, personaje de dos de sus novelas) y en una por Daniel Guebel (que presenta a la figura apócrifa de Lars Vigdom), en las otras se incluye a colaboradores “menores” (como Alejandro Katz o Guillermo Piro, o bien se reeditan textos cardinales de la literatura argentina que reenvían a los intereses del grupo: “El escritor argentino y la tradición” de Borges y un texto de Bioy Casares sobre la crítica de las ficciones. El primero de estos, naturalmente, será una de las bases del manifiesto presentado por Caparrós en el décimo número de la revista, en esta misma sección caprichosa, titulado “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”.

Si, tal como percibe Catalin (2013), el problema de la postmodernidad se articula sintomáticamente a lo largo de toda la revista, en el capricho del primer número, de veleidades joyceanas, Caparrós marca justamente su distancia escéptica e irónica frente a ese concepto de agenda que luego la revista abordará seriamente. Esta oposición entre el texto de “Caprichos” del número 1 de *Babel* –“Solemne, el gordo Buck”– y los textos “serios” sobre la postmodernidad (como el de Alejandro Katz, los dossiers coordinados por Casullo o las reseñas de la sección “Humanidades”) marca de forma muy clara la cisura entre *Babel* como revista y “lo babélico” como el conjunto de operaciones grupales insertas (y a veces encriptadas) en la misma. La postmodernidad como tema actual adquiere entre los babélicos un matiz de descreimiento cínico y de desconfianza (paradójicamente, muy postmoderna) hacia los grandes metarrelatos. Veremos posteriormente de manera más sistemática esta duplicidad en el tratamiento babélico de la categoría de postmodernidad.

Cabe mencionar que ya Verónica Delgado confería a los “Caprichos” una gran importancia dentro de las operaciones internas de la revista:

El logo de la sección 'Caprichos' es un dibujo de un elefante 'persa' cuyo cuerpo está formado por figuras humanas. El gesto del capricho tiene desde lo visual el rasgo de lo oriental, lo raro, lo exótico. Como indica su título esta sección, de aparición errática, se publica aparentemente, sin ningún tipo de lógica interna. Sin embargo **'Caprichos'**—que antes bien debiera llamarse 'elecciones'— **funciona también como otro de los espacios en que se actualiza la poética de la revista**, en el que se construyen afinidades literarias y en el cual se continua la operación crítica de legitimación de la producción de la "nueva novela argentina" de la que habla Caparrós. (1996, 10; el remarcado es nuestro)

También Paula Klein destaca su centralidad al afirmar: "La sección 'Caprichos' sirve, en este sentido, como un espacio de creación de afinidades que permite iluminar la concepción de 'lo literario' que *Babel* busca promover" (2014, párr. 53).

- **La Verónica**

Hasta cierto punto, esta columna firmada por Caparrós, con aparición única en los números 18, 19 y 20, funciona coextensivamente a la sección "Caprichos". Comparte el estilo versátil, errático y culterano con que Caparrós planteó esos dos manifiestos caprichosos contra la superstición de la postmodernidad (con lo actual, lo inactual) y contra la superstición de la literatura realista y comprometida (contra la exigencia política, lo inútil).

Si ambas categorías implícitas, lo inactual y lo inútil, iban armando en los textos de Caparrós una figura de la transgresión con la cual era deseable identificar una "nueva" literatura, en "La Verónica" agregará otra mancha al tigre al introducir la discusión en torno a la "literatura mala" y a "lo frívolo", centrado especialmente en el culto positivo que el grupo consagra a la escritura de César Aira.

Delgado acerca precisamente esta columna tanto a los manifiestos de Caparrós y a sus giros borgeanos como a la categoría de "lo inútil" que nosotros reponemos a partir de Giordano:

Caparrós escribe fragmentariamente sobre aquellos libros, autores, problemas, que le preocupan, gustan o disgustan, y en esa forma apenas hilvanada, deja flotando sus ideas acerca de la literatura. La literatura —y el discurso que a ella se refiere— es definida como el *vuelo* que la verónica es, como un *gesto* inútil, palabra dicha para nada, pero también recurriendo a una de las formas en que el editorial del número 1 se definía *Babel*, esto es, como un espacio literario constituido de *citas*. (1996, 5)

Precisamente, fragmento, geografía personal del gusto, lo inútil y la cita es lo que se postula en las bases del sistema de valores con que los babélicos configuran una imagen de lo que implica transgredir en la literatura argentina de postdictadura: el fragmento frente a la totalidad (el culto a Libertella tiene aquí un punto de explicación, considerando su trabajo con el texto como ruina de una totalidad ausente), el gusto personal frente al gusto culturalmente legítimo (especialmente, el parricidio de los grandes escritores sociales de la década anterior a favor del encumbramiento de figuras marginales y abyectas, como Osvaldo Lamborghini), la inutilidad de una literatura que se evade de los imperativos ideológicos y de la exigencia de representar la realidad



(atributo que encuentra en César Aira su máximo “abanderado chasco”, como lo llama Caparrós [1990d, 17]) y la cita literaria como coartada para oficiar la parodia y eludir la representación directa, una literatura mediatizada constantemente por referencias que hacen evidente la condición artificial de la literatura, lo cual reniega de la “ingenuidad” de esa literatura que pretende intervenir en la realidad (tal como veremos que postula cáusticamente Caparrós en su manifiesto del número 10).

- **El cónsul honorario:**

Columna a cargo de C.E. Feiling que aparece en sólo siete números, entre el 13 y el 21 (exceptuando el 15). Aparentemente escrita desde Inglaterra, Feiling da rienda suelta aquí a una amplia exhibición de su competencia en el terreno de la literatura inglesa, norteamericana y latina, y funciona especialmente como un anclaje a las veleidades cosmopolitas del grupo. Feiling desarrolla usualmente su lectura de novedades que todavía no han llegado al mercado hispánico, lo cual parece cumplir al pie de la letra el lema de la revista: “Todo sobre los libros que nadie puede comprar”.

- **Batidore libero:**

Columna a cargo de Marcelo Cohen, escrita desde Barcelona. Aparece en seis números y postula un sistema de lecturas (Vonnegut, Lispector, Calvino, Dick, Auster) que resulta clave para abordar hoy la compleja reescritura que construye Cohen en su narrativa, en diálogo transgresor con la ficción especulativa.

- **Lector in mundo:**

Columna a cargo de Guillermo Schavelzon acerca de novedades editoriales a nivel internacional. Aparece sólo en los primeros seis números de *Babel* (exceptuando el quinto).

- **La mujer pública:**

Columna de María Moreno acerca de la literatura de mujeres. Aparece en ocho números. Desde allí lee a Tununa Mercado, Djuna Barnes, Colette, Clarice Lispector y otras. En el número 7, en una nota titulada “¿El retorno de los cuerpos vivos?”, Moreno hace uno de los pocos llamamientos explícitos de la revista a identificarse con el programa de *Literal*, lo cual es muy significativo si consideramos el fuerte peso que la revista de Gusmán y García tuvo en el ideario de fondo de *Babel*.

Tanto Alberto Giordano (2008) como Mariana Catalin (2010) prestan particular atención a la columna de Moreno con respecto al “giro autobiográfico” de la literatura argentina contemporánea. Catalin, sin embargo, vincula directamente la columna a las tensiones fundamentales de la revista *Babel*, en especial en lo que respecta a la dicotomía entre la literatura comprometida y la experimentación formalista (“entre el yo acuso y el yo soy” (2010, 4). Afirma Catalin:

La presencia de Moreno a *Babel* es paradójica, ya que al mismo tiempo que da cuenta de la heterogeneidad de la revista, no puede pensarse simplemente como una figura exógena más. Sus artículos funcionan en ciertas ocasiones como un lugar desde donde mirar los conflictos menos claros en otras partes de la revista. Los mismos se plantean en función de los propios intereses feminista de la autora pero, desde ese ángulo singular, permiten objetivar ciertas cuestiones como problemas, cuestiones que de otra manera pasarían desapercibidas. (2010, 3, n. 2)

Cabe mencionar también algunas secciones de única aparición, pero de particular importancia en lo que respecta al arsenal de recursos e inclusiones con que los babélicos buscan reconfigurar el canon nacional y convertirlo en el tablero de ajedrez de sus tácticas grupales:

- **La biblioteca del mes:**

Aparece únicamente en el número 17, donde Chitarroni y Guebel escriben sobre *El paseo internacional del perverso* de Libertella; es una suerte de duplicación excepcional de “El libro del mes”; de algún modo, esta sección de aparición exclusiva viene a enmendar la imposibilidad de dedicarle “El libro del mes”, ya que en este mismo número se homenajea a *Lenta biografía* de Chejfec)

- **El distraído. Una columna flotante de César Aira:**

Si bien esta columna sólo aparece en el número 9 (columna “de aparición fantasmática”, al decir de Verónica Delgado [1996, 10]), impone un tema, la vindicación del extraño poeta neobarroco (y paisano pringlense de Aira) Emeterio Cerro. Esta nota, que bien podría pasar a formar parte de una línea secundaria de la “novela del artista” que Sandra Contreras (2002) adjudica al canon de lecturas aireano, desatará un debate en la revista en torno a los límites e imposturas de la vanguardia.

**Secciones menores** (en el sentido de descomprimir la homogeneidad de las operaciones grupales y ofrecer una fachada de multiplicidad y actualidad a la revista donde es más difícil encontrar marcas de un sistema de valor más o menos unificado): Sucesos argentinos, Reéditas (sólo aparece en dos ocasiones, una de las cuales es un homenaje a Oliverio Girondo, autor cuya reivindicación ya se proyectaba fuertemente en *Literat* [cfr. Idez, 2010, 95 y 119-120]), Tráfico, Actualidad, Historias de vida, Imagen y sonido, Repertorios, Humanidades, Entrevistas, Psi, Poesía y Teatro, Opiniones, Ranking del mes, Informática, El Potrero, El Buscón, Instrucciones, Vanidades.

En el caso de “Tráfico. Una tribuna para los mercaderes”, que se inaugura en el primer número de *Babel* con una nota de Horacio García titulada “La industria editorial: una crisis más”, establece una línea directa con el eslogan de la revista (“Todo sobre los libros que nadie puede comprar) y con la declaración del editorial de este mismo número, donde Dorio y Caparrós aseveran estar precisamente en “el peor momento de la industria editorial argentina” (1988, 3), todo lo cual remite al contexto de disminución del mercado editorial tras la vuelta a la democracia y, particularmente, con la antesala de lo que será la hiperinflación. La crítica en general ha señalado el carácter sintomático de esta sección donde libreros y editores cuentan sus experiencias y desventuras de primera mano (cfr. Roman, 1997, 29 o Klein, 2014) y refuerzan la imagen de crisis en torno al mercado editorial local (cfr. Delgado, 1996, 14). Es muy significativo notar la puntualidad absoluta con que la sección se adapta al contexto económico del país, puesto que dura sólo hasta el número 14 y, ya en el número siguiente, en marzo de 1990, apenas comienzan a bajar las tasas de inflación, es reemplazada por otra más acorde al período de libre mercado que el menemismo comienza a propiciar: “Impresiones del mundo”, acerca de las novedades librescas del ámbito internacional, viene a reemplazar el tema de crisis por el entusiasmo de la importación.

Pueden destacarse, no obstante, algunas particularidades significativas de estas secciones. “Humanidades” agrupa gran parte del interés postmoderno, postestructuralista, político y actual en lo que respecta a las reseñas de libros (semiótica, sociología, Sarlo, Bajtin, Deleuze, Escuela de Frankfurt, etc.), enriquecida luego en la sección “Psi” donde, si bien también hay espacio para reseñas de psicología cognitiva o conductista, el predominio del interés lo tiene el psicoanálisis lacaniano y, como si

fuera una isla derivada del sustrato “psi” de *Literal*, allí tiene Germán García su columna titulada “Informe para el psicoanálisis”, que deja filtrar más de una referencia literaria acorde a la estética compartida del grupo Shanghai. En esta columna García despliega ese dispositivo hermenéutico y psicocrítico que ya Alberto Giordano (1999, 74-84), al estudiar el ensayo de éste sobre *El frasquito* de Luis Gusmán, notaba como una de las limitaciones y contradicciones de la política literaria de *Literal*: volver legible la potencia de incertidumbre de sus propias producciones, y por ende su capacidad de transgresión inclasificable, al encorsetarlas y respaldarlas en una lectura psicoanalítica donde lo incierto queda traducido y explicado. Es evidente que la psicocrítica no impregna para nada el discurso crítico de los babélicos y que la revista sólo le reserva esa columna insular a García por sus dotes como figura tutelar que reenvía al episodio revulsivo y vanguardista que fuera *Literal*. Cuando veamos, posteriormente, el modo en que cristaliza la retórica psicoanalítica y lacaniana en los babélicos, específicamente en Alan Pauls, veremos cómo en lugar de volcarse hacia el dogmatismo interpretativo que fue desarrollando García, se orienta más hacia ese principio fundamental que se defendía en *Literal*, la “estética de la mezcla” (cfr. Giordano, 1999, 76). Y Pauls repondrá con ello (especialmente en la novela *El pudor del pornógrafo*) tanto la mezcla irreverente del psicoanálisis banalizado y sentimentalizado que emerge en Manuel Puig como el principio de incertidumbre, sin olvidar esa potencia abyecta y ambigua para transgredir, que caracterizara a las producciones iniciales de García, Gusmán o Lamborghini.

### c. Los manifiestos

Cuando se escribían manifiestos de los movimientos artísticos de vanguardia, se daba una contradicción: la intención que presidía el movimiento era la creación de un lenguaje distinto, por lo general enfrentado de modo militante, a veces virulento, al discurso corriente. Pero el manifiesto que lo proponía estaba escrito en ese lenguaje corriente y convencional, y no podía ser de otro modo si querían hacerse entender.

¿Será así todo? ¿Habrà que desdoblarse, para anunciar con la lengua vieja el advenimiento de la nueva?

César Aira, *Continuación de ideas diversas*  
(2015, 48)

Charles Delacroix anotó que si la luz de una estrella tarda 20 años en llegar a la tierra [...], toda estrella es, en realidad, la historia de una estrella, el signo que da cuenta de ella, que de ella queda. Toda estrella es literatura, realismo barato, novela histórica.

Martín Caparrós, *La noche anterior* (1990)

Tienen una relevancia nodal en *Babel* aquellos textos donde puede leerse una veleidad de manifiesto grupal más o menos explícito. Textos donde, al ser abordados desde una relectura integral de la revista y del grupo, hacen acto de presencia las marcas discursivas de los grandes núcleos que atraviesan lo babélico: la puesta en escena del grupo como formación cultural, el armado de un sistema de lecturas que dispone una tradición selectiva, la exhibición de un sistema de valores transgresores y experimentales que figuran como heredados de los problemas y consignas edificados por la generación vanguardista anterior, la declaración de una política literaria taxativamente enfrentada a la literatura política de los años setenta y a las ampliaciones de la literatura de mercado tal como se perfilaba en la postdictadura, y, en todo caso, también las marcas de esa “novela del artista” donde la escritura babélica va erigiendo un metarrelato generacional de herederos, maestros y discípulos, padres e hijos, hermanos mayores y hermanos menores, cuya dinámica narrativa se desplazará, con mayor o menos insistencia, en las ficciones del grupo.

La marca discursiva de base que se percibe en estos “manifiestos” es la delineación de un *nosotros* y un *ellos*, el indicio de una pertenencia que, si por momentos engloba al lector en un *nos mayestático*, acaba por hacer evidente su condición de proclama grupal, de exteriorización y semiotización de las características de la formación cultural que funciona como trasfondo de la revista y que se emplaza específicamente en la lógica de la *distinción*, una diferenciación entre un *nos* inclusivo y exclusivo. Un grupo que, aún bajo cierta coquetería intelectualista que juega con lo apócrifo y con el simulacro, busca diseñar un mapa de alianzas y discordias, filiaciones y distancias, precursiones y sucesiones, y también, mediante cierta retórica, busca que la propia lengua crítica escenifique los recursos y procedimientos compartidos en el grupo como valores, empezando por el exotismo, que, si será uno de los rasgos rectores de las primeras ficciones babélicas, desde el editorial del número 1 de la revista, firmado por Dorio y Caparrós, se exhibirá como atributo de estilo: referencias extranjerizantes, cierta imagen de cosmopolitismo irrestricto y de ostentación políglota y, posteriormente, la mención del grupo cuyo propio nombre es, per se, una declaración lúdica de desnacionalización de los objetos. El exhibicionismo de recursos del grupo Shanghai, que les granjeara el mote de *snoobs*, *dandies* y frívolos, adquiere la forma de una ostentación de sofisticados juguetes: giros retóricos y juegos de palabras culteranos (a veces particularmente herméticos), sobresaturación de referencias y citas literarias permanentes colocadas estratégicamente para demostrar una competencia intelectual específica y un dominio de cierta poliglosia legítima (recordemos cómo C.E. Feiling satura su novela *El agua electrizada* de permanentes y casi gratuitas citas en latín e inglés, con las cuales busca hacer evidente su condición de académico, profesor de latín, y su origen bicultural como anglo-argentino).

*Babel* en parte desarrolla como revista cultural esa amalgama de “diseños culturalistas” que la comunicación de masas venía introyectando en el periodismo cultural desde los años setenta (cfr. Chacón y Fondebrider, 23) y que en los ochenta hace eclosión (aún sin llegar a esa dinámica de lo fugaz y lo infográfico que cobrarán algunas revistas culturales en los noventa y que Pauls desdeñará en *V de Vian* [cfr. Pauls en Chacón y Fondebrider, 141 y Libertella, 2011, 7; cfr. también Saítta, 2005]).

Si bien algunos componentes de la revista se integran más convencionalmente a las líneas ya legitimadas culturalmente en el campo literario de aquel momento (todo lo que *Babel* tiene de revista convencional), existe en cada número, más o menos demarcado, un espacio que será reconocible para aquel lector que conoce o percibe la

condición de la revista como plataforma de emergencia de un grupo literario. Así, por ejemplo, el lector más convencional del primer número de *Babel* leerá el dossier donde una pléthora internacional de autores consagrados confiesa “¿por qué escriben?”, las múltiples columnas de opinión, las entradas de breves reseñas diversas sobre novedades editoriales, la pedante grilla literaria, el complaciente cuestionario a Noé Jitrik, en la línea del célebre “cuestionario Proust”, y en las reseñas de Pauls y Tomás Eloy Martínez sobre Kundera percibirá meros comentarios sobre un libro de reciente aparición. El *lector modelo*, más aún el que poseerá luego la perspectiva histórica de esta publicación, percibirá la declaración de valores del editorial titulado “Caballerías”, de Dorio y Caparrós, el implícito debate que abren las reseñas sobre Kundera acerca del realismo y la novela, la presencia de ciertos nombres como apuestas fuertes de la revista (en este número, Aira y, en menor medida, Laiseca), las colaboraciones firmadas por los miembros del staff que coinciden con la nómina del grupo “Shanghai” (Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec), por no mencionar el ya más sutil sistema de guiños que en tales colaboraciones puede establecerse como remisiones implícitas hacia sus respectivos proyectos creadores (la disolución de la trama policial que Bizzio lee en una novela de Jack Higgins, el estilo culterano y lúdico con que Guebel lee un thriller político de Brian Moore), el gesto intelectualista y borgeanamente apócrifo de las primeras “Siluetas” de Chitarroni, el terror de la historia que Chejfec acentúa en sus reseñas sobre ensayos políticos, así como en su lectura entre líneas de la cuestión de la identidad judía en el epistolario de Scholem y Benjamin, todo esto como prefiguración de los nodos de su propia novela *Lenta biografía*; la referencia legitimadora que hace Diego Bigongiari sobre el gusto por las guerras exóticas en Laiseca, en el marco de una nota sobre la narrativa japonesa. Más sutilmente, el nombre de Carlos Montana que firma la sección final, “Caprichos”, bajo el cual se oculta Martín Caparrós (Carlos Montana es el personaje semi autobiográfico y recurrente de sus novelas *No velas a tus muertos* y *La noche anterior*) o la inclusión de Alberto Girri en un dossier donde se antologizan autores fuertemente canónicos, gesto reivindicatorio probablemente impulsado por Chitarroni y/o Dorio.

Admitiendo que la referencia a ese manifiesto del grupo Shanghai, supuestamente publicado en numerosos medios durante 1987, es apócrifa, es evidente que el simulacro y la broma forman parte sustancial del efecto de sentido que el grupo construye como estrategia de legitimación. No se trata ya de lo apócrifo como falsificación, sino de lo apócrifo como juego. Los Shanghai dan así cuenta, de forma metadiscursiva y paródica, de los mecanismos de canonización que circulan en el campo literario, y los reproduce irónicamente, caricaturizando la idea de grupo literario, pero también se sirven de sus consecuencias efectivas de legitimación.

En este regodeo en el simulacro, el juego, el mito, que sería justificación para que rotularan al grupo como “posmoderno”, no sólo funciona una cierta veleidad borgeana por lo apócrifo, sino también cierto elemento de cinismo juvenil: el fiasco, la broma grupal, el experimento social (tal como ya habían hecho Dorio y Caparrós con el personaje de Balbastro desde *El Monitor Argentino*, y que se traslada a algunas de las “Siluetas” de Chitarroni o a algunos seudónimos lúdicos que circulan por la revista, como Lars Vigdom para Guebel o Carlos Montana para Caparrós). Es decir, en una sociedad donde la hiperinformación que circula genera un efecto opuesto desinformación, el carácter improbable de una mentira revela predisposiciones ideológicas en la gente que la cree. Del mismo modo, un campo literario dispuesto a aceptar como natural la existencia de un grupo con sus manifiestos y sus puestas en escena revela el núcleo

supersticioso del mito alrededor del cual se teje una idea estereotipada, complaciente e incluso burguesa de lo que es o debe ser la literatura.

En todo caso, más allá de los textos que aparecen compilados en *Vuelta Sudamericana* en 1987, o de las entrevistas grupales, las señas de un primer manifiesto grupal deberían buscarse en la operación de implícitos que propone el editorial del primer número de *Babel*, titulado “Caballerías”. Como parte de la ambigua tensión que atraviesa a toda la revista —la homogeneidad o heterogeneidad del grupo, su existencia efectiva o su condición de broma—, este texto inaugural está firmado sólo por los directores, Jorge Dorio y Martín Caparrós, de modo que no se puede determinar en un primer momento si el editorial firmado por ambos representa sólo a la revista o bien a todo el núcleo del grupo Shanghai, cuyos miembros es incluirían tácitamente en sus postulados.

Es más, que existe una relación entre *Babel* y Shanghai es una información que sólo podía circular dentro de determinados ambientes, a modo de interna literaria y periodística, puesto que no existe ningún signo, más allá de los nombres propios convocados en la revista, que revele una representatividad grupal.

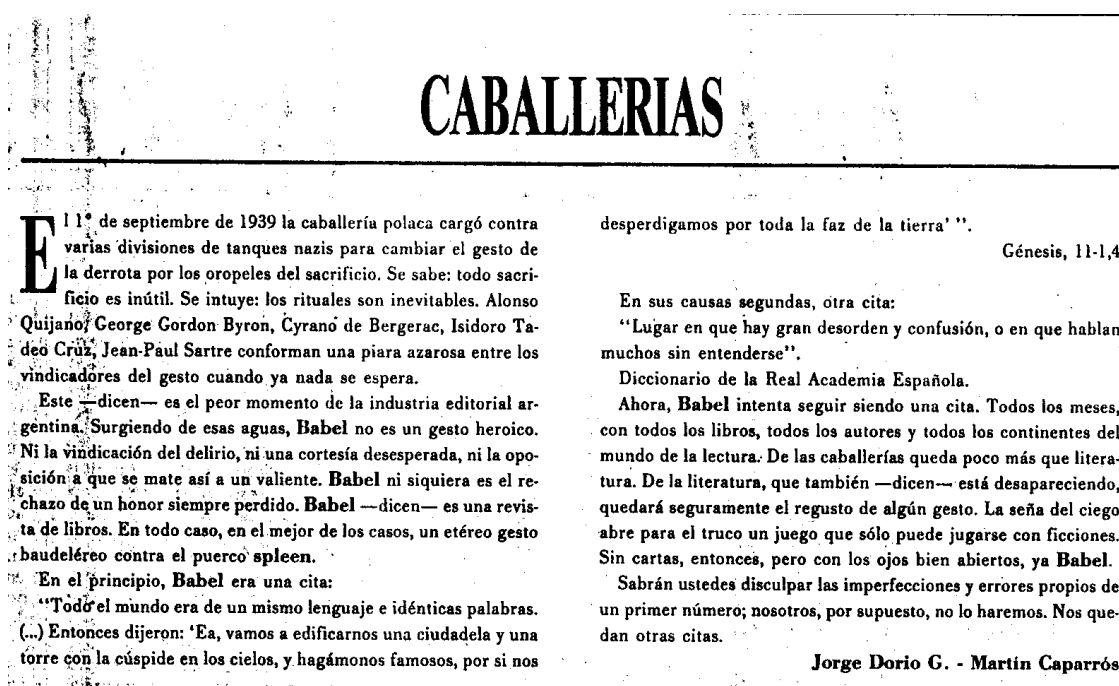


Figura 2. “Caballerías” (en *Babel*, no. 1, 1988, 3)

En este breve primer editorial se construye un imaginario que se puede rastrear particularmente tanto en las manifestaciones previas del grupo como en algunas zonas cardinales de lo que será la revista: toda actividad literaria o cultural como un gesto inútil (“un etéreo gesto baudeléreo contra el puerco spleen” [3]) frente a un mercado editorial en crisis (“el peor momento de la industria editorial argentina”). En la posterior evolución de este sistema, la inutilidad de la literatura se opondrá a los imperativos de compromiso que la generación anterior imprimía al quehacer literario. Caparrós traerá a colación a menudo, no sólo en este editorial (cfr. Caparrós, 1993 y Caparrós en Chacón y

Fondebrider, 1998, 138<sup>68</sup>), la anécdota del inútil contraataque de la caballería polaca contra el ejército nazi en 1939. Sabiéndose derrotados a priori, contraatacan igualmente, y “para cambiar los gestos de la derrota por los oropeles del sacrificio”. La idea de crisis editorial establece también un régimen de representación de cierto heroísmo irónico: “*Babel* no es un gesto heroico”, pero indudablemente la idea de ser un mero “gesto” (cfr. Caparrós en Chacón y Fondebrider, 1998, 138) queda impresa en la “narrativa” que la revista construye de sí misma y del grupo:

Lo más notable, sin embargo, es ese imaginario del “fin” –de la literatura, de la cultura, de las ideologías, de la historia– que ya Mariana Catalin (2013) percibe como una coordenada fundamental en el sistema de valores de la revista y del grupo, sumada a la temporalidad presente y “entre dos épocas” que *Babel* formularía desde este manifiesto (559). “De la caballería queda poco más que literatura. De la literatura, que también –dicen– está desapareciendo, quedará seguramente el regusto de algún gesto” (Dorio y Caparrós, 1988, 3). Aquí la referencia a la caballería, inicialmente asociada en la nota a la caballería polaca condenada a la derrota, se traslada a la perimida caballería que el Quijote reivindica en su delirio, con lo cual no sólo se habilita el atributo de “lo quijotesco” a la propia revista, sino que se lee en el valor mismo del gesto una inutilidad entre la valentía y el cinismo: contraatacar aunque se esté derrotado a priori. La imagen de una literatura que está llegando a su fin es la base del lugar que *Babel* construye para sí en las representaciones discursivas de la revista donde se revela la presencia de un *nosotros* grupal: en el epílogo de la historia de la literatura, en su fin –dado que el “está desapareciendo” de Dorio y Caparrós remite indudablemente al desplazamiento operado por la cultura de masas– se revela la posibilidad del balance de su supuesta utilidad. Sólo en el fin de una institución o de una experiencia es posible señalar que ha sido inútil. Es precisamente, en ese lugar liminar, entre el antes y el después del fin, donde *Babel* ubica su estrategia de intervención en el campo literario:

La cita culta y la referencia hiperliteraria (la Biblia, el Quijote, Borges, Baudelaire, etc.), el juego de palabras (la aliteración de “etéreo gesto baudeléreo”), el barroquismo, cierto tono de ironía y humor intelectualista. Las dos citas, la bíblica y la de diccionario de la RAE, con la que sustentan el nombre de la revista, remiten implícitamente a dos atributos que representan al grupo y a la revista respectivamente. La cita del Génesis (“Todo el mundo era de un mismo lenguaje e idénticas palabras. (...) Entonces dijeron: ‘Ea, vamos a edificarnos una ciudadela y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la faz de la tierra’”) pareciera reenviar en clave a la estrategia grupal de defenderse a través de una revista que funcione como plataforma de auto-legitimación: edificar una revista/torre que les permita llegar a la cúspide en los cielos/el canon, y hagámonos famosos. Incluso la parte final de la cita pareciera una forma de autoconciencia de la inevitable duración reducida de todo grupo (“si nos desperdigamos”). En general, en los debates e impugnaciones posteriores, uno de los reclamos que se harán al grupo y a la revista será la frivolidad intelectualista de sus estrategias de validación.

La segunda cita, la definición de diccionario (“Lugar en que hay gran desorden y confusión, o en que hablan muchos sin entenderse”), responde, más que a la imagen del grupo, a la imagen de heterogeneidad y diversidad irrestricta que se quiere dar a la

---

<sup>68</sup> En la entrevista realizada por Chacón y Fondebrider, Caparrós repite la anécdota como símbolo de la inutilidad voluntaria de *Babel* y de la literatura en general, a lo cual agrega: “lo que no tengo es ninguna expectativa sobre sus efectos sociales” (138).

revista (“todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo de la lectura”). La portada de este primer número ya ancla en sus titulares este mismo efecto: múltiples nombres, secciones variadas, el lema “todos los libros”. Si se tiene en cuenta que la primera nota, aquella con la que abre la revista, es una reseña escrita por Tomás Eloy Martínez, que será una figura enfrentada a *Babel*, seguida por una del Shanghai con quien se mantendría el debate, Alan Pauls, dedicada al mismo libro (en este caso, *El arte de la novela* de Milan Kundera), puede percibirse que no sólo se trata de una polifonía superflua, sino que efectivamente la revista aspira a un dialogismo efectivo, a poner en escena bajo la forma de polémicas (aunque todavía en este primer número no es explícito) aquellas mismas tensiones que los llevaron originalmente a constituir un grupo como mecanismo de defensa.

Mariana Catalin (2013), discutiendo con Delgado (1994) y Patiño (2003), percibe que ya desde este primer manifiesto-editorial se plantea la formulación babélica de un particular presente entre épocas, donde se sitúa el *nosotros* de la revista, y que va más allá del mero debate binario modernidad/posmodernidad que leen Delgado o Patiño.

Finalmente, este manifiesto deja en claro el sentido disolutivo de *juego* que imprimirán a su postura no sólo sobre la literatura, sino sobre el simulacro de formación grupal que operan desde la revista: “La seña del ciego abre para el truco un juego que sólo puede jugarse con ficciones” (3). No sólo se trata aquí de las ficciones que produce la literatura como gesto sin función social alguna, sino también de las ficciones del propio grupo y de la ficción de grupo (Balbastro, el supuesto manifiesto Shanghai, las novelas inaugurales del grupo, la heterogeneidad de libros reseñados en la revista... todos estos elementos conforman la imagen de ficción que los babélicos construyen como herramienta para jugar ese *juego*, que bien podría definírsele por la ya citada frase bíblica que arroja el propio manifiesto: “hagámonos famosos”).

En cierto sentido, si se piensa que el grupo Shanghai buscó ingresar al campo literario desde una revista que exhibía y pregonaba una heterogeneidad aparentemente desinteresada, quizás, más que la torre de Babel, la de un Caballo de Troya hubiera sido la imagen simbólica más adecuada (la imagen la usa Héctor Libertella [2008] para metaforizar la filtración de elementos vanguardistas en una literatura convencional).

Se acepta en la crítica especializada que el manifiesto que funciona como eje de *Babel* es el artículo de Martín Caparrós, publicado en la sección “Caprichos” del número 10 de *Babel* (en junio de 1989), titulado “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. Aunque aquí ya el “nosotros” del manifiesto se contamina por la presencia de un yo individual, la marca colectiva sobrevive como declaración de principios intelectuales comunes, pues incluso su explícita negación de colectividad configura un rasgo retórico e irónico propio del grupo<sup>69</sup>. Este texto concentra explícitamente las estrategias que toda la crítica posterior buscará leer en las ficciones del grupo. Estamos de acuerdo con Ana Cecilia Olmos cuando afirma que

Hacia fines de los años 80, ese gesto provocador, que parecía querer recuperar una atmósfera de debate acerca de la literatura, acerca de su ser y su deber ser, estaba signado por un anacronismo del cual estos escritores eran conscientes. El manifiesto era apenas un juego

---

<sup>69</sup> Ya en una entrevista de 1988 a Martín Caparrós (Gorbato, 1988, 24-25) se da muestra del continuo juego con que los autores del manifiesto negarían la seriedad del mismo, aun manteniendo marcas estratégicas de refrendar una identificación colectiva.



que, con cierta ironía, evocaba antiguas disputas en el seno de un campo literario que, por esos años, había perdido su virulencia y se mostraba amortecido debido a la disolución de las tensiones estético-ideológicas que aparejaba el avance implacable de las políticas neoliberales sobre la escena cultural. (2013, 76)

A su vez, es indudable que también puede señalarse una serie de textos publicados posteriormente, ya en el período de *Babel*, donde se percibe la voluntad estratégicamente fluctuante entre, por un lado, la afirmación colectiva amoldada al género “anacrónico” (como lo llama Ana Cecilia Olmos, 2013, 76) del manifiesto, y, por el otro, el juego de negar tal filiación, representando una cierta postura relajada y desestructurada, sumamente deudora de ese temor sagrado del postmodernismo a caer en la confianza ciega en los grandes metarrelatos o en los “pensamiento fuertes” (para seguir la oposición de Vattimo con la noción de “pensamiento débil”). En estos textos, los babélicos, asumiendo las renovaciones y desafíos de la literatura nacional posterior a la dictadura –y siendo todavía partícipes de una acaso pasajera ingenuidad retórica postmoderna que no signará la totalidad de los proyectos creadores de sus autores–, inaugurarían algunas de las vertientes fundamentales de las actuales maneras de producir, en Argentina, no sólo una forma de literatura, sino también un “tono” para escribir *sobre* literatura.

Según Elsa Drucaroff, este célebre artículo de Caparrós, considerado a nivel crítico como manifiesto del grupo, sería una de las únicas fuentes donde puede encontrarse, verdaderamente, la supuesta oposición de la época entre experimentalismo y narrativismo. La otra fuente estaría en las “muchas reseñas de los docentes universitarios, quienes se creyeron las “convicciones” de *Babel* mucho más que los “Shanghai” (2011, 67). Según Drucaroff, la polémica transcurre en una zona más contingente que la que debiera corresponder al puro debate literario. *Babel* no tendría una real oposición contra las fórmulas literarias narrativistas, sino una voluntad de provocación, a medio camino entre el desprecio academicista y la envidia comercial, contra específicos autores argentinos en quienes una escritura realista se alineaba con dos factores que los convertían en presas fáciles del cinismo antirrealista: ser muy vendidos y no ser respetados por el ámbito académico:

Es que a la hora de la verdad, los únicos escritores realistas enemigos de *Babel* son los argentinos que están vivos y ocupan las vidrieras de las librerías o las columnas de los suplementos. Algunos muchachos “Shanghai” gustaban de agredir o provocar con la pose antirrealista a estos colegas siempre y cuando no gozaran de los favores de la crítica académica. Los acusaban burlonamente de querer contar historias (lo que, se suponía, probaba su ignorancia: no habían leído al grupo *Tel Quel*), o de querer hablar de política con sus historias (lo que probaba que eran ingenuos y estaban pasados de moda). Contra los autores desaparecidos de la dictadura militar nunca se atrevieron a hablar, aunque fueran realistas, narrativistas y “comprometidos”, pero – si hubieran estado vivos – Walsh o Conti hubieran sufrido probablemente el mismo desprecio.

La revista ejercita su supuesta cruzada contra la literatura que “refleja” la “realidad argentina” ensañándose, sobre todo, con Osvaldo Soriano o Enrique Medina. [...]

Pero *Babel* no se burla de las concepciones acerca del compromiso en la literatura que planteaba Walsh [...] Y si bien la revista ataca casi siempre a escritores vivos, tampoco se mete con académicos de la misma edad que mantienen un discurso político comprometido o hasta militante; al contrario, les da lugar. [...] Tampoco se ironiza nunca contra las obras de David Viñas, que bien podrían ser ejemplos de “literatura Roger Rabbit”, metáfora del “Manifiesto Shanghai” de Caparrós con la que se alude a toda creación literaria que “ingenuamente” creería que es posible escribir sobre la realidad social, representarla y actuar sobre ella, cuando en realidad no puede hacer otra cosa que maniobrar con signos artificiosos y artificiales. Al contrario, a Viñas se le hace una respetuosa entrevista. (2011, 67-68)

Esta defensa de *l'art pour l'art* con que Caparrós construye su deontología de la literatura, puede expresarse perfectamente con una frase de Daniel Guebel en *La perla del emperador*: “Es de un mal gusto infinito mencionar aquello que existe” (2010, 30).



**Figura 3.** El elefante hindú que encabeza la sección “Caprichos” es otra de las exhibiciones de exotismo que atraviesan la revista a nivel gráfico.

Caparrós se presenta como miembro de un grupo de jóvenes literatos y críticos (“nosotros somos – se dice – ‘los nuevos’” [1989a, 43]) con quienes comparte una postura, a saber: no concebir la novedad como un valor en sí mismo. La paradoja del artículo estriba en que su autor, identificado con su grupo de “amigos con quienes a veces hablamos de literatura cantonesa” (43), admite representar una novedad, pero también posee la voluntad grupal de no ser considerado positivo meramente por ser una novedad literaria: “No quiero *ser* por ser reciente, ni creciente, sino por algunas otras cosas”. Es decir, el autor se identifica con un nosotros colectivo (una joven generación literaria en nombre de la cual él estaría hablando) con el cual dice compartir el dilema general del artículo (como descreer del valor de lo novedoso si uno mismo es “nuevo”) y además aspira a reivindicar en sí mismo, y en su grupo de pertenencia, valores superiores a los de la mera novedad. Sin embargo, el mismo Caparrós explicita la dimensión plural del enunciado y remite a la historia del “nosotros” representado en su discurso:

Voy a hablar a partir de un nosotros dudoso y dubitativo. Que quizás, como todos nosotros, se construya más por exclusión de ellos que por afinidades propias. Hace un par de años, algunos de ese nosotros formamos casi paródicamente un grupo literario. “Shanghai” se reunió

algunas veces, e incluso emitió un manifiesto casi implícito. “Shanghai”, decía su manifiesto, es un puerto, una frontera. (43)

El manifiesto introduce la cisura generacional entre su grupo, el de los ochenta, frente a los autores de la década del sesenta, quienes escribían lo que bautiza sarcásticamente como “literatura Roger Rabbit”, una literatura que sólo se podía escribir “cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelar la verdad, a encauzarla” (43). Frente a esta literatura, que identifica tanto con el realismo comprometido como con las banalidades latinoamericanistas del Boom y su mercado, Caparrós postula una línea de hermanos mayores (hermandades electivas adoptadas a causa de la propia orfandad de generacional) que nunca practicaron la “literatura Roger Rabbit” sino que, por el contrario, afirmando la autonomía de la literatura frente al imperativo de la eficacia y la ilusión mimética, optaron por invertir los mitos nacionales y ofrecer versiones extrañadas. Caparrós encuentra un paradigma de esta literatura del extrañamiento en los modos en que ciertas novelas convierten en vacío del desierto de la pampa, escenario nacional por antonomasia, en un espacio de saturación y excesos: *El entenado* de Juan José Saer, *Emma, la cautiva* de César Aira o *Ley de juego* de Miguel Briante, anticipan, para Caparrós, los exotismos de Alberto Laiseca, Marcelo Cohen y los propios Shanghai ( nombra a Guebel, a Pauls y a sí mismo).

Veremos posteriormente como este armado de una tradición selectiva se proyecta hacia las ficciones babélicas y, asimismo, cómo otros textos de la revista (y fuera de la revista) –como los otros dos editoriales de los números 9 y 16, la columna de Caparrós titulada “La verónica”, su críptico “Solemne, el gordo Buck” o su artículo “Mientras *Babel*”, publicado en 1993 en *Cuadernos Hispanoamericanos*– van relevando a éste en la función de manifiestos parciales, escandidos a lo largo de toda la trayectoria del grupo. Ciertamente, volveremos una y otra vez al manifiesto canónico del número 10, tanto al abordar el sistema de valores del grupo como las específicas ficciones de Caparrós.

d. El fin

*Babel* cerró con su número veintidós, en marzo de 1991. La aventura había durado tres años. El siguiente número, el veintitrés, archivado en microfilm, quedará sepultado hasta que los Shanghai dispongan algún día sacarlo a luz.

Desde el comienzo de *Babel*, hubo roces y tensiones con los miembros de *El Porteño*, que sentían que Caparrós y cía. se habían adueñado del espacio de la revista de libros que sustentaba la cooperativa y que, por lo demás, ya no rendía a nivel económico. Incluso algunos elementos vinculados a las posteriores críticas contra *Babel* pueden notarse en lo que recuerda Rolando Graña de su época en *El Porteño*: “Yo era el ala izquierda exquisita y a veces coincidía con Caparrós, que era todavía más elitista, le gustaban esas novelas que no se entendían, y las narrativas metaficcionales y todas esas boludeces, y yo estaba en el medio y decía ¡loco, un poco de rock and roll, que los libros se entiendan!” (en Coca, 2014, 113). Y Ricardo Rogendorf: “Caparrós era un pavo real, Graña también era muy vanidoso” (240).

Es importante destacar que, si bien la relación ambigua con el mercado editorial ha sido una de las causas que la crítica ha argüido para explicar el cierre de *Babel* y su relativamente breve duración (cfr. Chacón y Fondebrider, 1998, 34-35), es indudable que su condición de revista de reseñas adaptó algunas de sus concepciones internas a

las nuevas pautas de consumo en ese viraje del mercado entre la crisis económica de la primavera alfonsinista y el advenimiento del neoliberalismo irrestricto. La principal pauta que cristaliza en *Babel* es la del objeto “libro” frente al objeto “escritura” preconizado en las revistas de los sesenta y setenta (especialmente *Litera*)<sup>70</sup>.

En una entrevista realizada a Rolando Graña acerca de la reconfiguración del campo periodístico de los años ochenta, del que él participó activamente desde *Página/12*, recuerda el surgimiento de *Babel* con particular encono. En primer lugar, aclara que “en ese momento sale la revista *Babel*, que dicho sea de paso fue una idea mía” (en Coca, 2014, 205), y, tras desmentir que la idea original fuera de Jorge Dorio, reconstruye el marco de emergencia de la revista:

Ellos la llevaban. Yo les dije “La cooperativa tiene unos mangos”, había una idea de hacer una revista así. Ellos dos [Caparrós y Dorio] eran los que mejor la podían dirigir. Pero el tema es que era una revista cíclope, no podés hacer una reseña de 100 líneas? Todo era imposible de cortar, desgastante. Salieron una cantidad de números y se estrellaron, yo les dije de cortarla y me acusaron de una cantidad de cosas espantosas. Era tan difícil... nunca me mostraron un sumario, nunca me invitaron a escribir. **Consideraban que era territorio liberado para sus amigos.** La verdad es que puede ser así pero lo tenías que demostrar en las ventas. Y no vendía, perdíamos plata. En definitiva **parece que lo único que querían era quedar como un episodio mítico de revista maldita.** Además, esto era una cooperativa, si ellos se hundían nos arrastraban a nosotros, porque la guita era una sola. Después se van Dorio, Caparrós, *Babel*... (205; el remarcado es nuestro)

En estas internas del periodismo cultural de postdictadura se percibe que los elementos babélicos del autobombo grupal y de la impostura malditista no eran acusaciones que sólo provinieran de las trincheras opuestas, sino también desde el mismo terreno periodístico en el que se había concebido tanto la idea de la revista como su sustento material.

Cuando Chacón y Fondebrider analizan el cierre de *Babel* proponen: “Sin embargo, entre otras razones más prosaicas, *Babel* naufragó acaso atrapada en sus propias contradicciones” (1998, 34). Y proponen como tales su relación ambigua con el mercado editorial, del que dependía, pero al que pretendía criticar; y la subordinación de la revista a los proyectos literarios de sus miembros... Precisamente, “territorio liberado para sus amigos”, decía Graña, quien en la entrevista mencionada no deja de sacar a la luz aquellas “otras razones más prosaicas” que Chacón y Fondebrider dejan en sombras: “En el fondo, la idea era que por ser una cooperativa de periodistas no

---

<sup>70</sup> Incluso *Los Libros*, especialmente en su primera época, pese a su inclinación por el género de la reseña (y pese también al objeto que su título explicita), tiene un perceptible interés por la escritura como un componente (fuertemente filtrado por la moda postestructuralista) que trasciende y que en todo caso justifica la circulación material del libro. Uno de los pocos gestos anacrónicos (y uno de los más interesantes, por cierto) en los que desde *Babel* parecería establecerse una defensa de la escritura (salvaje, abierta, invendible) por sobre el objeto “libro”, será en el cuestionamiento de Alan Pauls y Luis Chitarroni a la edición en España de las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini: la apología de una escritura tan fuertemente atada a su originario contexto de circulación marginal que sólo puede perder sus poderes al reducirse a la circulación editorial convencional e internacional.

dejáramos de ser una empresa, de cómo se captaba publicidad, había muy poca, *Babel* fue una mala inversión..” (en Coca, 2014, 114).

En la rememoración del período, Alan Pauls, uno de los que más satisfacción suele expresar acerca del grupo y la revista, expresa el basamento sólido que quedó con el pasar del tiempo entre los Shanghai:

Extraño a veces la naturalidad con la que estábamos juntos, cierta promiscuidad erótico-intelectual, la facilidad y rapidez con que nos unían ciertas aversiones comunes, esa despreocupación de la vida de grupo, que hacía que uno se olvidara muy rápido de que tenía una vida personal. Creo que todos más o menos seguimos viéndonos —con la frecuencia de la tercera edad, naturalmente—, pero nos vemos cuando y como queremos, sin obligaciones y, sobre todo, sin ese patetismo de la nostalgia, tan típica de egresados de escuela. Nos vemos porque algo del otro nos interesa, y ese algo —en mi caso, al menos— siempre suele tener que ver con lo que el otro escribe. Nuestras relaciones pasaron por muchas fases, pero hay una que se mantiene milagrosamente intacta: la relación de lectura. Me siento amigo de Caparrós, de Guebel, de Chejfec, de Chitarroni, pero sobre todo me siento su lector. ¿Qué más puede pedir una amistad? (en Marus, 2013)

Una relación mutua de autores que se siguen leyendo entre sí, lo cual es, en cierto sentido, mucho más de lo que ha quedado de otras generaciones literarias o formaciones culturales, y, que, por un lado, acentúa el carácter de cuadro blindado que fueron desde un comienzo (así como el inevitable nepotismo que funcionaba en la promoción de las obras del grupo en las páginas de la revista), pero también, por el otro, la relevancia de un principio de experiencia compartida, si ya no apoyado en la militancia y el compromiso colectivo de la generación anterior, sí en una concepción de la *philia* literaria, de la cual los diversos guiños autoficcionales del grupo dan cuenta. Este testimonio, se percibe muy particularmente, más que en el homenaje a la historia de la revista que propone Chitarroni en *Peripecias del no*, en ese tributo elegíaco y eudaimonístico que es *El día feliz de Charlie Feiling* de Daniel Guebel y Sergio Bizzio. Uno de los componentes más complejos en el motor fundamental (aunque no siempre presente) en toda *formación cultural*: la amistad.

Raymond Williams (1994), al distinguir los diversos tipos de organización grupal, especialmente aquellos ligados movimientos artísticos y literarios específicos, percibe que el estudio de estas agrupaciones es complejo, especialmente por la dificultad de determinar las reglas de su organización interna, aunque la importancia que revisten para la historia cultural moderna es enorme. En el siglo XX, destaca Williams, los grupos pueden hacer uso de

artificios tales como la exposición colectiva o manifestaciones públicas similares, pero con frecuencia no implica una verdadera afiliación. Es una forma más laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes. (61)

Esta dificultad para distinguir la organización de un grupo con una organización estructura y las afinidades electivas como movilizadores afectivos e intelectuales,

adquiere aún una mayor ambigüedad cuando, en el marco de cierto creciente escepticismo postmoderno hacia los grandes metarrelatos, un colectivo como lo es el grupo Shanghai hace alarde de su desconfianza hacia la idea misma de grupo, pero se sirve irrestrictamente de los beneficios que toda agrupación implica en la gestión de recursos dentro de un campo. Gramuglio (1990) lo explicaba como el “temor al encasillamiento” y al sacrificio de la propia originalidad (10), pero es evidente que en esta veleidad histórica el sema de la amistad funciona como declaración genuina, aunque también como coartada para evitar las justificaciones y defensas demasiado serias implicadas en postular un grupo, un movimiento, una escuela. Declarar en cambio una mera afinidad basada en la amistad, pese a que, en el mismo medio se exhiben conductas propias de una formación literaria, excusa cualquier tipo de contradicción o de falta de coherencia en el sistema de valores, así como en las poéticas personales que supuestamente vendrían a ponerlo en acto. “Lavarse las manos” podría ser en parte a la función proairética básica que se exhibe en gran parte de las comunicaciones del grupo acerca de su existencia. Ya lo dice Caparrós en el mismo manifiesto del décimo número de *Babel* donde hace pública la relación entre la revista y el grupo Shanghai, pero a la vez desestima la idea de grupo al describirlo como “algunos amigos con quienes a veces hablamos de literatura cantonesa” (43). Caparrós niega, en ese mismo gesto, que el supuesto grupo tenga lo que se necesita para ser tal: un proyecto a priori, una intención, un objetivo, etc. (cfr. 43), que sería, desde su concepción de la “literatura Roger Rabbit”, caer en la creencia naif y anacrónica de que la literatura puede cambiar el mundo.

Es decir, Shanghai no es un grupo porque, en todo caso, declarar la existencia y pertenencia a un grupo correspondería a aquel mismo sistema de ingenuidades sobre la relación entre literatura y realidad, entre escritura y eficacia (resulta precursora en tal sentido el balance de Claudio Zeiger para hablar de una generación “sin proyecto” en 1988). La idea de grupo sería una candidez que los autores amigos que forman esta generación ya no se pueden permitir. Paradójicamente, en un juego casi borgeano, la negación del grupo es uno de sus rasgos de pertenencia en tanto grupo. Instalado el gesto anfibológico, podemos comprender que la cuestión de Shanghai y *Babel* en tanto formaciones nunca dejó de ser para sus miembros el mismo tipo de simulacro, la misma broma, que Caparrós y Dorio fraguaron con la figura apócrifa de Balbastro en *El Monitor Argentino*. Sin embargo, no deja de ser un simulacro utilitario.

Tras el fin de *Babel*, algunas revistas posteriores han seguido su impronta, de forma más o menos apegada (nos basamos en la exposición que hace de la herencia babélica María Virginia Castro, 2015, 146-150). Por un lado, está *La Giralda*, revista de un solo número aparecida en 1995. Esta publicación parece hacer frente al desdén que había exhibido *Con V de Vian* hacia *Babel* y proponer, en cambio, una vindicación de los Shanghai y una línea de continuidad con la revista de Dorio y Caparrós. Si el tema fundamental de esta revista de aparición única es la reposición de la vanguardia, los nombres que circulan en sus páginas son clara muestra de la proyección sobre los noventa que tendrá lo babélico en otros escritores: Martín Kohan, Federico Jeanmaire, Jorge Consiglio y, de forma muy significativa, Damián Tabarovsky, quienes escriben sobre Chejfec, Guebel o Matilde Sánchez (cfr. Saítta, 2005, 11 y Castro, 2015, 27 [n. 27] y 146). Otra revista sería *el perseguidor/revista de letras*, cuyos doce números aparecieron a lo largo de una década, entre 1995 y 2005, con colaboraciones de Kohan, Nicolás Rosa, Jorge Panesi, Nicolás Casullo y Graciela Speranza, entre otros. Si en *Babel* se tematiza el problema de la herencia de la transgresión, ya en *La Giralda*, en

plena década del noventa, el interrogante se desplaza: siguiendo el mensaje que deja Tabarovsky en la revista (1995, 15), ¿“cómo escribir algo nuevo cuando las vanguardias no sólo han fracasado sino que se han convertido en puro márketing”? (cfr. Hernaiz, 2012, 109).

Finalmente, también pueden percibirse rastros babélicos en *Magazín Literario*. *Mapa mensual de cultura*, revista cuyos seis números aparecieron sólo a lo largo del año 1997. Si bien se trata de una revista con una impronta más claramente comercial, la presencia de ciertos nombres delata el modelo de *Babel*: Daniel Link, Guillermo Saavedra y los propios Martín Caparrós y Luis Chitarroni, además de cierta tendencia apologética hacia el neobarroco. En sus páginas se incluye, asimismo, un homenaje a C.E. Feiling. Ricardo Piglia, quien participa de la presentación de la revista, reafirma el vínculo entre *Babel* y el *Magazín Literario*:

me parece que todos los escritores esperamos siempre que las revistas ayuden a crear esos espacios donde la cultura puede ser discutida con un sentido más interno, más específico. Instantáneamente pienso, porque veo aquí algunos amigos que tuvieron que ver con ese proyecto, en lo que fue la experiencia de *Babel*, por ejemplo. Una revista que, me parece, también marcó un momento y también dio lugar a la aparición de una serie de nuevas poéticas y nuevas discusiones sobre la cultura y la literatura. (Piglia, 1997b, 16-17)

Finalmente, pese a que se abre una evidente distancia entre ambas, *Ñ. Revista de Cultura* (2003 en adelante), que tuvo mejores momentos en sus primeros años de circulación, toma sin duda el ejemplo de *Babel* en tanto revista capaz de tolerar en la tensión entre mercado y vanguardia (esta continuidad adquiere mayor significación si se tiene en cuenta el papel de Matilde Sánchez como directora). Sin embargo, el “fracaso” de *Babel* y el “éxito” de *Ñ* evidencian que polos de esa tensión fue privilegiado en cada caso.

## II BABEL Y SU MÁQUINA DE TRANSGREDIR

### 3. Muchas lenguas: la torre de *Babel*

#### 3.1. *Totum pro parte et pars pro toto: Babel*, lo babélico y los babélicos

Más allá de la selección del contenido general de la revista que pueda recortarse como corpus, lo cierto es que las operaciones babélicas se reducen principalmente a las intervenciones concretas de los Shanghai en las páginas de la revista, aunque también, en un segundo nivel, a sus intervenciones más o menos contemporáneas en otras publicaciones, o bien a los textos que aparecen en *Babel* escritos por colaboradores más circunstanciales, pero que coadyuvan directamente a la legitimación de los autores del grupo o la reconfiguración del canon que proponen.

Ya Mariana Catalin señala que “la heterogeneidad de *Babel* se presenta como un desafío metodológico para su análisis” (2013, 557). Este atributo, según Catalin (557, n.1), se erige en base del programa babélico, en constante tensión con la imagen de homogeneidad grupal que generaban en otras zonas del campo literario. La heterogeneidad, encarnada desde el título de la revista y las declaraciones en editoriales y manifiestos, es, aunque programática, desmentida constantemente por toda una serie de implícitos posicionamientos grupales, estrategias de legitimación donde el “autobombo” depende de mucho más que de un mero sistema de retribuciones dentro del campo literario, pues los babélicos construyen en común todo un sistema de lecturas y valores, categorías críticas que los identifican, así como espacios compartidos de emergencia y circulación más allá de la revista. E incluso hoy, a pesar de que la crítica académica ha orientado su cartografía especializada hacia los desarrollos que tuvo cada proyecto autoral por separado después de *Babel*, el término “babélico” y la referencia a esa común condición de emergencia sigue siendo una categoría crítica operativa, no sólo como reposición de un determinado contexto cultural, sino también como una serie de operaciones discursivas reconocibles en los propios textos del grupo durante aquel período, coextensibles en la mayoría de los casos a buena parte del estado actual de sus respectivos programas (así, por ejemplo, resulta difícil que se estudien actualmente textos como *La Historia* de Martín Caparrós, *El absoluto* de Daniel Guebel o *Peripecias del no* de Luis Chitarroni, posteriores a la época de *Babel*, sin recurrir a las herramientas conceptuales derivadas de un previo análisis del programa que sus autores propugnaron en la revista).

En todo caso, los babélicos constituyeron una formación cultural cuya grupalidad planteaba una actitud de “histeria” (en parte calculada, en parte un efecto de juvenil ansiedad de legitimación) con respecto a su unidad interna y, más aún, en un gesto percibido en la época como un dandismo cínico, con respecto a la propia existencia como grupo. Se acoplaba en esta indecidibilidad entre estrategias grupales y estrategias individuales (o mejor, como lo denomina Mariana Catalin, “intervenciones colectivas, modos singulares”<sup>71</sup>), una puesta en mito donde constantemente se mostraban y se ocultaban las marcas de pertenencia (incluso la existencia del propio manifiesto del grupo Shanghai es ora desmentida, ora reafirmada, y se borronean las huellas de su

---

<sup>71</sup> Es el título de una de las secciones de su seminario titulado “Mercado, vanguardia, realismos. Las polémicas en torno a *Babel. Revista de libros*”, dictado en el marco de la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario.



localización editorial: cuándo y dónde se publicó originalmente; incluso, sus miembros se jactan en ocasiones de que tal manifiesto nunca llegó a publicarse)<sup>72</sup>.

Ya en 1990, en *Punto de vista*, en la que sería una de las primeras reseñas canonizadoras fuertes de los babélicos, María Teresa Gramuglio, sin hacer mención explícita de la revista *Babel*, analiza atinadamente las implicancias de la legitimación grupal y encuentra en el gesto de autonegación o desconfianza de sus propios miembros a identificarse como una formación homogénea, la práctica de un lugar común del campo literario e intelectual (que remonta hasta los *cordeliers* republicanos de la Francia revolucionaria):

Me pregunto entonces por qué, contra toda evidencia, los grupos culturales se resisten a reconocerse como tales. Por qué son tan frecuentes las declaraciones individuales de que sólo se trata de encuentros de amigos, aún en casos que, a diferencia de éste, han constituido movimientos fuertemente oposicionales, como los cenáculos románticos y hasta algunos movimientos de vanguardia. Quizás esto se explique por el carácter aleatorio y fugaz que suelen tener esas asociaciones, quizá por cierto sano escepticismo acerca de la eficacia de las empresas culturales, quizá por un deseo de exaltar la amistad. Pero creo que hay algo más. Creo que en esa resistencia anida, en primer lugar, el temor a un encasillamiento que es sentido como una amenaza para la propia originalidad (y eso, aún en los casos en que nociones como las de originalidad, propiedad, autor, etc., son denunciadas como parte de una ideología burguesa de la literatura que se trata de superar). Y también: que la formación grupal genera unánime desconfianza porque no se puede dejar de sospechar en ella su función objetiva como plataforma de lanzamiento de las obras ante la opinión pública y, por ende, su pretensión de influir en el mercado. (1990, 10)

En fin, esta actitud histórica no poco tiene de la deconstrucción de los mitos culturales con que los babélicos buscan intervenir en el campo literario: si la figura de transgresión que proponen ya no es autobiográfica ni política, como era propio de las experimentaciones radicales y de la renovación crítica de los años sesenta y setenta, es en la parodia, el juego, el simulacro y la pose de afectado “desinterés” donde deberá buscarse el funcionamiento de la identidad grupal. El hecho de que *Babel* como revista y como unidad material exteriorice una plétora de diversidades textuales en cuyo seno funcionaría como núcleo secreto el calibrado de operaciones críticas adjudicables en cierta medida al grupo Shanghai, es en parte también un efecto hermenéutico, un modo de leerla que no correspondía en su momento a la totalidad de sus lectores, quienes podían percibir en ella una mera revista de reseñas y artículos culturales<sup>73</sup>. Y esta lectura contemporánea no debe haber sido precisamente ingenua, en la medida en que, como revista, posee una apariencia mucho menos orgánica que las revistas “fuertes”, como la línea que va de *Contorno* a *Punto de Vista*.

---

<sup>72</sup> Las fuentes de las cuales pueden extraerse algunas de estas posturas de los babélicos ya han sido citadas y referidas en el Capítulo 1 de la Primera Parte de este estudio.

<sup>73</sup> Recordemos la reflexión de Quintín al respecto: “Si uno no era parte del ambiente literario [...] era muy difícil orientarse e incluso elegir a los redactores preferidos [de *Babel*]” (2007).

Y aun así, podría ejemplificarse con la propia revista *Contorno* para acentuar la distancia entre ese efecto hermenéutico a posteriori –la imagen de la revista adquiere una unidad de concepto y un blindaje homogéneo (“lo babélico”) especialmente cuando ya no existe– y su efecto de heterogeneidad dispersa en la lectura de la mayoría de sus contemporáneos (es decir, en su recepción general y exterior al núcleo dentro del campo literario que era capaz de reconocer la totalidad de los guiños internos). En el caso de *Contorno*, Carlos Correas, siempre presto a la desmitificación de los íconos de la intelectualidad porteña cuyos entretelones él conoció de primera mano, recuerda su paso por la célebre revista de los hermanos Viñas en los años cincuenta y relativiza irónicamente la idea canónica del papel de los contornistas en la renovación crítica de la época. Es decir, señala cómo “lo contornista” como programa es sólo un efecto posterior, mientras que en, su momento de producción, la revista *Contorno* había sido meramente un conjunto asimétrico de colaboraciones sin un proyecto declarado y sin conciencia de estar componiendo un objeto cultural (el objeto-*Contorno* como capítulo y mojón generacional de la historia de la literatura argentina). Dice Correas (y parcialmente puede aplicarse esto también a la experiencia de *Babel*):

La ignorancia y la ignorancia de la ignorancia reinaban en *Contorno*.

[...]

Cumpliendo incluso mi disolución de *Contorno*, el “contornismo” o el “programa de la revista” (sea cual fuere el semblante que se trate de darle a este fantasma), vale decir, la lucha contra una literatura de la depresión, perduran todavía en mí huellas de aquella ignorancia imperante. No sólo yo jamás supe que *Contorno* tuviera un programa y cuál era; tampoco lo sabía *Contorno*. Es actualmente, por la “**ilusión retrospectiva**”, cuando aquella revista de la década del 50 se torna entidad, y es “la revista *Contorno*” y “modernización de la crítica” y “un punto en la historia cultural” y se provee de un “programa”. En su momento, subjetiva y objetivamente, había apenas un grupo de individuos más bien anticuados y fatigantes que escribían, cada uno según sus medios, en una misma publicación, y que se ignoraban y se escondían mutuamente sus ignorancias si llegaban a percibir las. (2004, 8-9; el remarcado es nuestro)

Los Shanghai, que ya escriben después de la dictadura, son mucho más autoconscientes de las potencialidades legitimadoras de una revista (es decir, ya saben que las revistas literarias argentinas pueden llegar a estructurar la gerencia del canon), así como de la estrategia implicada en el juego de ser y, a la vez, simular un grupo fraguado, de modo que es evidente que la revista *Babel* y su núcleo duro no desconocían que al menos era posible para ellos ofrecer el efecto de sentido de un “programa”. Pero también es cierto que la materialidad misma de la revista (su amplia heterogeneidad de colaboradores, su histeria a la hora de expresar si se trataba de una revista subjetiva perteneciente a un grupo o alineación, o bien una revista “objetiva” de reseñas de libros) estaba todavía lejos de concebir conscientemente la “entidad” generada por “ilusión retrospectiva” de las que habla Correas<sup>74</sup>. Y si para los

---

<sup>74</sup> Como hemos visto ampliamente en el Capítulo 1, usualmente, en las entrevistas a los babélicos siempre suele colarse, al recordar la experiencia de la revista, alguna reflexión en torno a lo que ellos eran incapaces de percibir en ese momento acerca de la homogeneidad grupal, en comparación con lo que luego se diría sobre la revista. Caparrós: “La posición de *Babel* estaba

contornistas esta homogeneización del programa de *Contorno* la daría, principalmente, el puntal de Emir Rodríguez Monegal con su libro *El juicio de los parricidas*, publicado en 1956, mientras la revista estaba activa, y luego por Beatriz Sarlo desde *Punto de Vista* y más explícitamente desde la postdictadura, *Babel* en cambio (exceptuando el permanente seguimiento que se hizo de la trayectoria de sus miembros desde *Punto de Vista*<sup>75</sup>) produjo sus efectos dentro de un circuito más inasible: decenas de entrevistas, guiños dentro de sus propias ficciones, micropolémicas o ataques medio cifrados desde otras publicaciones, como *V de Vian*, cierta producción académica minoritariamente dedicada a interpretar el significado cultural que tuvo y tendría la revista en el tejido de la historia de la literatura argentina, y, en general, por un efecto de boca en boca que atravesó el complejo entramado de afinidades y rechazos hasta reencarnar, ya en el siglo XXI, en diversas discusiones en torno al canon literario (algunas rastreables en *Punto de Vista* o en la revista *Ñ*, así como en las posiciones diversas de Damián Tabarovsky, Tomás Eloy Martínez<sup>76</sup>, Martín Kohan, Guillermo Martínez y Elsa Drucaroff, especialmente en torno a la oposición entre vanguardia y mercado o experimentación y narrativismo).

Al constituir principalmente una suerte de objeto-*Babel* construido por la crítica como sinónimo de la formación Shanghai (desde los artículos de 1991 de Drucaroff, de 1992 de Rodríguez Carranza y de 1994 de Verónica Delgado, por dar una fecha de inicio) con la finalidad de rescatarla como un episodio cardinal, un episodio entre las grandes revistas que estructuran la historia de la literatura argentina contemporánea, hoy es posible articular más claramente la percepción de *Babel* como tal, con una circulación visible sólo identificada en su momento por una minoría, con la expresión de una formación táctica, un grupo que manejaba más o menos los hilos y que vendrían a ser aquellos mismos que hoy la crítica puede denominar, sin temor a errarle demasiado, como “babélicos”, equivalentes a los cabildantes originales del grupo Shanghai, con el agregado de C.E. Feiling, la exclusión de Ibarlucía, Samoiloivich y Bigongiari, la

---

bastante más sesgada de lo que nos imaginábamos” (en Chacón y Fondebrider, 1998, 137), frase que pareciera confirmar que la revista no era completamente consciente del carácter las operaciones críticas que tenía entre manos; Pauls: “Yo la verdad es que no tengo ninguna experiencia del todo consistente del llamado grupo “Shanghai” salvo por la revista *Babel*, que quizá fue como el coágulo de eso y también su desmoronamiento” (en Chacón y Fondebrider, 1998, 142), lo cual implica que, más allá del simulacro o el efecto de sentido, no existió realmente una experiencia de conformar un grupo previo a la revista; Bizzio: “Más que perfilarnos como generación, nos estábamos perfilando como secta, cuya principal característica era la vanidad. A los 25 años, la vanidad es una fuente de satisfacción como cualquier otra. Shanghai era eso” (en Budassi y Arias, 2007b), con lo cual la idea de un “programa” babélico, de corte conceptual, queda reducida al componente circunstancial y afectivo de la “vanidad”; Guebel: “personalmente, *Babel* no me representaba; en principio, porque era una revista de crítica de libros” (Id.), donde se relativiza la pertenencia plena de sus miembros principales; ya Chitarroni recordaba, en su “Prólogo” a sus *Siluetas*, que a veces faltaba a las reuniones de la revista porque “solía ir tanta gente, que no pensé [...] hacer falta” (1992, 9), lo cual va en contra del efecto de núcleo reducido como operador de fondo de la revista. Por lo general, la mayor parte de las entrevistas a los ex-Shanghai introduce en algún momento alguno de estos semas de relativización o disolución de la “entidad” de lo babélico como concepto blindado y definible.

<sup>75</sup> No sólo por las constantes reseñas de Gramuglio y Sarlo a las producciones de los babélicos, sino por la inclusión irrestricta de algunos de sus miembros, sea como colaboradores circunstanciales o como objeto de otros reseñistas. Aun así, la referencia explícita a la revista *Babel* como plataforma del grupo “Shanghai” no es problematizada en *Punto de Vista*.

<sup>76</sup> Puede leerse un amplio estudio de la polémica sobre el canon entre Tabarovsky y Martínez en la revista *Ñ* en Castro, 2015, 277 y ss.

vacilación con Matilde Sánchez, y a veces con Guillermo Saavedra<sup>77</sup> y Daniel Link, y cierta desorientación acerca de qué hacer con la figura de Jorge Dorio, que no posee prácticamente intervenciones individuales en *Babel*, ni participación fuerte en el campo literario, así como tampoco producción ficcional. Sin embargo, queda la pregunta por “lo babélico”, pues, la adjetivación, índice privilegiado de la condición legítima de un nombre propio en la cultura, ¿debe remitir sólo al sistema de valores identificables con el grupo Shanghai y con sus operaciones específicas en la revista o más bien al efecto ambiguo entre heterogeneidad y homogeneidad que se desprende de la revista en su totalidad? ¿“Lo babélico” debiera ser un término reservado sólo al recorte de aquellos textos que, en la revista, hoy pueden desprender una afinidad, más o menos declarada, con una idea homogénea de los valores del grupo? ¿o bien debería indicar la escenificación del conocimiento literario heterogéneo llevada a cabo en el corpus completo de la revista por diversas voces?

En el último aspecto, el de la revista heterogénea, hasta el último artículo y reseña que aparecen en sus páginas contribuirían al general efecto de lo babélico como revista, y nada sería exógeno a su imagen; en cambio, en el primer aspecto, el de la revista homogénea, el corpus de lo babélico debería restringirse, como hemos visto, a una selección que a veces trasciende la propia revista, y serían en tal caso más babélicos los textos de Chitarroni, Caparrós y Pauls publicados, ya en 1993, en un mismo número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, que las intervenciones de María Moreno o de Nicolás Casullo, que, por ejemplo, Mariana Catalin, aceptándolas incluso como participaciones transversales, encuentra que plantean problemas y visibilizan tensiones fundamentales de *Babel* (uno podría agregar, siguiendo el hilo de Catalin, que quizás lo hacen mejor que muchas intervenciones de los propios Shanghai).

En una nota del número 20, en homenaje al alejamiento de Saavedra de su rol como jefe de redacción, Caparrós y Dorio acentúan ese efecto de lo múltiple y cambiante como parte del efecto que produce la revista: “la identidad **–proteica pero reconocible–** que hoy puede ostentar *Babel*” (1990, 6; el remarcado es nuestro).

Sólo un ejercicio de lectura “paranoica” (siguiendo las ideas de Piglia<sup>78</sup>), una hermenéutica susceptible, nos permitiría buscar “lo babélico” donde se supone que

---

<sup>77</sup> Algunos críticos señalan la condición de Saavedra como babélico (cfr. Berg, 1996; Patiño, 2006; Fernández, 2016, entre otros), cuando, más allá de su papel como jefe de redacción y amigo de los autores, en *Babel* sólo escribió algunas escasas reseñas sobre literatura norteamericana. Sin embargo, es probable que haya sido (además de Aira, Piglia y Fogwill) uno de los principales responsables de llevar la figura de Laiseca hacia los intereses de la revista. Esto no sólo se percibe en su entrevista al autor en el número 12, cuando se dedica la sección “El libro del mes” a *La hija de Kheops*, sino también en reseñas en revistas como *El Porteño* o *Vuelta*, o en notas en *Clarín*, donde va construyendo una de las imágenes de autor (pintado como extravagante, politeísta, atípico) que más cristalizarían a lo largo de la trayectoria de Laiseca.

<sup>78</sup> Según Piglia (1991), que ejemplifica canónicamente con Philip K. Dick, la ficción paranoica se da en un cruce entre el policial, la ciencia ficción y el relato de fantasmas. En este sentido, la intriga babélica, mucho más disimulada, entrecomillada y, si se quiere, “entrópica” que la de *Literal*, es también mucho más susceptible a despertar la paranoia crítica, en la medida en que su histeria constantemente niega la propia existencia (reduciéndola a broma, simulación, pose, mito). Esto hace de *Babel* una revista que en parte podría leerse como una gran no-ficción paranoica, un tejido posmoderno donde se ocultan claves en una maroma caótica de heterogeneidad. Sería un policial (¿quiénes son el grupo Shanghai?, ¿existe realmente?), sería ciencia ficción (la especulación del aparato crítico que elaboran funciona también como una ciencia ficción de la crítica, de su futuridad, de su técnica) y un relato de fantasmas (porque, ¿qué hace sino jugar con el retorno de lo reprimido que recuperan en la imagen fantasmática de los autores que leen: la espectralidad de la política de la lengua que leen en Lamborghini, cuya

debería estar (aunque fuera en una reseña menor de Chejfec sobre una novela de espías o una de Ibarlucía sobre Habermas, sólo por haber firmado éste el inédito manifiesto Shanghai) antes que en textos de *Babel* escritos por no-babélicos que, por su fuerza conceptual, podrían representar un mayor interés *per se* (como los de Casullo sobre la posmodernidad o Moreno en su sección “La mujer pública”, por no mencionar a Christian Ferrer, que sería también editor de *Babel*). Yendo más lejos, no sería completamente desencaminado que algún estudio reivindicara el valor de la revista por fuera de la “intriga Shanghai” que se teje de fondo y que percibiera el valor específico de las propuestas sobre psicoanálisis, filosofía o filosofía política que formulan varios autores, muchos de ellos centrales en el campo intelectual (pensemos en el extraordinario dossier sobre la Revolución Rusa, en el doceavo número, donde, sin un ápice de vínculo con el grupo, figuran, entre otros, nombres de antología como Oscar Terán, Horacio Tarcus, Beatriz Sarlo u Horacio González)<sup>79</sup>. La lectura paranoica es la que participa, en tal caso, de la imagen de conspiración o intriga y, por ello mismo, habría de leerse como un misterio policial (y no en vano el policial lúdico atraviesa las ficciones babélicas) o como uno cabalístico, hasta en la última letra de las intervenciones de los babélicos, un intento subrepticio de armar un canon, de construir un sistema de valores, de figurar la marca grupal o de hacer un guiño cómplice hacia sus propias poéticas. *Babel* sería así el nombre de una intriga secreta, disfrazada como en un simulacro o un juego, como una gran no-ficción paranoica, una máquina de producir sentido que se mimetiza entre las páginas de una “inocente” revista de libros, fraguada para la búsqueda de las marcas codificadas (esta variación especulativa, sin embargo, no poco tiene del espíritu de *Lítera*). Como diría Link:

La literatura policial instaura una paranoia del sentido que caracteriza  
nuestra época: los comportamientos, los gestos y las posturas del

---

imagen es, más que nunca en *Babel*, la negación de su presencia?; en este último aspecto se puede pensar nuevamente en la manera en que Correas afirma que el llamado “contornismo” es, como concepto, un fantasma [2004, 9]).

<sup>79</sup> De hecho, cuando Mariana Catalin estudia el problema metodológico implicado en la heterogeneidad absoluta de *Babel*, uno de sus centros de interés es la sección fija de los “Dossiers” de la revista, que era un aspecto todavía no abordado en los estudios sobre el tema. Sin embargo, en la medida en que, precisamente, en su mayoría los textos de los “Dossiers” están escritos por autores externos no sólo al núcleo del grupo Shanghai, sino también menos asiduos en su colaboración en la revista, se trata de una sección cuyo aporte a una imagen de “lo babélico” sería menor (salvo que identificáramos “lo babélico” con la revista en su totalidad). La heterogeneidad inasible de *Babel* queda confirmada entonces si el estudio se aproxima más a sus zonas de diversidad y multiplicidad, poco intervenidas por los babélicos propiamente dichos, mientras que, recortando las intervenciones de los babélicos, se acentúa más el artificio que, como efecto sentido, responde a una imagen no homogénea, pero sí fraguadamente blindada de “lo babélico”. Aclaremos que comprendemos por “blindaje” un sistema cerrado de inclusiones y exclusiones que, pese a la apariencia de heterogeneidad que exhibe *Babel*, mantiene claramente reconocibles la frontera entre las operaciones del grupo (incluyendo sus disensos internos) y los discursos cuya relación con “lo babélico” es más circunstancial o epocal. Por ejemplo, las reflexiones de Casullo sobre la posmodernidad pueden emblematicar muy bien las formulaciones del tema en la revista, e incluso emparentarse con la representación de la temporalidad en los textos semi-manifiestos de Caparrós y Dorio, pero no ingresan directamente en el torrente de sentidos con que construyen un sistema de valores, ni se traslada directamente a la imagen que la crítica ha configurado de “lo babélico”. Por el contrario, un debate relativamente menor a nivel de su espesor epistemológico, como lo es aquel que se abre entre Aira y Feiling en torno al valor de la escritura de Emeterio Cerro, visibiliza todo un núcleo duro de tensiones en torno a la política literaria del grupo y a las tensiones acerca de las imposturas intelectuales que ya se plantean también en el disenso de Chejfec hacia el culto lamborghineano.

cuerpo, las palabras pronunciadas y las que se callan: todo será analizado, todo adquirirá un valor dentro de un campo estructural o de una serie. Se trata de la semiología que, como teoría de la lectura, se aproxima cada vez más a la máquina paranoica de la literatura policial. (2003, 13)

En tal sentido, cabe recuperar la noción borgeana de “clásico”, que ya hemos citado previamente: “como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin términos” (1995b [1952], 290).

Es evidente que esta última acepción de “lo babélico” repugna a cierto criterio textualista donde el sentido atributivo referido a la revista debiera dar cuenta de la totalidad de su contenido, de los sentidos que circulan en las participaciones que figuran en sus páginas, de tapa a tapa. También una lectura de sociología cultural (dicho esto *grosso modo*), interesada en percibir el flujo de trayectorias del campo literario e intelectual que se cruzan en un medio tan pregnante en el período como lo fue *Babel*, evitaría desestimar hasta la última micro-operación que se despliega incluso en las citas que adornan los laterales de la revista o las intervenciones singulares de cualquier agente social que haya transitado por su prensa, aunque fuere con una reseña menor<sup>80</sup>.

Sin embargo, no deja de tener particular interés la conceptualización de “lo babélico” como artificio: la idea de que la revista *sólo* fue la plataforma de legitimación de un grupo, de sus ficciones y de su propuesta de canon, tiene un valor de iconicidad cultural que impregna no sólo buena parte de los estudios en torno a la revista (incluso aquellos que, en principio, se desligan de esa imagen estereotípica), sino también de los balances de época (la lectura de Drucaroff a veces cae en esta simplificación, incluso cuando también demuestra cierta sutileza analítica para dar cuenta de las intrigas vinculadas al grupo), así como, en ocasiones, de la autopercepción de los propios babélicos con respecto a sus trayectorias y proyectos. La idea de haber pertenecido a un grupo literario que se expresó en una revista aparece como ambigua, a veces celebrada, otras, negada de plano, que es lo que marca justamente la distancia que puede verse, dos décadas después, entre la memoria testimonial ficcionalizada de *Peripecias del no* (2007) de Chitarroni, el entusiasmo celebratorio de Pauls y el escepticismo de Bizzio o Guebel (cfr. Budassi, 2007b)<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Cabe aclarar que, en los casos de Catalin y Castro, con sus diversos estudios sobre la revista, el grupo y la generación, desarrollan un análisis que supera estas simplificaciones y aborda más bien la circulación de ideas que se dan cita en sus páginas, en tanto valores que circulan en la época en el campo literario, sea acerca de la representación del intelectual y la ética de la escritura, el problema del pasado y la conceptualización de la modernidad o la cuestión de la autorreferencialidad en el cruce entre realismo comprometido y vanguardia formalista.

<sup>81</sup> D.G. [Daniel Guebel] –Yo no siento que *Babel* haya sido nuestra Iscra.

A.P. [Alan Pauls] – ¿Qué es una Iscra?

D.G. -Era la chispa, el órgano de los bolcheviques. Porque si nosotros éramos una vanguardia, éramos una vanguardia antileninista porque no había poder que tomar y personalmente no sentía que *Babel* me representara, en principio porque era una revista de crítica de libros.

A.P. -Pero sí que había poder que tomar. En todo caso lo que a mí me resulta interesante de la experiencia de *Babel* era que no queríamos el poder, que no nos gustaba el poder. Hoy reconozco eso como marca de generación, tenemos problemas serios con el poder, una relación completamente histórica. Algo que me parece interesante también y de lo que no reniego.

[...]

D.G.- Pero Los libros era una revista de intervención cultural. *Babel* era una revista de crítica de libros escrita por jóvenes estudiantes universitarios, de primer y segundo año, no nosotros que éramos parte de nada en el fondo, porque la revista la dirigían Dorio y Caparrós y el Secretario

Es este efecto el que nos interesa reconstruir: la grupalidad y la individualidad cruzadas en *Babel* en el marco de la construcción de una tradición selectiva y una ética/estética de la transgresión con la cual justificar la intervención de las propias poéticas en el campo literario. Nos interesan los modos en que, desde *Babel* (pero también desde afuera y desde antes de la revista) sus miembros van construyendo la imagen de grupo como un objeto-crítico. Sea Shanghai, sea “lo babélico”, este objeto discursivo que construyen (el plural de un nosotros defensivo) no sólo da cuenta de la tensión generacional de ideas y debates del período, sino que funciona operativamente en las gestiones individuales de sus autores como efecto de “verosimilización” (sobre este término cfr. Cardozo en Mozejko y Costa, 2002, 143-158<sup>82</sup>): con el *simulacro del grupo* que ejercen, los babélicos descreen, puesto que es un *simulacro*, del valor *real* del grupo literario y reducen la idea de los *grupos literarios* a un mero mito cultural, incluso a una superstición argentina digna de ser parodiada y escenificada como un conjunto de clichés; pero, como grupo real, sus autores hacen uso de los beneficios estratégicos que comporta la conceptualización como colectivo para la intervención positiva de cada autor individual. Es decir, aprovechan las ventajas culturales de ser percibidos en el medio como un grupo, pero, a la vez, practican la veleidad de descreer cínicamente del concepto mismo de grupo.

Este interés, quizás demasiado obstaculizado por el sociologismo funcionalista de la noción de “campo”, es, no obstante, muy adecuado para abordar el problema del grupo Shanghai y sus manifestaciones desde esa auto-mitologización con que ponen en escena un sistema de valores que se hará efectivo tanto en la máquina de leer que montan en la revista, como en la máquina de escribir con que proyectan la intriga de sus propias ficciones: las que producen contemporáneamente a la revista, pero, y quizás más aún, las preexistentes a la revista, las cuales el atributo de “lo babélico” tendría que reabsorber y justificar (por ejemplo, la operación de leer *Ansay* o *El pudor del pornógrafo*, publicadas en 1984 y escritas en 1980, como novelas babélicas).

El montaje de “lo babélico” en *Babel* podría, entonces, reducirse al siguiente recorte de textos. Un libro que fuera una antología utópica que entendiera “lo babélico” como un sistema de valores podría recopilar este corpus y daría quizás una imagen muy fiel del efecto de adhesiones y reacciones que generó el grupo en su momento, aunque desnaturalizaría el efecto específico de estos textos en el marco múltiple y total de la revista:

#### **Textos de los babélicos/Shanghai:**

- Jorge Dorio y Martín Caparrós  
“Caballerías” (*Babel*, no.1)  
“Por las dudas” (*Babel*, no. 9)  
“El tercer año” (*Babel*, no. 16)  
“Partida” (*Babel*, no. 20)
- Jorge Dorio  
“La comedia continua. Pablo Ananía” (*Babel*, no. 13)  
“Anticipo. La mujer pez” (*Babel*, no. 15)

---

de Redacción era Saavedra. Era una revista que reemplazaba la existencia de suplementos culturales en la época. (en Budassi y Arias, 2007b)

<sup>82</sup> El término verosimilización está someramente explicado en el segmento 1.2.1. de esta investigación.

- Martín Caparrós
  - “Solemne, el gordo Buck” (*Babel*, no. 1) [con seudónimo de Carlos Montana]
  - “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” (*Babel*, no. 10)
  - “Metamorfosis odiseas” (*Babel*, no. 11) [sobre James Joyce]
  - “La verónica” (*Babel*, no. 18) [en parte sobre Jorge Luis Borges]
  - “Molina Campos” (*Babel*, no. 18) [con el seudónimo de Carlos Montana]
  - “La verónica” (*Babel*, no. 19) [sobre Daniel Guebel]
  - “La verónica” (*Babel*, no. 20) [sobre César Aira]
  - “Introducción al Dossier Fotografías: La luz argentina” (*Babel*, no. 20)
  - “Fervor de virulazo” (*Babel*, no. 21) [sobre tango]
  - Traducción de “Posdata sobre las sociedades de control” de Gilles Deleuze (*Babel*, no. 21)
  - “Anticipo. *La noche anterior*. Martín Caparrós” (*Babel*, no. 21)
- Alan Pauls
  - “Retrato del artista disidente” (*Babel*, no.1) [sobre Milan Kundera]
  - “Una fiesta intermitente” (*Babel*, no. 2) [sobre Witold Gombrowicz]
  - “El narrador que volvió de la muerte” (*Babel*, no. 3) [sobre Thomas Bernhard]
  - “La primera obra realista sobre el azar” (*Babel*, no. 4) [sobre *La ocasión* de Juan José Saer]
  - “Un aliado del sentido común” (*Babel*, no. 5) [sobre Umberto Eco]
  - “Lengua: ¡sonaste!” (*Babel*, no. 9) [sobre *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini]
  - “La lentitud verdadera” (*Babel*, no. 17) [sobre *Lenta biografía* de Sergio Chejfec]
  - “Narrar, viajar, olvidar” (*Babel*, no. 18) [sobre *La perla del emperador* de Daniel Guebel]
  - “El revés del sentido” (*Babel*, no. 21) [sobre *Los fantasmas* de César Aira]
- Daniel Guebel
  - “*El color de la violencia*. Brian Moore” (*Babel*, no.1)
  - “*Son más los que mueren de angustia*. Saul Bellow” (*Babel*, no. 5)
  - “Lars Vigdom” (*Babel*, no. 13) [con el seudónimo de Horacio Balcarce]
  - “En obra” (*Babel*, no. 17) [sobre Héctor Libertella]
  - “El pasaje” (*Babel*, no. 21) [sobre *El divino convertible* de Sergio Bizzio]
- Sergio Bizzio
  - “*El terrorista, plegaria para un moribundo*. Jack Higgins” (*Babel*, no.1)
- Luis Chitarroni
  - “Siluetas” (sección fija en todos los números)
  - “La tribu de mi calle” (*Babel*, no. 8) [sobre *Larva* de Julián Ríos]
  - “Tipos de guerras” (*Babel*, no. 9) [sobre *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini]
  - “El poeta y su relación con el diccionario” (*Babel*, no. 11) [sobre Francis Ponge]
  - “La copia de un gramo” (*Babel*, no. 15) [cuento]
  - “La biblioteca del patógrafo” (*Babel*, no. 17) [sobre Héctor Libertella]
  - “La noche política” (*Babel*, no. 19) [sobre *El coloquio* de Alan Pauls]
  - “Alfredo Le Pera: Errante en la sombra” (*Babel*, no. 21)
- Sergio Chejfec
  - “*Cazador de espías*. Peter Wright” (*Babel*, no.1)



- “*Testigo del espanto*. José Schicht” (*Babel*, no. 1)
- “*Correspondencia 1933-1940*. Walter Benjamin/Gershom Scholem” (*Babel*, no. 1)
- “*Linterna mágica*. Ingmar Bergman” (*Babel*, no. 2)
- “*Los Borgia*. Ivan Cloulas” (*Babel*, no. 2)
- “*Judíos & Argentinos*. *Judíos argentinos*. Martha Wolff y Myrtha Schalom” (*Babel*, no. 3)
- “Una gran obra sin preceptivas” (*Babel*, no. 4) [sobre *La ocasión* de Juan José Saer]
- “*Confesiones*. Cicciolina” (*Babel*, no. 5)
- “*El libro de la memoria judía*. Simon Wiesenthal” (*Babel*, no. 6)
- “La dulce tiranía de la primera persona” (*Babel*, no. 7)
- “*Labor arcaica*. Raduan Nassar” (*Babel*, no. 8)
- “*Judíos errantes*. Joseph Roth” (*Babel*, no. 9)
- “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini” (*Babel*, no. 10)
- “Georges Perec o los riesgos de ciertas argentinidad” (*Babel*, no. 18)
- C.E. Feiling<sup>83</sup>
    - “*Los cuatro jinetes de la Pocaelipsis*. Jaime Ruiz Escobar” (*Babel*, no. 3)
    - “*Verme y 11 reescrituras de Discépolo*. Leónidas Lamborghini” (*Babel*, no. 4)
    - “*Los traidores*. Juan Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo” (*Babel*, no. 4)
    - “*Mínimo figurado*. Sergio Bizzio” (*Babel*, no. 4)
    - “*El arte de narrar*. Juan José Saer” (*Babel*, no. 5)
    - “*Eroica*. Diana Bellessi” (*Babel*, no. 5)
    - “*Cuando Perón llegó a la Casa Rosada*. Carlos Tagle Achaval” (*Babel*, no. 5)
    - “*Trama de conflictos*. Alberto Girri” (*Babel*, no. 6)
    - “*Muerte y vida severina*. *Auto del fraile*. João Cabral de Melo Neto” (*Babel*, no. 6)
    - “*En la sangre del día*. Horacio Armani” (*Babel*, no. 8)
    - “*Madam*. Mirta Rosenberg” (*Babel*, no. 8)
    - “*Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*. Arturo Carrera y Emeterio Cerro” (*Babel*, no. 8)
    - “*Verde y blanco*. Martín Prieto” (*Babel*, no. 9)
    - “*Una de las más ardientes y otros poemas*. Charles Bukowsky” (*Babel*, no. 9)
    - “*Oratorio Mater*. Vicente Zito Lema” (*Babel*, no. 10)
    - “*Ave Virgilio*. Thomas Bernhard” (*Babel*, no. 10)
    - “*Olvido y recuerdo de las imágenes*” (*Babel*, no. 11) [sobre Enrique Molina]
    - “*L’invidia che move il sole e l’altre stelle*” (*Babel*, no. 11) [sobre James Joyce]
    - “*El prisionero del Cáucaso*. Alexandr Pushkin” (*Babel*, no. 11)
    - “*Reino de tiza*. Octavio Di Leo” (*Babel*, no. 11)
    - “*Palabras a la aridez*. Cintio Vitier” (*Babel*, no. 11)
    - “*Poemas 1960/1980*. Hugo Padeletti” (*Babel*, no. 12)
    - “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 13)
    - “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 14)
    - “Se apaga la oscuridad” (*Babel*, no. 15) [sobre Samuel Beckett]
    - “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 16)

---

<sup>83</sup> En el séptimo número realiza una selección de textos para el dossier sobre autobiografía, junto a Sergio Chejfec, y también presenta una antología de poesía latina e inglesa traducida y anotada por él mismo.

- “Una novela escrita en la Argentina” (*Babel*, no. 17) [sobre *Lenta biografía* de Chejfec]
- “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 17)
- “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 18)
- “Florilegio mínimo” (*Babel*, no. 18) [selección, traducción y notas de poesía de Swinburne, Persio y otros]
- “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 19)
- “El cencerro y las vacas. Reflexiones de un bienpensante” (*Babel*, no. 20)
- “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 20)
- “Esa clase de sed” (*Babel*, no. 21) [sobre *Los fantasmas* de César Aira]
- “No está solo” (*Babel*, no. 21)
- “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 21)
- “El culto de San Cayetano” (*Babel*, no. 22) [sobre *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano]
- “El cónsul honorario” (*Babel*, no. 22)
- Matilde Sánchez
    - “Emily L. Marguerite Duras” (*Babel*, no. 4)
    - “El reino de los réprobos. Anthony Burgess” (*Babel*, no. 5)
    - “En el invierno de las ciudades. Sylvia Iparraguirre” (*Babel*, no. 6)
    - “Lógica del sentido. Gilles Deleuze” (*Babel*, no. 10)<sup>84</sup>
    - “Entre la imaginación y la práctica” (*Babel*, no. 15) [sobre Copi]

**Colaboraciones de autores contemporáneos canonizados por los babélicos y que contribuyen tanto al sistema de lecturas de la revista como a un concepto de “lo babélico”:**

- César Aira
  - “La mesa de luz” (*Babel*, no.1)
  - “El distraído” (*Babel*, no. 9)
  - “Una máquina de guerra contra la pena” (*Babel*, no. 12) [sobre Alberto Laiseca]
  - “Un barroco de nuestro tiempo” (*Babel*, no. 15) [sobre Copi]
  - “El test. Una defensa de Emeterio Cerro” (*Babel*, no. 18)
- Jorge Di Paola
  - “El evangelio según San Witoldo” (*Babel*, no. 2)
- Alberto Laiseca
  - “La mesa de luz” (*Babel*, no. 2)
  - “Autorreportaje al pie de la imprenta. *Los sorias* por Laiseca” (*Babel*, no. 4)
- Arturo Carrera
  - “La mesa de luz” (*Babel*, no. 4)
  - “La bonne nouvelle de Fogwill” (*Babel*, no. 20)
- Néstor Perlongher
  - “Breteles para Puig” (*Babel*, no. 5)
  - “La esfinge” (entrevista) (*Babel*, no. 9)

---

<sup>84</sup> Resulta dudosa la autoría de otro artículo de este mismo número de *Babel*, titulado “Bioy Casares a la hora de escribir. Esther Cross y Félix della Paolera”. Firmado con las iniciales M.S., podría corresponder a otra reseña de Matilde Sánchez (aunque ella suele firmar con nombre completo), pero quizás, más probablemente, podría adjudicarse a Marcelo Saurí Ortiz, que, según la ficha del staff que figura en la página 3, colabora en el número.

- Luis Guzmán
  - “La Viena de Bernhard” (*Babel*, no. 3)
  - “Anticipo. *La rueda de Virgilio*. Luis Guzmán” (*Babel*, no. 7)
  - “La mesa de luz” (*Babel*, no. 17)
  - “La revuelta sigilosa” (*Babel*, no. 22) [sobre Enrique Pezzoni]
- Germán García
  - “Informe para el psicoanálisis” (*Babel*, del nos. 3 al 7 y 9 al 22)
  - “Ese famoso resto diurno” (*Babel*, no. 6)
  - “André Gide, el retorno de una máscara” (*Babel*, no. 7)
  - “Y cada tanto, Sade” (*Babel*, no. 19)
  - “El tango, ese murmullo” (*Babel*, no. 21)
- Fogwill
  - “Sergio y yo” (*Babel*, no. 21) [sobre *El divino convertible* de Sergio Bizzio]
- Marcelo Cohen
  - “Batidore Libero” (columna en los nos. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 19)
  - “Anticipo. *El oído absoluto*” (*Babel*, no. 14)
  - “Batidore Libero. El centenario de un fracaso” (*Babel*, no. 16)
- Héctor Libertella
  - “Tríptico” (*Babel*, no. 21) [poemas en el dossier sobre tango, dedicados a Luis Chitarroni]
  - “La esfinge” (entrevista) (*Babel*, no. 22)
- Ricardo Piglia
  - “La esfinge” (entrevista) (*Babel*, no. 21)

#### **Reediciones de autores emblemáticos por los babélicos:**

- Jorge Luis Borges (reedición)
  - “El escritor argentino y la tradición” (*Babel*, no. 9)
- Adolfo Bioy Casares (reedición)
  - “Sobre la crítica de las ficciones” (*Babel*, no. 19)
- Macedonio Fernández (reedición)
  - “La verba macedonia” (*Babel*, no. 22)

#### **Colaboradores más o menos circunstanciales:**

##### **a) Originalmente parte del grupo Shanghai**

- Diego Bigongiari
  - “Narrativa japonesa. El íntimo cuchillo en la palabra” (*Babel*, no.1)
  - “Narrativa sobre Vietnam. Fullpaper Jacket” (*Babel*, no. 2)
  - “*La sincronización*. Autores varios” (*Babel*, no. 4)
    - Daniel Samoilovich
      - “*Respiración artificial*. Ricardo Piglia” (*Babel*, no.1)
      - “*Ensayos y perfiles*. Marcelo Schwob” (*Babel*, no. 4)
    - Ricardo Ibarlucía
      - “*La mesa de luz*” (*Babel*, no. 13)
      - Ricardo Ibarlucía
        - “*Ensayos políticos*. Jürgen Habermas” (*Babel*, no. 2)
        - “*El entusiasmo*. Jean-François Lyotard” (*Babel*, no. 3)
        - “*Foucault y la ética*. Tomás Abraham” (*Babel*, no. 4)

“La profecía de Kraus” (*Babel*, no. 6)

“A propósito de *El péndulo de Foucault*. El oficio del bufón” (*Babel*, no. 14)

#### **b) Asociados a los valores nucleares de la revista**

- Guillermo Saavedra

“*Reconstrucción del hecho*. Edgardo Russo” (*Babel*, no. 1)

“Reflexiones de un politeísta” (entrevista a Alberto Laiseca) (*Babel*, no. 12)

“La luz que sucede al trueno” (*Babel*, no. 16) [sobre Raymond Carver]

“*Metrolandia*. Julián Barnes” (*Babel*, no. 17)

“*El diario de Edith*. Patricia Highsmith” (*Babel*, no. 18)

“La voz de la experiencia” (*Babel*, no. 21) [sobre Hugo Padeletti]

- Daniel Link

“*Pórtico*. Frederick Pohl” (*Babel*, no.1)

“*El indiferente*. Marcel Proust” (*Babel*, no. 2)

“*Plegarias atendidas*. Truman Capote” (*Babel*, no. 3)

“*Relatos*. José Lezama Lima” (*Babel*, no. 4)

“*El chino del dolor*. Peter Handke” (*Babel*, no. 5)

“*Cae la noche tropical*. Manuel Puig” (*Babel*, no. 6)

“Críticos fuera del molde” (*Babel*, no. 8) [antología donde incluye a Borges, Masotta y Aira]

“*El general en su laberinto*. Gabriel García Márquez” (*Babel*, no. 9)

“*La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria*. Luis Gusmán” (*Babel*, no. 10)

“Cristales aperiódicos de Arturo” (*Babel*, no. 13) [sobre Arturo Carrera]

“Políticas del relato” (*Babel*, no. 13) [sobre Juan Goytisolo]

“*La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Jacques Derrida” (*Babel*, no. 14)

“Las amistades discretas” (*Babel*, no. 16) [sobre Jacques Derrida]

“Espectáculos a mínima escala” (*Babel*, no. 18) [sobre Daniel Guebel]

“El intelectual, el maestro” (*Babel*, no. 22) [sobre Enrique Pezzoni]

- Christian Ferrer

“Rodolfo Walsh, una herencia imposible” (*Babel*, no. 9)

#### **Otros autores que escribieron sobre los babélicos o temas afines a “lo babélico” y a su tradición selectiva:**

- Beatriz Sarlo

“La mesa de luz” (*Babel*, no. 3) [sobre *El coloquio* de Alan Pauls]

- Nicolás Rosa

“La mesa de luz” (*Babel*, no. 6)

- Juan José Becerra

“*Perdido*. Germán L. García” (*Babel*, no. 9)

- Milita Molina

“La historia ausente” (*Babel*, no. 11) [sobre Osvaldo Lamborghini]

“Trastornos de la memoria” (*Babel*, no. 13) [sobre Oscar Masotta]

- Pablo Bari

“De los tonos de la crítica” (*Babel*, no. 6) [sobre *El género gauchesco* de Josefina Ludmer]

- “Que todo sea más grande pero que nunca sea monstruoso” (*Babel*, no. 12)  
[sobre *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca]
- Tununa Mercado
- “*La ingratitud*. Matilde Sánchez” (*Babel*, no. 18)
- Eduardo Stupía
- “La mesa de luz” (*Babel*, no. 18) [sobre *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca]
- Alejandro Katz
- “Una novela logarítmica” (*Babel*, no. 19) [sobre *El coloquio* de Alan Pauls]
- Américo Cristófalo
- “Fogwill, Partes del todo” (*Babel*, no. 19)
- “Precisiones neobarrosas. *Parque Lezama*. Néstor Perlongher” (*Babel*, no. 22)
- Rodrigo Fresán
- “El hombre que caminaba demasiado” (*Babel*, no. 20)
- Ana María Shúa
- “Contra todo test. Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro” (*Babel*, no. 20)
- Alejandro Ricagno
- “*Los teros del Danubio*. Emeterio Cerro” (*Babel*, no. 20)
- Juan José Becerra
- “*Perdido*. Germán L. García” (*Babel*, no. 9)
- F. Murat
- “*Lo más oscuro del río*. Luis Gusmán” (*Babel*, no. 21)
- Norberto Cambiasso
- “*Hule*. Néstor Perlongher” (*Babel*, no. 13)

Quedarían fuera de este corpus Nicolás Casullo, María Moreno, así como casi todo lo que publicó en la revista Christian Ferrer y otros, por problematizar grandes núcleos de ideas que, si bien fundamentales para las tensiones que la revista sintomatiza, no coadyuvan directamente a las estrategias del grupo como construcción de imagen: es decir, a la escenificación de un *nosotros* cerrado cuya intervención axiológica se expresa exclusivamente en la defensa de una serie de valores ético-estéticos (con su núcleo en la figura de la *transgresión*), en la reestructuración del canon literario (sobre la base más o menos transformada de la modernización de la crítica operada por *Los Libros* y *Literal*) y en la creación de ficciones que se replican entre sí, teniendo siempre en cuenta que, ya desde el casquivano manifiesto de Caparrós, éstas ficciones se antepondrían y serían causa de toda declaración de grupalidad, por lo cual “lo babélico” como objeto crítico sería siempre un atributo a posteriori destinado a dar cuenta de un parentesco brumoso entre “amigos” con lecturas en común, de un *Zeitgeist* que, como involuntario denominador común, según Caparrós, también podría leerse en otros autores, como Aira o Saer. En tal caso, es claro que en la tarea de buscar “lo babélico” en un efecto de sentido, en una construcción discursiva, se abren dos opciones: buscarlo en un “entre-nos ampliado” (como llama Catalin [2013] a la formación babélica más allá del núcleo duro Shanghai) o buscarlo en un “entre-nos” restringido sólo a sus diseminaciones hacia una literatura pasible de ser denominada “babélica” (aun cuando esta diseminación sea también una intriga del grupo y un efecto de la crítica posterior). A nosotros nos interesa precisamente esta última directriz: “lo babélico” como una restricción de códigos sembrados y entreverados en el bosque múltiple de una revista que se vanagloria de su heterogeneidad. “Lo babélico” como un efecto que

atraviesa libremente, como un flujo discursivo, los límites entre crítica y ficción, para circular entre la revista *Babel* y las narrativas que el grupo escribe antes, durante y después de la época de publicación de los veintidós números.

Es indudable que, por ejemplo, los textos de Casullo comportan un interés tanto o más asociado a los valores de *Babel* que, por ejemplo, los de Ibarlucía (cuya firma sí figura en el grupo Shanghai original), y que en las ideas de ambos circula fundamentalmente la problematización de la postmodernidad como rótulo generacional con un alcance de explicitación que no se encontrará en las someras reseñas de Guebel o en las asociaciones de ideas de las “Siluetas” chitarronianas. Otro tanto podría decirse no sólo de Moreno, sino también de las reseñas de Christian Ferrer (por ejemplo, su texto sobre Walsh en el dossier de peronismo del número 9), que parecerían reclamar una atención y una centralidad mayor a la de buena parte de las intervenciones de aquellos colaboradores identificables como babélicos *in strictu sensu*. Sin embargo, en el efecto de sentido de grupo, un texto “menor” de alguno de los Shanghai confluye más productivamente en la imagen de “lo babélico” que un texto “mayor” de un colaborador periférico a la nómina de la “tribu”.

No debiera ser pensable tampoco excluir algunos textos de Pablo Bari que son muy funcionales a la idea de una intriga babélica, como la lectura que hace de *El género gauchesco* de Ludmer. Buena parte de los efectos de lectura “paranoicos” consistentes en leer en *Babel* sólo lo babélico se reproduce en el estudio de Diego Peller (2006) sobre el carácter político de la operación babélica, estudio que propone leer juntos, en una lectura susceptible y atenta, el mencionado ensayo de Ludmer y la narrativa de Lamborghini. Peller se detiene sólo en el texto donde Pauls hace esta propuesta de tándem, pero se saltea olímpicamente toda referencia directa a Bari, que es el encargado de reseñar el libro de Ludmer cuando *Babel* le dedica en su sexto número la sección “El libro del mes” (1989, 5). En este sentido, la exclusión que Peller hace de Bari multiplica la intriga del nombre propio que circula en *Babel*, basada en producir el efecto de que la revista sólo responde a la lógica del grupo Shanghai y de que ningún otro agente participó de sus efectos: por lo tanto, pesa más la referencia pasajera que hace Pauls de Ludmer, que la reseña central que escribe Bari. (Si esta operación de Peller fuera, en rigor, voluntaria, tal sería entonces el modelo que planteamos aquí).

En una zona gris quedarían las participaciones de Germán García o Luis Gusmán, que, si bien remiten casi exclusivamente al psicoanálisis (especialmente lacaniano), funcionan más bien como presencias tutelares que encadenan la revista a las experiencias de *Literar* y *Sitio*<sup>85</sup>, incluso como puentes que emblematican la veneración a la era de Lamborghini y Masotta. Esto explica tanto el anticipo que incluye *Babel* de *La rueda de Virgilio* de Gusmán como el largo artículo de García acerca de André Gide que publica la revista (autor francés bastante extemporáneo a los intereses babélicos en materia de literatura europea, pero asimilable en este caso por la lectura lacaniana que propone García).

A su vez, la presencia de Nicolás Rosa en la sección “La mesa de luz” del sexto número es indudablemente un guiño hacia la renovación crítica de los sesenta-setenta de la que los babélicos (especialmente Pauls) son tan deudores. Retornamos con esto a aquel balance decepcionado que hace Adolfo Prieto (1989, 22-25) del ingreso de la

---

<sup>85</sup> En este mismo sentido, puede decirse que las presencias de María Moreno, que escribió en *Literar*, o de Eduardo Grüner, que participó de la experiencia de *Sitio*, operan también como cordones umbilicales que encadenan a *Babel* con los antecedentes que la explican.

postmodernidad en Argentina, donde ejemplifica con la vena postestructuralista de Ludmer y Rosa. *Babel* encuentra en la inclusión de tales nombres en sus páginas otra de las fuertes rotulaciones con que sus detractores la tildan de postmoderna.

*Babel* está saturada también de momentos de cierta inocuidad indiscutible con respecto a su participación en los valores supuestamente babélicos. Por ejemplo, el dossier del primer número, titulado “¿Por qué escribe?”, y compuesto por una antología de declaraciones breves de diversos autores mundiales en torno a la pregunta en cuestión, hubiera podido ser una plataforma privilegiada para que los Shanghai presentaran su sistema de lecturas. Sin embargo, por el contrario, la selección resulta por demás convencional, incluyendo a premios Nobel, autores del Boom latinoamericano o referentes obligados. Incluso la presencia de algunos guiños al sistema de lecturas de los autores, como la inclusión de Girri, Blanchot o Sarduy, o las de Borges y Piglia, no aparece justificada, sino que más bien es en base a la heterogeneidad voluntaria y de base con que se planificó la revista que la sección de literatura argentina, habiendo podido imponer una nómina que incluyera a Puig, Lamborghini, Aira, Laiseca, Carrera, Libertella, Copi, Saer, etc. (autores reivindicados o discutidos por los babélicos), reduce la lista a la previsible selección de Borges, Bioy Casares, Ocampo (Silvina), Sabato y Orozco (con el agregado de Girri, que es un gusto que atraviesa las lecturas específicas de Chitarroni, Bizzio y Dorio). Como vemos, no todo en *Babel* colabora en la intriga grupal.

Tampoco la sección “La esfinge”, donde un escritor responde un cuestionario fijo, da cuenta rigurosa de una tradición selectiva. Donde aparecen Girri, Perlongher, Libertella o Piglia (autores favoritos de los babélicos y, por lo demás, fuertemente “babelizables”), también aparecen los de Noé Jitrik, David Viñas, Héctor Tizón, Jorge Asís o Roberto Fontanarrosa. Si *Babel* hubiera sido una revista blindada en un sistema de valores explícito, la selección no hubiera incluido estos últimos nombres y en ella no hubieran faltado entrevistas a Luis Gusmán, Fogwill, Aira, Puig, Di Paola, y un largo etcétera.

Más significativa es “La mesa de luz” (en las que al menos siete u ocho de las vintidós totales implican un criterio valorativo y reivindicatorio, con figuras como Aira, Laiseca, Carrera o Nicolás Rosa), así como también las reediciones de textos, como la entrevista a Macedonio Fernández (original de 1950) en el último número, “El escritor argentino y la tradición” de Borges en el noveno o un texto de Bioy en el diecinueve. También el fragmento de *Los sorias* de Laiseca publicado en el cuarto número responde a los valores del grupo.

La lectura babélica de *Babel* sería una operación artificial, como lo es todo recorte de un corpus. Acordamos con Ricardo Piglia cuando afirma que “La determinación de un corpus de trabajo supone un juicio de valor [...] toda construcción de un corpus es valorativa y define una posición de lectura, y eso obliga a relativizar la arbitrariedad con que suele pensarse que se elige un conjunto de textos” (2016, 213). Es por ello que, al establecer un corpus sobre la base del efecto de sentido con que lo babélico circula como una intriga subtextual en las páginas de una revista fuertemente heterogénea, argumentamos implícitamente la revalorización literaria y el lugar canónico que les corresponde en una cartografía cultural del período no sólo a sus autores como artífices de determinadas poéticas o a la revista como plataforma de circulación, sino al específico objeto que constituye “lo babélico” dentro de *Babel*: el conjunto de textos que podrían, deberían o imponen ser leídos en una clave que habilita la *serie* y que, si no representan de forma simplista una homogeneidad grupal, sí escenifican sus tensiones,

sus estrategias, sus artificios: en fin, su intriga, esa intriga con que la revista *Literal* también se habría pasado en el campo literario de los setenta como una restitución de la potencia de la literatura para transgredir desde las incertidumbres y abyecciones del lenguaje.

Los textos que enlistamos anteriormente, si bien pasan por alto zonas donde se cruzan líneas insoslayables del efecto que la revista tuvo como tal —efecto que se proyectaría inevitablemente hacia la imagen del grupo Shanghai (por ejemplo, el hecho de que un anticipo de un libro de Barthes connote una marca de adhesión y un indicio de las complicidades teóricas del grupo)—, configuran un posible trazado (todo lo que el género “corpus” comparte con el género “antología”) para recorrer los restos de lo que hoy podemos llamar “lo babélico”. En principio, excluiríamos del análisis específico, para sólo nombrarlos pasajeramente, aquellos textos de autores que conforman una amplia periferia o constelación alrededor del núcleo duro del grupo Shanghai. Es decir, por más que Bigongiari, Samoilovich o Ibarlucea hayan firmado el mítico y esquivo manifiesto de 1987, es evidente que, tal como se desprende de los estudios sobre la revista y el grupo, sus trayectorias no confluyeron en la autfiguración colectiva, en la construcción estricta de una tradición selectiva, en la exhibición de una determinada axiología literaria, ni fueron, en consecuencia, objeto privilegiado de los ataques anti-babélicos. Baste decir, como ejemplo, que Elsa Drucaroff no los menciona ni una vez en las más de quinientas páginas de *Los prisioneros de la torre*, y que la totalidad de la crítica académica, de Rodríguez Carranza y Delgado a Catalin y Castro, prescinde de nombrarlos más allá de la protocolar enumeración de colaboradores: tal fenómeno, más que una reivindicación, aguarda más bien a ser recogido como sintomático efecto de sentido, de modo que, en un pase de crítica de la crítica, es ostensible cómo el objeto “lo babélico”, de forma más o menos explícita, se construye bajo el signo del binarismo entre *Babel*/babélico; apariencia diversa/intriga de fondo; superficie manifiesta/contenido latente; revista heterogénea/grupo (más o menos) homogéneo<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> En 1997, Marcelo Topuzian ya proponía una interpretación de *Babel* a partir de una “doble operación” que Diego Peller (2012) propone desarrollar: “Por un lado, se postulará como un espacio “autónomo”, “independiente”, tanto de las presiones del mercado, como de las de la política y la institución universitaria. Ni suplemento cultural, ni revista para especialistas, ni órgano político, *Babel* tendría su lector ideal en cualquiera interesado por estar “al día” con las novedades en materia de libros. Pero, al mismo tiempo, *Babel* es una revista hecha por especialistas, poseedores de un saber específico, para ofrecerle a ese público lector. Lo cual supone, por cierto, que el lector “común”, por alguna razón, podría —o debería— encontrarse interesado en ese saber. Y ésa será la segunda operación que *Babel* procurará llevar adelante: convertir en asuntos de “interés público” debates o cuestiones en principio pertenecientes al ámbito de ciertas disciplinas universitarias (como la teoría y la crítica literaria). Así *Babel* postula para esos problemas específicos de un ámbito académico o profesional, una relevancia mayor, un alcance público y por ende político” (2012, 276).

Esta observación es completamente aplicable a la interacción problemática con que *Babel* se vincula al mercado editorial y explica hasta cierto punto la insalvable contradicción entre academia y mercado que se filtra en sus páginas, pero de ningún modo llega a dar cuenta de las tensiones que generan el doble efecto de homogeneidad y heterogeneidad, ni articula el sentido del elitismo y el espíritu de secta babélico que trasciende absolutamente toda dicotomía entre tipos de público organizados según competencia, especialmente porque, si recordamos lo que Quintín (2007) dice acerca de su experiencia como lector de *Babel*, la recepción no efectúa la cisura entre “lector común” y “especialista”, sino más bien entre el lector “objetivo” (quien lee *Babel* como una mera revista) y el lector que participa de las internas del ámbito literario, capaz de reconocer los guiños de pertenencia grupal: así lectores “no especialistas” pero participantes del entorno del grupo podían percibir guiños que lectores académicos, de formación específica



Ateniéndonos a esta latencia, sí nos detendremos en el *lugar* que cada autor de Shanghai construye en sus intervenciones en *Babel*, y cómo éstas van modelando la ambigua imagen de una formación cultural, la configuración de un canon y la articulación de una serie de figuras de transgresión que, colocadas en el centro de su sistema de valores, se eyectan con más o menos pregnancia en sus propias poéticas. Posteriormente iremos desglosando los textos producidos por algunos de los autores que los babélicos toman como modelos, y cómo el *lugar* que se les concede en la revista entra en diálogo con sus respectivos proyectos creadores (así, por ejemplo, veremos cómo es posible leer en las intervenciones aireanas en *Babel*, una pertenencia a eso que Sandra Contreras llama “novela del artista” para definir la producción crítica de Aira).

\*\*\*

A continuación, ofrecemos una breve reseña de la trayectoria con que cada uno de los babélicos *in strictu sensu* construye su *lugar* relativo dentro del grupo y dentro del campo literario, sea por afinidades u oposiciones, y siempre en una relación de coherencia entre las estrategias de los sujetos textuales que exhiben en su escritura y la acumulación de competencias específicas que los autores acumulan como sujetos sociales en el marco del campo de acciones. Esta terminología corresponde estrictamente a las propuestas metodológicas de Mozejko y Costa (2001, 2002 y 2007) expuestas anteriormente. Si bien no proponemos una aplicación estricta de esta metodología, sí tenemos en cuenta el interés en definir la trayectoria de un agente social a partir del *lugar* que construye en sus prácticas de autolegitimación por medio del contrapunto coherente entre sus *capacidades diferenciadas de relación* y la escenificación de la enunciación en sus textos. Este *lugar* individual que cada babélico construye, al proyectarse hacia el *lugar* colectivo del grupo, va escandiendo las etapas de la “novela de formación” donde el grupo problematiza la cuestión de la herencia de sus precursores. Algunos de estos pormenores metodológicos irán desglosándose en los capítulos posteriores de esta investigación, tanto en los dedicados a las obras ficcionales de los babélicos como en los dedicados a los textos críticos con que arman en *Babel* una *tradición selectiva*.

\*\*\*

**Jorge Dorio** (1958), el gran ausente en lo que respecta a la construcción póstuma del valor de *Babel*. Su participación en la revista se limita a la co-dirección con Martín Caparrós, a la firma también compartida de los tres editoriales de la revista y de la nota sobre el alejamiento de Saavedra del staff, a una reseña de un poemario de Pablo Ananía (recordemos la lateralidad del género lírico en *Babel*) y a seis poemas propios que aparecen como anticipo de *La mujer pez*, segundo poemario después de *Huésped de sí mismo* (1982), que se anuncia como parte del catálogo de Último Reino, prologado por María Moreno.

Si Dorio comparte con Sergio Bizzio un mismo género de emergencia, resulta evidente que la intervención de éste en la ficción narrativa (la novela *El divino convertible*) reafirmó su pertenencia al grupo, mientras que la exclusividad de Dorio como poeta, circunstancial actor y, principalmente, periodista (actividad que inició en

---

en teoría literaria o ciencias sociales, podía no percibir por cierto alejamiento del nicho cultural desde el cual la revista era realizada.

radio y televisión en conjunto con Caparrós) fueron distanciando la asociación entre su nombre y los efectos culturales de la formación. Es decir, sin novela, el nombre propio de Dorio difícilmente se sostiene actualmente, para la crítica académica, como parte del concepto de “lo babélico”. De por sí, todos los estudios sobre *Babel* no pasan de la referencia protocolar a Dorio como co-director de la revista, excepto cuando se refieren a la invención del apócrifo personaje de José Máximo Balbastro para el programa de TV *El monitor argentino* (episodio pre-babélico que mencionan Roman, 1997, 33; Kurlat Ares, 2006 y Sassi, 2006). Sin embargo, para no olvidar su papel inicial en el proyecto babélico, vale citar cómo Caparrós, en “Mientras Babel”, rememora el origen de la revista en sus tiempos de periodismo compartido:

[...] volvimos a sentarnos con Jorge Dorio en algún café a tomar coca cola hasta la noche. Esperábamos que se concretara un programa de televisión que preparábamos, y a veces nos aburríamos de nuestros propios chistes. Muchas tardes no. Una de esas tardes se nos ocurrió *Babel*. Unos meses antes había aparecido *Shanghai*. (1993a, 526)

Alan Pauls, al recordar la confección de la revista, adjudica tanto a Dorio como a Caparrós la “apuesta fuerte al periodismo” (en Libertella, 2011, 4) como una de las facetas características de *Babel*, más allá del interés literario de sus colaboradores.

Como curiosidad, dentro de los múltiples guiños grupales que se producen a nivel autoficcional entre las novelas de los Shanghai (cfr. Castro, 2009a), en su novela *El tercer cuerpo* (1990) Caparrós menciona a Dorio, a modo de broma, como autor de un hit musical del verano.

**Martín Caparrós** (1957) vuelve a la Argentina tras un exilio español y francés sólo a medias político (había militado en Montoneros durante su paso como alumno por el Colegio Nacional de Buenos Aires, pero su partida a Europa no tuvo como causa inmediata la persecución). Explora entonces su formación académica en Historia, realizada en La Sorbona, al montar en proyectos específicos, aunque ya en clave más lúdica e irreverente, el ideal walsheano de una escritura periodística tanto comprometida como literariamente elevada. Tras la dictadura, el ejercicio del periodismo ya no comporta esa alternativa para el intelectual comprometido que dudaba sobre la utilidad de la literatura, tal como había sucedido en los setenta. Retornado al país con dos novelas intelectualistas y experimentales bajo el brazo, Caparrós traduce a Voltaire y, con un dandy y poblado mostacho manillar, curvado en las puntas, y una actitud sobradora y *décontracté*, se hace ver con otros jóvenes escritores y periodistas que buscan tomar por asalto las vacaciones que las purgas del Proceso dejaron en la escena literaria nacional. Funda *Página/12*, participa de otras experiencias más o menos cooperativas como *Tiempo Argentino* o *El Porteño*, y se proyecta también hacia la radio y la televisión. La revista *Babel* sería justamente la culminación de este primer capítulo mediático-cultural de su trayectoria, tras el cual, con un premio Rey de España y una Beca Guggenheim en su currículum, se consagrará casi exclusivamente al desarrollo de un estilo de crónica de viaje y crónica periodística como corresponsal en diferentes partes del mundo, experiencia de la cual derivan una serie de ensayos irónicos y críticos sobre temas eclécticos (desde el Sai Baba y Boca Juniors hasta la guerra moderna y la militancia izquierdista de los años sesenta y setenta en Argentina).

Poco después de su regreso a la Argentina, Caparrós entrevistó a otro exiliado opcional, Julio Cortázar, que estaba de paso por Buenos Aires (cfr. Caparrós, 2019): gran ausencia en *Babel* y figura de la cual el canon de la revista intenta desmarcarse (especialmente de su imperativo del compromiso ideológico), la cuestión del vaciamiento y reciclaje de las alegorías políticas del de los setenta (en las cuales Cortázar había tenido un papel tutelar) será uno de los ejes sobre los cuales Caparrós (y los babélicos en general) construirán una concepción de la literatura enemistada de todo constreñimiento a la eficacia, el mensaje o la función social.

Las dos novelas que trajo de su estadía en Francia y España, *No velas a tus muertos* y *Ansay o los infortunios de la gloria*, le permiten a Caparrós gestionar su competencia en el campo literario a partir de la apropiación, parodia y deconstrucción de dos grandes mitos culturales de los setenta, cardinales de lo que bautizaría luego como “literatura Roger Rabbit”: la cuestión de la militancia juvenil (que, a despecho del *Libro de Manuel* de Cortázar, satiriza como un conjunto de ingenuidades e imposturas) y la exploración ideológica de la nueva novela histórica latinoamericana (que en *Ansay* desmonta y arrastra al delirio narrativo para invertir la solemnidad y el revisionismo “serio” de las novelas de David Viñas, Andrés Rivera o Héctor Tizón, favoritos de la revista *Crisis*, para dialogar en cambio, aunque sin llegar a emularlo en su radicalidad lúdica, con el Aira de *Ema, la cautiva* y para anticipar involuntariamente del juego enrarecido que hará Saer con lo histórico en novelas como *El entonado* y *La ocasión*, favoritas de la biblioteca babélica).

Eclecticismo y cosmopolitismo son dos marcas caparrosianas que aparecen en *Babel*, y, de hecho, sus pocas intervenciones están fuertemente atravesadas por ciertas afectaciones propias de la búsqueda de un tono y de un estilo (un humor intelectualista, una prosa sibilina y conceptista, dobles sentidos y juegos de palabras, guiños para entendidos y referencias cifradas). Más allá de los tres editoriales que firma con Jorge Dorio<sup>87</sup> (textos que también exhiben esta idiosincrasia), Caparrós sólo publica una decena de colaboraciones individuales en la revista: uno muy estudiado y citado por la crítica (el sinuoso manifiesto del número 10 de *Babel*, que pasa a representar una suerte de programa del grupo y de declaración de principios, usualmente leído a la par de “Mientras *Babel*”, publicado en 1993 en *Cuadernos Hispanoamericanos*) y otro pocas veces leído (el texto alegórico y en clave que, cerrando el primer número, firma como Carlos Montana). Este último, bastante indescifrable en algunos aspectos, plantea también algunos de los valores axiales de lo que hoy puede entenderse como “lo babélico”, e impugna la etiqueta de “postmodernos” que algunos intelectuales de la generación anterior le habían colocado al grupo. Luego publica una breve reflexión sobre Joyce en el número 11, donde toma el *Ulises* como ejemplo de un texto plural que, por medio de la figura de la búsqueda, evade toda idea de un significado único e inamovible. Finalmente, están los tres textos de su columna “La verónica”, que, con su típica escritura esquiva y alusiva, aparece sólo en los números 18, 19 y 20, las suficientes veces para llegar a establecer una serie de lecturas sobre Borges y Aira y, llevando agua al propio molino grupal, también sobre Guebel. Publica además una pequeña reseña sobre el arte del Florencio Molina Campos, que aparece en el número 18, repitiendo por última vez el seudónimo de Carlos Montana. Después de una introducción al dossier dedicado a la fotografía del número 20, cuyo título insinúa a

---

<sup>87</sup> Tres y medio, podría decirse, si contamos el breve texto que ambos firman en el número 20 acerca de la partida de Guillermo Saavedra en su función de director de redacción.

César Aira (“La luz argentina”) y que por su referencia a Eadward Muybridge hace juego con una de las “Siluetas” de Chitarroni publicada anteriormente, el penúltimo número de *Babel* incluirá una fuerte participación de Caparrós: una nota sobre tango (“Fervor de virulazo”), una traducción de Gilles Deleuze sobre las sociedades de control y un anticipo de su novela pronta a aparecer, *La noche anterior*, cuyo escenario griego ya venía anunciando desde el manifiesto del número 10. En el último número de *Babel*, no planeado como cierre, Caparrós no firma ningún texto, aunque aparece a página completa la publicidad de su reciente novela. También figura, en la sección “Recienvenidos”, una mini reseña probablemente apócrifa a un libro hoy irrastreado titulado *Antonio Juan*, supuestamente un trabajo en coautoría entre Caparrós y Débora Yánover. El texto, casi una especie de chanza que, de remitir a un libro apócrifo, sería una de las tantas bromas internas que la revista introdujo de forma imperceptible para el lector promedio de *Babel* (por ejemplo, ese lector medio y no enterado de internas que afirmaba ser Quintín [2007]):

Una obra de inesperada belleza abre promisoriamente el incivil registro '91 de la República de las letras. Lejos de todo apresuramiento, la crítica ha rastreado el origen de la coautoría hasta un remoto pasado (Ver “El semillero de Arco Iris”, de Adriana Puiggrós). Esto explica, en gran medida la rigurosa selección de los mejores rasgos de cada rama presente en Pequentonyo –título de la obra en su edición catalana. La profusa genealogía de esta edición princeps será motivo, sin duda, de próximas lecturas. Un auspicioso norte, en suma, para este tercer cuerpo de la supradicha dupla que así reafirma, con franco compromiso, el dinástico futuro de *Babel*. (1991, 9)

Veremos posteriormente con más detalle los valores que circulan tanto en el manifiesto de Caparrós como en sus tres intervenciones de la sección “La verónica”, así como la manera en que estos dialogan con las ficciones que el autor publicó antes de *Babel* y que funcionaron como punto de partida para la estética del grupo Shanghai.

Al consultársele quién dirigiría *Babel* si el grupo volviera a juntarse, Luis Chitarroni no duda en responder:

Yo creo que sería Martín porque sin dudas es el tipo que tiene más don de gentes. En aquel momento también porque era el único que venía del exilio, el único que venía de estar en España.  
—¿Eso qué le aportaba?  
—Primero y principal, que tenía contactos en España. Contactos importantes. Y luego tenía una visión no provinciana de esto. Nosotros éramos muy ambiciosos: eso da la clave de que éramos realmente provincianos. Buenos Aires tiene esa especie de satisfactoria visión de sí misma como universal y en el fondo no es así. (en Marus, 2013b)

Aquí están claramente enumeradas algunas de esas *capacidades diferenciadas de relación* que Caparrós exhibía como capital simbólico en su retorno al país: “don de gentes” (el carisma sociable que esgrimiría como recurso periodístico), la vuelta del exilio (el mito de exiliado político al que Fogwill se referirá como la base falsa de *No velas a tus muertos* [en Gianera, 2008]), el cosmopolitismo (al remedio frente al provincianismo de un campo cultural en recomposición que recién salía de una dictadura

latinoamericana; también es la base de la flema y la sangre fría frente a la ambición juvenil de los otros Shanghai), los “contactos importantes” en España (de carácter editorial, según se sobreentiende).

A los recursos acumulados que Caparrós pone en juego para liderar *Babel*, se suman los compartidos con Dorio en las previas experiencias mediáticas en radio, TV y prensa, que tampoco formaba parte del capital simbólico de los otros Shanghai, y también se agrega el específico estatuto de *sujeto supuesto saber* que en el terreno cultural le brindaba su educación académica y europea en el terreno de la Historia, la cual se pone claramente en juego en *Ansay*, en la cual presenta, mientras hace alarde de una puntual formación historiográfica y archivológica, lo que serán sus temas recurrentes: el aprendizaje ideológico, la percepción ahistórico que se tiene durante un momento histórico vivido como presente, la deconstrucción de los mitos culturales exististas y épicos, a los que contrapone anti-epopeyas de la derrota. Con esta novela, paródica y experimental, Caparrós busca medirse también con la tendencia *à la page* en aquel entonces a producir novelas históricas de vanguardia, aquello que la crítica denominaba precisamente Nueva Novela Histórica Hispanoamericana o Argentina (cfr. Aínsa, 1994) y que planteaba un nuevo modo de relacionarse con el conocimiento histórico, basado principalmente en mostrar aristas alternativas del pasado –en el caso de *Ansay*, la Revolución de Mayo de 1810 visto desde la perspectiva de un opositor de las fuerzas realistas– que impugnan la historia oficial fraguada a través de mitos.

**Alan Pauls** (1959). Desde sus precoces textos publicados en *Lecturas Críticas* y su monografía sobre Puig basada en su tesis de licenciatura hasta las nueve reseñas que incluye en *Babel* (sobre Kundera, Gombrowicz, Bernhard, Saer, Eco, Lamborghini, Guebel, Chejfec y Aira), para llegar a su estudio sobre Borges (*El factor Borges*), la faceta crítica de Pauls demuestra no sólo su clara filiación con la emergentemente oficializada teoría académica, que sale de los grupos de estudio de los años setenta y se proyecta a las cátedras de los ochenta, sino también con esa línea psicoanalítica y postestructuralista que habían abierto *Los Libros* y, muy especialmente, *Literal*, y que luego se proyectaría hacia las dos secuelas de esta última: *Diwan* y *Sitio*.

Podría decirse que Pauls es la figura que establece el nexo entre *Babel* y aquellos renovadores grupos privados de estudio de teoría literaria típicos de los años setenta que se desarrollaban paralelamente a la universidad, como una suerte de aprendizaje secreto:

La Facultad de Filosofía y Letras estaba diezmada. Me formé en grupos de estudio privados, que era un poco lo que se hacía en esa época. Los profesores eran todos aquellos que habían sido echados de la universidad. Se la llamaba la universidad de las catacumbas. Hacía cursos de todo lo que no se podía estudiar en la facultad. Durante esos años, estudié con Josefina Ludmer. (Pauls, 2017)

Ya la temprana la experiencia de Pauls en medios gráficos, con la revista académica *Lecturas Críticas*, había sido dirigida a un público mucho más restringido y configuraba las bases de lo que sería el contra-canon propuesto por *Babel* (Lamborghini, Laiseca, Briante, pero también el interés en la parodia y la voluntad de promocionar las

propias poéticas<sup>88</sup>). Podría decirse que el elemento de masividad periodística de *Babel* introyectado por Dorio y Caparrós matizó la teoría “dura” que traía Pauls en su formación y la encauzó hacia los intereses de una revista que, por un lado, quería posicionarse como revista cultural de reseñas (es decir, dirigida a un público general), pero por otro, a nivel subtextual, quería legitimar tanto una relectura de la tradición literaria argentina como la emergencia de la generación de autores que componía el núcleo duro de los Shanghai.

También en las ficciones tempranas de Pauls (*El pudor del pornógrafo*, *El coloquio* y *Wasabi*) se evidencia de forma programática un diálogo productivo con cuestiones psicoanalíticas: el deseo, la autocensura, la transgresión, la perversión, el voyeurismo de la mirada, lo siniestro, el chiste, la neurosis y el aislamiento, la dinámica del doble (o *Doppelgänger*). Esta vindicación de la literatura como cristalización de un juego pulsional y de una exploración del deseo en el significante se acopla a una sistemática consideración de la parodia como estrategia de resistencia discursiva (que venía estudiando en las conceptualizaciones de Mijail Bajtin y Julia Kristeva desde la revista *Lecturas Críticas*) y a una fascinación absoluta por el lenguaje del cine (tema sobre el cual se convierte en un crítico especializado), pero también a una biblioteca personal de lecturas que lo obsesionan: la obscenidad y el cruce con un freudismo banalizado por el folletín sentimental en las novelas de Manuel Puig, cierta línea de humor absurdo y pesimismo centroeuropeo que lee en Bernhard, en Gombrowicz, en Kundera, en Kafka, y, fundamentalmente, la deriva psicoanalítica en la experiencia de *Literal*, cuya cúspide de experimentación con la subversión de la lengua encuentra en Lamborghini. Cuando llega a concebir su lectura sistemática de Borges, Pauls lo hace ya mediatizado por esta tradición selectiva.

Tanto **Daniel Guebel** (1956) como Sergio Bizzio basan su relación inicial con el campo literario en la irreverencia de haber abandonado la carrera de Letras. Este episodio configura un elemento fundacional en ambas trayectorias: marca la relación de escepticismo hacia la institucionalización académica (pensemos que se trata de la carrera cuando la universidad se hallaba supeditada a la intervención del gobierno militar) y cimenta la naturaleza de lúdico sacrilegio que adquiere en sus proyectos la mezcla contradictoria y babélica entre Borges, Lamborghini y Aira, la relación discipular con Libertella y con Di Paola, el reciclaje distorsivo de estilos provenientes de la “alta” literatura. Al margen de un par de colaboraciones entre ambos (la narración autobiográfica *El día feliz de Charlie Feiling* y *Dos obras ordinarias*, volumen que reúne las obras de teatro “La china” y “El amor”), ambos han desarrollado un programa ficcional fuertemente asentado en la experimentación con la invención absurda, el despliegue novelesco, el pastiche de estilos y la irrupción de lo absurdo, aunque en el caso de Guebel el componente metaliterario y la parodia de estilos y tradiciones puntuales se configura desde el comienzo como el principal rasgo y capital simbólico puesto en juego, mientras que en Bizzio prima un trabajo, si bien claramente centrado en la peripecia novelesca, más orientado hacia la percepción y la poetización de la narrativa. Esa erudición borgeana en clave satírica, que también atraviesa la producción de Caparrós, Chitarroni y Feiling, hace de la primera época de Guebel un repertorio de

---

<sup>88</sup> El segundo y último número de *Lecturas Críticas* (1984) incluye un fragmento de una novela de Pauls escrita en 1980 y titulada “En el punto inmóvil”. Se trata de la misma obra que precisamente en 1984 terminará publicando por Sudamericana como *El pudor del pornógrafo*.

parodias planificadas de manera sistemática (cfr. Becerra en Adriaensen y Maier, 2015 141-142) sobre la base de determinadas lecturas intervenidas: Kafka, Schulz y Aleijem (“La salud del padre” y *Los elementales*), Cervantes, Fielding, Sade y Bataille (*Arnulfo o los infortunios de un príncipe*) y *Las mil y una noches*, Víctor Segalem, Salgari, Kipling, Waltari y Haggard (*La perla del emperador*). Bajo esta voracidad de apropiaciones de estilos y conceptos, que evidencian una condición de lector omnívoro, subyace la relación compleja con los maestros: la imposibilidad de lo borgeano, la auto-exigencia lamborghineana, el ejemplo de Libertella y Di Paola (recordemos la muy citada frase de Guebel en *Mis escritores muertos*: “Cuando leo, imagino que lo hago con los anteojos de Libertella; cuando escribo, lo hago para que él me lea” [2009]).

A diferencia de Caparrós, Pauls, Chitarroni o Feiling, Guebel no exhibe unas capacidades diferenciadas de relación asentadas en la formación académica, en el bilingüismo, en el cosmopolitismo o en la práctica periodística. Sin formación académica sistemática (pensemos en Pauls y su condición prácticamente de semiólogo que escribe ficción, o el prestigio de latinista y anglista que exhibía Feiling), sin bilingüismo (Pauls, Caparrós, Aira, Chitarroni, Feiling, Chejfec leen en inglés y/o francés, y de allí también el sistema de lecturas específico que construyen), sin cosmopolitismo (la experiencia francesa y española de Caparrós, la experiencia inglesa de Feiling, la experiencia alemana de Matilde Sánchez), sin periodismo (Caparrós, Dorio, Chitarroni y la autoconsciencia del papel que tiene *Babel* en el campo de la prensa cultural), Guebel, sin embargo, planteará una experimentación con los géneros absolutamente intelectualista, compleja y de una ambición narrativa que lo acercan más a la hipergrafía de Laiseca (cfr. Conde De Boeck, 2017, 23-24, 345) y al refinamiento conceptual aireano que a cualquiera de sus correligionarios Shanghai. Aunque lejos del efecto de plebeyismo que está en las bases de la escritura laisequeana, la de Guebel admite una relación más sistemática con la parodia de la erudición borgeana, lo cual genera desde un comienzo el efecto, en una identificación entre el parodista y el objeto parodiado, de un escritor “intelectual”, incluso cómplice de las jergas académicas de las que su escritura expresa una repulsa irónica, quizás mucho más que en los otros autores de *Babel*.

Tampoco Guebel proviene de una práctica en el terreno de la poesía, como tempranamente hiciera Sergio Bizzio, C.E. Feiling o Jorge Dorio. Su contacto inicial con la literatura tiene un momento crucial de formación en el vínculo con Jorge Di Paola, de cuyo informal magisterio heredan (él y Bizzio) el que éste a su vez había recibido en los sesenta (y de primera mano) de Witold Gombrowicz (pese a que Guebel desestima el valor de la escritura gombrociana [cfr. Guebel en Adriaensen y Maier, 2015, 306]).

Tras mantenerse más de un lustro trabajando en una novela y dos libros de cuentos inéditos, Guebel se acercó de manera creciente al núcleo de relaciones que formará el grupo Shanghai, para finalmente publicar en 1987, como *opera prima*, una novela distinta (no aquella que desde comienzos de los ochenta anunciaba como *El avestruz*): *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, escrita supuestamente en 1980. También en 1987, año del destape del grupo Shanghai, se estrena su versión del *Fausto* de Goethe en el Teatro Nacional Cervantes (comparte la temprana veta teatral con Bizzio, quien poco después adaptará otro *Fausto*, el criollo de Estanislao del Campo).

Las pocas colaboraciones de Guebel en *Babel* reproducen esta trayectoria menos asentada en la complicidad con la escritura periodística o académica. Sólo publica una reseña de un thriller político de Brian Moore sobre las internas de la Iglesia Católica en Irlanda, y otra de una novela de Saul Bellow (en este caso, autor coincidente

con un canon “judío” muy leído por Guebel: Malamud, Aleijem, Kafka, Schulz). Ambas son reseñas de novedades (no sólo de novelas recientes, sino de sus flamantes ediciones en español). En la primera explota el componente exótico de lo irlandés (exotismo que se repetirá a veces en *Babel*: en la sección “Bárbaros” del número 3, en el amplio dossier sobre Joyce del número 11, cuando Feiling escriba sobre Wilde en el 17 y en las siluetas de Chitarroni sobre Oliver St. John Gogarty, Flann O’Brien y Brendan Behan). Recordemos el carácter emblemático que adquiere lo irlandés para definir la situación de la literatura argentina en “El escritor argentino y la tradición” de Borges, que *Babel* reeditará en el número 9 a modo de amparo y anticipo de lo que será el manifiesto caparrosiano del siguiente número. Guebel lee la novela de Moore a partir de algunas paradojas teológicas burlescas, que resuenan en algunos elementos humorísticos y especulativos de sus propias ficciones. Ese mismo tono lúdico y descontracturado le permitirá comenzar a hablar de Bellow (1988, 11) a partir de la traducción que hizo Aira de esta novela (traducción que casi viene a justificar su reseña en *Babel*) para culminar en un encomio a la mezcla (tan babélica y aireana) entre “lo alto y lo bajo” y al flujo errático que practica Bellow, que sirve como contrapartida a la solemnidad de la novela “de ideas” que será justamente el foco de ataque del grupo frente a la generación anterior (en todo caso, eludiendo la eficacia y la función social, la novela de Bellow sería para Guebel un modelo interesante frente a la ingenuidad “Roger Rabbit” que denunciará Caparrós).

Una de las participaciones más relevantes de Guebel en la revista se publica en el número 13, cuando un texto del autor destinado originalmente a aparecer con el seudónimo de un autor apócrifo, Lars Vigdom (en la línea extranjerizante de algunos de los apócrifos de las “Siluetas” de Chitarroni), es revelado en el mismo copete debido al reciente otorgamiento del premio Emecé a *La perla del emperador*.

Nos aprestábamos a dar a la imprenta estos textos, que debían permanecer cubiertos bajo el manto de su atribución a un improbable Lars Vigdom, cuando recibimos la noticia de que su real artífice, nuestro arcano colaborador Daniel Guebel, era el ganador del premio Emecé 89/90. Su jurado, compuesto por César Aira, Tomás Eloy Martínez y Abel Posse, lo otorgó por unanimidad a su novela *La Perla del Emperador*, "por la riqueza de su imaginación y la alta calidad de su lenguaje en un texto que reúne la mejor tradición de la novela de aventuras con los contenidos y preocupaciones del hombre de nuestra época".

Entonces decidimos aclarar que los textos que aquí se presentan también pertenecen a su pluma. Suponemos que el laureado polígrafo, que yace en estos días en las playas cariocas, sabrá comprender a su retorno nuestro exitismo, nuestra ansiedad por arrimarnos al fuego que más calienta. (1989, 42)

En realidad, el texto de Guebel está firmado por un doble seudónimo, puesto que como un tal Horacio Balcarce firma la presentación del fragmento de Vigdom. Falso escritor y falso prologuista. Esta presentación de Balcarce, más extensa que el fragmento de Vigdom que introduce, configura una suerte de parodia borgeana, en la línea de misterios librescos y exóticos de “El acercamiento a Almotásim” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. El narrador se sumerge en la búsqueda de un ignoto Lars Vigdom, al que un conocido le sugiere que es el olvidado inspirador del autor francés (real éste, aunque



muy poco leído ya) Victor Segalem, viajero y escritor de *chinoiseries* que también remiten al sistema de lecturas orientalistas de *La perla del emperador*. Este texto podría leerse como una “Silueta” escrita por Guebel. Luego, el fragmento del supuesto autor lituano Lars Vigdom, pese a imitar algunos tópicos de Segalem, se concentra en uno de los grandes temas de Guebel (que a su vez él toma de Schulz, Kafka y de toda una tradición de literatura judía): la relación con el padre. Esta “hermenéutica del padre” también se amplifica en la obra de otros autores vinculados al grupo: escritura de “hijos” que formula una cisura sintomática frente a la generación de los padres: Sergio Chejfec (con *Lenta biografía*), Matilde Sánchez (*La ingratitud*), Marcelo Cohen (*El oído absoluto*), toda la producción de Alberto Laiseca, y asimismo, puede encontrarse también en “La salud del padre” y en *Los elementales* de Guebel, hasta su reciente *El hijo judío* (2018). Consideramos, y creemos que luego se demostrará su evidencia, que estas derivas de la “novela familiar” participan de un mismo sistema de significación con la circulación de las figuras de maestros y discípulos en las ficciones babélicas y que, en conjunto, ambos sistemas de oposiciones (padres/hijos, maestros/discípulos<sup>89</sup>) vendrían a configurar la cristalización del gran problema que atraviesa las estrategias legitimantes del grupo: la herencia de la transgresión, representada por la vanguardia de la generación anterior (principalmente, la de *Litera*), y la cuestión del fracaso.

El premio Emecé a *La perla del emperador* convierte a Guebel en objeto de referencia asiduo en *Babel* entre los números 18 y 19 (Caparrós en “La verónica”, Link y Pauls escriben al respecto, y hacen de la novela “El libro del mes” del número 18).

Otra intervención de Guebel en *Babel* consiste en una nota sobre la recientemente publicada *El paseo internacional del perverso* de Héctor Libertella, “En obra” (no. 17), que aparece en tándem con una reseña de Chitarroni y, a su vez, anticipa la relevancia que dará a Libertella, junto a Di Paola, en *Mis escritores muertos* (2009). En tal reseña introduce un guiño que participa de la polémica desatada por Chitarroni en el número 8 en torno a *Larva* de Julián Ríos. Frente a esta encomiada novela vanguardista del escritor español, Chitarroni oponía la lectura de experimentalistas locales como Lamborghini, Sánchez o Puig, a lo que Guebel agrega ahora, en clave, el nombre de Libertella: “En esto Libertella está a Ríos de distancia de los tráficos barrocos” (1990, 8).

Encomiando a Libertella por su atipicidad y su condición de escritor del futuro, Guebel introduce un guiño autorreferencial indescifrable para el lector de la época, pues conecta de forma hipercodificada con las extrañas doctrinas demiúrgicas (y schulzeanas) que aparecerán en su novela *Los elementales*, alusión especialmente hermética en la medida en que ésta se publicaría recién dos años más tarde, en 1992, de modo que la referencia constante a tales “elementales” que hace Guebel para describir los mundos de la escritura libertelliana, (referencia de por sí oscura y enigmática en la propia novela de Guebel) resulta uno de esos tantos códigos internos ilegibles del grupo que contribuyeron a su imagen negativa como practicantes de un elitismo tribal y un esnobismo complaciente.

La última colaboración de Guebel en *Babel* es una reseña titulada “El pasaje”, en torno a la primera novela de Bizzio, *El divino convertible*, de reciente publicación en aquel momento. La reseña está concebida de forma ambiguamente asentada entre la ficción y la crítica, con una imaginería expresionista muy propia del Guebel más

---

<sup>89</sup> María Virginia Castro (2015) agregaría la dupla “hermanos mayores” y “hermanos menores” (38 y 40).

kafkiano, en la que también resuenan ecos del Laiseca de *Aventuras de un novelista atonal*. Algunas afirmaciones de la reseña, lo cual es típico de la tendencia autorreferencial de los babélicos, funcionan como manifiestos más de la propia poética que de la materia tratada: “creemos escribir, y en realidad cargamos sobre la espalda a nuestros padres, y con ellos vamos hacia las llamas o el agua” (no. 21, 1990, 8). Aquí se define, entre las típicas teorizaciones guebelianas sobre la realidad, el estatuto específico de la trayectoria de Bizzio: “poeta novelista” (id.). Entre el disparate y el goce de la escritura, Guebel coloca *El divino convertible* como supeditada a una “política de la distancia” desde la cual opera en contra del realismo desde el propio realismo: “Ahora deberíamos convenir: *El divino convertible* es obra de un intenso realismo; es la obra que puede escribir alguien dotado de un agudísimo poder de percepción” (id.). En esta reducción irónica del realismo a la sensibilidad perceptiva, y de su potencia para el extrañamiento, también se valdrá en general la lectura babélica de Saer. A su vez, todo el argumento elogioso de Guebel hacia la novela de Bizzio se legitima en el origen de éste como poeta y, de forma tácita, sobrevuela la clásica aseveración borgeana según la cual un novelista puede ser un mal poeta, pero no suele darse el caso contrario.

Alberto Giordano (en Adriaensen y Maier, 2015, 61) encuentra en la trayectoria de Guebel y en la problematización que se figura en sus ficciones en torno a la cuestión del “verdadero artista”, una relación ambigua, de jactancia y patetismo, en la autorrepresentación como “escritor fracasado”, lo cual entronca con una figura proliferante de sentido en el universo guebeliano: el Payaso. Es interesante cómo Giordano coloca el fracaso como la piedra angular del *lugar* que irá adquiriendo Guebel como efecto de sentido dentro del campo literario argentino:

Quando Guebel ganó en 1990 el Premio Emecé Novela con *La perla del emperador* (el jurado lo presidía nada menos que Aira), se convirtió en la “promesa” más visible de un grupo de jóvenes escritores identificados con las complejidades y los riesgos de la literatura experimental (el efímero grupo Shangháí). Con el paso de los años, casi todos sus compañeros (Alan Pauls, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, incluso Martín Caparrós) lograron posicionarse con una identidad definida dentro del campo literario —la intervención de la crítica, sobre todo la académica, fue decisiva en este proceso—, menos él, que quedó relegado a una especie de segundo plano, sin ser menos talentoso ni menos prolífico que los otros, acaso por variar continuamente de estilos y temáticas, con una inconstancia que desconcierta. (62)

Esta referencia al “fracaso” de Guebel (relativo, por supuesto, a los efectos de sentido del campo literario, ya que estamos hablando en realidad de un escritor central, publicado por grandes editoriales y estudiado académicamente) en realidad opera por contraste, más que con su propio grupo de emergencia (la aseveración comparativa entre los éxitos de los miembros del grupo es por lo menos discutible) se yergue frente a la figura omnipresente de César Aira: la centralidad absoluta, entre saturación del mercado y conquista de la crítica, que la poética aireana obtuvo definitivamente a lo largo del siglo XXI repone también la comparación que predominó desde el comienzo de ambas trayectorias. Guebel como autor de una escritura emparentada generacionalmente (incluso se la ha leído como epigonal) con los recursos novelescos e invencionistas de César Aira. Nota Alberto Giordano que

Casi desde los comienzos, con la publicación de *La perla del emperador* en 1990, un fantasma acecha la recepción de la literatura de Guebel, el fantasma de la identificación con la literatura de César Aira, un vínculo que solo puede plantearse en términos de procedencia, de derivación epigonal” (en Adriaensen y Maier, 2015, 57, n. 6).

De por sí, el mote de aireano también ha pesado en ocasiones sobre la trayectoria de Sergio Bizzio, pero es Guebel quien parece rechazarlo con una especificidad que se remonta al culto que hiciera *Babel* sobre el autor de *Ema, la cautiva*:

No tengo a Aira por un precursor [...] sino como un estricto contemporáneo. [...] sería necio fingir que ignoro que, cuando se establecen comparaciones entre ambos, los términos de la comparación resultan ingratos para mí: a Aira lo traducen en muchos idiomas, tiene prestigio internacional, un aura, etc. Y yo, para decirlo en una única y definitiva palabra, no. Eso, claro, no me vuelve filo-Aira ni anti-Aira ni post-Aira. Es uno de los autores vivos cuya obra más me interesa; quizá a él lo que yo escribo no le sea indiferente. [...] me cripa un poco los nervios cuando me atribuyen la condición de epígono suyo. Ambos somos lectores omnívoros y nos apoderamos de estilos, procedimientos y conceptos, pero eso no nos vuelve idénticos ni homologables, sólo nos incluye en una zona de la literatura que por supuesto no empieza ni terminará con nosotros... (Guebel, en Adriaensen y Maier, 2015, 295)

Posteriormente veremos cómo, con no pocos ecos de esta pugna, la cuestión del fracaso en la narrativa de Guebel se disemina, como una mancha temática hacia toda la problematización grupal de la herencia y de la transgresión, y cómo, en uno de los mayores y más enigmáticos gestos de construcción de precursores literarios, con *Los elementales* llegará a colocar la piedra angular de la “novela de formación” de los babélicos, aquella que, con recursos estéticos atípicos y con un trabajo de extrañamiento e incertidumbre fundamental con la escritura, logrará conferir una expresión, casi un cierre de época, a la ambigua cuestión del fracaso que atraviesa los efectos de sentido del grupo Shanghai y la revista *Babel*.

**Sergio Bizzio** (1956) posee dos particularidades que lo distinguen con respecto al núcleo duro de los babélicos (digamos, *grosso modo*, el trío Caparrós-Pauls-Guebel). Una es externa y se relaciona con su trayectoria dentro del campo literario: comienza como poeta, pero terminará desplegando una trayectoria particularmente polifacética que lo lleva a todos los rubros posibles dentro de la labor cinematográfica y televisiva, así como a la música electrónica. La otra es, manteniendo la ilusoria antítesis entre afuera y adentro, interior a su propio proyecto creador y, puntualmente, a su relación con el realismo. Si en *Babel*, tanto en las poéticas de algunos de sus autores como en el sistema de lectura que postulan, la defensa de un antirrealismo de base se articula sobre la parodia, el exotismo, la desmitificación, la metaliteratura y la experimentación con el lenguaje y con los géneros narrativos, las dos novelas iniciales de Bizzio (*El divino convertible* e *Infierno Albino*) parecerían deslizarse hacia un realismo (de todas formas “realismo críptico”, por seguir la noción de Martín Kohan) donde el componente de

extrañamiento recurre de forma mucho más persistente que Caparrós, Guebel o Pauls al componente de prosaísmo cotidiano –enrarecido, estirado hasta el absurdo o hasta lo sobrenatural, pero siempre anclado en un detallismo casi costumbrista- más propio de César Aira<sup>90</sup> y de Marcelo Cohen.

La metaliteratura y la parodia están presentes (especialmente en el juego autoral de *El divino convertible*, sátira sobre las poses del escritor que bien podría hoy asociarse a las películas actuales de Mariano Cohn y Gastón Duprat sobre las imposturas y frivolidades del campo cultural), pero es en el trabajo con la prosa donde el autor parece establecer una particularidad. Sin los experimentos de montaje e imitación estilística de Caparrós (y sin su deconstrucción ideológica de los mitos nacionales), sin el onirismo perverso y kafkiano de Pauls, sin los juegos paródicos y exóticos de Guebel, Bizzio propone en sus dos primeras novelas una búsqueda de núcleos todavía poco definida en comparación con las marcas más asentadas de sus compañeros de grupo. El disparate aireano en las primeras novelas de Bizzio se diluye en detalles minúsculos (“las infinitas gemas de lo cotidiano”, Bizzio, 1992, 71) y siempre se ciñe a un realismo distanciado. Daniel Guebel, para hablar de *El divino convertible*, destacará su “intenso realismo” impulsado por una gran agudeza para la percepción de lo ínfimo (1990c, 8). En esta novela, que relata la entrevista que hace una periodista a un afamado escritor llamado Sergio Bizzio, la parodia (del género “entrevista”, pero también de las imposturas intelectuales) se asienta fuertemente en ese recurso autoficcional que María Virginia Castro (2009a) percibe como estrategia general del grupo. No olvidemos que a lo largo de esta novela se hace mención encomiástica de *Moral* de Sergio Chejfec y se mencionan a Guebel y a Fogwill (quienes, bajo la lógica retributiva del campo literario, le devolverán el favor con sendas reseñas en *Babel*). Esta marca babélica en *El divino convertible* se sostiene en la impronta borgeana de la enumeración mezclada de obras propias verdaderas, que luego se publicarán, con obras apócrifas (Castro, 2015, 156).

Como desarrollaremos en capítulos siguientes, la veleidad autoficcional babélica tendría en *El volante* (1992) de César Aira su texto central (Aira, autor-faro del grupo, pero exterior, eleva su autoparodia a la misma sátira de los valores y mezquindades del campo literario), pero en *Los elementales* (1992) de Guebel tendrá su alegoría más críptica y, años más tarde, con *El carapálida* (1997) de Chitarroni, pero mucho más con *Peripeccias del no* (2007), la clausura melancólica de un tributo a lo que fue un juego amistoso de vanidades.

Mariana Catalin, al estudiar la problematización que desde *Babel* se hace del realismo como forma de interrogar el presente de la literatura, señala cómo entre la lectura que hace Pauls de *La ocasión* de Saer y la que hace Guebel de *El divino convertible*, se plantea un sistema de valores desde el cual redefinir una relación con el realismo. Asimismo, Catalin destaca cómo, si bien la producción de Bizzio se ha desentendido del rótulo de realismo, ha sido fructífero o necesario para la crítica acudir al concepto para leerlo (2013, 121).

---

<sup>90</sup> La asociación específica entre Aira y Bizzio ha sido percibida a menudo por la crítica y quizás podría decirse que es el babélico donde la marca aireana resulta más evidente (incluso más que en Guebel), especialmente si tenemos en cuenta el recurso del disparate y el delirio en novelas centrales de Bizzio, como *Más allá del bien y lentamente* (1995), protagonizada por dos refinados perros parlantes, *Planet* (1998), acerca del funcionamiento de las cadenas televisivas de una civilización extraterrestre, o *En esa época* (2001), que mezcla ovnis con militares del siglo XIX argentino. Desde una perspectiva denunciatoria, subrayando frivolidades y una condición sintomática de la superficialidad menemista, Elvio Gandolfo (1996), al reseñar *La abeja* de Aira, reponía el nombre de Bizzio como adjunto de tal estética.

Por otra parte, el rango genérico de su escritura aleja a Bizzio de la homogeneidad con que la mayoría de los babélicos (al margen de incursiones ensayísticas, críticas o periodísticas) dan primacía a la forma narrativa y, específicamente, a la novela. Y es que Bizzio inicia su trayectoria con un poemario, *Gran Salón con piano* (1982), que Feiling recomendará también en las páginas de *Babel* y, hacia 1989, cuando todo babélico que se precie tenía una o dos novelas publicadas, él no había salido de sus dos poemarios. Es más, como Jorge Dorio, Bizzio es en los años ochenta un escritor principalmente de poesía. Fogwill lo destacaría como “el poeta más jugado de su generación” (y como un referente incluso para Arturo Carrera y Joaquín Gianuzzi) [*Babel*, no. 21, 8]. A su vez, cuando publica finalmente *El divino convertible*, lo hace en el marco de una declarada orientación hacia el teatro (en 1990 se estrena *El hospital de los podridos y otras maravillas* en el Teatro Nacional Cervantes y al año siguiente, en el Teatro Municipal General San Martín, su obra *Un Fausto criollo*). De hecho, Daniel Guebel, en su reseña a la primera novela, lo llama “poeta novelista” (no. 21, 8).

Esta conexión poética es una de las pocas que evidencia los puentes que unen la estética de los babélicos con el gusto exótico y experimental de la poesía neobarroca de los ochenta (al menos dentro de los propios autores del grupo, puesto que, en la revista en sí, la presencia de Arturo Carrera y Perlongher es evidente). Como si el estilo crítico de *Babel*, de una prosa “literaturizada, marcadamente culta, barroca” (Delgado, 1996, 4) y el de las obras narrativas de los propios babélicos, experimentales, exóticas, metaliterarias, tuvieran su equivalente poético en los autores neobarrocos nucleados en torno a *Diario de poesía*, quienes, como ya notara tempranamente Tamara Kamenszain (1987), también tomaban a Osvaldo Lamborghini como padre literario (condición explicitada por Perlongher desde 1988, en su texto “La barroquización”). En este plano, se pueden localizar algunas conexiones significativas: Alberto Laiseca, postulado claramente desde *Babel* y, a la vez, con sus *Poemas chinos*, elogiado por el gusto neobarroco; la disputa sobre Emeterio Cerro entre Aira y Feiling en las páginas de la revista; finalmente, el puente entre Fogwill, Carrera y Bizzio (Fogwill lee y admira a ambos, a quienes coloca en una misma línea poética, mientras que Bizzio declara sus afinidades por Carrera [por ejemplo, en la revista *Vuelta Sudamericana*, no. 8, 1987, p.22]). En *Cerdos & Peces*, revista icónica de la contracultura argentina de los ochenta (primero suplemento de *El Porteño*, luego revista independiente; finalmente, tras un cierre, como suplemento cultural de *Fin de siglo*), la constante participación programática de Perlongher mediatizó la convivencia en las mismas páginas de textos de Aira, Bizzio y Laiseca con los de Lamborghini, Cerro, Carrera (por ejemplo, en *El Porteño*, no. 43, de julio de 1985). Asimismo, también *Sitio*, revista cuyo carácter de antecedente babélico hemos visto anteriormente, sostuvo la presencia de Perlongher y Carrera. Por otra parte, al hablar de la “mafia neobarroca”, Guillermo Saavedra (1988, 42) introducía en la nómina a César Aira. Los entrecruzamientos resultan inevitables en un campo literario reducido al ambiente casi exclusivo de una sola ciudad y en un insular estado de recuperación cultural tras la dictadura, y es evidente que tales puentes responden no sólo a afinidades estéticas o coincidencias en sus programas, sino también al *convivio* o a esa *koinobiosis*, al decir de Barthes, con que un campo literario económicamente precarizado aprende a convivir a partir de lógicas de retribución y alianzas circunstanciales. Sin embargo, puede desprenderse claramente que, en la deriva de astros y satélites que constituyen la constelación neobarroca, sólo en la poesía

de Bizzio posee *Babel* al único autor de su nómina asociable directamente por su producción literaria a tal estética.

En el cuarto número de *Babel*, C.E. Feiling, en tono zumbón que evidencia códigos internos de grupo, reseña el poemario de Bizzio, *Mínimo figurado* (1989), del cual destaca cierta veleidad fragmentaria y para cuya descripción repone el nombre de Li Po (signo oriental que ya es marca de los babélicos y que, por extensión, lo asocia a los ya entonces admirados *Poemas chinos* de Alberto Laiseca) y de Pizarnik (aquí resulta difícil desentramar la ironía o sinceridad de la reseña: la referencia puede ser amistosamente insultante, o bien ligarse a ese mismo sistema de valores que permitiría a César Aira reivindicar a la poetisa en un ensayo publicado una década más tarde).

En el número dieciséis de la revista, se hacen breves menciones que refuerzan la pertenencia de Bizzio al grupo (4), el número 20 (10) ofrece una brevísima reseña de su primera novela, *El divino convertible*, donde se acentúan sus dotes paródicas, para, finalmente, rematar en el número siguiente (no. 21, 8) con dos extensas reseñas de la misma novela, realizadas por Daniel Guebel y Fogwill, lo cual vendría a representar la presencia más fuerte de Bizzio en *Babel*. La reseña de Guebel, culterana y ampulosa, destaca la reversibilidad paradójica de la identidad de Bizzio como novelista: es realista porque es poeta (pues acentúa la percepción), pero, a la vez, su condición de poeta parecería brindarle el secreto profundo de la novela. Por su parte, Fogwill, en una reseña muy propia de su obsesión con el dinero, el marketing y las mezquindades empresariales, desmonta la tramoya interna detrás de la beca Antorchas que financiara la publicación de la novela de Bizzio y, como a contracorriente, mientras desmiente el valor comercial de las novelas legibles y amenas publicitadas por la fundación y el mercado editorial, agradece que *El divino convertible* no haya sido una declinación de la gran estatura poética de su autor hacia la banalidad novelística, sino, por el contrario, una autoparodia que exalta la propia megalomanía de su artista. Nuevamente aparece un motivo crítico que será constante en el estudio sobre la narrativa de Bizzio: la relación entre su problematización del realismo y su condición “originaria” de poeta. El “poeta novelista” que refiriera Guebel (como guiño en reverso del célebre apotegma lamborghineano “En tanto poeta, ¡zas! novelista”), pero también, en todo caso, el novelista cuya virtud principal radicaría en el hecho de ser pre-narrativo, en provenir de un género más esencial y antiguo, la poesía, desde el cual el juicio al realismo narrativo resulta más legítimo. Dice Guebel, sobre la forma en que Bizzio realizó su viraje de la poesía a la prosa narrativa:

Para los que sólo somos novelistas, el ojo de la mosca (su hipertrófica visión) es nuestra entelequia; pero el acto poético es *lo más*. La lengua poética es nuestra ilusión perdida, y lloramos y nos lamentamos ante sus piedras humeantes. Tuvimos la percepción, pero no el destino. Sin embargo, Sergio Bizzio no. Es curioso: ganó lo que le faltaba sin haber perdido nada en el cambio. (*Babel* no. 21, 8)

En ese “para los que somos novelistas” es indudable que resuena la orientación que definía a los babélicos en aquel momento como un grupo predominantemente de novelistas. En tal caso, Bizzio vendría a reforzar el antirrealismo babélico (caracterizado por su recuperación de cierta reformulación del realismo) a través de un recurso ajeno a las competencias de los otros miembros del grupo (entre el periodismo y la crítica literaria): Bizzio sería el poeta del grupo.

Ese mismo año, Feiling escribe una reseña que se suma al coro encomiástico (y que aparecerá recopilada en *Con toda intención*), donde elogia la precocidad de la relación entre su valor literario y su condición de *opera prima*. A su vez, Luis Chitarroni, en otro de los juegos de autobombo grupal, diría de las dos primeras novelas de Bizzio que eran obras “de primera magnitud” (1993, 442).

En algún punto, *El divino convertible* entronca con el uso constante que los babélicos hacen de los recursos del policial (cfr. Bernardini, 2015), desde el enrarecido “policial kafkiano” de Pauls en *El coloquio*, hasta *El tercer cuerpo* de Caparrós y *El agua electrizada* de Feiling, sin olvidar el referente generacional que significó la parodia del *noir* de *Su turno para morir* (1976) de Alberto Laiseca.

Por lo demás, la participación de Bizzio como colaborador en *Babel* se reduce sólo a una reseña en el primer número acerca de la novela *El terrorista, plegaria para un moribundo* de Jack Higgins, de la cual elogia precisamente atributos (la aventura, la velocidad cinematográfica, el juego con los géneros “bajos”, el estilo llano) que podrían rastrearse en su propia narrativa.

**Sergio Chejfec** (1956) vivió en Caracas entre 1990 y 2005 y desde entonces reside en Nueva York, lo cual implica que escribió prácticamente la totalidad de su producción literaria fuera de Argentina. A comienzos de los años ochenta fue publicando en revistas y suplementos literarios hasta llegar a *Tiempo Argentino*, donde conoce a los futuros Shanghai. Si bien sus ficciones plantean desde un comienzo un sistema de preocupaciones y un horizonte de referencias literarias que mantiene ciertas distancias con el de sus correligionarios shanghaianos, su participación en *Babel* será prolífica. Sus múltiples reseñas, donde evidencia específicas lecturas de literatura judía –Joseph Roth, Simon Wiesenthal, Gershom Scholem, Walter Benjamin–, sumadas al dossier que prepara (junto a Feiling) sobre la autobiografía (*Babel*, no. 7), revelan el sincretismo específico que dará lugar a su primera novela, *Lenta biografía* (1990), donde da cuenta, con instrumentos narrativos que remiten a Saer, de los fallidos intentos de un protagonista judío porteño de reconstruir el traumático pasado de su padre judío polaco durante la Segunda Guerra Mundial. Novela memorialista, plantea una relación de solemnidad humanista con el objeto narrado que resulta ajena al tono general de los entusiasmos ficcionales del grupo en aquellos años:

Por sobre todos los integrantes de la revista *Babel*, frente a la invasión de ese mal que los aquejaba y lejos de la desideologización propia del virus *Shanghai*, se destaca una literatura, la de S. Chejfec, plena de anticuerpos y que se mantiene sólida desde este comienzo deslumbrante. (Sassi, 2006, párr. 17)

Matilde Sánchez, con *La ingratitud*, reproducirá también análogo distanciamiento. Además de colaborar en *Babel*, Chejfec tendrá una fuerte presencia en *Punto de Vista*, lo cual es indicio de esa ambivalencia entre una ficción de paradigma moderno, que mira hacia Saer, y otra identificable con lo postmoderno, con Aira como modelo<sup>91</sup>. Precisamente, en *El aire* (1992), su tercera novela, Chejfec hará su rendición de cuentas con el influjo del autor de *Ema, la cautiva*. Posteriormente, en sus novelas mayores, como *Los planetas* (1999) o *Boca de lobo* (2000) ofrecerá un atípico

---

<sup>91</sup> De hecho, tanto la obra de Chejfec como la de Alan Pauls se convertirán en predilecciones del canon que arma Beatriz Sarlo desde *Punto de Vista*.

acercamiento a temas aparentemente agotados por la literatura realista de los años ochenta, como la cuestión de los desaparecidos o los problemas de la clase obrera, con lo cual demuestra el contrapunto posible entre una fuerte experimentación hiperliteraria (con dislocaciones temporales y referencias intelectuales) y temáticas que, en principio, hubieran podido clasificarse como parte de la “literatura Roger Rabbit” que impugnaba Caparrós. Aun así, no llegará nunca a apartarse de la máxima babélica en contra de las ideas de eficacia y función de la literatura:

Creo que la literatura, si sirve para algo, es para complejizar lo existente. Entonces yo no me podría plantear una literatura que busque simplificarlo, a través de ofrecer una acción terminada, completamente legible y que se pueda yuxtaponer sobre la realidad. (Chejfec en Vázquez, 2009)

Por su fascinación por los restos de la civilización, el atavismo del avance de la naturaleza y la imaginería de una ciudad en ruinas, las ficciones de Chejfec comparten más de un perfil con las de Marcelo Cohen, centradas también en las tiranteces entre civilización y barbarie, utopía y distopía, territorio y desterritorialización.

Las tres participaciones más significativas de Chejfec en *Babel* reflejan claramente dos operaciones críticas fundamentales del grupo (el culto problemático a Lamborghini y la opción por cierto perfil de la obra de Saer) y un interés particular que comparte especialmente con Caparrós: la adoración hacia el modelo experimental que ofrece la novela-artefacto *La vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec, que entronca, a su vez, con el interés aireano y babélico por el grupo vanguardista francés OuLiPo, al que ya Jorge Fondebrider dedica la sección “Bárbaros” del cuarto número.

El número 17 de *Babel* le dedica la sección “El libro del mes” a *Lenta biografía*, que es encomiada en reseñas de Alan Pauls y C.E. Feiling. Veremos posteriormente con detenimiento ambas reseñas. Baste mencionar que en la de Pauls, se destaca tempranamente uno de los atributos favoritos de lo que será la crítica sobre Chejfec: la lentitud narrativa, el tempo lento y parsimonioso de su prosa introspectiva.

En 1995, en el único número de *La Giralda*, Damían Tabarovsky se pregunta por el programa de Chejfec y lo percibe como una positiva nostalgia por los riesgos de la vanguardia y la transgresión, cuyo fracaso y denigración a mero marketing caracterizarían a la década del noventa. Chejfec sería una excepción de “retaguardia” (1995, 15). Años más tarde, Tabarovsky adoptaría un tono más optimista en *Literatura de izquierda* (2004) para definir una proliferante línea de experimentación formal fuerte que se remonta genealógicamente a Lamborghini, Néstor Sánchez, César Aira y Héctor Libertella, y que tendrá en las poéticas de los babélicos su viraje de legitimidad cultural hacia los años noventa.

**Luis Chitarroni** (1958) proviene más que cualquier otro de los babélicos de esa zona de tensión que se produce entre el periodismo cultural y la labor editorial (que él comenzó a ejercer en Sudamericana, hacia 1986). Sus reseñas, artículos y ficciones están completamente intoxicadas por la *deformación* profesional de ambas experiencias, las cuales, articuladas como un *ars poética* lúdica e intelectualista, funcionan como fuentes inagotables de recursos imaginativos. Los nombres propios y extranjeros, el placer de la cita, la anglofilia, la obsesión por construir una biblioteca personal, atraviesan, como un espectro borgeano postmodernizado, toda la escritura



chitarroniana, que siempre se mantiene en una zona de constante exploración estilística, como si hiciera del ejercicio literario, inacabado, inédito o boceteado, un género autónomo capaz de engendrar sus propias iluminaciones.

Su obra publicada es escasa (cinco libros –*Siluetas*, *El carapálida*, *Miopía progresiva*, *Peripecias del no*, *Mil tazas de té*–, y varios artículos, reseñas y antologías<sup>92</sup>, así como un puñado de herméticos cuentos sueltos), pero trabajada como un montaje meticuloso y experimental de especulaciones, paradojas y teorías raras que pueden leerse como uno de los más interesantes parentescos (quizás continuidades) del proyecto de Héctor Libertella (cfr. Sarlo, 2008).

Son de hecho las palabras de Chitarroni las que cierran el último número de la revista *Babel*, con una de sus “Siluetas” dedicada a Joseph Cornell. El último párrafo, una de las más delicadas prosas publicadas en *Babel*, una pieza de estilo extraordinaria (una de las tantas frases afortunadísimas de estas “Siluetas”), parece compendiar toda la visión babélica en torno a la verdad y a la representación de la realidad, toda su lúdica poética de la negatividad:

El tiempo dirá de qué estaban hechas las obras de este artista todavía un poco recóndito, que tuvo la ventaja de morir antes de que las ideas que acaban con los hombres que tuvieron la idea de acabar con las ideas que acabaron con las cosas arrasara la idea de que un mundo puede construirse en el sótano de una casa casi invisible de tan bella. (1991, 50)

A comienzos de los ochenta participó de la revista *Sitio*, puente entre *Literal* y *Babel*. Sin embargo, la trayectoria de Chitarroni aparece por lo general oscurecida hasta su participación en el grupo Shanghai y en *Babel*, en parte por su voluntaria autoexclusión y su configuración alrededor la cualidad de inédito entendida como una virtud, no tanto de protesta contra el mercado editorial, sino más bien de exhibición de una cierta exquisitez inconformista con la propia escritura, y de una actitud, de cuño lamborghineano, de escribir sin necesidad de publicar o de armar un libro, sólo para una secta de lectores amigos<sup>93</sup> (cfr. Chitarroni, 2008b, mins. 16.00 a 16.44).

Las “Siluetas” pueden leerse como un ejercicio de escritura borgeana<sup>94</sup> –con guiños al género de la biografía apócrifa, género ocioso que han cultivado Schwob, Carlyle y Bolaño, entre otros, y que también practicaba Juan Rodolfo Wilcock, favorito

---

<sup>92</sup> Más allá de *Babel*, en los ochenta fue construyendo su trayectoria de reseñista en *Sitio*, *Xul*, *Tiempo Argentino* y *Vuelta*, así como en *Clarín* y *El Cronista*.

<sup>93</sup> En la entrevista realizada al grupo por Mauro Libertella, Chitarroni definirá a Osvaldo Lamborghini como un “inédito voluntario” (2011, 7). María Virginia Castro remite a la biografía de Lamborghini escrita por Ricardo Strafacce (2008) para desmentir este dato: “Por otro lado, coquetean con la idea de ser ‘inéditos voluntarios’ (haciendo una **lectura tendenciosa** de una condición que Osvaldo Lamborghini intentó revertir por lo menos hasta el año 1980 [...])” (2015, 118; el remarcado es nuestro; esto puede leerse como un eco de la concepción de Drucaroff de lo que sería la “operación Lamborghini” de los babélicos).

<sup>94</sup> Afirma Julio Prieto: “La exploración de la cualidad ficcional de las vidas excéntricas que encontramos tanto en *Peripecias del no* como en *Siluetas*, donde coexisten los relatos de vida de autores famosos con los de escritores inverosímilmente oscuros (pero por lo general históricos) así como con personajes ficticios, remite indudablemente al tipo de perplejidades y paradojas histórico-literarias que cultivan numerosos textos de Borges. El principio de las biografías imaginarias de Chitarroni –como en cierto modo el de la entera literatura de Borges–, podría sintetizarse en esta frase de John Cage, citada en *Peripecias del no*: “Now let life obscure the difference between art and life” (2017).

en la biblioteca chitarroniana desde su primera colaboración en la revista *Sitio* (de hecho, las “Siluetas” son casi como un estiramiento de esa mixtura entre real y apócrifo de *La sinagoga de los iconoclastas*). Pero también es cierto que en estas “Siluetas” podría reconstruirse una suerte de “novela del artista” del propio Chitarroni (una coartada crítica para escribir ficción), la sublimación de su siempre inédita novela (o novelas): al hablar de la poeta Charlotte Mew (en el número 21), expone la vida de una imaginaria biógrafa de ésta, condenada a la eterna impublicabilidad de su biografía; al hablar del pintor Elie Faure, en el 16, agrega otro episodio al anecdótico personal de frustradas novelas inconclusas (“Hace algunos años yo escribía que aspiraba, sin posibilidad de éxito, a restaurar la finura de esas relaciones. Otra vez será” [1990, 12]). Si la sobreproducción de Aira y su saturación del mercado editorial por prolificidad controlada reciben en su escritura crítica su manifiesto artístico (lo que, como vimos, Sandra Contreras ensambla en un conjunto al que denomina “novela del artista”), es en una opuesta automitificación (porque Chitarroni pareciera identificar la condición del eterno “escribidor” inédito con una cierta autenticidad y virtud vanguardista, “su insobornable condición de inédito” [no. 15, 1990, 42]<sup>95</sup>) donde estas microbiografías vienen a servir como programa de la obra inexistente, como campo de tiro para ensayar procedimientos<sup>96</sup>. Ahora bien, desde que Chitarroni comenzó a publicar ficción, en 1997 (nos referimos a su primera novela, obviando cuentos sueltos publicados previamente), la relectura de estos ejercicios de prosa biográfica comporta un nuevo interés: permite percibir continuidades narrativas (motivos, obsesiones, marcas) que funcionan como parte de una autofiguración del autor y que van estableciendo las líneas que unen el efecto de sentido de “lo babélico” con el perfil que irá adquiriendo el proyecto creador de Chitarroni<sup>97</sup>, crecientemente autorreferencial, crecientemente hermético (recordemos la referencia que hemos hecho en el primer capítulo a la propuesta crítica de Quintín [2007], basada en leer, o tratar de leer, entre la ironía y la admiración, el ilegible sistema de referencias codificados en *Peripecias del no*).

Es probable que en esos pretextos biográficos de “Siluetas” el autor haya sembrado las bases de un *gusto* (la sonoridad de los nombres extranjeros, “mi gusto por los catálogos y las listas” [1992, 11], por lo discontinuo y el azar, por la vida como coartada para narrar, etc.) donde el sistema de valores babélico tiene una de sus manifestaciones más absolutas. Con esto último nos referimos a que es difícil extraer de las “Siluetas” una específica política de intervención en el canon argentino. Más allá de la reposición del *gesto borgeano* (operación crítica que, como veremos, es una de las bases de *Babel*), ninguna de estas siluetas corresponde a un autor nacional, sino que, cediendo en muchas ocasiones al exotismo extranjerizante típico del grupo desde su propia denominación, opta por una serie de nombres que no impactan en ningún otro punto de la biblioteca babélica, que no alimentan explícitamente la tradición selectiva

---

<sup>95</sup> En cierto sentido, esta composición de su figura de autor como irredentamente inédito es una extensión del mito con que todos los miembros de Shanghai comenzaron su trayectoria en común. Dice Chitarroni en una entrevista, al recordar el origen del grupo: “A él [Ibarlucía] se le ocurrió que, ya que andábamos por ahí, fuéramos un grupito literario. Éramos ‘Los inéditos’” (en Marus, 2013b).

<sup>96</sup> Como dice Sebastián Sacco, en su reseña a la reedición de *Siluetas*: “En última instancia, todas aquellas características de las narrativas actuales -sean la problematización del binomio realidad-ficción, crítica y literatura, la difusión de las fronteras genéricas o la impronta de las narraciones autobiográficas- se conjugan aquí con el ejercicio de la pieza breve” (2010).

<sup>97</sup> Julio Prieto (2017) ha estudiado sistemáticamente los contactos entre *Peripecias del no* y el modelo de la erudición borgeana en la trayectoria de Chitarroni, desde sus “Siluetas”.

del grupo, sino que corresponden más bien a una biblioteca personal (Chitarroni declara en su prólogo a *Siluetas* cómo la revista mantuvo en general la actitud de permitir completa libertad en las preferencias personales de sus redactores a la hora de elegir temas y autores [1992, 9]). Así, por ejemplos, personajes como Izumi Shikibu, Erasmus Darwin, Max Beerbohm, conviven con otros nombres más canónicos, como Italo Svevo, Anthony Hope, Georg Büchner o Fox Madox Ford. Un catálogo de autores que comparten cierta extravagancia, al menos en el sistema de lecturas argentino, muchos de ellos traducidos muy recientemente en aquel momento y que leídos desde el índice producen más el efecto de un muestrario de nombres sonoros que una agenda de contactos babélica; un muestrario donde de buenas a primeras cuesta notar lo apócrifo de Enrico Dalgarno o de Víctor Eiralís (éste mencionado en la silueta de Gherardie, y que volverá como personaje en *Peripeccias del no*), o a Celina Hedstrum (biografía inventada de Charlotte Mew), así como cuesta encontrar en cada biografía la veracidad o falsedad imaginaria de una anécdota, de un episodio, de una cita, de un dato (efecto de indecidibilidad que caracteriza especialmente a Borges y que Pauls, en *El factor Borges*, atribuirá a la condición paródica y humorística de su erudición). Así, esta imaginaria *Biblioteca personal* borgeana, de la cual estas siluetas podrían funcionar como *prólogos con un prólogo de prólogos*, no ofrece nombres que reverberen específicamente en el sistema de lecturas del grupo (de hecho, la selección parecería emparentarse íntimamente con la función de otra sección de la revista: “Bárbaros”), pero el propio Chitarroni cede a la tentación de establecer la filiación al colocar como epígrafe tutelar del libro, una cita de César Aira (aunque no lo dice, pertenece a *Copi*, que había sido publicado el año anterior) y al sembrar fugaces referencias de autoridad (a Feiling al hablar de Anthony Hope [no. 2, 1988, 12], a Lamborghini, cuando escribe sobre Tristán Corbière [no. 15, 1990, 11]). Aquí se declara una apuesta canónica: se persevera en la operación babélica de armar un canon alrededor de Aira y de leerlo *junto* con Borges, pero también, en el sentido que le da el epígrafe, se explicita ese elemento de autofiguración de autor que hemos mencionado y que, dicho por boca de Aira, refuerza el concepto de “novela del artista” de Contreras:

A esa dialéctica, entre el cuento que atraviesa todos los estilos y el cuento de un estilo, ha obedecido toda la literatura: la renuncia a crear mitos es la condición necesaria para crear el mito personal del escritor. Es como si los únicos cuentos de que dispusiéramos para contarles a nuestros hijos a la noche fueran la “vida y obra” de los escritores que amamos. (Aira en Chitarroni, 1992, 3)

Semas como refinamiento, intelectualismo o cosmopolitismo se declinan completamente de las “Siluetas” a modo de estrategias autorales de verosimilización (en varias ocasiones Chitarroni deja entrever su acceso irrestricto a obras en inglés o francés, y ya el aspecto erudito e hiper específico de la selección perfila la “silueta” del propio autor –“un acto de megalomanía”, como ya ironiza él mismo desde el prólogo [1992, 11]– proyectada hacia su trayectoria como editor y agente cultural). El lema babélico, “Todo sobre los libros que nadie puede comprar”, queda resaltado aquí en lo que respecta a la fuerte extranjería y atipicidad de sus autores: una verdadera torre de Babel de países, idiomas y épocas (o, como dicen Dorio y Caparrós en el editorial del primer número: “Todos los meses, con todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo de la lectura” [1988, 3]).

Si de contingencias del valor se trata, es probable que la sección “Siluetas” sea de la mejor prosa publicada en *Babel*, con una riqueza estilística, una inagotabilidad de recursos y una agudeza conceptual que encuentra en la parodia de Borges (una parodia mucho más cercana a la imitación “seria” que a la impugnación<sup>98</sup>) una indudable continuidad de “lo borgeano”. Asimismo, *Siluetas*, el libro, cuyo prólogo hace explícita su condición de desgajamiento de la revista *Babel*, funciona perfectamente como un tributo al cierre de la revista, dado que compendia en sí, bastante purgado de estrategias de intervención canónica, el sustrato original de la aventura literaria de *Babel*.

Asimismo, si las “Siluetas” son, como búsqueda de un estilo, una rendición de cuentas con lo borgeano –exploración paródica, pero también ejercicio efectivo de una erudición literaria, entre lo contraborgeano y lo certeramente borgeano (pensemos en la definición de “contraborgeano” que Montaldo esbozaba en 1990 para leer a Aira, Copi y Laiseca)–, también funciona como parte inicial de una gestión de las propias “capacidades diferenciadas de relación” (en términos de Mozejko y Costa [2001, 2002, 2007]) que tendrán como una de sus máximas aplicaciones la participación en la construcción del catálogo exótico, cosmopolita y erudito de la editorial La Bestia Equilátera (fundada en 2008<sup>99</sup>) y que podría percibirse como la última expresión del borgeanismo babélico. En el arco cronológico que va desde las “Siluetas” a la tarea como editor con La Bestia Equilátera, Chitarroni exhibe una continuidad absoluta. De hecho, su automitificación en torno a la condición de “inédito” (extendida más allá de la facticidad de su condición de autor publicado) se enquistaba en el nombre mismo de la editorial, que “toma su nombre de una novela homónima que se empezó a escribir hace quince años. ¿Quién sabe cuánto tiempo más hará falta para que su autor ponga el punto final?”<sup>100</sup>. El catálogo no sólo introduce el interés por la atipicidad, la rareza y la extranjería que caracterizaban a las “Siluetas” (con nombres como Arno Schmidt, Alfred Kubin o Kurt Vonnegut), sino también algunos guiños de la biblioteca babélica y específicamente chitarroniana: Wilcock (*El caos y El estereoscopio de los solitarios*), Lamborghini (*Una nueva aventura de Irene Adler*, en coautoría con Dodi Scheuer), César Aira (*El mármol*), Daniel Guebel (*La perla del emperador*) y, por supuesto, la reedición de las propias *Siluetas*, así como otro libro de ensayos suyos (*Mil tazas de té*). También en la antología *Buenos Aires. La ciudad como un plano* se reúnen nombres de claro cuño babélico (Alan Pauls, Marcelo Cohen, Sergio Chejfec y Daniel Guebel). En tal sentido, este proyecto editorial configura una suerte de territorio utópico de lo que fue el programa de *Babel*.

Por lo demás, las intervenciones de Chitarroni en la revista por fuera de su sección fija, participan, en algunos casos, de los debates que construyen la tradición selectiva babélica y el efecto de grupalidad. Así, su mediación contra la banalidad

---

<sup>98</sup> Seguimos aquí la definición de “continuación” o “imitación seria” que hace Gérard Genette (1989) dentro de su clásica taxonomía de las formas de transtextualidad. Genette define tres tipos de imitación: la lúdica (el pastiche), la satírica (caricatura, texto “a la manera de...”) y seria (continuación). Estos tres ejes se cruzan en las “Siluetas” para definir una relación con Borges (además de la “transformación lúdica” o “parodia”), pero es indudable que la puesta en escena de la erudición de cuño borgeano comporta también una exploración estilística donde la “continuación” no es un gesto central.

<sup>99</sup> Fundada como editorial “independiente” por Natalia Meta y Diego D’Onofrio para publicar obras poco accesibles de Muriel Spark, contaron desde un comienzo con el asesoramiento de Chitarroni (que en ese momento era editor de Random House-Mondadori Argentina. Actualmente, Natalia Meta es la directora, Chitarroni el director editorial y D’Onofrio, editor.

<sup>100</sup> Tomado del sitio oficial de la editorial: <http://labestiaequilatera.com.ar/editorial.htm>

experimental de la novela *Larva, Babel de una noche de San Juan* de Julián Ríos, le permite definir una “tribu de mi calle”, un sistema de preferencias nacionales donde casi establece un manifiesto de pertenencia y que opone a la notoriedad crítica que en aquel momento cosechaba internacionalmente la novela del español. En el marco del dossier dedicado a *Larva* (no. 8, 1989, 22-29), Chitarroni reconstruye el episodio de una mesa redonda celebrada en diciembre de 1988 en Buenos Aires, dedicada a encomiar y defender de posibles ataques *Larva*, una novela que, ya difundida en fragmentos desde 1973, constituía un creciente mito de experimentación radical emparentada por la crítica con Rabelais, Cervantes, Joyce, Carroll. En fin, un fenómeno ineludible para la geografía del gusto de los babélicos. Narra Chitarroni, casi pidiendo disculpas humorísticamente, cómo en esta mesa redonda, frente al propio Julián Ríos, expuso su desacuerdo y desinterés con respecto a la novela, su fracaso como lector al intentar acercarse a “su inventiva e ingenio multilingüe” (1989, 28) y cómo propuso, en cambio, los modelos de Puig, Saer, Aira, Gusmán, Fogwill, Lamborghini y Sánchez, que componen el frente canónico de *Babel* (especialmente Puig, Aira y Lamborghini, dado que de Saer los babélicos optan por sólo uno de sus perfiles, de Néstor Sánchez no llega a deslizarse ninguna operación fuerte en la revista, y Fogwill y Gusmán son presencias más contemporáneas y activas, el primero una apuesta reciente y el segundo un cordón umbilical con *Literal* y *Sitio*). Con esto Chitarroni busca oponerle a la celebrada experimentación complaciente que percibe en y (alrededor de) *Larva* –y que, como hace notar, el novelista defendió allí recurriendo a lugares comunes sobre “la ruptura de los hábitos de lectura” y a un “sermoneo” “fastidioso” sobre la diferencia entre literatura seria y de entretenimiento–, la experiencia de “un sector de la literatura argentina que puede ser leído sin renunciar a los altos valores del lenguaje ni a la larga tradición de juegos verbales que carga consigo la novela [de Ríos]” (28). Curiosamente, uno de los factores que Chitarroni denuncia en la frivolidad del culto a *Larva*, junto al acartonamiento académico con que la novela se promociona ya como un clásico, es la liviandad postmoderna con que se la celebra. Si Caparrós rebatía en “Solemne, el gordo Buck” la acusación de “posmodernos” que se les hacía, Chitarroni carga las tintas hacia el mismo lado cuando, en la silueta dedicada a Eadward Muybridge, dice: “La modernidad y su penúltima edición –la posmodernidad pueril y retozona [...]” (no. 16, 1990, 12).

Esta nota, incluida en el mismo dossier donde Carlos Fuentes, Juan Goytisolo y Haroldo de Campos elogian *Larva*, se presenta como “la cortés discrepancia de un babélico”, y representa la primera intervención de Chitarroni en la revista por fuera de sus “Siluetas”. A partir de los números siguientes, desarrollará su propuesta acerca de esa “tribu de mi calle” al reseñar las *Novelas y cuentos* de Lamborghini (no. 9), al escribir sobre Héctor Libertella (no. 17) y al añadir su aporte al autobombo grupal con una reseña encomiástica de *El coloquio* de Alan Pauls (no.19). En el número once escribe sobre Francis Ponge, a quien postestructuralistas como Derrida o Sollers venían leyendo desde los años sesenta, y que Borges había traducido en los años cuarenta. Chitarroni coloca la poesía de Ponge como ejemplo de experimentación lingüística.

En general, la cuestión de la transgresión aparece como una constante ambigüedad en las búsquedas chitarronianas: la imposibilidad de optar por un modelo de experimentación radical absoluta (sea Lamborghini, sea Libertella) y, en consecuencia, deambular entre el clasicismo borgeano y la ruptura lamborghineana. En cierto momento, al escribir sobre Libertella y reflexionar sobre la acusación que éste hace de aquellos escritores que encomian a Lamborghini pero después quieren escribir como Bianco, Chitarroni expresa: “Escribo nomás, a veces contra la idea (ideíta o ideota) un

tanto fatídica de una **literatura transgresora**, conjunción apremiada en general por consignas de pájaro bobo que abomina de los fiordos porque una vez ha visto una cloaca” (1990, 8; el remarcado es nuestro). Dos números atrás, en la silueta dedicada a Tristán Corbière, ya opone a este poeta francés y su clásica legibilidad frente a “nuestros transgresores impuntuales, huérfanos de Osvaldo Lamborghini” (1990, 11).

En el número quince, Chitarroni publica un relato en *Babel*, de entre los pocos que la revista publica en su sección “Lecturas”, titulado “La copia de un gramo”, en cuyo copete se refuerza su identificación como escritor inédito y se presenta al autor a partir de semas fundamentales de los recursos que Chitarroni irá desplegando en su trayectoria como escritor y editor (anglófilo, inédito, oráculo editorial, erudito):

Luis Chitarroni es el crédito de una generación desacreditada. Esto explica, en parte, su afición por el trabajo de las contradicciones. El reverbero mediterráneo de su apellido oculta las noches dadas a la **anglofilia**, hurgando en catálogos y manuscritos como un concentrado baqueano que sólo interrumpe la lectura para exhibir su atiplada entonación del *received standard*. Lector en la Editorial Sudamericana, no ha perdido en el ejercicio de ese puesto su **condición oracular para lo más granado de la literatura vernácula**. La  **fina erudición** desplegada en las Siluetas que escribe para *Babel* vela a su vez una sorprendente colección de aforismos obscenos y charros relatos populares que sólo cuenta después del cuarto o quinto vaso de Old Mortality (siempre seco). Suele alardear, por fin, de su **insobornable condición de inédito**. Estas páginas de *Babel* cierran con algo de su prosa la filigrana de este **juego**. (1990, 42; el remarcado es nuestro)

De hecho, “La copia de un gramo” aparece como cuento inédito. Desarrolla allí el estilo practicado en las “Siluetas”, así como el modelo de “Pierre Menard, autor del Quijote” o de “Examen de la obra de Herbert Quain”: nombres propios extranjeros, referencias cultas (el epígrafe con que abre es una frase de Henry James en inglés), atribuciones literarias apócrifas, una trama que avanza a través de citas (usualmente enciclopédicas y/o fraguadas) y la búsqueda del adjetivo preciso e inesperado.

Veremos que la relación paródica con Borges atraviesa la revista *Babel* y las trayectorias de los babélicos como una operación crítica fundamental –en ese juego entre lo borgeano, lo contra-borgeano (Montaldo, 1990), lo anti-borgeano, lo pos-borgeano (Tabarovsky, 2011, 41-43)– donde no se trata tanto de parodiar a Borges, sino de tomarlo como modelo de parodista (base de la lectura que hará Pauls en *El factor Borges*, y que puede leerse como el cierre de la operación babélica alrededor del autor de *El Aleph*). Asimismo, veremos que el acoplamiento, paradójico por su aparente inconciliabilidad, entre Borges y Lamborghini, genera un efecto característico de la escritura babélica y que tendrá en Aira (y, en cierto sentido, en Laiseca) sus emblemas más definidos. Tomados como “casos” donde esta cópula monstruosa se hace efectiva, la categoría de lo “lamborgeano” (excusando el neologismo improvisado) se convertirá en la tácita piedra de toque con que *Babel* construye una figura de la transgresión. Ya no se trata de la potencia transgresora de la escritura de Lamborghini, sino de la transgresión que se opera dentro de la política literaria del canon al reubicar su extrañeza inasimilable al canon borgeano contra el cual *Literal* y Lamborghini habían propuesto en un principio estrategias de resistencia, esa “furiosa estética” (como dice Fogwill en *Los libros de la guerra* [2008]) donde “los goces del poder y la sumisión”

proponían un paradigma alternativo al hegemónico representado por Borges. El poder, lo obscuro, la violencia y la perversión habían sido la fuerza transgresora y el ejercicio revolucionario de textos como *Nanina*, *El Fiord* y *El frasquito* a fines de los sesenta y comienzos de los setenta: para los babélicos, esa transgresión, convertida en pura política literaria, permuta más bien hacia la irreverencia de unir lo incompatible (Borges y Lamborghini, Borges y Aira), y hacia la escritura monstruosa que de ello se declina (veremos luego como *Arnulfo* de Guebel encarna uno de los primeros ejemplos de este engendro de tradiciones). La reconfiguración del canon que plantean los babélicos, su tradición selectiva, reformula el gesto político de la transgresión de los años setenta para llevarlo al plano de las operaciones canónicas de la literatura argentina: si en la época de *Literal* era una cierta noción de autoridad y sociedad (espacios desde donde se ejercía la censura real), en la de *Babel* este régimen contra el cual se debe ejercer resistencia pasa a ser la propia institución literaria. De este modo, como veremos luego, la inasibilidad ideológica lamborghineana y el atrevimiento de recuperar la despolitización borgeana (asociada a lo reaccionario) sirven a los babélicos para enfrentar el imperativo ideológico y realista de los años setenta y deslizar el eje de la polémica desde la *literatura política* hacia una *política de la literatura*.

Carlos Eduardo Antonio Feiling o simplemente **C.E. Feiling** (1961-1997) posee algunos lazos específicos con algunos de los otros miembros del grupo: comparte una amistad íntima con Bizzio y Guebel, una anglofilia culterana con Chitarroni y tiene en común con Pauls el hecho de poseer una trayectoria académica sistemática. Aunque su nombre no aparece en la firma colectiva del grupo Shanghai, su participación en la formación y en la revista lo convierten en un babélico indiscutible. En *Babel* colaboró asiduamente, en especial a través de la sección "Poesía/Teatro" (siete veces, entre los números 4 y 11) y de su columna "El cónsul honorario" (que aparece en nueve ocasiones, de manera salteada, entre los números 13 y 21). En la primera, arma una biblioteca personal que abarca a Lamborghini (Leónidas), Wilcock, Silvina Ocampo, el Saer poeta, Diana Bellessi, Thomas Bernhard, Enrique Molina, Hugo Padeletti y James Joyce (de quien traduciría para la revista *Conjetural* un fragmento del *Finnegan's Wake* junto a Chitarroni). Asimismo, reafirma la intriga babélica desde el número 4 de la revista, al elogiar profusamente el poemario de Sergio Bizzio, *Mínimo figurado*. Por otra parte, en "El cónsul honorario", columna mantenida desde Inglaterra, va construyendo un recorrido personal por las minucias y curiosidades de su delicado gusto dentro de la literatura inglesa (el bilingüístico de Feiling, recordemos, deriva de su doble pertenencia cultural: argentino, pero hijo de ingleses).

Sin embargo, entre las operaciones críticas de Feiling, hay dos que destacan dentro del montaje de valores que se declinan de la revista y que coadyuvan a formar una imagen de lo babélico y de sus intereses en el terreno de la transgresión. Por un lado, su debate con Aira en torno a la cuestión del valor en la obra del neobarroco Emeterio Cerro (en los números 8 y 20). Por el otro, su polémica vitriólica contra el lugar de Osvaldo Soriano en la literatura argentina (al que acusa de ser "el equivalente cultural de la política menemista" [1991, 7]). Esta última aparece en el número final de la revista. Feiling introduce allí su participación más controvertida. Una crítica irónica a *Una sombra pronto serás* de Soriano donde, al cargar las tintas contra la literatura populista y de mercado, Feiling (1991, 7) adhiere implícitamente a la denuncia que había hecho Caparrós en su manifiesto contra la "literatura Roger Rabbit" y, además, según Delgado

(1996, 6)<sup>101</sup>, establece conexiones directas con el sistema de valores de *Literal*, puesto que, para desdeñar la novela de Soriano, casi repite textualmente las palabras de Lamborghini en uno de los textos del primer número de aquella revista setentista: “mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora, adoptar la posición del *entontecido-cínico* incluso frente a lo que realmente se sabe” (1973, 119). Lo frívolo y la mezcla, que estarán a las bases del culto aireano de *Babel*, se reproducen claramente en esta reseña de Feiling donde, por lo demás, se exhibe la potencia de *Babel* para construir su “manifestario” no sólo desde una tradición selectiva, sino también desde específicas exclusiones y demarcaciones (ese “costado perverso” al que hace referencia Daniel Guebel al recordar la manera en que el grupo denostaba a sus enemigos desde la revista [en Ballester, 2010, 25]). En este texto, titulado “El culto de San Cayetano”, el antipopulismo expresado por Feiling (en todo caso, su rechazo a “los efectos culturales del populismo” [1991, 7]) echa líneas directas hacia esa circulación análoga de escepticismo e ironía frente a los imperativos literarios de la izquierda argentina que, si ya aparecían como marca en *Literal*, Caparrós colocará como núcleo de su novela *No velas a tus muertos* (1986), que le valió el rechazo de autores realistas y comprometidos como Andrés Rivera o Miguel Briante, y también en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen, novela promocionada desde *Babel* precisamente por la sátira de las políticas de la felicidad y de la utopía populista que plantea. El propio Feiling dejará caer en su novela policial *El agua electrizada* (1992) más de un guiño de escepticismo generacional hacia los grandes metarrelatos culturales, tanto de la izquierda como de la derecha.

Resulta interesante que, si frente a Soriano Feiling separa las aguas entre el culteranismo compositivamente exigente, estéticamente puro, y la literatura banal que aúna estereotipia populista y oportunismo menemista, en el debate donde rechaza la valoración aireana de Cerro como parte de una superstición de la vanguardia, Feiling coloca a *Babel* (pero principalmente a sí mismo) en una zona intermedia, insatisfecha, entre las imposturas extremas del narrativismo y del experimentalismo. Inevitable notar algún parentesco con la vacilación de Chejfec hacia el culto que hacían Pauls y Chitarroni de Lamborghini, puesto que, pese a que nada indica que Feiling compartiera el juicio de Chejfec, es evidente que se trata de una visibilización de un problema central en *Babel*: la transgresión de vanguardia, cómo ejercerla, cómo justificarla y cómo heredarla, sin caer en imposturas intelectuales. Es decir, ¿cuáles son los límites de la experimentación vanguardista que deslindan la arbitrariedad de lo ilegible de la complejidad y la exigencia compositivas? Debe tenerse en cuenta que la fricción entre legibilidad e ilegibilidad atraviesa toda la producción de Feiling. Si como novelista, plantea un programa de retorno a la artesanía eficaz de los géneros “menores” (policial con *El agua electrizada*, aventuras con *Un poeta nacional*, terror con *El mal menor* y *fantasy* con la inconclusa *La tierra esmeralda*<sup>102</sup>), como poeta, en *Amor a Roma* (1995), exhibirá las veleidades de una relación no resulta con el culteranismo y el juego de palabras joyceano. Su cercanía a Chitarroni (evidente en el prólogo que éste escribe

---

<sup>101</sup> María Virginia Castro profundiza en esta lectura: percibir una adhesión lamborghineana en la reseña de Feiling (2015, 113). Para Castro este elemento es una de las mayores marcas de reclamo de la herencia transgresora de la generación anterior (lo que ella denomina con el concepto de “memoria de la literatura I: *topoi* e intertextualidad”, tomado de la teoría de Ansgar Nünning y Astrid Erll [cfr. 2015, 18 y ss.]).

<sup>102</sup> Todas reunidas, con prólogo de Chitarroni, en un volumen póstumo titulado *Los cuatro elementos* (2007).



para la edición integral de las novelas de Feiling [2007, 9-14]) demuestra, sin embargo, lo complementarios que son ambas estéticas, pese a las aparentes divergencias en la concepción de “lo ilegible” como atributo de la transgresión experimental. Si Chitarroni planteará con sus novelas la cima del hermetismo en los babélicos (cercana a la de Libertella), Feiling, más allá de esporádicos arranques hipertextuales e intelectualistas que exornan su prosa narrativa, ejercerá un proyecto (trunco por su precoz fallecimiento) donde la legibilidad genérica configura el núcleo de su intervención. Salvando las obvias distancias, este trabajo con los géneros para favorecer un mercado editorial ampliado posee más de un punto de contacto con los proyectos novelísticos de fines de los noventa ejercidos por esa camada que Tabarovsky (irónicamente y colocándola en la vereda opuesta a los Shanghai) bautizará como “jóvenes serios” (Pablo De Santis, Marcelo Birmajer, Guillermo Martínez) (cfr. Tabarovsky, 2011, 31-34).

Ahora bien, en los números 17 y 21, Feiling deja asentadas sus específicas categorías para valorar la vanguardia al defender con convicción, respectivamente, *Lenta biografía* de Sergio Chejfec y *Los fantasmas* de César Aira. Posteriormente volveremos tanto sobre estas apologías como sobre los debates en torno a Soriano y Cerro.

Si se tiene en cuenta su trabajo en *Babel* con la sección dedicada a poesía, con la exhibición de su formación específica en poesía latina e inglesa, así como su propia producción en el género, podría decirse que, junto a Bizzio y Dorio, representa el ala babélica asociable a la trayectoria poética argentina de postdictadura, con sus tensiones entre neobarroco y objetivismo (tensiones cuyos ecos en la revista veremos posteriormente). Es comprensible en este marco de excepcionalidad de intereses lo que afirma el semi-autobiográfico personaje de su novela *El agua electrizada*:

Tony se maravilló por enésima vez de lo mismo. Hasta las personas más inteligentes interesadas en la literatura –y cada día el círculo se estrechaba, se adelgazaba el número de personas capaces de interesarle– evidenciaban un completo desdén por los poemas. El género desacreditado. (2007, 53)

María Virginia Castro (2015, 33) incluye a Feiling en la línea de “críticos-estrategas” junto a otros babélicos como Pauls, Chitarroni y Chejfec, línea en la cual admite también a Daniel Link, Juan Forn y Martín Kohan. La trayectoria crítica de Feiling fue reunida en un volumen titulado *Con toda intención* (2005). Entre los artículos y reseñas incluidos, uno titulado “¿Por qué escribo tan mal?”, publicado originalmente en 1994, expone claramente su programa de reconducir la literatura argentina hacia el placer de la lectura y los géneros “menores”, premisa bajo la cual repone explícitamente los nombres para él centrales de Fogwill, Briante y Bianco, aunque resuena sin duda esa discusión babélica en torno a la “mala escritura” que se desató, en general, alrededor del culto a Aira. Este “descenso” a los géneros del goce literario (policial, aventuras, terror) es en parte una variación o una deriva del análogo “descenso” aireano a “lo novelesco puro” y a la invención exacerbada: aunque Aira nunca llegó a escribir estrictamente bajo las coordenadas de un género, comparte con Feiling evidentemente la noción de un malestar en la literatura argentina caracterizado por su absoluta falta de invención (veremos posteriormente cómo Feiling, en su reseña babélica a *Los fantasmas*, ofrece marcas claras de este vínculo de vocaciones dirigidas al tópico del placer literario como herramienta contra la asfixiantemente ideológica literatura

argentina). Ahora bien, pese al componente artesanal que Feiling defiende como parte de la cocina de la novela, ya Lisandro Bernardini, en su estudio sobre la poética de Feiling, llama la atención sobre la convivencia entre esa vindicación de aparente corte narrativista y el sustrato inevitable entre los babélicos de una veleidad experimental e intelectualista:

[...] con la intención de escribir a contrapelo de la versión dominante de la literatura argentina, las novelas de C.E. Feiling evidencian, asimismo, un recorrido tan respetuoso como heterodoxo por los géneros trabajados, que continúa tanto como transgrede sus respectivos postulados. (2013, 9)

Lo cierto es que, al acercarse a novelas como *El agua electrizada*, el horizonte de expectativas encuentra dos grandes sistemas de significación que circulan en la narración: un primer plano discursivo consistente en el desarrollo de una trama semi convencional de policial intelectual (profesor universitario busca resolver el misterio que rodea a la muerte de un viejo compañero de estudios) y un segundo nivel alusivo (las estrategias del propio autor para inscribir en el sujeto textual las marcas de su competencia específica dentro del campo literario argentino). Más allá del programa prediseñado de un retorno a los géneros “bajos”, la vena de exhibicionismo intelectualista (núcleo de los ataques antibabélicos) es quizás más palmario (por su contraste con el marco narrativista de sus novelas) que en cualquier otra producción del grupo. Aun así, Hernán Sassi argumenta que en esta novela de Feiling, así como en otras ficciones babélicas, no sólo se perciben los clichés que la crítica fue configurando para leer al grupo, sino también trazas emergentes de una percepción política de fondo, rasgos contextuales que se filtran en la superficie lúdica de sus experimentos:

*El agua electrizada* [...] es una caja de resonancia en las que suenan ecos de la historia de la literatura, de la mitología, el psicoanálisis y la plástica, con pasajes en inglés y hasta en latín, con una explícita y almibarada colección de maestros literarios como encumbrados consortes. Pero conviviendo con el virus [el bacilo Shanghai] que la mostraría como un meandro de fuegos de artificio en un molde vacío, un mero laboratorio experimental, en ella pesa tanto o más que ese andamiaje la cínica visión sobre la última dictadura y de Malvinas (cercana, por qué no, a la de R. Fresán en *Historia argentina*) y la reflexión sobre un conflicto generacional, mostrando un contexto de postdictadura en las antípodas de lo promisorio. (2006, párr. 13).

Este punto de vista de Sassi, como desarrollaremos luego, convive especialmente con otras apologías de las estéticas de *Babel*, como las que operarán Damían Tabarovsky (2004) o Diego Peller (2006), sea para rescatar el riesgo transgresor y vanguardista de aquellos tanteos de los años ochenta y primeros noventa, sea para reintegrar el fuerte gesto político de esa “generación ausente” supuestamente apolítica.

En el caso de **Matilde Sánchez** (1958), más allá de algunas reseñas a literatura de mujeres, su principal participación consiste en la nota dedicada a Copi, a cuya obra *La Internacional argentina* se le dedica “El libro del mes” del número 15 de la revista.

Compartiendo sección con César Aira, las reseñas de ambos en torno a Copi revela dos actitudes diferentes hacia un autor que forma parte ostensible de la tradición alternativa que se impulsa desde *Babel*. Esta reseña, considerando el modo en que la revista genera el diálogo implícito con la de Aira, puede leerse a la par de la entrevista titulada “El arte de ser frívolo”, que el año anterior Sánchez le hiciera al autor de *Enma, la cautiva*, donde no sólo el tema de la frivolidad entronca con la valoración de Copi, sino también con la de Lamborghini (cuyo culto babélico pondrá en tela de juicio Sergio Chejfec). Si bien Sánchez participa de la revista, Elsa Drucaroff (2011, 59-60, n.17) ha problematizado el tema del “sexismo” de los babélicos, en cuya formación de base no parecería haber una inclusión explícita la autora.

Ciertamente la trayectoria de Sánchez mantiene un perfil disímil con respecto a la impronta babélica y es probable que, de todos los autores del grupo, su inclusión sea la más debatible. Si su sistema personal de lecturas admite a César Aira y a cierto canon lúdico y experimental, su propia obra parece concentrar más el componente de extrañamiento cultural y humanismo “solemne” (casi existencialista) rastreable en la línea que va de Onetti y Di Benedetto o Saer, y que comparte en cierto sentido con Sergio Chejfec.

En 1983 transcurrió una temporada en Berlín, experiencia sobre la cual escribiría su primera novela, una de las mejores ficciones de la década del noventa: *La ingratitud*, narración lánguida e intimista acerca de la imposibilidad de comunicación con la figura paterna. Su obra posterior, especialmente *El Dock* (1992) y *El desperdicio* (2007) ha sido encomiásticamente incluida en el canon de las novelas de su generación.

Un aspecto personal de su trayectoria está implicado en el interés por la reconstrucción de ciertas figuras de mujeres relevantes en la historia nacional, sobre las cuales escribió biografías: *Historias de vida* (1985), primera obra de Sánchez, es una biografía de la cofundadora de las Madres de Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini. También escribiría una biografía de Eva Perón y una antología comentada de Silvina Ocampo.

### 3.2. Figuras de la transgresión: la axiología babélica

[...] el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan *conjuntamente* el texto del placer en una Babel feliz.

Roland Barthes, *El placer del texto*

En términos quizás un tanto reduccionistas, podría decirse que el postestructuralismo tuvo dos grandes momentos de recepción en nuestro país<sup>103</sup>. Por un lado, el momento “político”, a fines de los sesenta y a lo largo de los setenta, donde la lectura de Derrida, Barthes, Foucault, Lacan, Deleuze y cía, conduce a un cierto uso combativo, voluntariamente marginal, de la hermética jerga parisina. Operativo para cifrar alegorizaciones de la situación política, el lenguaje postestructuralista se convierte en una herramienta de resistencia discursiva. Si tuviera que darse un único ejemplo, bastaría la codificación y la operación de vanguardia que plantean los autores de la revista *Literal* entre 1973 y 1977 (especialmente en su último y tercer volumen,

---

<sup>103</sup> Para un estudio completo sobre los avatares de la teoría literaria en la Argentina de los años sesenta y setenta, cfr. Peller, 2012.

correspondiente a los números 4/5, si hacemos caso de lo que dice Ariel Idez, 2010, 54). Está claro que, en los años setenta, la coyuntura política fue dividiendo claramente las aguas entre una resistencia ideológica agnada más bien a la sociología de la cultura y el marxismo, como sucede, en diferentes niveles, con la segunda época de *Los Libros*, con *Crisis* y con *Punto de Vista*, mientras que el hermetismo postestructuralista, dirigido a una noción más radical de vanguardia formal, se fetichiza particularmente en las experiencias donde la subversión, más bien simbólica, admite una fuerte carga de antipopulismo y consecuente antirrealismo literario (el caso de *Literal*, pero también algunas células específicas de la primera época de *Los Libros*). En este momento surgen dos grandes figuras del momento *post* del estructuralismo: Nicolás Rosa y Oscar Masotta.

El segundo momento de recepción del postestructuralismo en Argentina estaría representado por lo que se ha leído como una despolitización propia del período de postdictadura, entre el alfonsinismo y el neoliberalismo menemista, y que en general se puede percibir como el momento “postmoderno” de esta recepción. Bien se ha argumentado también sobre el trasfondo eminentemente político de esta reposición menos coyunturalmente arriesgada del postestructuralismo (como lo hace Peller, 2006), pero es evidente que el efecto de sentido predominante acerca de este segundo momento es el de un viraje en la clave con que se hace uso del pensamiento de Foucault, Deleuze, etc., ahora crecientemente adaptados a la profesionalización académica, pábulo para aproximaciones lúdicas e intelectualistas, donde la jerga se convierte en signo de distinción y pertenencia a cierta élite. El caso de los babélicos es paradigmático (especialmente el de Alan Pauls, que sería, en todo caso, el ala del grupo más explícitamente derivada de una formación académica): como parte de una generación “sándwich” (cfr. Gundermann, 2007, 127), su educación universitaria fue realizada en la esclerotizada universidad de la dictadura, de modo que tanto el estructuralismo como los señalamientos postestructuralistas de sus límites, fueron absorbidos a modo de furtiva educación paralela, en grupos de estudio privados, teniendo por maestros y referentes, precisamente, a los grandes miembros de la generación inmediatamente anterior, nacidos entre los años veinte y treinta (Masotta, Jitrik, Steimberg, Ludmer, Panesi, Rosa y, en cierto sentido, la figura de Pezzoni) (cfr. Prieto, 1989, 23). Las revistas *Sitio* y *Babel* serían herederas de esa impronta antipopulista y antirrealista de *Literal* centrada en el culto a la experimentación formal y a la autonomía del significante, aunque con evidentes discontinuidades en términos de enunciación y contexto. Es en este aspecto que un estudio precoz sobre *Babel*, como lo es “El objeto Sade” de Wouter Bosteels y Luz Rodríguez Carranza (1995), se interesa sintomáticamente en la diferencia de acento que hay entre el tratamiento de la figura transgresora del Marqués de Sade en la revista *Los Libros* y en *Babel*.

En un artículo publicado en *Punto de Vista*, titulado “Estructuralismo y después”, Adolfo Prieto realiza un balance escéptico acerca del ingreso del postestructuralismo en Argentina. Precisamente, en el mismo período (julio-septiembre de 1989) en que *Babel* publicaba, respectivamente en sus números 10 y 11, una reseña de Matilde Sánchez sobre Deleuze y reeditaba un fragmento de Derrida sobre Joyce. La postura de Prieto es al respecto programática: el postestructuralismo en postdictadura ingresa como una vertiente de lo que se denomina “postmodernidad” (1989, 22). Apoyándose en Andreas Huyssen, afirma:

El supuesto que preside la elaboración de este examen del recorrido del estructuralismo y del posestructuralismo en la Argentina, es el de que por el examen de estas dos variantes pasa el examen del postmodernismo en la Argentina, cualquiera sea la hipótesis de que se disponga para caracterizar la constitución de este fenómeno. Este supuesto se corresponde, por lo demás, con la privilegiada atención que se concede a la correlación entre ambos acontecimientos en todo debate en el que se discute la emergencia de la postmodernidad, o la de sus síntomas, y se funda, desde luego, en la aceptación de la fuerte presencia de las prácticas estructuralistas y postestructuralistas en determinados territorios de la cultura argentina contemporánea. (1989, 22)

He aquí la razón cardinal por la cual existe, en las primeras acusaciones contra los babélicos, una identificación entre los intereses postestructuralistas del grupo y “lo postmoderno”, lo cual justifica esa rotulación de la que Caparrós se quejaba en “Solemne, el gordo Buck”, en el primer número de la revista. Y también ayuda a percibir el vértice desde el cual se hace evidente la oposición epocal entre la modernidad de *Punto de Vista* y una supuesta postmodernidad de *Babel*.

Ejemplificando con los abordajes entonces novedosos de Jitrik, Ludmer y Rosa, Prieto parece mostrarse desencantado ante la tendencia de la nueva crítica al simulacro, al hermetismo, a la jerga y a “los endurecimientos crípticos de su textura” (25), y termina juzgando que el estructuralismo –cuyo positivismo inmanentista es abandonado por estas nuevas orientaciones nacionales que miran hacia Foucault y cía.– sería fundamentalmente *moderno*, en la medida en que sostenía la viabilidad del conocimiento científico, a pesar de su ahistoricidad anti-moderna; por el contrario, el postestructuralismo sería *postmoderno* en tanto que abandona con escepticismo las utopías liberadoras y científicas de la modernidad, y su liberación del significante y su aproximación lúdica y hermética a los textos lo convertirían en una forma involuntaria de antihumanismo y antihistoricismo. En fin, aunque el atribulado balance de Prieto todavía es maniqueo y esquemático, ya aparecen claramente dos componentes identificables como tensiones propias de *Babel*: por un lado, toda esa representación de la propia temporalidad (entre épocas, presente, en cambio, postmoderna, etc.) que Mariana Catalin lee muy bien en *Babel* (2013); por el otro, esa divisoria que permitió medir la distancia entre *Punto de Vista* y *Babel* como equivalente a la que separaría un proyecto de modernidad frente a uno postmoderno; el primero identificado con un humanismo sociologista que coloca en el centro del canon una literatura de reparación histórico-ideológica; el segundo, con un formalismo lúdico interesado en una literatura del placer textual y el extrañamiento.

*Punto de Vista*, en tal sentido, armaría su sistema de lecturas en base a una valoración de la intervención social que tienen las ficciones alegóricas sobre la dictadura (Saer, Martini, Piglia); *Babel*, bajo el signo de la condena a toda literatura que cometa la “ingenuidad” del compromiso ideológico o de querer cambiar la realidad (lo que Caparrós denomina “literatura Roger Rabbit”), postularía una tradición canónica basada en la transgresión de lo políticamente inasimilable, las escrituras cuya huida de la realidad, sea hacia atrás o hacia adelante, habilitan una poética que niega la posibilidad de que la literatura funcione como una manera de representar y conocer el mundo (en este plano se leerían los exotismos y experimentos de Lamborghini, Aira o Laiseca). Asimismo, el balance de Prieto permite pensar algunas de las desconfianzas de época

que se extendieron en el tiempo a la hora de juzgar negativamente el fenómeno de *Babel*, tal como sucede con la crítica que elabora Elsa Drucaroff (mantenida durante dos décadas hasta 2011) en torno a la “apropiación”, “despolitización”, “manipulación” y “desnaturalización” que hacen los babélicos de la figura Lamborghini para “hacerlo circular por la postmodernidad”.

Somos conscientes de que definir la categoría de *transgresión* y sus proyecciones desde el campo literario argentino hacia la revista *Babel*, y de allí nuevamente hacia las producciones de los babélicos, presupondría un corpus inagotable y demasiado vago: por un lado, resultaría inabarcable el estudio sistemático de todos los antecedentes que, al momento de formarse el grupo Shanghai y luego de aparecer la revista *Babel*, habrían coadyuvado a configurar una cierta noción de *lo transgresor* como valor literario (se cruzarían en esta genealogía la historia de la recepción del postestructuralismo en Argentina, los ecos decadentes, simbolistas y surrealistas en los años sesenta y setenta, con el montaje imagológico que permitió ir construyendo categorías asociadas al malditismo literario; las numerosas y múltiples formas de concebir la resistencia discursiva en las vanguardias literarias y artísticas de los sesenta y setenta a través del escándalo, el hermetismo, la militancia, la irreverencia hacia “la moral” y, en general, todo un sistema de valores “espanta-burgueses”); por el otro, tanto o más amplio sería el corpus que permitiera trazar las líneas de prolongación o discontinuidad de estos episodios hacia los años ochenta. De por sí, la sola utilización de la categoría de *transgresión*, que como término se introdujo a través del pensamiento de Michel Foucault, involucra necesariamente una identificación entre la trayectoria de este valor literario y la recepción del postestructuralismo en Argentina (así, es impensable delinear una genealogía del concepto de transgresión que lleve hasta *Babel* sin pasar por la evolución y el uso de esa noción en revistas como *Los Libros* o *Literal*, que fueron nichos privilegiados en la apropiación y circulación no sólo de Foucault, sino también, más o menos según el caso, del segundo Barthes, Deleuze, Lacan, Derrida, así como de las reposiciones que estos hicieron de los pensamientos de Bataille, Blanchot y Klossowski).

Inevitablemente, *transgresión* es un concepto que, para ser tomado como eje de la problematización sobre la política literaria de *Babel* y su grupo, debe armarse sobre la base de un corpus claramente definido. De este modo, buscaríamos componer la imagen de una figura específica con que cristaliza la categoría de *transgresión* en ciertos textos, y no ya la aplicación abstracta de una noción predefinida por la aceptación a priori de una impregnación del pensamiento foucaulteano sobre los babélicos. En este sentido, el corpus que hemos seleccionado abarca un recorrido por la revista *Babel* del cual se declina un mapa específico: sobre la totalidad discursiva de la publicación, recortamos estrictamente aquello denominamos “lo babélico”, concepto puesto entre comillas y, faltaría, entre signos de pregunta, para definir no tanto la facticidad de una agrupación como el conjunto de efectos de sentido que tanto sus autores como sus diversas recepciones van componiendo. Eso que puede señalarse como “lo babélico”, tal es nuestra hipótesis, se sustenta sobre una serie de demarcaciones sobre lo que es (o no es) transgresor dentro de la literatura. Asimismo, siguiendo el hilo de ese simulacro que vendría a ser “lo babélico” –la idea de un núcleo de sentido que se proyecta en la revista y que puede aislarse en una selección específica de sus textos–, nuestro corpus se ampliará hacia un conjunto de obras literarias donde consideramos que puede rastrearse la marca de lo babélico, tanto en la construcción de poéticas particulares como en la formulación de un sistema de lecturas (así, por ejemplo, sería tan “babélica”,

desde nuestra perspectiva, *La perla del emperador* de Guebel como *Los fantasmas* de Aira, *La ocasión* de Saer o *El Fiord* de Lamborghini, filtradas por la lectura del grupo).

El recorte de este corpus de ficciones, asociadas a las poéticas de la *formación* o a la *tradición selectiva* que se hace desde la revista, atiende al predominio de la ficción narrativa como eje del sistema de valores más o menos compartido del grupo<sup>104</sup>. Aun así, nuestro criterio tiene en cuenta que, dado que “lo babélico” funcionaría como un efecto de sentido simulado, una ficción crítica que otorga homogeneidad a un conjunto de textos cuya afinidad es, en el mejor de los casos, debatible (pensemos en el océano de distancia que media entre novelas como *Ansay*, *Los elementales*, *El pudor del pornógrafo* o *La ingratitud*, e incluso las grandes diferencias apreciables entre las propias obras de cada autor), la sola inclusión de los textos publicados en la revista *Babel* (en su enorme mayoría, reseñas críticas con variable nivel de rigurosidad) asume el papel central de la prosa ensayística como parte del efecto de sentido de la *formación*<sup>105</sup>. En este sentido, las ficciones publicadas en formato libro por fuera de *Babel*, los textos críticos no ficcionales publicados dentro de *Babel*, así como algunas ficciones exteriores al grupo pero absorbidas desde la revista a través de la lectura, compondrían la imagen de “lo babélico”, y es allí donde nos interesa asentar la pregunta acerca de cómo se opera la cuestión de la *transgresión*. ¿Cómo, dentro de ese corpus de textos ficcionales y no ficcionales que fueron armando una imagen de “lo babélico”, se establecen una serie de elementos que definen los límites del concepto de *transgresión*? ¿Qué valores y qué formas de política de la literatura afirman y contra

---

<sup>104</sup> La presencia del género lírico en *Babel* no es para nada menor, ni siquiera a la hora de rearmar el sistema de lecturas de la revista, pero resulta evidente que, dentro de las operaciones específicas del grupo, las proyecciones desde la *tradición selectiva* hacia las propias poéticas atienden puntualmente a la ficción narrativa. Las excepciones, naturalmente, habría que buscarlas en la producción poética de Sergio Bizzio (que, en la hora de emergencia de la revista, era la única producción de su autor), de Jorge Dorio (que, aunque nunca escribió narrativa, su obra poética tuvo poca impregnación hacia las autorrepresentaciones del grupo) y de C.E. Feiling (no sólo por su poemario, *Amor a Roma*, sino también por el particular lugar que le otorga a la poesía, leyendo a Girri, Padeletti, Carrera, al propio Bizzio, y protagonizando el debate contra Aira al respecto del valor de Emeterio Cerro). Asimismo, la conformidad neobarroca de *Babel* implicada en visibilizar a Carrera, no sólo entra en diálogo con las tiranteces que se exhiben desde *Diario de Poesía* en esa época, sino que también elabora una especie de culto sucesorio de la figura de Perlongher, a quien se coloca como una deriva de Puig y Lamborghini (recordemos el texto de Perlongher “Breteles para Puig” en el quinto número de *Babel*, y la entrevista que se le concede precisamente en el mismo número, el noveno, en que se dedica la sección “El libro del mes” a Lamborghini).

<sup>105</sup> Nos detendremos posteriormente en el corpus específico de textos en la revista asociables a “lo babélico” (especialmente porque la multiplicidad del plantel de colaboradores de *Babel* habilita que el efecto grupal se filtra constantemente hacia textos de autores que no forman parte de la nómina estricta de los Shanghai). Sin tener en cuenta los casos particulares de Nicolás Casullo, María Moreno o Christian Ferrer, que elaboran toda una línea ensayística en la revista, el núcleo de las operaciones a nivel crítico debieran buscarse, en principio, en los miembros del grupo: Martín Caparrós (con sus textos irónicos y herméticos, que son la base de lo que se irá asentando como parte de su trayectoria en la prosa cronística), Alan Pauls (con una producción crítica de carácter más ligado a la creciente academización de la semiótica barthesiana y de la concepción bajtiniana de parodia), Luis Chitarroni (con sus semi-apócrifas “Siluetas” y su estilo veleidosamente culterano que definirá posteriormente el hermetismo de sus ficciones) y C.E. Feiling (con un trabajo crítico meticuloso que sería reunido póstumamente en *Con toda intención* [2005]). Estos textos (junto a las reseñas, a veces más escasas o circunstanciales, de Guebel, Bizzio, Chejfec y Sánchez), confieren el espesor ensayístico de base que atraviesa gran parte del estilo crítico que puede identificarse con “lo babélico”. Veremos luego las salvedades y matices que pueden proponerse respecto de esta nómina reducida.

cuáles operan al momento de establecer una idea de lo que transgrede, positivamente, un determinado sistema?

Daniel Link, al definir una cierta herencia de los años sesenta y setenta hacia la literatura de postdictadura, hablaba de una “poética de la transgresión” basada en el “desmoronamiento de la cultura burguesa” y representada por “Walsh y el periodismo popular, Puig y el folletín, Lamborghini y la escatología heterosexual”, que se legaría a la escritura de Piglia, Saer y Fogwill (cfr. Link, 2006, 112-114; y la reflexión al respecto de Castro, 2015, 295 y ss.). Esta nómina representativa de ese entusiasta desmoronamiento radical de la cultura burguesa, ese mentís irreverente, disruptivo y abyecto que se percibía en su momento en *¿Quién mató a Rosendo?*, en *La traición de Rita Hayworth*, en *El Fiord*, pero también en *El Frasquito* y en *Nanina*, no sólo se transpondrá al componente alegórico de Piglia, Saer y el Gusmán de los ochenta, o al malditismo exhibicionista de Fogwill, sino que también, a modo de una tradición voluntariamente seleccionada, establecerá el ideal literario de los autores del grupo Shanghai, a cuya lista agregarán también la relectura de Copi, Wilcock, Gombrowicz, pero también una vuelta arriesgada a Borges y una postulación de nuevos valores, como César Aira, Alberto Laiseca o Marcelo Cohen. Pero ¿cuánto de ese “desmoronamiento de la cultura burguesa” llega efectivamente a “lo babélico”, a su forma de concebir la crítica, a su forma de leer y a sus modos de maquinar un proyecto creador a través de la representación ficcional?

No debe considerarse menor el hecho de que los Shanghai, más allá de constituir la formación de base de la revista *Babel*, fueran en algunos casos colaboradores no tan asiduos como sí lo son muchos otros, periféricos al grupo, que escriben en secciones fijas. Esto demuestra que la centralidad de los Shanghai en lo que respecta al sistema de valores más o menos fijo de la revista circula de forma mucho menos visible que en revistas “fuertes” como *Contorno* o *Literal*, donde la participación de sus autores centrales constituía el contenido privilegiado, y el grupo y el staff eran, en su mayor parte, uno y el mismo. Posteriormente iremos puntualizando las participaciones efectivas más destacadas de cada uno de los Shanghai dentro de la revista (es decir colaboraciones escritas *por* ellos y no *sobre* ellos).

Por empezar, revistas como *Contorno*, *Los Libros* o *Literal*, más allá de sus obvias distancias, trabajaban sin verdades predigeridas heredadas o institucionalizadas, y, a partir de tanteos y búsquedas de modelos para comprender el contexto, fraguaban intrigas y parricidios, y ofrecían una modernización radical, novedosa, independiente, revisionista y antioficial (cfr. Croce, 2000; Sarlo 2007; Idez, 2011). El riesgo de la atipicidad y la incompreensión del medio atraviesa esos proyectos. Por el contrario, las intervenciones con que los babélicos intentan reconfigurar el canon literario local trabajan con herramientas críticas y con una nómina de autores-faro que ya en parte venía cristalizándose desde los sesenta, con la adopción y difusión del estructuralismo y el postestructuralismo en Argentina, y por lo tanto no producen tanto una “novedad perversa” (como afirma Libertella sobre *Literal*), sino que más bien diluyen la fuerza de lo inasimilable para simplificarla en una clave cuyos efectos ya no exhiben marginalidad y disrupción sino más bien nuevas sendas de legitimidad cultural. Por lo pronto, estamos ya en una coyuntura donde la ausencia de censura habilita resistencias discursivas que sólo pueden dirigirse contra políticas “interiores” al campo literario y ya no contra políticas “exteriores” que pongan en riesgo en la libertad expresiva y la seguridad social del autor (por contrastar, recordemos cómo en *Literal* se planteaba justamente cierto carácter operativo de la censura contextual para sacar a la luz los deseos transgresores



y los goces peligrosos [2/3, 18]). La novedad babélica quizás debería buscarse más en la forma de reordenar el canon (leer a Saer y a Aira juntos, apostar por Laiseca y Carrera, proponer un bloque transgresor invulnerable en el tríptico Lamborghini-Puig-Walsh, reconciliar lo borgeano con “lo actual”, reconciliar “lo actual” con cierto anacronismo de las vanguardias) y en los modos singulares en que cada autor de Shanghai transpone esos valores a sus propias poéticas.

Y si bien es posible decir que *Babel* procura una cierta restauración de ese clima de experimentación vanguardista desinteresada e irrestricta de los sesenta y primeros setenta (previo al imperativo político que absorbe la idea de transgresión y de resistencia artística durante la dictadura), también es cierto que estos valores ya no comportan un riesgo de autoexclusión en la medida en que se encuentran claramente en vías de institucionalización académica y editorial.

Si bien la presencia de Foucault en *Babel* es más bien circunstancial y acotada usualmente a reseñas escritas por dos nombres más bien situados en la periferia del núcleo Shanghai y vinculados especialmente a la escritura filosófica (Ibarlucea y Ferrer), la inclusión de uno de sus textos en el dossier sobre Sade no sólo establece esa genealogía que Bosteels y Rodríguez Carranza (1995) tan detalladamente leen entre *Babel* y *Los Libros* a través del “Objeto Sade”, sino que también concentra su presencia en la cuestión de la *transgresión*. Foucault no cumple en *Babel* el rol más sistemático y tutelar que sí tiene la figura de Barthes<sup>106</sup>, pero el fragmento titulado “Un lenguaje para nadie” (tomado del artículo telqueliano “Le langage à l’infini”, escrito justo en el mismo año, 1963, en que publicaba su “Préface à la transgression”) que se introduce en el dossier sobre Sade (no. 19, 1990, 23-24) revela una interesante constelación conceptual en diálogo con la axiología babélica. Su descripción de una escritura del “afuera” conecta de forma significativa con la lectura que hacían Pauls y Chitarroni de la “lengua” lamborghineana en el número 9 de la revista: lo que ellos veían en Lamborghini como una lengua experimental incapaz de salir del nicho originario de una literatura para secta, en el Sade de Foucault se encarnaría esa reflexión más compleja sobre un “lenguaje para nadie”. La categoría de lo inasimilable, figura de transgresión fundamental para los babélicos, aparece aquí claramente en el lenguaje infinito y doble de Sade, cerrado sobre sí mismo, imposible de reducir a un referente externo por ser en sí mismo una exterioridad. El extrañamiento como una cualidad interior de la obra, que no requiere referentes que justificar la fuerza de su transgresión, está en las bases de la apropiación que las ficciones de los Shanghai hacen de los recursos de las alegorías políticas que se escribían durante la dictadura, para vaciarlas de su significado encriptado y retener en sí, en la lengua, el principio de resistencia política. Al nombrar a Kafka, Foucault habilita también esa conexión que Pauls armará entre lo kafkiano y lo inasimilable en su propia escritura y, asimismo, al citar a Borges para definir el microuniverso interno del lenguaje de Sade, el filósofo francés concede una implícita coartada a la operación “lamborgeana” de *Babel* (por llamarla de algún modo).

Esta línea sobre lo inasimilable abre en *Babel* una relación compleja entre las vanguardias y las presiones del mercado cultural (pensando el mercado como esa maquinaria por antonomasia capaz de domesticar los riesgos y convertir lo inasimilable en asimilado). Una relación ambigua cuya vía media ya demostraba Daniel Samoilovich

---

<sup>106</sup> Sobre la importancia de Barthes en *Babel*, cfr. Ludeña Aranda, 2016, 246-249: “Roland Barthes como uno de los puntos de referencia de estos escritores que formaron primero el grupo Shanghai y crearon después la revista *Babel*” (247).

al reseñar, en el primer número de *Babel*, la exitosa reedición de *Respiración artificial*: “la literatura no florece en la atención puntual de los gustos de un mercado, ni tampoco en los incomprensidos cajones de los genios presuntos” (1988, 11). Si bien Samoilovich apunta que el éxito de la novela de Piglia no tiene por qué considerarse “desdorado”, no deja de advertir contra los peligros del “best-seller de prestigio” y el “efecto de freezer sobre los libros” que esto comporta (11). Y aunque esta reseña celebra, al fin de cuentas, la reedición triunfante de la más representativa novela de alegoría política escrita durante la dictadura, ya en el número 2 de *Babel* tanto la sección “Vanidades” como “Anticipos” (que adelanta un fragmento de *Prisión perpetua*) parecen ironizar sobre el papel rector de Piglia en la literatura argentina (“las primeras letras del nombre verdadero de Ricardo Piglia empiezan a esculpirse en el bronce aleatorio de suplementos literarios y listas de best-sellers” [1988, 42]).

En *Nueva escritura en América Latina* (1977), Héctor Libertella postulaba una figura para pensar la vanguardia que quizás pueda leerse como un balance (un balance “perturbador”, aclararía Damián Tabarovsky [2018]) que asegura el fin de las vanguardias y que imagina el futuro de la experimentación radical en la imagen del “caballo de Troya”: introducirse en el mercado y desde allí filtrar de manera subrepticia ciertos elementos de transgresión. Esta tesis libertelliana es quizás la que, de forma consciente como programa o inconsciente como síntoma, asume *Babel* a la hora de apropiarse de Lamborghini o de tomar como antepasado tutelar la revista *Literal*. La relación “caballo de Troya” con el mercado pasa a introducir una exigencia: no se puede renunciar completamente a la narratividad, a la trama y a la legibilidad si se quiere construir un público lector, pero, a la vez, tampoco se puede caer en la banalidad de la narración despojada de experimentación con la lengua<sup>107</sup>. Encomian los extremos “escribibles” y herméticos de Lamborghini, pero no se atreven a construir sus proyectos por fuera del gran género demandado a nivel de librerías: la novela. Tras algunos años juveniles de jactanciosa condición de inéditos, se vuelcan a producir novelas con un hermetismo moderado por la inserción de un ritmo narrativo tomado de géneros como la novela de aventuras, la novela erótica o el policial (más aún, optan usualmente por la primera persona, lo cual en las vanguardias de los setenta era prácticamente un pecado, un vicio asociado al convencionalismo narrativo de la literatura canónica, especialmente aquella amparada bajo los valores de la revista *Sur*). Sólo Chitarroni se permitirá posteriormente mantenerse en un punto donde la legitimidad cultural de camarilla lo habilita para publicar textos mucho más extremos en términos de blindaje receptivo, casi joyceanos, como *Peripecias del no*. Aunque será precisamente Chitarroni, en su reseña a *El paseo internacional del perverso* (*Babel*, no. 17), quien discutirá contra la idea de Libertella de que los escritores que encomian a Lamborghini deberían mantener la coherencia de intentar escribir en ese mismo nivel de exigencia y radicalidad hermética.

La coartada perfecta será para los babélicos, en términos incluso de “apertura” receptiva (como diría Martín Prieto [2006, 444, 447], o más bien, como también dice, de “descendencia no epigonal” [446]), el proyecto ficcional que Aira en ese momento

---

<sup>107</sup> Es interesante notar cómo esta actitud puede rastrearse ya en Luis Gusmán. Así como su estética pudo pasar de *Literal* a *Sitio* y de ésta última a *Babel*, el autor, en una entrevista, revela cómo pensó su viraje en los años ochenta de lo atramático y hermético de *El frasquito* al retorno a lo narrativo en *La muerte prometida*. Gusmán se defiende: “¿por qué no iba a poder narrar?, ¿por qué los otros iban a ser narradores? Si yo tenía historias en la cabeza, tenía escritura... Empecé a perder como la cosa tan prejuiciosa del referente, de no poder nombrar... Entonces creo que fui avanzando en esa línea de empezar a contar historias” (2011, 8:50-9:16).

comienza a hacer circular como derivado de una teoría personal sobre el *procedimiento* (concepto fetiche de Aira que se mantendrá como núcleo de sus declaraciones durante buena parte de su trayectoria, hasta que finalmente comience a desmentirlo de forma humorística como un subterfugio oportunista de su juventud). Aira, es para los babélicos, esa nueva forma en que la vanguardia puede introducirse como “caballo de Troya” en los dominios impiadosos y triviales del mercado: convertir la exigencia de narración y legibilidad en un atributo abstracto y experimental, “lo novelesco puro”, la invención salvaje y continua.

Otro tanto encuentran los babélicos en el antecedente que es Manuel Puig, casi la prueba viviente de que se puede fraguar un *best-seller* filtrado de voluntad experimental. Se apartan entonces de esa “militancia del formalismo extremo”, como llama Tamara Kamenszain a su experiencia de vanguardia junto a Libertella en los años sesenta y setenta (2018, 23). No así del fetichismo de la novedad, que rige en general gran parte de la concepción de parodia que subyace a las ficciones babélicas como método para deconstruir mitos culturales y para renovar experiencias anquilosadas de la tradición literaria.

Aira, frente al estereotipo antivanguardista (post-vanguardista, en todo caso) de que las vanguardias destronaron la pericia en el arte para dar lugar a la impostura arbitraria del *ready made* o el *anything goes*, postula el *procedimiento* como prueba de una posible rigurosidad de la experimentación como técnica. No obstante, los babélicos (algunos de ellos más puntualmente que otros) también se mantendrán atentos a los peligros de la impostura o el culto vacío: así puede interpretarse la desconfianza valorativa de Matilde Sánchez hacia el Copi que lee Aira (“Aira nos convenció [...] de que estábamos ante un autor sencillamente genial, único y extraordinario, juicio con el que hoy yo no coincidiría del todo” [1990, 4]), de Chejfec hacia Lamborghini (1989, 22) o de Feiling hacia Emeterio Cerro (1990a, 7), las cuales, en los tres casos, tienen como blanco más o menos declarado, una cierta ruptura con el canon vanguardista que propone Aira. Si no niegan a Aira como autor, discuten quizás su criterio como lector tutelar. Todo lo cual demuestra que, en su voluntad de fusionar lo legible y lo escribible, lo alto y lo bajo, lo convencional y lo radical, incluso el modelo aireano resulta para *Babel* sólo parcialmente aceptable, y siempre puede caerse en el riesgo del culto supersticioso a la arbitrariedad del artista capaz de firmar un mingitorio (Chejfec dudaba, por ejemplo, desde las páginas de *Babel*, de la posibilidad de asir algún sentido en la escritura de Lamborghini [1989, 22]).

Si los respectivos proyectos del grupo Shanghai irán acentuando, más o menos según el caso, distancias tanto entre sí como hacia los valores postulados en *Babel*, en buena medida debería buscarse la causa en el disenso en torno a la radicalidad de la escritura en los términos del tipo de relación con el mercado que habilita: no se trata ya del mercado como entidad simbólicamente asociable a la banalidad *midcult* o a la complacencia de las ventas masivas, sino más bien a la construcción o destrucción de determinados nichos receptivos y de determinados lugares dentro del campo literario (en el mercado editorial, en el periodismo cultural, en la academia, en los premios... todas instancias posicionales donde funciona una lógica de oferta y demanda).

Ahora bien, pese a las tensiones internas que pueda imantar en la revista la relación entre literatura y mercado, es indudable que es alrededor de la propia categoría de transgresión donde se concentra el sistema de valores que habilita al grupo a reclamarse como herederos legítimos de esas experiencias de vanguardia irrestricta y radical cuyos episodios desplegó la literatura argentina en los años sesenta y comienzos

de los setenta. Ya desde el manifiesto de Caparrós (1989a) y a través de todo el montaje de precursores con que la revista busca reconfigurar el canon nacional emerge la idea de que, si bien el grupo Shanghai no pasa de ser un simulacro llevado a cabo por un “nosotros dudoso y dubitativo” (1989a, 43) imposibilitado por falta de objetivos trascendentes y por ausencia de un mercado cultural fuerte (Id.), una cierta orfandad generacional convierte en un problema la mera posibilidad de heredar las vanguardias: al morir el “entorno y las premisas” (44) que posibilitaron la aventura transgresora de aquellas esperanzadas vanguardias, los jóvenes de los ochenta pierden tanto la posibilidad del parricidio como la de la continuidad. Heredar una transgresión que dependía de un contexto ya inexistente deja sólo un resto tensado entre la impostura intelectual o el llano escepticismo. Y esa orfandad, que Caparrós metaforiza con la figura del desierto, es la que encuentra como modelo para invertir los grandes mitos culturales en los “hermanos mayores” (para usar el concepto de Castro [2015]) César Aira, Miguel Briante y Juan José Saer. Territorializada en un desierto cultural que se llena con simulacros, excesos, extrañamientos y exotismos, la “nueva literatura” alza una serie de estrategias en común (que serán, en todo caso, la lista de recursos a los que la crítica ha acudido tradicionalmente para leer, como si se trataran de aplicaciones lineales de un programa, cada una de las ficciones del grupo) que vendrían a reclamar una nueva manera de practicar una literatura inasimilable frente a lo ya asimilado y esclerotizado por el doble enemigo del mercado banalizador y la ideología utilitaria: la parodia y el juego, el exotismo y el extrañamiento, la desconfianza ante los grandes temas, el fragmentarismo y lo intersticial, la digresión y el caso, la mezcla de lo alto y lo bajo, la cita, la hiperliteratura y la metaliteratura, el antirrealismo contra la ilusión mimética, lo “chasco” y la literatura “mala”, la exterioridad de la historia y la política desenfocada... Todos recursos en cuyo sustrato transgresor y disruptivo resuenan esas “potencias de la literatura” (como diría Giordano, 1999) donde lo inasimilable toma la forma de lo inútil, lo inactual, lo singular, lo profano, lo impublicable, lo incomprensible, lo hermético, lo ineficaz y lo frívolo.

Asimismo, resulta imposible pensar estas identificaciones babélicas sin enmarcarlas en esa fascinación (casi siempre explícita en la revista) por algunas de las nociones más irreverentes con las que el postestructuralismo francés venía ejerciendo una idea de política literaria y resistencia discursiva frente a las supersticiones del pensamiento tradicional. Nociones tales como “muerte del autor” (Barthes y Foucault), “literaturas menores” y “rizoma” (Deleuze y Guattari), lo plural y lo escribible (Barthes), “placer del texto” (Barthes) y “parodia” como transgresión (Kristeva). El derrotero crítico de los babélicos, en particular el de Alan Pauls, revela claramente la marca de estos conceptos, y es una de las grandes continuidades que el grupo asume respecto de los programas experimentales y la renovación crítica que habían ejercido *Los Libros y Literal*. Ese “placer del texto” que funciona de fondo en la axiología babélica, esos “ecos de una cultura del pacer y el placer” que Caparrós elogia en *El entenado* (1989a, 44), y que llegará hasta el programa de Feiling de recuperar el placer de los géneros “bajos”, ¿no son reinterpretaciones de ese tono lacaniano con que *Literal*, en su primer número, evocaba “una relación íntima entre este placer solitario y el goce de escribir” (1973, 7)? ¿No subyace, acaso, bajo el reclamo caparrosiano de caos, digresión y fragmentarismo, el sentido arborescente y discontinuo del rizoma deleuziano?

Siguiendo el manifiesto de Caparrós (1989a), puede considerarse que la transgresión como categoría alrededor de la cual los babélicos van construyendo un sistema de valores, se expresan en las específicas estrategias o recursos literarios

identificables con la parodia y el juego, el exotismo y el extrañamiento, la desconfianza ante los grandes temas, el fragmentarismo y lo intersticial, la digresión y el caos, la mezcla de lo bajo y lo alto, la cita, la hiperliteratura y la metaliteratura, el antirrealismo frente a la ilusión mimética, lo chasco y la literatura “mala”, la exterioridad de la historia y la política desenfocada (en esta última característica se concentra ese uso despolitizado que hacen las ficciones babélicas de esos extrañamientos que exhibían las alegorías de la dictadura, como las de Piglia, Saer o Martini). Asimismo, estos recursos funcionan como una caja de resonancia para ciertas nociones de raigambre postestructuralista, como muerte del autor (Foucault y Barthes), literaturas menores y rizoma (Deleuze y Guattari), lo plural, lo escribible y el placer del texto (Barthes), la parodia como transgresión (Kristeva). Bajo el régimen de estos atributos, subyace la idea de un vínculo profundo entre los instrumentos de la experimentación vanguardista y las potencias de transgresión de la literatura (sin necesidad de una remisión directa a la noción foucaultea de transgresión), que como muestra de lo inasimilable, se encarnan en cualidades de radicalidad negatividad con la que definir el propio *lugar* en la literatura: lo inútil, lo inactual, lo anacrónico, lo singular, lo profano, lo impublicable, lo anómalo, lo incomprensible y hermético, lo ineficaz, lo frívolo, la “mala” escritura<sup>108</sup>.

Toda la revista *Babel* (no sólo el manifiesto caparrosiano) está jalonada por episodios de mayor o menor intensidad donde estos elementos se ponen a cocer: desde la defensa de la imposibilidad de narrar en la reseña de Samoilovich a *Respiración artificial* (*Babel*, no. 1, 11) hasta la cuestión de la sutileza a la hora de mezclar ficción y crítica que expone Fernando Murat en su reseña a *Lo más oscuro del río* de Luis Gusmán (*Babel*, no. 21, 9), pasando por la presencia de Barthes en la revista (“El libro del mes” del número 7 dedicado *Michelet*, y los anticipos de *El susurro del lenguaje* en el número 1 y de *Variaciones sobre la escritura* en el 9). Algunos recursos incluso pueden rastrearse en algunas de las trayectorias individuales de los babélicos, como parte cardinal de sus programas, como ser el motivo del “placer del texto” que atraviesa el pensamiento de Feiling, desde sus reseñas a Chejfec y Aira en la revista hasta su proyecto de escribir novelas de género (recordemos su tesis específica sobre el placer de la lectura en su artículo de 1994 titulado “¿Por qué escribo tan mal?”, reunido en *Con toda intención* [2005]). También el tema de la parodia llega a *Babel* con todo un bagaje traído por Alan Pauls desde sus estudios en *Lecturas Críticas* y su formación en las conceptualizaciones de Bajtin y Kristeva, que se proyectan hacia sus lecturas de Puig, Kafka y Borges.

El juego, el intelectualismo, el efecto de complejidad, la autonomía de la literatura, incluso cierto resabio sadeano (lo prohibido, lo perverso, lo siniestro, el erotismo, el mal, la irreverencia, el pecado [cfr. Bousteels y Rodríguez Carranza, 1995]) atraviesan como huellas de identidad toda la discursividad de los babélicos, antes, durante y después de *Babel*, en sus ficciones y en su escritura no ficcional. Una de las marcas distintivas de *Babel*, el exotismo (objeto privilegiado del amplio estudio sobre el grupo Shanghai de Lucía Ludeña Aranda [2016]) no aparece espontáneamente en el manifiesto de Caparrós, sino que abreva en cierto “boom exótico” del que habla Sandra Contreras (2002) y que atraviesa toda la década del ochenta, para proyectarse en los noventa, y en *Babel* adquiere la función específica de operar una inversión lúdica de los

---

<sup>108</sup> Ya hemos expuesto las conceptualizaciones de Alberto Giordano (1999) sobre las potencias inasimilables de la literatura, enunciadas precisamente en relación con “lo inútil”, “lo inactual” y “lo singular” (16).

mitos culturales en la cual resuenan tanto la deconstrucción derridiana como la noción barthesiana de “mito” expuesta en sus *Mitologías*, la cual sustenta la percepción babélica de la “realidad” como un artificio del lenguaje.

En cuanto a la “muerte del autor”, la idea de la primacía de la textualidad por sobre la figura biográfica del autor sería, de hecho, una de las líneas que representarían particularmente la lectura de Pauls y Chitarroni en el noveno número de *Babel*: el borramiento de la vida de Lamborghini-individuo frente a la trascendencia de su escritura, que parece sobrevivir todo intento de reducirla a un anecdotario biográfico. Aunque *Babel* hereda esta categoría barthesiana-foucaultiana de *Los Libros* (ver Chacón, 33), en la revista de Schmucler esta “muerte del autor” no implicaba un descompromiso total con las implicancias ideológicas de la identidad social del autor. En todo caso, *Babel* termina de hacer efectiva esa “muerte” en su “Operación Lamborghini” (como la llama Drucaroff [1995 y 1997]). Ahora bien, si el autor de *El Fiord* fue leído como paradigma de esa autonomización del signo por parte de esa línea crítica que atraviesa *Los Libros*, *Literal* y *Babel* (en una acentuación creciente en la operación de borramiento del autor biográfico), el propio Lamborghini en cambio plantea una relación estrecha entre literatura y vida. Como le dice en una carta a Aira, “A mí los chistes, los fiords, me costaron la vida” (en Strafacce, 2008, 573; lo cual se subrayan claramente Eraso y Rey, 2011, acentuando el componente autobiográfico y confesional de la ficción lamborghineana<sup>109</sup>).

Hemos mencionado también la cuestión de la exterioridad de la historia y la política desenfocada como condiciones de las estrategias babélicas. De hecho, el efecto de distanciamiento imagológico que el exotismo del grupo produce, su capacidad para exotizar lo nacional, sea por la vía de la representación de lo extranjero o bien por la de la rarificación de lo propio (por ejemplo, llenar el vacío de la pampa con elementos anacrónicos, surrealistas o fuera de lugar), impacta también con fuerza sobre la idea de alegoría política que la crítica de *Punto de Vista*, muy asentada en una idea *moderna* de la literatura, había erigido como horizonte hermenéutico de base para la literatura argentina de postdictadura. En principio, el desvío de la representación de lo nacional hacia espacios novelescos o hacia una degradación novelesca del propio territorio parecería plantear el guiño del mensaje cifrado, de la política encriptada, que *Punto de Vista* y críticos afines en universidades extranjeras leyeron, con mayor o menor nivel de sobreinterpretación, en *Respiración artificial*, *La vida entera*, *Nadie nada nunca*, *Libro de navíos y borrascas* y un amplio etcétera (sirva de ejemplo el célebre volumen colectivo de carácter internacional titulado *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, que sería publicado conjuntamente en 1987 por Alianza y por el Institute for the Study of Ideologies & Literature de la University of Minnesota; o bien los volúmenes compilatorios publicados desde Alemania por Roland Spiller o Karl Kohut a partir de los años noventa). La tendencia a alegorizar políticamente, al convertirse en un dispositivo de lectura legitimado por las *supersticiones* de la crítica (volvemos en esto a Giordano, 1999), buscó reabsorber en su seno de modernidad todos aquellos procedimientos de extrañamientos inasimilables que iban surgiendo en la literatura de los ochenta. Esto es, como veremos luego, justo lo que Graciela Montaldo nota cuando

---

<sup>109</sup> “[lo autobiográfico] puede verse con claridad prácticamente en toda la obra de Osvaldo Lamborghini: juega constantemente con los límites entre la ficción y la biografía, entre la vida y la obra, entre hacer literatura narrando-poetizando o poetizar hablando sobre literatura. Esta cualidad transgénica que caracteriza a su producción se manifiesta fuertemente en las cartas como modo de escritura del yo” (Eraso y Rey, 2011).

intenta comprender el exotismo en Copi, Aira y Laiseca: una literatura que alegoriza “más allá de la historia” (1990, 110). Si bien nos detendremos en capítulos posteriores muy particularmente en la relación entre exotismo, extrañamiento y este “más allá de la historia” –que parecería cumplir la utopía de Giordano de una apreciación de *lo inútil, lo singular y lo inactual* (que nosotros consideramos como figuras de la *transgresión* literaria que plantean los babélicos)–, vale la pena recuperar un segmento del manifiesto de Caparrós donde se exhibe el punto de cisura discursiva, el sitio exacto donde se puede señalar la grieta entre el extrañamiento como medio para la alegoría política y el extrañamiento como forma de experimentación gratuita y lúdica (es decir, el viraje entre la eficacia ideológica del extrañamiento y el extrañamiento como autonomización de la literatura):

Ya lo sabemos: en la Argentina, cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos. Hubo textos en los setenta y ochenta, que lavaron las manos de sus conciencias hablando, parlotando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. Nosotros, en general, no lo hicimos. Nosotros escribimos en ese desierto de los cuerpos, y es probable que, en muchos casos, nuestra escritura se nutra en ese desierto. Creo que, en nuestras novelas, **los cuerpos están elididos, desenfocados, inhallables**. Son cuerpos que afrontan la errancia, o la impotencia, o desaparecen detrás de sus palabras, cuerpos siempre lejanos. Y es probable que esto no sea voluntario, que simplemente nos suceda. O no. No lo sé. (1989a, 45; el remarcado es nuestro)

Formulación ésta que resulta paradójica considerando la explícita tematización de la dictadura y sus crímenes que hace Caparrós en *El tercer cuerpo*, policial negro donde la intriga y el horror de la guerra sucia y sus cuerpos resuenan mucho más fuerte que los desenfoces y elisiones que exhibe como involuntaria sintomatología generacional o grupal en el manifiesto. Aun así, pese a que lo político cobra una presencia mucho más que lateral en sus ficciones, es notable que Caparrós mantiene casi a rajatabla la aplicación de esa lista de estrategias que enumeraba en el manifiesto original de *Babel* (cfr. Sassi, 2006, párr. 10).

Ahora bien, si la transgresión consiste en la impugnación y profanación de los valores establecidos, la parodia será para los babélicos el modelo fundamental para reproducir ciertos discursos sin comprometerse con la realidad a la que estos remiten, renegando de la “eficacia” o la “utilidad” con que fueron concebidos originalmente. Este poder de resistencia propio de la literatura, esta capacidad de sobrevolar los géneros, fórmulas y posiciones sin optar por ninguno, para imitar y experimentar con sus formas a modo de juego, será la base del interés por la parodia que invocaba Alan Pauls desde antes de *Babel*. En diálogo con las teorías de Barthes sobre el estereotipo y lo sentimental, y de Mijail Bajtin sobre el dialogismo y la polifonía, Alan Pauls escribió sobre la parodia en un artículo de 1980 publicado en *Lecturas Críticas* (dedicada en ese primer número justamente al tema de la parodia). En el artículo, titulado “Tres aproximaciones al concepto de parodia” (1980, 7-14), y todavía con un tono academicista que dista del estilo que irá madurando en los años posteriores (al fin y al cabo, todavía es un estudiante de Letras de veintiún años), Pauls expone las teorías sobre la parodia de Iruri Tinianov, Mijail Bajtin y Julia Kristeva, todas atravesadas por diferentes niveles de

continuidad con el formalismo ruso. Al exponer la teoría más dogmática del primero, Pauls se pregunta “¿y qué es la parodia sino esta prodigiosa facultad de poner al desnudo lo que se roba de otro?” (8) y discute el valor de la parodia como “operador del cambio literario” que, para el formalista ruso, marca el agotamiento de una escuela estética y la apropiación de ella por la que un autor posterior produce una forma nueva (cfr. Id.). Pero Pauls enmienda la falta de historicidad de Tinianov con la importancia que Bajtin concede a la parodia para configurar el proceso de conformación del género novelesco. La parodia sería esa capacidad de representación del discurso ajeno que configura la prehistoria de la novela y es reflejo de conflictos sociales e ideológicos. La estructura básica de la novela sería precisamente esa distancia entre realidad y lenguaje que hace a toda imitación de un discurso ajeno, incluso en el caso de la novela realista. La parodia y el germen de la novela serían, en su base, discursos disidentes, subversivos frente al discurso de autoridad. Sin embargo, Pauls argumenta que la concepción binarista que Bajtin posee de la ideología, una dominada y la otra dominante, con sus respectivos discursos, no logra explicar la diseminación y complejización de los discursos de autoridad dentro del actual proceso de democratización del lenguaje.

A partir de allí, Pauls postula una definición de vanguardia basada en que “las ficciones justifican los discursos críticos, y éstos, a su vez, justifican a aquellos” (12), vínculo metaliterario que no cuesta reconocer en la idea de literatura que se sustentará en el núcleo de ideas de *Babel*.

En este punto, Pauls establece directamente la única teorización explícita que puede encontrarse entre los miembros de lo que será el grupo Shanghai acerca de la *transgresión*, en un sentido fundamentalmente foucaulteano de experiencia del límite (aunque Pauls habla más bien de *Tel Quel*):

Esta vocación por el rechazo exhibida en la parodia es lo que la inscribe como momento decisivo de la modernidad. El rechazo paródico es subversión de lo instituido, la literatura moderna será transgresora o no será. Vemos, pues, como Rabelais, Cervantes y Dostoyevski (obras en las cuales Bakhtin reencontraba su propia teorización) son asimilados a los “textos-límite” que esta vanguardia crítica (el grupo Tel Quel) ha sancionado como “subversivos”: Sade, Lautréamont, Joyce, Kafka, etc. (13)

En este marco, Pauls recupera la defensa que hace Kristeva del discurso carnavalesco bajtiniano, que “quiebra las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica”, ejerciendo de ese modo una “contestación social y política”. Quedan así establecidas las oposiciones que, para definir una noción transgresora de parodia, reemergerán en las oposiciones con que *Babel* se ubicará para releer la tradición literaria argentina: “palabra dominante/palabras menores, discurso serio/discurso paródico, monotonía/polifonía, unidad/dispersión, realismo/transgresión” (14). Ese contracanon poblado por “literaturas menores” (en sentido deleuziano) será la base de la *tradición selectiva* babélica.

En ese mismo número de *Lecturas Críticas* aparece una entrevista a Lamborghini donde se expande la cuestión de la parodia. Lamborghini hace aquí declaraciones invaluable sobre el sentido de su obra que bien podrían ocupar un estudio aparte. Baste mencionar algunas de las líneas que pueden asociarse con la



apropiación babélica que se hará luego de la figura del autor de *El Fiord*. Ante la pregunta sobre la irreverencia de la parodia, dice Lamborghini:

Habría que ver a quién se le hace una parodia. En cierto sentido toda la literatura podría ser calificada de irreverente. Un escritor nunca habla de pavadas. Una de las tareas difíciles de llevar a cabo, es sacar al artista del lugar de boludo en que se lo ha colocado.

[...]

Uno escribe en función de los textos que ha leído. Lo que uno ha leído actúa como sobredeterminación. La vida es un texto, que es una sobredeterminación mayor.

[...]

Por ejemplo, Bataille explica cómo las fotos viejas llegan a tener un efecto paródico y gracioso, sin haber sido ésa su primera intención. Una cosa que me fascinaba mucho en esto de la parodia es que la prenda nacional: la bombacha, es una partida que Ascasubi, como ministro de Guerra, compra a los turcos cuando pierden la guerra de Crimea; de ahí viene la bombacha. La prenda nacional es eso. Ya está puesto el significante, ya está.

[...]

La parodia tiene que ver con los niveles de identificación agresiva. Parodia vendría a ser lo que Hegel llama pasaje de la tragedia a la comedia burguesa, es decir, de Edipo Rey al vodeville. (1980, 50-51)

Aquí puede señalarse una gran concentración de atributos asociables a la figura de transgresión que luego modelará *Babel*: la seriedad de la irreverencia, la realidad como literatura (“la vida es un texto”), el anacronismo y la exotización de lo nacional (la bombacha gaucha como originaria de Turquía), el viraje entre la solemnidad de la literatura comprometida a la broma del juego literario (el paso hegeliano de la tragedia a la comedia). Definitivamente, en la frase lamborghineana “África, las pampas argentinas todo igual para Rimbaud” (49) se cifra perfectamente el culto al mito vacío paródicamente desbordado del desierto pampeano que hace a la base del manifiesto de Caparrós. Sarmiento decía “un pueblo que vegeta en la ignorancia es pobre y bárbaro, como lo son los de la costa de África o los salvajes de nuestras pampas” (1996, 365). Como un eco de esta exotización lamborghineano-sarmientina del vacío del desierto, o como resabio del África arltiana, Sergio Bizzio escribirá en *El son del África* (1993) la novela africana de *Babel*, novela de aventuras “seria”, dirigida a un público juvenil, aunque su exotismo pueda leerse como un guiño babélico. Lejos del apócrifo país de Bongwutsi que inventa Osvaldo Soriano en *A sus plantas rendido un león*, que explota el imaginario africano para alegorizar sobre la derrota revolucionaria en Argentina, y más cerca de Nicanor Sigampa, el imposible afro-argentino en París de *La Internacional argentina* de Copi, la novela de Bizzio juega precisamente con la desautomatización de la mirada al concentrar el exotismo de lo africano en el hipotético lector juvenil de la novela, para cuya instancia receptiva el narrador acentúa un trabajo artesanal “serio” con el estereotipo cultural que remite, más que del propio programa del autor, a los trabajos de C.E. Feiling con los géneros “bajos”, elaborados con cuidado y más allá del imperativo paródico de *Babel*.

Por lo demás, ese interés que Pauls manifiesta desde temprano por la parodia como resistencia discursiva no sólo encarna en su lectura de Lamborghini. En el mencionado número uno (de los únicos dos que salieron) de *Lecturas Críticas*, la

posición pre-babélica de Pauls en torno a la parodia como procedimiento disruptivo se ve enriquecida por la entrevista que la redacción de la revista le hace a Ricardo Piglia, donde las preguntas lo van guiando para armar una imagen de Borges como parodista y cultor del artificio anacrónico<sup>110</sup>.

Está claro que, para Pauls, la *transgresión* como valor no implica un interés en las “experiencias del límite” (tal como las aborda Foucault para estudiar el malditismo, la infamia y la anormalidad en la literatura), sino en los límites de la literatura, en la disrupción y la profanación de lo establecido a través de un trabajo con el lenguaje. Es así que su mirada de joven crítico, recientemente armado con las herramientas semiológicas y postestructuralistas (y también con un Bajtin filtrado por el postestructuralismo), se posa en la escritura de Lamborghini, pero también en la de Puig (a quien dedica una sofisticada monografía publicada en 1986) y a Laiseca –“del que habíamos leído *Su turno* y publicado un fragmento de *Los sorias* y al que ungió como parodista supremo” (Pauls, 2014, 139)–, para arribar finalmente al gran desafío de la generación anterior: la reapropiación de Borges. Si esta operación ya se percibe en las páginas de *Babel* y en los componentes paródicamente borgeanos rastreables en algunas de las ficciones del grupo, será Pauls, en el año 1996, quien logrará asentar la lectura de un Borges parodista –homóloga a la que Deleuze y Guattari realizan de Kafka– que lo extirpa de las dos supersticiones críticas predominantes en los setenta: la crítica ideológico-humanista que condena a Borges como emblema de la literatura oligarca y elitista, cómplice o indiferente a la dictadura, y la crítica complaciente, de canon liberal, que amordaza a Borges en el cómodo nicho del escritor erudito y filósofo. Para Pauls, Borges es el mayor parodista de todos, y su erudición no pasaría de ser una puesta en escena, la imitación de otros discursos.

Finalmente, estas operaciones de Pauls confluyen en el manifiesto babélico, donde Caparrós define la parodia como una de las “estrategias” del grupo:

Contra lo necesariamente verdadero del todo, la risa, la irrisión. La parodia o la payasada contenida. El leve toque de distancia y descreimiento. El convencimiento de que, decididamente, esto no es serio, aunque sea lo más serio que uno puede hacer, y lo haga muy –demasiado– seriamente. (1989a, 45)

En el sentido barthesiano, las ficciones babélicas plantean parodias a partir de una sistemática semioclastia (cfr. Barthes, 2008, 7) donde se exhiben, a modo de muestrario total, el repertorio de estereotipos que dan forma a todo género culturalmente cristalizado y que dominan una idiosincrasia a modo de superstición, sea la reconstrucción de la Argentina decimonónica en *Ansay*, la estereotipia de la militancia juvenil de los setenta en *No velas a tus muertos*, los lugares comunes cruzados (para generar un efecto de extrañamiento) de la novela sadearna y la novela de caballerías en *Arnulfo*, los clichés de la novela de aventuras a *la Salgari* en *La perla del emperador*, la revisión a modo de *summa* erótico-sentimental de la literatura epistolar en *El pudor del pornógrafo* o el compendio de todos los recursos absurdistas para elaborar una sátira policial de estilo centroeuropeo en *El coloquio*. Esta formulación de la parodia a partir de la imitación tanto seria como hiperbolizada de los elementos que componen a un género o a un tema es tomada de las muy diversas dotes paródicas que recortan en sus

---

<sup>110</sup> Veremos con más detalle esta entrevista en el capítulo dedicado a la “Operación Borges” en *Babel*.

lecturas de Borges (la parodia sistemática de la erudición libresca), Lamborghini (la parodia extrañada y abyecta de todos esos registros que compondrían una *lengua* argentina), Aira (la capacidad de recomponer artesanalmente, y con derivas claras hacia la distorsión surrealista, todos los recursos canónicos de invención narrativa tomados de la novela decimonónica), Puig (la mezcla, superposición y montaje de todos los estereotipos de la cultura popular que circulan en la mentalidad de la burguesía argentina, a fin de armar un fresco polifónico) o Laiseca (la composición de parodias totales, basadas en una suerte de asimilación tan ambiciosa como diletante y “chasca” de un saber erudito: novelas de ambientación histórica y exótica que funcionan, en su método distorsivo de investigación sistemática, como el inverso de las novelas históricas de Mujica Lainez). Es así que la parodia no constituye para los babélicos un medio para representar críticamente una determinada realidad, sino más bien el método literario por excelencia, la autofagia hiperliteraria donde la única realidad representable proviene de otras obras literarias: citas de citas de citas, en esa omnipresencia que lo libresco en Borges alcanza una propiedad metafísica “negativa” (la realidad no existe, sólo hay ficciones). La parodia, filtrada por las nociones postestructuralistas, y puntualmente por los desmontajes que Barthes hace de los sistemas estereotípicos, les permite a los babélicos desarmar los estereotipos de la literatura como si se tratara de un reloj y conocer así sus leyes internas de funcionamiento, los disparadores que habilitan sus efectos de sentido.

Es justamente la noción de la literatura como juego lo que lleva al exotismo a erigirse en uno de los valores cardinales de transgresión que exhiben los babélicos, lo cual puede ya percibirse anticipado en el propio Lamborghini con “La causa justa” y la honorabilidad del personaje japonés de Tokuro que anuncia tanto la tendencia orientalista como el delirio novelesco que son también la base del programa aireano. Recordemos cómo en su nota sobre “Sebregondi retrocede”, Aira menciona el exotismo de los espacios remotos como parte de un poder de pura representación de la lengua:

Ahora bien, los valores en la literatura no tienen otra forma que la de la representación. Asumirlo fue lo que hizo O.L., el más argentino de los escritores argentinos. La Argentina, a la que solía llamar, con toda coherencia, “¡Albania, Albania!” es un país, según sus palabras, “que sólo vale por su gran capacidad representativa”. (1987, 26)

Este valor exclusivamente localizado en la potencia representativa (la calidad meramente evocativa como signo) está en las bases del exotismo babélico, donde prima más la fuerza del estereotipo novelesco y la transgresión por el distanciamiento que la búsqueda de un extrañamiento de finalidades alegóricas (es decir, buscan la irreverencia lúdica antes que la lejanía que la simbolización y encriptamiento de lo nacional).

El exotismo es, en cierto modo, una respuesta y una personal continuidad con Borges. Los babélicos toman el imperativo cosmopolita de tratar “todos los temas” del mundo (el lema de “El escritor argentino y la tradición”) y con ello especulan sobre el artificio literario y el estereotipo. Si Borges decía que no se necesita escribir sobre Argentina para ser argentino, del mismo modo en que la ausencia de camellos es prueba de que el Corán es auténticamente árabe, los babélicos se consagran a ficciones donde el distanciamiento voluntario de lo argentino hace que sus escenarios se pueblen de camellos. Es esa inversión de los valores que Aira defiende en su artículo “Exotismo”

(escrito en 1991, publicado en 1993), donde reniega de la “autenticidad” exigida por Borges (cfr. Contreras, 2013b, 187-188<sup>111</sup>):

No podemos ser tan serios sin renunciar a la literatura. Si en el fondo debemos confesarnos que la literatura es una especie de perversión, de juego loco, nuestros mejores silogismos se tuercen siempre.

[...]

Encontramos algo mezquino en el veto borgeano a los camellos. Lo que se le exige al escritor es *autenticidad*, dando por sentado que se trata de un valor positivo (y debe de serlo, seguramente). Pero el artista es artista justamente de la transmutación de los valores. ¿Y si él prefiere ser inauténtico? Nadie puede impedirselo. De otro modo se estarían confundiendo las virtudes cívicas con las artísticas. (1993a, 76)

Precisamente, Caparrós, en su manifiesto, diferencia el exotismo paródico y problemático que el grupo toma como modelo –el del extrañamiento de lo nacional– del exotismo convencional del *Boom* latinoamericano, fraguado para la complaciente lectura europea y para el mercado internacional, “poniendo camellos donde debía haber camellos, selvas tropicales donde tropicales selvas” (1989a, 44). Frente a esto, Caparrós ensalza la operación paródica que realizan Briante, Aira y Saer: “hacer del desierto, del vacío pampeano, un demasiado lleno, un lugar de la hipercivilización” (Id.). El artificio, el extrañamiento, la ironía que hace a este exotismo imprevisible configura la dialéctica babélica donde el exotismo de mercado (el del *Boom* latinoamericano) se invierte en un exotismo del extrañamiento y el juego, un exotismo experimental cuyas claves no resultan obvias y que, por lo tanto, vienen a transgredir la idea asentada de lo que debería ser la literatura latinoamericana. Así, por ejemplo, en *Enma, la cautiva*, la exotización casi oriental de los indios y del escenario de la pampa, saturado de detalles apócrifos, a veces más o menos evidentes, establece un enrarecimiento que desarticula todo posible acercamiento por parte del mismo lector extranjero del *Boom*: frente a los auto-exotismos obvios, Aira monta una gran broma de refinada relojería, donde un lector no argentino encontraría por momentos problemas para determinar si algunos elementos del mundo narrado son invenciones o pertenecen realmente a la pampa decimonónica, para finalmente sentirse defraudado o confundido ante los indios con modales de mandarines e idiosincrasia filosófica, las tolderías fastuosas como ciudades de *Las mil y una noches*, los peces gigantes, las jaurías de elegantes perros-foca, la nieve y los crisantemos. La exotización consiste en un extrañamiento donde el estereotipo cultural y epocal del objeto representado es primero parodiado y luego desdibujado hasta tornarlo irreconocible, de modo que la pampa decimonónica por momentos parezca diluirse en fantasías de ensueño dignas de alguna anacrónica leyenda oriental.

El mismo artículo de Aira sobre el exotismo se encarga de historizar la novela exótica a partir de tres estadios: (i) en el siglo XVIII, el extranjero en mi propio mundo como estrategia del autor para habilitar la mirada del extrañamiento (las *Cartas persas* de Montesquieu); (ii) en el siglo XIX, el viajero que sólo tiene que desplazarse hacia un lugar lejano y describirlo para obtener una obra de arte *ready made*, y con ello se obtiene

---

<sup>111</sup> Volveremos al análisis que hace Contreras de la relación de Aira con Borges en el apartado 4.3. sobre la “Operación Borges” en *Babel*.

la frivolidad novelesca; y (iii) en el siglo XX, el “persa profesional” o el “mexicano servicial”, que con “mala conciencia” de territorio culturalmente colonial, vende a los lectores europeos una patria “colorida, distinta, exótica” (73-75). Como una clara sátira del *Boom* latinoamericano y sus efectos de mercado y fetichización de la nacionalidad, Aira se pregunta: “¿Cómo vive y opera el escritor en este mercado? La mala conciencia trabaja horas extras. Los escandinavos reclaman bienes tropicales. ¿Qué hacer? ¿Dárselos, o no dárselos?” (75).

Aquí Aira comienza a situar las coordenadas de su propia poética: el exotismo frívolo y banal, la representación “esteticista, irresponsable, desjerarquizada”, “la irresponsabilidad militante del artista” (77), cuyos ejemplos paradigmáticos, según Aira, serían los del Japón de Pierre Loti o Roland Barthes, o Segalem para representar China, cuyo método consiste, más que en hacerse sinólogo, en hacerse chino; o, finalmente, quien va más lejos, Raymond Roussel, porque, reivindicando el “derecho a la inautenticidad” y a la superficialidad, no se hace efectivamente chino viajando y aprendiendo chino, como Segalem, sino, como Loti, desde el enclaustramiento y la distancia, y de allí, hacia el límite mismo del exotismo, su clausura, “su miseria”, “su pecado original” (78): encontrarse, no con lo más extraño, sino con lo más obvio y predecible. Finalmente, como modelo venerable dentro de la literatura latinoamericana, “una obra maestra”, y como antípoda de los oportunismos del *Boom*, Aira coloca en el centro a la novela *Macunaíma* (1928) del brasileño Mario de Andrade (“un Loti en Brasil, pero se diría un Loti soñado por Roussel” [78]), que descubre lo exótico en el propio país: “El americano no necesita viajar tanto como el europeo; en sus países inconexos, a medio hacer, encuentra mitades exóticas mirando por la ventana” (Id.). Si “Hacerse chino es hacerse escritor” (77) era el lema y la sistematización de esas líneas de exotismo irresponsable y refinadamente frívolo que Aira había intentado poner en práctica en *Una novela china* y, más extremo, en *El volante*, el valor que encuentra en la novela de Andrade frente a la de Loti estriba precisamente en un argumento que retorna implícitamente al manifiesto de Caparrós y a la cuestión de la exotización del desierto pampeano en *Ema, la cautiva*:

La diferencia se resume en este hecho misterioso: Mario es brasileño, Loti *no* es japonés. Ahora bien, ¿no debería señalar eso una ventaja para Loti? ¿No es Mario el que está manipulando un ready-made, o en todo caso un *fait accompli*, como es su “brasileñidad”? Creo que no, que toda la ventaja sigue del lado de Mario, y esto por un detalle clave: Loti, en su rol de productor de libros para lectores que los reclamaban, puso la literatura del lado del status quo, y la usó para *no* volverse japonés, para seguir siendo francés. Mientras que Mario hizo de su obra **una máquina para volverse brasileño**. (79)

Todo lo cual confluye en una típicamente aireana teoría de la nacionalidad como invención, respuesta quizás más conciliatoria con lo borgeano:

la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo se transforme en mundo. Y no hablo de llegar a ser un brasileño o un argentino *de verdad*, genuino. La autenticidad no es un valor que esté dado de antemano,

esperando al individuo que lo ocupe. Por el contrario, es una construcción como lo es el destino, o el estilo. No se trata sólo de ser argentino o brasileño, sino de **inventar el dispositivo** por el que valga la pena serlo, y vivir una vida siéndolo. (79; el remarcado es nuestro)

Aquí se abren varias líneas: por un lado, la posición babélica hacia el mercado y hacia la “literatura Roger Rabbit” (frente al realismo comprometido, el exotismo; frente al exotismo *for export*, el exotismo vanguardista, hermético, extraño; frente a los escenarios nacionales, los escenarios extranjeros, pero también la exotización de los escenarios emblemáticamente nacionales), por el otro, los matices de la “Operación Borges” producidos en *Babel* (pese a que el artículo de Aira y el manifiesto de Caparrós parecen complementarios, la posición hacia la autoridad borgeana exhibe disenso en el primero y continuidad en el segundo; Aira critica, en nombre del libre juego de una literatura irresponsable, el supuesto imperativo borgeano de seriedad y autenticidad; Caparrós retoma de Borges el imperativo de la autonomía de la literatura frente a las exigencias externas del nacionalismo).

Finalmente, puede pensarse que esta tesis sobre los usos del exotismo tiene diversas cristalizaciones en las poéticas de los babélicos. Pensando sólo en las primeras etapas de sus respectivas producciones, podría decirse que Guebel se concentra fundamentalmente en el exotismo lúdico y experimental (el extrañamiento pseudo-medieval en *Arnulfo*, el orientalismo novelesco en *La perla del emperador*, el extrañamiento onírico y simbólico, y la disolución de la referencia espacial, en *Los elementales*); Caparrós pasa del extrañamiento de lo nacional por medio de la inversión de sus mitos (*Ansay* y *No velas a tus muertos*) al viaje exótico (*La noche anterior*) y la exotización por exceso de la realidad nacional (*El tercer cuerpo*), para, finalmente, hacer de su poética una gran crónica de viaje donde campea tanto la mirada del objeto exótico (el aprovechamiento del *ready made* que encuentra ya dado como objeto literario en sus viajes como periodista) como la construcción de una gran exuberancia autoexotizadora en *La Historia*, donde construye una vastísima y apócrifa mitología andina; Pauls, que prefiere, antes que el trabajo con el exotismo, una reescritura de las perversiones que aprende de los procedimientos de Puig; Bizzio, que desplaza el exotismo novelesco de *El son del África* hacia el extrañamiento delirante de la propia experiencia en *El divino convertible* o *Infierno Albino* (en esta última aparece un viaje exotizado hacia la sórdida periferia de Buenos Aires); Chejfec que pasa de la reconstrucción exotizada del propio origen familiar en *Lenta biografía* (la fábula exótica y estereotípica de un chagallesco mundo judío del que proviene su padre inmigrante) a una exotización del desierto en *El aire* (donde la mezcla entre el fatalismo de Martínez Estrada y la exuberancia aireana produce una desterritorialización con claves políticas); Feiling, que encuentra lo exótico en la reproducción de los esquemas estereotípicos propios de las novelas de género (la exotización de lo nacional en el viaje decimonónico descrito en *Un poeta nacional*, el viaje a Cuba en la novela de terror titulada *El mal menor* o la artificialización de lo nacional al adaptarlo a los moldes del policial de enigma en *El agua electrizada*); Matilde Sánchez, con el viaje a una Berlín enrarecida y saturada de claves literarias en *La ingratitud* y su extrañamiento (de cuño onettiano) de lo uruguayo en *El Dock*; y, finalmente, el exotismo borgeano del catálogo cosmopolita desplegado por Chitarroni en sus *Siluetas*, que en sus novelas posteriores se perfilará también en un extrañamiento de lo nacional vía una creciente apuesta por el hermetismo.

Fuera de este sistema de poéticas babélicas, campean las figuras tutelares no sólo del exotismo de lo nacional de Aira, Saer y Briante, propuestas por Caparrós, sino también los exotismos históricos de Alberto Laiseca en *La hija de Kheops* y *La mujer en la muralla* (sin olvidar sus *Poemas chinos*) o la utopía disfuncional de Marcelo Cohen en *El oído absoluto*, donde la exotización de lo nacional estalla en el vacío de un multiculturalismo irrestricto.

En cierto sentido, el exotismo funciona como el brazo armado de la concepción grupal sobre la inutilidad de la literatura para intervenir en la sociedad y, asimismo, la exotización vehiculiza en sus ficciones un interés evidente en los personajes fracasados, marginales, soslayados o derrotados (tal es el tono general de las “Siluetas” de Chitarroni, saturadas de éxitos que se narran como fracasos y fiascos que adquieren el nimbo de triunfos). La línea temática del fracaso se podría rastrear en toda la discursividad babélica. Ya en “Caballerías”, el primer editorial de *Babel*, percibimos tres rasgos cardinales que atraviesan tanto la trayectoria individual de Caparrós como la imagen de formación que construye el grupo desde la revista. Si bien estos elementos no necesariamente cristalizan en las trayectorias de cada miembro, sin duda configurarán el blanco principal de los ataques y denuncias contra el sistema de valores del grupo:

- La referencia a la caballería polaca reenvía a la obsesión de Caparrós por las épicas del fracaso de la Historia, las mismas que narra con morbosidad deconstructiva en *Ansay* y en *No velas a tus muertos*, en las cuales determinados personajes se sacrifican por un gesto inútil. La derrota inevitable, la de aquellos que quedaron del lado vencido de la historia, no es tan importante como el gesto sacrificial con el cual se construye un mito y con el cual el propio autor declara una ética de las imposibilidades. Los infortunios de *Ansay* son también los que se ciernen sobre la empresa de hacer una revista literaria en “el peor momento de la industria editorial argentina” (Dorio y Caparrós, 1988, 3). Se percibe aquí la dramatización del principal capital caparrosiano, que ya gestiona en sus novelas: una revisión desmitificadora de la historia a través de sus derrotas, lo cual confluye siempre, en el caso puntual de Caparrós, en un juego con aquella imagen más bien reaccionaria y de largo cuño en el pensamiento nacional: la del país como proyecto frustrado. Del mismo modo, desde *Babel*, derrotada a priori (ya que sería un gesto “inútil”), se desmitificaría la épica de la literatura y de todo quehacer cultural, lo cual quedará asentado definitivamente en el concepto de “literatura Roger Rabbit” que esgrimirá en su manifiesto del número 10.
- La política literaria desde la cual *Babel* exhibe su intervención: un gesto inútil en una crisis editorial es, a la vez, un gesto transgresor cuya provocación se sustenta justamente en el hecho de hacer alarde de conciencia acerca de tal inutilidad y, al mismo tiempo, impugnar implícitamente todo discurso que se sirva del imperativo de la utilidad, la eficacia y el compromiso de la literatura (es decir, los discursos deontológicos que construyen la función de la literatura sobre un “deber ser” meramente instrumental). Es precisamente en esta primera concepción de la literatura como “gesto desinteresado”, heredera irónica de la noción parnasiana de “arte por el arte”, donde focalizará Elsa Drucaroff, junto a muchos otros detractores, la denuncia de frivolidad, despolitización e impostura intelectual. Porque el gesto de *Babel* no es ya practicar una crítica o una literatura desinteresada de un contexto político, social o histórico (de hecho, un análisis

de los temas y problemas expuestos en la revista o en sus obras no toleraría ese juicio taxativo), sino defender como un valor la necesidad de desmontar y desmentir el mito que sustenta las creencias, las doxas, las supersticiones utópicas. Al negarles función social incluso a aquellas experiencias literarias basadas en la noción de compromiso ideológico, y endilgarles una ingenuidad supersticiosa, sale a la luz la transgresión que plantea *Babel* desde un principio, en tanto resistencia discursiva, y también se evidencia el nudo de las polémicas y ataques que se entretejieron a su alrededor. El intento de *Babel* de desmontar el imperativo del compromiso y del realismo en la literatura es también, en cierto sentido, un conato antifilológico: defender la literatura “pura”, el *ars gratia artis* de los parnasianos, implica, por un lado, posicionarse desde la interioridad absoluta del hecho literario (no hay nada fuera de la literatura y quien diga lo contrario cae en la falacia referencial y en la ilusión mimética); pero, por el otro, implica posicionarse desde la exterioridad absoluta de la literatura como institución (si el discurso hegemónico erigido en torno a lo literario construye como natural la necesidad de un compromiso de la literatura con la realidad exterior, oponerse a esta norma implicaría un poder hablar desde “afuera” de la literatura). Siguiendo una concepción foucaultea de *transgresión* filtrada por la concepción de *Literat*<sup>112</sup>, incluso en la negación de la utilidad política de la literatura, se está operando una resistencia fuertemente política contra un discurso hegemónico. En tal sentido, la política literaria de *Babel* funciona en ese espacio “entre políticas” donde la negación de la política como utilidad de la literatura implica un gesto político de resistencia discursiva.

La liviandad del tono con que *Babel* se desentiende de toda noción de compromiso con la función social de la literatura será una de las bases de sus detractores: la “impostura intelectual”, la exhibición de competencia cultural y la elaboración de una provocación que serviría para visibilizar a los miembros del grupo.

- Ya en “Caballerías” se exhibe un elemento que suscitará las rotulaciones de postmodernidad contra las cuales el grupo se batirá ya desde el primer número (en el “capricho” titulado “Solemne, el gordo Buck”, de Caparrós [1988, 47]). No ya la cuestión del simulacro o el juego, que funcionaban como semas básicos de la construcción de imagen grupal desde que la base de su existencia se basaba en el mito apócrifo de un manifiesto nunca publicado, sino más bien la de la imposibilidad de la literatura para *conocer*. Al definir el título de la revista desde

---

<sup>112</sup> Considerando que la noción foucaultea de *transgresión* se inspira específicamente en el pensamiento de Georges Bataille, es relevante notar que el interés babélico por esta categoría no se acerca completamente al interés por la cuestión de las “experiencias del límite”, sino más bien al componente de experimentación con el lenguaje que caracteriza a la lectura que *Literat* hace de Lacan. Diego Peller postula que *Literat*, en su escenificación del sujeto, se aleja tanto del malditismo sacrificial estilo Bataille (encarnado en Lamborghini), como en el sacrificio político del militante (encarnado en Walsh): “No sería casual entonces que algunos de estos autores (García, Masotta) de hecho en cierto momento hayan abandonado la literatura por otras prácticas (el psicoanálisis). Es importante tener esto en cuenta para no hacer una lectura excesivamente “literaria” de *Literat*. Al sacrificio batailleano, el lacanismo opone el chiste, el malentendido estructural, la ironía. No se toma demasiado en serio la transgresión —no se toma demasiado en serio nada—, y por eso mismo sacude los ideales románticos de un absoluto literario. O, como dice Lacan desde la contratapa del último número de la revista: “La vida va por el río tocando de vez en cuando la costa, parándose un rato aquí y allí sin comprender nada. El principio del análisis es que nadie comprende nada de lo que ocurre” (2012, 270).



el diccionario de la RAE, Dorio y Caparrós citan: “Lugar en que hay un gran desorden y confusión, o en que hablan muchos sin entenderse” (1988, 3). La idea de un caso polifónico que deriva en la imposibilidad del conocimiento es también la base de las narrativas abiertas que los babélicos escriben en aquel período: *La perla del emperador*, con sus múltiples historias que, como cajas chinas, se van superponiendo sin permitir que ningún relato cierre y clausure el sentido; *Los elementales*, donde los muchos discípulos irracionales y habladores intentan descubrir en vano el secreto significado de las enseñanzas de su maestro; *El coloquio*, que hace de la teatralidad absurda beckettiana la base para una parodia del policial que eleva la confusión polifónica y la incompreensión comunicativa a un símbolo de la imposibilidad del conocimiento; *Ansay*, cuyo homónimo protagonista, al no aceptar la derrota, se pierde en un caos de espejismos y delirios que obturan la obtención de un aprendizaje ideológico.

Por lo demás, el motivo del juego confluye profundamente con esa gnoseología negativa que hemos mencionado. La negatividad que Piglia adjudica a Saer (la literatura sólo puede conocer desde la opacidad del lenguaje [Piglia, 2015, 14]) se convierte en juego en *Babel*, un “juego que se juega con ficciones” (Dorio y Caparrós, 1988, 3). Si se pudiera hablar de una gnoseología babélica, ninguna ficción del grupo la expresa mejor que el desconcierto y la confusión de *Los elementales*, donde el juego abierto de cajas chinas infinitas, nunca clausuradas de *La perla del emperador* se degrada hacia una breve alegoría (voluntariamente incapacitada incluso de ofrecer claves de su propia interpretación) acerca de la imposibilidad de comprender a un maestro, que acaso simbolice la relación con la generación anterior. El desamparo de “generación ausente” se percibe en los discípulos del maestro a partir de la imposibilidad de interpretar. La fallida hermenéutica de *Los elementales* se percibe en todos los niveles de las ficciones babélicas. Un objeto obsesionante e incognoscible que, como un *McGuffin* cinematográfico, desata una búsqueda hermenéutica que terminará sólo en confusión y preguntas, sea el padre en *Lenta biografía* o en *La ingratitud*, la historia *Ansay*, la clausura del relato en *La perla del emperador*, la revelación de la imposibilidad del amor sentimental en *El pudor del pornógrafo* o la *reductio ad absurdum* en la resolución de un caso policial en *El coloquio*.

### 3.3. La novela de “formación”: maestros, discípulos y herencia

¿La novela familiar de una novelista implica un mito que no necesariamente pasa por la filiación? ¿Hay una mayor atención –me repito– a la voz del maestro, a la fratria literaria presente, a una cierta conexión con los cuerpos de los autores que a los textos escritores?

María Moreno, “¿Qué hacer?” (en *Babel*, no. 5, 1988, 33)

Una de nuestras hipótesis de investigación consistía en especular que las marcas discursivas de *lo babélico*, presentes tanto en textos ficcionales como no ficcionales escritos por los autores del grupo, articulan una lógica narrativa: una suerte de *novela grupal*. En esta idea, adaptamos el concepto de “novela del artista” con que Sandra

Contreras (2002) piensa la ensayística aireana y la construcción que hace el autor de su “mito personal”, a la posibilidad de leer la producción de los babélicos como atravesada por un gran relato del artista en el cual construyen un “mito grupal”, tal como María Virginia Castro lee algunas de las ficciones babélicas como “autoficciones colectivas” (2009a y 2015). En esta articulación también resuena inevitablemente la noción de Nicolás Rosa de “novela familiar de la crítica” o “autobiografía novelada” de las revistas culturales (1993a y 1993b, respectivamente). De este modo, tomando como axioma que también los movimientos de la escritura crítica pueden funcionar a través de los recursos y etapas de un relato novelesco, buscamos *lo babélico* no sólo en las autoficciones del grupo, sino en todas las marcas discursivas que atraviesan sus producciones (ficcional y no ficcional)<sup>113</sup> son susceptibles de una lectura autfigurativa donde no sólo se pone en escena, de modo más o menos evidente, la pertenencia grupal, sino donde también se va desarrollando la trama de un sistema de afinidades (una *tradición selectiva*), de una serie de valores (el de la *transgresión* como toma de posición generacional) y, finalmente, una dinámica narrativa que problematiza la legitimidad o ilegitimidad con que el grupo hereda los valores de esos autores que toman como modelos y precursores. Una *novela* de la herencia donde se desenvuelven sucesivamente las posibles figuras, funciones y episodios estereotípicos de toda *simulación novelesca* acerca de la herencia (el testamento, la muerte del testador, el reclamo de la herencia, el fraude o falsificación del parentesco, la apropiación de la memoria del difunto, la traición, la disputa entre herederos, la prueba de legitimidad, el retardo notarial, la toma de posesión o la pérdida del patrimonio). Consideramos que las estrategias por medio de las cuales los autores del grupo dejan marcas en sus textos del sistema de valores y de su interés en la transgresión como valor supremo evidencian el reclamo de la propia condición de legatarios de estos valores. Una tradición (la transgresión literaria de algunos autores, algunos entonces fallecidos, otros todavía en actividad) esperando a ser reivindicada y, al mismo tiempo, reclamada y apropiada, o usurpada, por sus mismos apologistas (por ejemplo, en su defensa de lo inasimilable puigeano, Pauls también reclama la atención hacia su propia ficción, *El pudor del pornógrafo*, cuya legibilidad y valoración se haría posible sólo al ubicársela en el plano de una herencia, dentro de la cual la escritura de Puig es uno de los principales legados).

Por otra parte, consideramos que en esta *novela* grupal podrían incluirse, lateralmente, no sólo la “novela del artista” que Contreras lee en los ensayos aireanos, sino también algunas de las intervenciones de Aira en *Babel*, lo cual confluye en nuestra idea general de que, en la revista, los babélicos (y algunos otros colaboradores) van escribiendo, a través de la tradición selectiva que organizan, una *novela* (una cifrada “autoficción colectiva”) que, a modo de *poética de la negatividad*, articula un relato cuyos actores van introduciendo diversas figuras y cualidades de la *transgresión* que se entrecruzan para justificar la idea del manifiesto de Caparrós acerca de la literatura como acto desinteresado. Figuras que pueden enunciarse como poderes negativos y que van dramatizando el relato de esta *novela de “formación”* –en el doble sentido de “formación” como *Bildung* (educación, aprendizaje<sup>114</sup>), pero también como grupo

---

<sup>113</sup> Hemos aclarado ya que estas producciones, a fin de configurar un corpus restringido y operativo de estudio, han sido seleccionadas aquí, a modo de montaje, y reducidas a una nómina específica que ya expuesta anteriormente.

<sup>114</sup> Este doble sentido, que juega con la idea de “novela de formación” en tanto relato o mito de origen del grupo, remite a la idea de “formación” como “aprendizaje” en el sentido que el

(*formación cultural*, según Williams)– se puede divisar especialmente en las ficciones que escriben los babélicos en la época, incluso antes de *Babel*.

Pueden señalarse una serie de etapas que, como trayectoria grupal y construcción de un *lugar* estratégico en el campo literario, van marcando el ritmo de esa “novela de formación” de *lo babélico*:

- La formación propiamente dicha: la “educación sentimental” de las primeras lecturas, la asunción de ciertos autores-modelo a los que se percibe como magisterios generacionales.
- La muerte de algunos maestros, lo cual va habilitando el efecto de herencia entre sus acólitos o discípulos (Lamborghini en 1985, Borges en el 86, Copi en el 87, Puig en el 90; como eco final, el fallecimiento de Libertella en 2006 y de Di Paola en 2007, que permiten a Guebel, con su homenaje titulado *Mis escritores muertos* (2007), concebir un episodio más, a modo póstumo, en la novela del reclamo de la herencia).
- La *formación cultural*: articulación grupal simulada e intriga, aproximadamente explicitada entre 1986 y 1987.
- Configuración de una plataforma grupal: aparición de la revista *Babel* en 1988.
- Tradición selectiva: reivindicación y apropiación de los maestros, alianzas con hermanos mayores que ya publican desde los sesenta y/o setenta (Aira, Fogwill, Saer, Laiseca, Cohen, Piglia, Libertella, Perlongher, Briante, Di Paola, Gusmán, García, Ludmer, Carrera). Selección de enemigos más o menos explícitos (Soriano, el Boom y el post-Boom, Tomás Eloy Martínez, Emeterio Cerro, Enrique Medina).
- Posteriormente al cierre de *Babel* en 1992, los discípulos renegociarían sus pactos con la institución literaria y el mercado cultural, diluyendo la radicalidad experimental y la negatividad autoexcluyente de sus proyectos originales. Esta última etapa es la base de la interpretación que hace Elsa Drucaroff (2011) de la trayectoria de los Shanghai post-*Babel*.

Paralelamente a esta trayectoria grupal que hemos simplificado en instancias, los babélicos van escandiendo la emergencia de sus poéticas, con mayor o menor nivel de acatamiento respecto del sistema de valores más o menos declarado a lo largo de *Babel*. En las ficciones previas a la revista es quizás donde las marcas grupales resultan particularmente dispendiosas, quizás por la aparente espontaneidad de las semejanzas grupales que en realidad serían previas a la configuración de la formación. Asimismo, novelas contemporáneas a la revista, como las primeras de Chejfec o Matilde Sánchez,

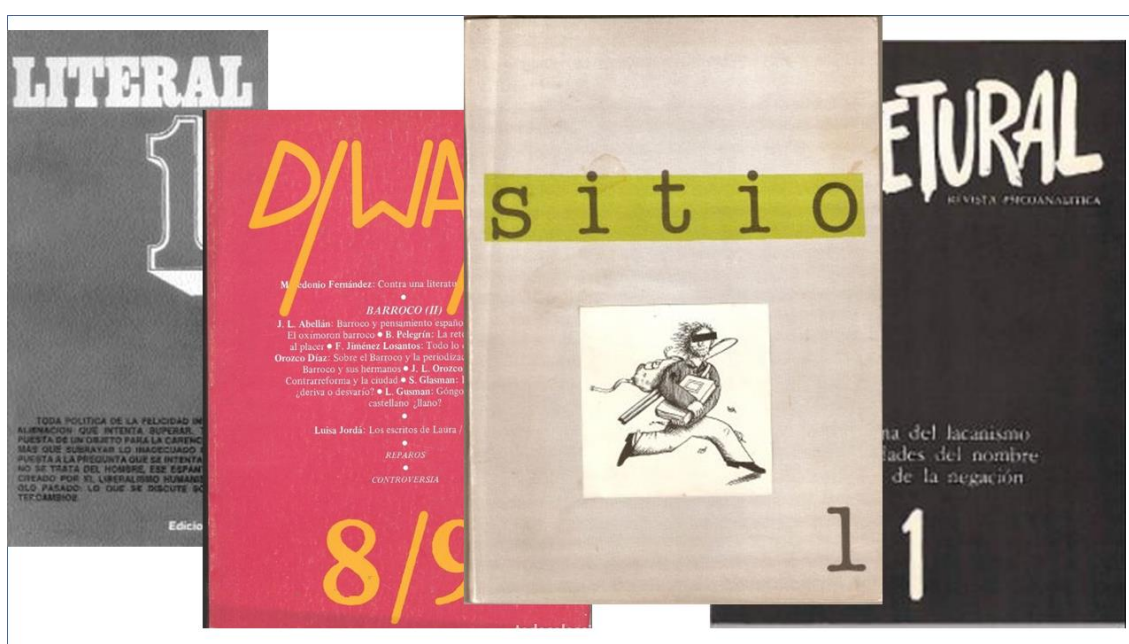
---

*Bildungsroman* alemán narra la formación estética e intelectual del joven artista. Los babélicos, en tanto los jóvenes emergentes de su generación, “los nuevos” de los ochenta, construyen en las marcas discursivas de grupalidad una imagen: escritores jóvenes que están dando sus primeros pasos, que están formando un sistema de lecturas en común, en tanto formación de un gusto y reclamo de modelos precursores, y que realizan sus precoces tanteos dentro de la ficción. El número 8 de la revista *Vuelta Sudamericana* (1987), en la presentación de lo que sería casi todo el grupo Shanghai da cuenta de este episodio inicial del mito de origen del grupo: los jóvenes exhiben en el número de esa revista tanto algunos ejercicios literarios inéditos como algunas respuestas a preguntas que apuntan a sus intereses y lecturas (es decir, a su *tradición selectiva* y a su sistema de valores). Pese a que la revista no explicita la condición de grupo de los invitados, en una perspectiva histórica actual se evidencia toda su carga estratégica en lo referente a la legitimación cultural colectiva, sólo un año antes de que la revista *Babel* comenzara su trayectoria editorial. Es por ello que, cuando hablamos de este relato o mito grupal en torno a la herencia de sus precursores, nos referimos a “formación” en el sentido de aprendizaje grupal.

revelan en sus discontinuidades y disensos los límites de la impregnación que tiene la imagen de *lo babélico* en las poéticas particulares.

### 3.4. La genealogía y la cuestión de las revistas

**Figura 2.** Entre *Literal* (1973-1977), *Diwan* (1978-1982), *Sitio* (1981-1987) y *Conjetural* (1983 en adelante) se produce un claro deslizamiento genealógico. Tomando como punto de partida el psicoanálisis como hermenéutica literaria e instrumento de escritura que postuló inicialmente *Literal*, la revista catalana *Diwan* recibe en su número 8/9, dedicado al barroco, a la diáspora del staff argentino, de modo que este número de *Diwan* funcionaría como una suerte de imaginario número 6/7 de *Literal* (cfr. Mendoza, 2011, 13). Finalmente, la línea psico-literaria se bifurca y Luis Guzmán las lleva por separado hacia *Sitio*, predominantemente dedicada a la literatura y al ensayo, y hacia *Conjetural*, concentrada estrictamente en el psicoanálisis. Entre *Sitio* y *Conjetural* se producen intervenciones de los jóvenes que formarán el grupo Shanghai, lo cual establece uno de los vínculos más visibles entre *Literal* y *Babel*.



La línea genealógica de *Babel* puede trazarse simplemente en un arco cronológico de revistas literarias que, desde fines de los años sesenta, buscan intervenir sobre el canon literario argentino por medio de una renovación de las herramientas críticas, principalmente a través del postestructuralismo y del psicoanálisis lacaniano.

En estas revistas, el culto a la transgresión y la emblemización de la marginalidad no era ya la herencia de Sartre leyendo a Genet, como había llegado a los contornistas, sino más bien la de Derrida leyendo a Artaud, Foucault a Bataille y a Klossowski, Barthes a Sade, Deleuze a Kafka (quizás sólo en Masotta y en Nicolás Rosa podría rastrearse todavía un puente entre Sartre y el postestructuralismo). En tal caso, la genealogía de *Babel* debería remontarse hacia una sucesión de legados que va desde *Setecientosmonos* (1964-1967), *Los Libros* (los veintiocho números de su primera era,

la de Héctor Schmucler: 1969-1972<sup>115</sup>), *Literal* (1973-1977), *Diwan* (1978-1982<sup>116</sup>), *Sitio* (1981-1987), *El Porteño* (1982-1993<sup>117</sup>) y, finalmente, entre 1988 y 1991, *Babel. Revista de libros*. Esta genealogía ha sido estudiada a menudo en algunos de sus vínculos – *Los Libros y Babel* (Warley, 1993; Delgado, 1996; Bosteels y Rodríguez Carranza, 1995, Peller, 2012, 274 y ss.; por no mencionar el propio Caparrós, 1993 y en Chacón y Fondebrider, 1998, 136-137), *Literal y Babel* (Peller, 2006, que marca continuidades y rupturas; por su parte, Paula Klein establece la línea triple entre *Los Libros*, *Literal y Babel*), *El Porteño-Babel* (Chacón y Fondebrider, 1998, 37<sup>118</sup>), *Sitio-Babel*, pero pocas veces (exceptuando el amplio estudio de María Virginia Castro, 2015) se ha trazado la línea completa de descendencia sucesiva, herencias muchas veces derivadas de movimientos culturales diaspóricos (diásporas ideológicas o económicas: revistas que mutan su plantel por orientarse hacia una determinada exhibición de ideas políticas o revistas que desaparecen por imposibilidades materiales y reagrupan parcialmente su formación en otras publicaciones). Así, por ejemplo, esta genealogía responde a cómo la diáspora de *Los Libros*, cuando comienza a politizarse en 1972, se desliza, vía Germán García, hacia el disruptivo y vanguardista proyecto de *Literal*; cómo la diáspora de *Literal* se traslada fugazmente a un número de la española *Diwan* (cfr. Mendoza en García, 2011, 11 y ss.) y de allí (en mucho más que un “aire de familia”, cfr. Giordano, 1999, 90) a la revista *Sitio* (con Gusmán, Lamborghini, Zelarayán y Thonis, y como presagio babélico, a Luis Chitarroni) (cfr. Patiño, 2006; Crespi, 2011; Peller, 2012, 323; Idez, 2015); luego *El Porteño*, “en cuya redacción se gestó el nacimiento de [...] *Babel* [entre otras]” (Chacón y Fondebrider, 1998, 37), que cuenta entre sus páginas a Steimberg, Perlongher, Lamborghini, Caparrós, Di Paola, Fogwill. En fin, toda una circulación de colaboradores y de nombres que reproducen, con diferencias, virajes y tensiones, cierta axiología de la transgresión, cierta imagen de la vanguardia que cristaliza, aunque con elementos intercambiables y por medio de operaciones críticas de diversa índole, en un determinado canon literario.

Algunos críticos (cfr. Sassi, 2006, n.12) han puesto en duda, en cambio, el hecho de que *Babel* realmente heredara las fuertes posiciones estéticas de sus predecesoras. Otros, por su parte, han planteado vínculos más específicos. Así, por ejemplo, a esta genealogía habría que sumarle la experiencia común de varios de los babélicos en el suplemento cultural de *Tiempo Argentino* (1981-1986), *Tiempo Cultura*. Roxana Patiño (2006) percibe en esta experiencia compartida el germen del grupo Shanghai y de la revista *Babel*. El grupo se formaría en 1987, tras el cierre de *Tiempo Argentino*, y ya en 1988 estaría nucleado en *Babel*, casi como una autonomización del suplemento cultural en el que trabajaron durante los años anteriores.

<sup>115</sup> Aunque cabría decir que la politización de su contenido fue un proceso paulatino que se recrudece desde el número 18 y que ya en el 28 (septiembre de 1972) introduce en su portada el lema “Para una crítica política de la cultura”, el cual explicita el posicionamiento de la revista con respecto a la convulsionada coyuntura (cfr. Rivera, 1995).

<sup>116</sup> Esta revista española acogió en aquel número al plantel de la finalizada *Literal*, y suele leerse como “una suerte de imaginaria *Literal* 6/7” (cfr. Mendoza en García, 2011, 13, n.11). En este número, dedicado al barroco y que reúne a Germán García, Luis Gusmán, Eduardo Grüner y Jorge Jinkis, se percibe el cordón umbilical que une a *Literal* con el neobarroco de los ochenta.

<sup>117</sup> En especial el que fue su revulsivo suplemento cultural en los dos primeros años, para luego independizarse como revista: *Cerdos & Peces*.

<sup>118</sup> El periodista Julio Spina recuerda en una entrevista que “*Babel* era un producto de *El Porteño*” (en Coca, 2014, 268).

Hay otras directrices aún más sutiles, como la herencia de la revista de Jacques Lacan, *Scilicet* (1968-1976), y *Tel Quel* en *Literal* (cfr. Prieto, 2006, 429 y 431), y cómo se producen algunas contaminaciones luego, inevitablemente, hacia la concepción babélica de la literatura; por no mencionar cómo el modelo original de *Los Libros*, *La Quinzaine Littéraire*, pasaría a *Babel* en la medida en que ésta tomaría de la revista de Schmucler justamente su momento menos politizado, que seguía el aséptico modelo de dicha la revista francesa.

La puesta en diálogo con su paralelo, *Punto de Vista*, tampoco ha sido desestimada por la crítica (cfr. Warley, 1993 y De Diego 2001, entre otros). Roxana Patiño, 2006, por su parte, marca la diferencia radical en la construcción del canon que hacen *Babel* y *Punto de Vista*: si la marca de ésta es la modernidad, también constituye una limitación que *Babel*, con su ambigua posmodernidad, puede atravesar (uno de esos límites podría encontrarse en las figuras de Aira y Lamborghini, que *Babel* aborda desde un comienzo y que para *Punto de Vista*, en aquella época, suponen experiencias periféricas al núcleo de intereses que explora en sus páginas).

A esto se le pueden sumar otros vínculos puntuales: la revista de poesía *Xul*, que desde 1980 venía difundiendo el canon neobarroco que en *Babel* tendrá particular preponderancia; la experiencia precoz de Alan Pauls a comienzos de los ochenta con la revista *Lecturas Críticas*, donde, en clave más bien académica, se hace gala de la biblioteca en cuestión. Por lo pronto, introducían a Laiseca, Fogwill, Saer y Lamborghini, y discutían al Marqués de Sade, todo lo cual, bajo la égida del concepto de parodia, anticipa certera y llamativamente buena parte del sistema de valores de la tradición selectiva babélica (cfr. Pauls, 2014; Gerbaudo, 2013 y Tabarovsky, 2015). Es tentador también encontrar algún antecedente en esa efímera revista sobre poesía publicada por César Aira y Arturo Carrera (ambos recién llegados a Buenos Aires) entre 1968 y 1969, desde la cual se proponía un raro canon que ligaba lo que había sido el invencionismo (Orozco, Aguirre, Pizarnik) con lo que sería el neobarroco: Carrera, Aira, Aguirre y la última Pizarnik (refrendados por la publicación de algún poema de Severo Sarduy). Esta revista, prehistoria del “neobarroso transplatino”, es uno de los puntapiés del canon aireano que luego sustentará *Babel*.

Podrían mencionarse también paralelismos con *Diario de Poesía* en la forma de estructurar la revista, además de en la presencia de Samoilovich, aunque esta revista plantea una exploración de la tradición literaria mucho más sistemática y menos sesgada que la de *Babel*.

Y finalmente, sería posible pensar en revistas transgresoras y menos recordadas actualmente, como *La hipotenusa* (1967), precursora en postular un canon donde transgresión y humor van de la mano, y una de las primeras en publicar a Copi y a Lamborghini (como aclara Matías H. Raia, un Lamborghini pre-Fiord [2019]).

\*\*\*

El corazón de *Los Libros* era su noción de la crítica como escritura autónoma, su borramiento del Objeto Literatura y una suerte de horizontalidad donde la crítica ya no lo es tanto de obras de ficción como de otras corrientes críticas (una “crítica de la crítica”, al decir de Todorov) (cfr. Germán García en Somoza y Vinelli, 2011,12).

Con una idea que ya tiene toda una tradición previa dentro de la crítica (por empezar, Bosteels y Rodríguez Carranza, 1995), Peller reafirma el argumento de que “*Babel* fue una conflictiva heredera de una revista fundamental en los años 70: *Los*

*Libros*" (274). Y, efectivamente, podría decirse que hay como un puente secreto entre *Babel* y *Los Libros* a través del emblematismo conflictivo de la figura del Marqués de Sade para poner sobre el tapete la cuestión de la transgresión. El dossier del número 19 de *Babel* y la reseña de Oscar del Barco para el primero de *Los Libros* puntúan ese vínculo.

Marcas de una concepción de la transgresión como compromiso del sujeto atraviesan todo *Los Libros*. En el devenir de la publicación se perciben tres perfiles claramente diferenciados que componen tal imagen:

- 1) La crítica contra una concepción perimida que identifica transgresión con autenticidad existencial y espiritual, lo cual se ve en las críticas de Viñas, Sarlo o Rivera a Sabato, Mallea y Murena, cuyas herramientas de argumentación continúan claramente el programa contornista.
- 2) La defensa de la transgresión como compromiso del sujeto exhibido en el vínculo entre literatura y vida: los artículos de Oscar del Barco sobre Blanchot, Sade, Bataille; la de Pichon Rivière sobre Lautréamont, y demás presencias: la escritura de Germán García y Nicolás Rosa, el encomio a Puig, Gombrowicz, Brecht, Walsh, Lamborghini y, por fuera de la revista, pero apuntalada por su lectura de Lacan en sus páginas, la lectura masottiana de Arlt. Todo esto configura una imagen donde la transgresión se define por el riesgo y la experiencia que el sujeto-artista opera frente a las imposiciones morales e ideológicas de la sociedad: su resistencia frente a ese orden discurso es su compromiso.
- 3) A medida que la revista se vuelca más y más hacia una crítica política, se va privilegiando crecientemente la categoría de transgresión como militancia.

A *Literal*, vía García y Lamborghini, se traspassa el segundo perfil, que encarnará en el culto a Macedonio y Gombrowicz. Pero a *Babel* esta concepción pasa filtrada por la "operación desinteresada" que sobreimprimen a toda imagen de autor: el valor pasa a ser la falta de compromiso, la transgresión textual estriba en su estudiada y hastiada indiferencia frente a cualquier idea de realidad (sujeto, existencia, mundo, política, sociedad). El arte obtiene el todo de su valor en la voluntad de ineficacia, en el reconocimiento de su inutilidad ontológica, en su estatuto de juego puro. Si el compromiso era el régimen discursivo que la generación anterior construyó como imperativo de verosimilización de la literatura, los Shanghai perciben la transgresión en la resistencia contra tal orden: desasirse de todo compromiso es la nueva disrupción. Lo nuevo es escandalizar con el escepticismo irreverente frente al martirologio que la generación anterior colocó como piedra de toque de las potencias transgresoras de la literatura. Y en este sentido debiera leerse, por ejemplo, el rechazo que desde un comienzo expresó Briante por los gestos simbólicos con que los Shanghai se abrían paso en el campo literario argentino<sup>119</sup>. También en ese contexto debería leerse tanto la recuperación que hacen de Borges (donde la idea de juego literario obtura toda posibilidad de compromiso del sujeto-autor con cualquier concepción de realidad; incluso la metafísica convertida en una rama de la literatura fantástica clausura todo

---

<sup>119</sup> De allí que en esa célebre mesa redonda "Narradores inéditos de ayer, de hoy y de siempre" organizada en el Centro Cultural San Martín en 1984 —donde los Shanghai (todavía sin tal bautismo) aparecerían juntos por primera vez y se granjearían el inmediato ataque de Briante desde las páginas de *Tiempo Argentino* (cfr. Briante, 1984)— Jorge Dorio o Martín Caparrós (las versiones son ambiguas) armara un revuelo al referirse a la literatura sobre la dictadura con las palabras "La sangre derramada sólo sirve para hacer morcillas" (cfr. Castro, 2015, 94).

compromiso filosófico y lo eyecta hacia la voluntad del simulacro o lo apócrifo), como las operaciones críticas con que proclaman las figuras de Osvaldo Lamborghini y Alberto Laiseca, donde se nubla la imagen de transgresión implicada en la marginalidad social del sujeto o en el mundo de vida simbolizado por la escritura (veremos luego como el primer será ampliamente denunciada por Elsa Drucaroff bajo el concepto de “Operación Lamborghini”, mientras que el segundo, al tener menor pregnancia en *Babel*, no será percibido específicamente, aunque si contrasta de forma radical con las lecturas hermenéuticas que proponían desde antes Fogwill y Ricard Piglia sobre el proyecto de Laiseca).

\*\*\*

En una tradición literaria como la Argentina, en la cual las revistas han representado un papel central para la conformación de identificaciones generacionales, estéticas, tensiones y polémicas, resulta necesario y casi inevitable que los estudios académicos sobre el área exhiban cierta pretensión genealógica. Y es que, los grupos nucleados en torno a las revistas literarias han solido manifestar su sistema de pertenencias y los alcances de sus operaciones críticas en términos de continuidad o ruptura, de herencia o parricidio, con respecto a formaciones culturales tanto anteriores como contemporáneas, de modo que no es atípico que entre las revistas llegue a establecerse todo un sistema complejo de parentescos y ramificaciones.

Como rasgo muy propio de la tradición argentina, las revistas literarias han publicado en sus páginas, fundamentalmente, crítica (literaria, pero también cultural), y ésta ha sido muy usualmente escrita por autores de ficción. De hecho, es hoy casi imposible mencionar algún escritor canónico de la literatura nacional que no haya pertenecido central o lateralmente a algún grupo organizado en torno a una revista. Esto implica que, en Argentina, la ficción se organiza también como operación crítica. Los autores son también capaces de ejercer el poder crítico y redefinir las reglas de la configuración canónica (el ejemplo por excelencia de esta doble figura sería Borges, modelo cuya aplicación integral más reciente sería la de Ricardo Piglia). En ese sentido, toda ficción funda también su propia lengua crítica, lo cual arroja luz a la tan mentada endogamia y autofagia de la nuestra literatura (tema que será uno de los disparadores de todo el programa narrativo de C.E. Feiling [cfr. Bernardini, 2013]).

De modo que, el trazado de una genealogía entre revistas es también un trazado de los linajes y herencias de las estéticas. Se sabe que la revista *Punto de Vista* es quizás la cima autoconsciente del papel de las revistas en la tradición literaria y el ejemplo de una autonomización plena de la figura del crítico frente a la del escritor, y como tal heredó la renovación crítica de la primera época de *Los Libros* (cfr. Chacón y Fondebrider, 1998, 26), pero asumiendo una orientación sociológica y política (al comienzo de base gramsciana) que se remontaba a la herencia del programa de crítica ideológica iniciado en los años cincuenta por la revista *Contorno* (cfr. Sarlo, 1978, 7; Chacón y Fondebrider, 25). A su vez, la revista *Babel*, que sirviera como plataforma de legitimación para el autodenominado grupo “Shanghai”, si bien también retomó la renovación crítica de *Los Libros*<sup>120</sup> (cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 1997; Chacón y

---

<sup>120</sup> Sin embargo, Hernán Sassi opinará: “*Babel*, aunque alguno de sus integrantes la considerara hermanada a *Los libros*, era más un suplemento dominical de reseñas en formato extendido que



Fondebrider, 33 y 136-137; Peller, 2005), estableció un vínculo con la revista *Literal* (cfr. Delgado, 1996, 6; Chacón y Fondebrider, 34; Dalmaroni, 2004, 38; Catalin, 2012), precursora de una prosa crítica inspirada en el posestructuralismo y el psicoanálisis lacaniano, y fuertemente asentada en una voluntad de transgresión vanguardista. Asimismo, como puente modulante entre *Literal* y *Babel*, fue fundamental para la vanguardia estética que venían a representar estas revistas el antecedente de la revista *Sitio* (cfr. Patiño, 2012). Si *Punto de Vista* continúa cierta línea de interpretación política que viene de *Contorno* y de la segunda era de *Los Libros*, a saber, la discusión moderna sobre lo que sería una *literatura política*, entre *Literal* y *Sitio* se produce un encadenamiento, “cierto aire de familia”, al decir de Alberto Giordano (1999, 90), donde se construye una polémica que será fructífera para *Babel*, a la cual llegará ya cristalizada temáticamente: el sentido político de una literatura que reniega de su propia eficacia para intervenir en los discursos sociales (cfr. Peller, 2012, 271, n. 272). El psicoanálisis, que de *Literal* se trasladó a *Sitio* como modelo interpretativo, a *Babel* llegará, por medio de la figura tutelar de Gusmán, que atraviesa las tres revistas, como un eco apagado, encorsetado en una sección específica y convertido, en las críticas y ficciones de Pauls, en un discurso referido, parodiado o nimbado de cierta impronta semiológica<sup>121</sup>. Asimismo, *Sitio* anticipa, por medio de las participaciones de Luis Chitarroni, algunos aspectos de la tradición selectiva de *Babel*, sea en la postulación de Lamborghini como en cierto gusto por los escritores ocultos y la “tradición silenciosa” de la literatura, que al futuro autor de las “Siluetas” le permitirá recuperar figuras olvidadas como Santiago Dabove o Juan Rodolfo Wilcock (este último, una preferencia particular de la biblioteca chitarroniana, al punto de ser uno de los modelos de estilo de las “Siluetas” y una de las puertas de entrada para releer lo borgeano<sup>122</sup>).

Sin embargo, es probable que, más allá de estas líneas de prolongación, el principal parentesco (por momentos ambiguo, incluso hasta parecer más una ruptura que una continuidad) debería buscarse en la concepción de la *política literaria* (o de las relaciones entre literatura y política) que discute Jorge Jinkis o Eduardo Grüner en las páginas de *Sitio* y que, hasta cierto punto, puede percibirse semejante al discurso desde el cual Caparrós escribirá el manifiesto de *Babel* y desde el cual justificaría la deconstrucción de los mitos ideológicos de la izquierda que planteaba en su primera novela, *No velas a tus muertos*. En ambos casos, se tematiza el hecho de que el imperativo ideológico que exige de la literatura un compromiso político con la realidad no es más que otro discurso hegemónico a cuyo poder la literatura debería operar una resistencia. Esta resistencia, si bien adquirirá en *Babel* un carácter de epicureísmo exótico y experimental, casi una suerte de vanguardia feliz e intelectualista, no deja de reenviar a la cuestión política, especialmente desde el manifiesto de Caparrós, en la medida en que coloca como oposición a la “literatura Roger Rabbit” una activa potencia

---

una revista literaria portavoz de una estética en la tradición de *Martín fierro*, *Sur*, *Contorno*, *El escarabajo de oro*, *Pasado y presente*, *Los libros*, *Crisis o Literal*” (2006, n.12). Diego Peller, por su parte, aclara: “A pesar de esa aparente *carencia programática*, reivindicada por los mismos integrantes de la revista, es evidente que *Babel* alentaba una voluntad, no del todo declarada: generar un producto capaz de ganarse un lugar en el mercado de la cultura” (2006, 99).

<sup>121</sup> La continuidad del interés psicoanalítico de *Literal* y *Sitio* habría que buscarlo, en cambio, en la persistente revista *Conjetural*, que dirigirán Gusmán y Jorge Jinkis desde 1983, y en la cual las intervenciones de temas literarios tuvieron algunos cameos babélicos.

<sup>122</sup> También C.E. Feiling (1990a) revisitará la escritura de Wilcock, especialmente como modelo de cierto tipo de literatura de “placer” netamente argentina, en cuya línea, sumando a Copi, se permite legitimar la novela de otro babélico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec.

polémica basada en la inversión de los mitos culturales, en la deconstrucción de los clichés de la cultura nacional a través del extrañamiento (cfr. Caparrós, 1989a, 44-45). La transgresión literaria de vanguardia sería precisamente ese desmontaje y neutralización de los discursos culturales que exigen la subordinación de la literatura, la cual respondería con la operación por excelencia para desestructurar el lenguaje: la parodia. Esta misma fuerza es la que reivindicará Alan Pauls al leer a Lamborghini (1989): “lengua, ¡sonaste!” o “hacer sonar la lengua” (5).

Cuando Jorge Jinkis afirma “La literatura vive de la imposibilidad de responder a las demandas sociales y del disenso con el bien supremo de la moral de turno” (1981, 5), resuena claramente lo que se verá en el manifiesto de Caparrós, la denuncia a las buenas conciencias heroicas que construyen la “literatura Roger Rabbit” (1989a, 43). Y sin embargo, todavía resuenan en *Sitio* otras percepciones menos ambiguas acerca de la relación entre literatura y política que, leídas independientemente, casi podrían pasar por argumentos opuestos a los que se esgrimirán como valor en *Babel*. Allí donde *Sitio*, por momentos, parece renegar de la exigencia de eficacia política, encuentra en otros textos, a veces de los mismos autores, un ímpetu específico donde se subraya la necesidad de desmontar la idea de literatura política y de eficacia a través de, paradójicamente, estrategias eficaces para que la literatura reclame sus capacidades de intervención social, idea ésta impensable entre los babélicos. Así, en los “Entredichos” de los números 2 y 6 de *Sitio*, si bien no abandonan la idea de una política de la lengua, hablan de la “nueva eficacia” necesaria ante la necesidad de que la literatura dé cuenta del hecho histórico-político de la Guerra de Malvinas o bien declaran posiciones como:

Literatura, cualquiera sea la *estética* que adopte es, o tiene que quererlo ser, productora de *efectos*, de cambios en las conciencias, cambios que, de alguna u otra manera, antes o después, se transforman en *conductas*. (1987, 20)

Como dicen Maximiliano Crespi y Ana García Orsi: “La posición de Grüner y de *Sitio* se afianza en la convicción de no abandonar el combate por la verdad” (2016, 46). Quizás parte de esta solemnidad veritativa en torno al papel del intelectual en la sociedad que caracteriza a *Sitio*, tiene continuidad, no tanto en *lo babélico*, pero sí en los dossiers de *Babel*, especialmente en lo que respecta al rol central que se le concede al género del ensayo en relación con el desarrollo de las ciencias sociales (cfr. Giordano, 1999, 89-104 y 146-155, respectivamente, acerca de las discusiones sobre el ensayo en *Sitio* y *Babel*).

*Sitio* descrece de la transparencia del lenguaje y encuentra en lo indirecto, en eso que *Literar* llamaba “la intriga”, la estrategia con el significante (en alianza con el neobarroco de Carrera y Perlongher [cfr. Patiño, 1997, 28]) desde la cual el lenguaje literario se torna fundamentalmente político. Ese componente político puede que sea más explícito en las páginas de *Sitio*, pero no tiene menos presencia en el sistema de valores que se construye desde *Babel*, donde lo político funciona más como subtexto y como negación veleidosa, aunque quizás sí posea aquí una menor fuerza revulsiva, en la medida en que, si bien la literatura sería irreductible a su contexto social (al menos desde el paradigma *Literar-Sitio-Babel*), es irrefutable que la coyuntura de riesgos y poderes discursivos que predomina en 1981 no es la misma que en 1988. Entre un momento y otro, no sólo es el contexto de la censura política el que articula el sentido

de ciertas estrategias de opacidad y estilo indirecto, que en *Babel* ya será una opción más que un constreñimiento, sino también en el campo cultural, donde lo que durante la dictadura todavía está en furtivas vías de legitimación (el psicoanálisis lacaniano, la hibridación entre literatura y crítica, la “muerte del autor”, etc.), ya en democracia se convierte en un capital simbólico efectivo, cristalizado “temas” en la academia y el periodismo y, por ello mismo, un capital susceptible a engendrar una idiosincrasia de la profesionalización, que es aquello con lo que ya ironizaba el staff de *Sitio*, en la sección “Entredichos” del número 4/5<sup>123</sup> (1985, 6), al percibir el cambio de aire en el campo intelectual argentino de democracia, donde el oportunismo ideológico y el indiferentismo académico se disputan la apropiación de la literatura.

\*\*\*

Si *Punto de Vista* era la autonomización de la crítica (y el realce de su función social e ideológica), *Babel*, con su retorno a lo borgeano en clave posestructuralista, venía a reivindicar la autonomización de la escritura (cfr. Patiño, 2012), pero no una autonomización frente a la crítica, pues para los babélicos entre ficción y crítica existe un parentesco metadiscursivo de raigambre borgeana, sino la que se deriva de una disociación entre la escritura como pura forma y el imperativo del compromiso y la eficacia: se pasaba de una literatura política, obsesión del “setentismo” que *Punto de Vista* lleva a la cima de su sofisticación, a una política de la literatura. Se trata de ese mismo viraje que inspira a Elsa Drucaroff (2011), con mayor o menor razón, a denunciar la desideologización posmoderna implicada en el paso del interés por *la* política al interés por las *políticas*.

Pues bien, ¿qué retomó *Babel* de *Los Libros* (siempre refiriéndonos a la primera época de Schmucler, por supuesto)? Más allá de la estructura de cartografía literaria y disposición reseñista –y considerando discutible la herencia política que Peller (2006, 100-101) percibe en la presencia acaso un tanto circunstancial de cierto *dossier* sobre el peronismo donde la estética y el efecto de grupalidad quizás poco se ponen en juego– podrían aislarse dos elementos:

- (a) La renovación del aparato teórico-crítico, así como de la búsqueda de *otra* literatura (una nueva lengua para hablar de “literaturas menores”). Aunque no recuperó el componente de crítica ideológica de la revista que, de por sí, no seguía la línea populista de muchas de las revistas del período (cfr. Peller, 2007, 3-4). Si en términos teóricos *Babel* continúa de *Los Libros* el paradigma Barthes-Blanchot que planteaba Nicolás Rosa; en términos de canon, recuperan lecturas predilectas de la revista, como Osvaldo Lamborghini, Witold Gombrowicz, Néstor Sánchez, Manuel Puig (cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 1997).
- (b) Cierta desapego frente a la literatura latinoamericana, lo cual obturaba la entrada tanto del latinoamericanismo populista como del predominio cultural del *Boom* latinoamericano, entonces en su apogeo (cfr. Peller, 2007, 3-4). Este desapego, no impide que los babélicos participen de esa “mafia neobarrosa” que definía a la relectura perlongheriana de Lamborghini y que se proyectaba con un fuerte *esprit de corps* hacia las experimentaciones del neobarroco hispanoamericano

---

<sup>123</sup> Sección que, en este número, lleva las firmas de Ramón Alcalde, Jorge Jinkis, Luis Guzmán y Eduardo Grüner, pero que pertenece estrictamente a este último (cfr. Crespi y García Orsi, 2016, 42).

de Lezama Lima, Sarduy y Cabrera Infante, y con las proyecciones que esto tiene no sólo hacia Arturo Carrera o Emeterio Cerro, sino también hacia Aira y Libertella, y de allí a las ficciones de los Shanghai.

Ahora bien, lo que en *Los Libros* orientaba las herramientas de análisis hacia el estructuralismo y el marxismo (como se ve, especialmente, en la línea que promueven Nicolás Rosa y Ricardo Piglia), en *Babel* se hará más bien hacia cierta retórica posestructuralista que había ido impregnando otros grupos y otras revistas en Argentina.

Mientras *Punto de Vista* reforzaba su continuidad con la crítica ideológica de *Contorno* (y con una tradición al pensamiento crítico que abarca desde la Generación del 37 hasta los ideólogos de FORJA) y su importación de la sociología de Williams y Bourdieu (para lo cual establecía una distancia clara con respecto a las veleidades estructuralistas que algunos aspectos de la primera época de *Los Libros* había exhibido), *Babel*, en cambio, estimulaba cierto “formalismo” hacia una continuidad específica: el modo en que, con la recuperación democrática, el posestructuralismo había salido de una determinada clandestinidad para ir a instalarse paulatinamente en la academia y el modo en que el hermetismo y las “jergas” tomadas de Barthes, Lacan, Deleuze o Foucault dejaban de configurar una resistencia clandestina para convertirse en cambio en lo que Drucaroff satiriza con la palabra “cooltura” (2011, 48-57). Por lo pronto, el babélico más declaradamente asentado en la renovación teórico-semiológica, Alan Pauls, planteaba desde el comienzo un aparato crítico sustentado en Roland Barthes y en la relectura posestructuralista de Bajtin, incluso en cierta retórica de cuño lacaniano, todo lo cual pasaba por el tamiz del sistema de valores que, desde la revista *Literar* y luego desde Aira, se había erigido con tales herramientas para leer (y releer) la literatura argentina. Así, Pauls sostendrá desde un primer momento tanto una revisión barthesiana e incluso deleuziana de Borges (en *El factor Borges*), así como un canon de autores donde se alineaban Lamborghini, Puig, Aira, Gombrowicz y cierto Saer (digamos, el de *El entenado* y *La ocasión*).

En cuanto al desinterés por la literatura latinoamericana, esta posición en *Babel* no sólo configura una invectiva contra el *Boom* de los años sesenta y setenta, y contra sus complacientes efectos culturales y editoriales, sino también contra las derivas más oficiosas y corporativas de esa época, aquel tipo de “onda” que se cristalizaba en el “buen gusto” con que, según los babélicos, Tomás Eloy Martínez, figura rectora del momento en el periodismo cultural, excluía toda literatura que exhibiera cierto nivel de riesgos formales o de complejidad “gratuitos”. De hecho, en el número cuatro de *Babel* ya una reseña de Pauls tomaba *La ocasión* de Saer como pretexto para arremeter irónicamente contra el latinoamericanismo ya epigonal de Tomás Eloy Martínez. Esta perspectiva (muy distinta al entusiasmo que se exhibía desde *Los Libros* hacia el *Boom* cuando éste era novedad y síntoma de renovación) llegará a su máxima expresión en el concepto de “literatura Roger Rabbit” con que Martín Caparrós, desde el manifiesto publicado en el décimo número de la revista, defenestra toda literatura que cometa la “ingenuidad” de querer intervenir en la realidad a través del compromiso ideológico o el realismo. La oposición frente a la generación anterior, la de esa *littérature engagée* setentista con su imperativo revolucionario y militante y sus culpas contra la literatura burguesa, quedaba establecida, pero la brecha también separaba a los babélicos del propio presente: el academicismo sociológico de *Punto de Vista* y su modelo de ficciones alegórico-políticas, cierto mercado literario emergente representado por una literatura “narrativista” opositora de las experimentaciones formales e intelectualistas (el caso de muchos autores de la colección “Biblioteca del Sur” publicada por Planeta, o

bien de los jóvenes de *Con V de Vian*, que si todavía no publicaban, ya trazaban un mapa de lecturas que parecía refutar punto por punto el de *Babel*) y, por supuesto, todo el periodismo cultural de “buen gusto” que, representado por Tomás Eloy Martínez, encarnaría en el suplemento *Primer Plano*, de *Página/12*.

Demasiados enemigos, incluso para una revista literaria argentina. Su cierre en 1991 no impidió que la trayectoria de cada uno de los babélicos se proyectara en alza a lo largo de los noventa hasta la actualidad, pero nunca desapareció cierto escrúpulo con respecto a sus programas estéticos, que es el escrúpulo por antonomasia de todo campo literario definido por la lógica del esnobismo: el paradójico rechazo al esnobismo. La lógica social del esnobismo implica en su estructura interna que el grupo que lo cultiva exilie ciertas alteridades en las que se proyecta la culpa de tal vicio. El esnobismo en la posmodernidad sobrevive, pero a fuerza de negar la lógica de su capital simbólico, que es esa “distinción” que definía Bourdieu. Ya a comienzos de los noventa se percibía en los babélicos esa impostura autofágica que Zygmunt Bauman describe así:

Hoy, la insignia de pertenencia a una elite cultural es la máxima tolerancia y la mínima quisquillosidad. El esnobismo cultural consiste en negar ostentosamente el esnobismo. El principio del elitismo cultural es la cualidad omnívora: sentirse como en casa en todo entorno cultural, sin considerar ninguno como el propio, y mucho menos el único propio. (2013, 24)

En un medio cultural como el argentino de los primeros años noventa, en plena emergencia del neoliberalismo menemista, algunos sectores jóvenes comenzaban a denunciar esta lógica (pensemos en *Con V de Vian* o en el rechazo de una joven Drucaroff en 1991), el intelectualismo y el juego elitista de *Babel* no podía permanecer impune: despreciados o ignorados por los sectores que mantenían la ideologización setentista (Briante, Rivera, Viñas) y ridiculizados por los autores jóvenes que desdeñaban el culteranismo sectario de su retórica y sus propuestas de experimentación sectaria, los autores del grupo “Shanghai” debieron batirse en retirada hacia orientaciones individuales que configuraran nichos desde los cuales proyectar sus ficciones (el periodismo, la crítica de cine, la actividad académica, la labor editorial) o hacia la transigencia con algunas exigencias del medio (como el interés en poner en escena elementos políticos coyunturales, aunque fuere en clave alegórica: Pauls se fue a escribir sobre la dictadura, Guebel desplegó cierta mitología personal sobre el peronismo, Caparrós dio luz con Eduardo Anguita a un amplio proyecto testimonial sobre la militancia setentista). Otros autores, que ya planteaban desde un comienzo cierto disenso con los valores más nuclearmente babélicos, como Chejfec o Matilde Sánchez (autores en cuya escritura, menos blindada que la de los demás del grupo, circulaban claramente filtraciones políticas) lograron abrir sus condiciones de canonicidad hacia el sistema de valores de *Punto de Vista*, como también sucedió en parte con Alan Pauls.

Ninguno de ellos, por ejemplo, logró sostener una literatura que se mantuviera en esa extraña esfera intocable e ideológicamente inclasificable en que la se desarrollaron, cual mandarines, entre la santidad y la infamia, sus autores más admirados: Lamborghini, Aira, Laiseca (como hemos visto antes, ya Chitarroni, en su nota sobre Libertella en el número 17 de *Babel*, exhibía esa ambigüedad: admirar la transgresión radical de Lamborghini, pero no atreverse al riesgo de su hermetismo y

autoexclusión; Martín Prieto nota una situación análoga en el viraje de Luis Gusmán y Germán García durante los ochenta, con su alejamiento de la irreverencia que compartían con Lamborghini y su repliegue hacia una literatura más legible y asimilable [2006, 432]). Allí quedaba el gesto de la transgresión, en una operación crítica, en una marca de identificación, y ya no en la construcción de una estética acorde a tales riesgos.

Ahora bien, donde *Punto de Vista* había marcado - contra la facción anti-sociológica de Nicolás Rosa en *Los Libros* - su asunción de la herencia contornista como la única tradición crítica reivindicada desde la revista (cfr. Gillier, 2012), *Babel* hace otro tanto, implícitamente, con la revista *Literal* (1973-1977). Si Sarlo podía afirmar la vigencia del programa contornista, *Babel* podía hacerlo, tácitamente, con el literalista y lo que Idez llama su “restauración martinfierrista” de la vanguardia (2010, 119). Y la continuidad que plantean se produce fundamentalmente en tres niveles, que podrían enunciarse como (a) Retórico, (b) Axiológico, (c) Canónico.

Es decir, recuperan cierta retórica que, en *Literal*, funcionaba como una contaminación vanguardista de la lengua poética en el seno de la lengua crítica. Aunque si en *Literal* la escritura se postulaba desde un blindaje lacaniano-telqueliano incapaz de ceñirse al género de la reseña o a la explicitación de que el complot que organizaban era estrictamente literario, *Babel* mantiene un hermetismo moderado, adaptable todavía al diálogo sobre literatura, y presente sólo en algunas secciones de la revista, mientras que en otras secciones o colaboraciones permitían el ingreso de discursos más convencionales o asimilables.

Por otra parte, los babélicos rescatan un sistema de valores que *Literal* había logrado mantener impoluto en los setenta: hablar de categorías como “texto” y “escritura” frente a las predominantes entonces de “autor”, “obra” y “compromiso” (cfr. Chacón y Fondebrider, 34). No en vano algunos críticos leerán la continuidad entre *Literal* y *Babel* en términos de antipopulismo (Delgado, 1996, 6; Dalmaroni, 2004, 38): el modelo del intelectual cínico, apartado, estratégicamente frívolo que Lamborghini defendía en oposición a las obviedades del escritor populista. En estos valores destacan intereses como la marginalidad, la transgresión, la experimentación con el lenguaje, la impugnación de la ilusión mimética que rige el realismo, etc. Y en tal plano resuena el eco del tipo de literatura que leían Barthes, Foucault, Lacan y Deleuze (Kafka, Sade, Bataille, Blanchot, Klossowski), así como la forma de leerla.

Asimismo, los babélicos importan (y readaptan) también el sistema de lecturas, es decir, la tradición selectiva que en *Literal* se reducía a los nombres de Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Witold Gombrowicz, pero abría toda un sistema de implícitos (por empezar, el gran implícito es Arlt, vía Masotta, pero también, hasta cierto punto, Puig [Giordano, 2002; Idez, 2010, 44]). Si bien el traspaso hacia *Babel* no es exacto, se perciben equivalencias en autores donde el peso de esos tres nombres (Macedonio-Girondo-Gombrowicz) se da como sobreentendido. Incluso, a nivel genealógico, muchos de los autores leídos y legitimados desde *Babel* poseen algún parentesco mayor o menor con *Literal* (Lamborghini, Libertella) o comparten una concepción de transgresión contra los atajos de la alta literatura “burguesa” (Aira, Perlongher, Copi, Puig, Di Paola, Sánchez). A su vez, si el culto a Lamborghini es un guiño babélico que se remonta a *Literal*, la presencia de Luis Gusmán como colaborador en *Babel*, aunque no se acentúen tanto sus ficciones desde la revista, configura también una marca de origen.

Ahora bien, *Babel* no reproduce ni el hermetismo ni la anonimidad que caracterizaban a *Literal*. Al ser una revista de reseñas y, a la vez, una plataforma para erigir un canon, el hermetismo extremo de *Literal* sería como escupir para arriba. No sólo porque ya a fines de los ochenta la tolerancia hacia tales veleidades sectarias había bajado dentro de un campo que consideraba que la revisión ideológica y la reconstrucción del sistema cultural eran necesidades inaplazables y, por tanto, se hubiera denunciado inmediatamente como modos de impostura intelectual, sino porque, aunque los babélicos cultivaban cierta jerga y cierta retórica asociada a los códigos internos “para entendidos”, no existía, como en *Literal*, un interés por la experimentación formal pura, alejada de la legibilidad y la comunicabilidad: la transgresión de los literalistas había sido una apuesta total contra la transparencia del lenguaje, tan total que ni Germán García ni Luis Guzmán la admitieron como parte de sus proyectos literarios personales post-setenta (como eco del éxito de Saer y Piglia, ellos comenzaron a fraguar novelas *legibles* donde la transgresión circulaba a nivel más bien del contenido), y, de hecho, sólo Lamborghini, Zelarayán y Libertella mantuvieron esa cualidad de lo indigerible como ejes de sus programas. Por otra parte, aunque en *Literal* se planteaba un juego basado en no firmar las colaboraciones (sólo eran anónimas las intervenciones teóricas, porque las ficciones que incorporaba la revista sí iban firmadas), en *Babel*, donde ya prima el culto al nombre propio a la hora de construir el efecto de grupalidad (al punto de proyectar esta lógica a sus propias novelas, a modo de *autoficciones colectivas* [cfr. Castro, 2015]), esta estrategia ya no tiene lugar: lejos de los años setenta, la resistencia desinteresada ya no es posible en un campo literario más competitivo donde la legitimidad cultural se obtiene a fuerza de “autobombo” y no de conspiraciones secretas. La publicidad y la visibilización mediática reemplazan el poder de resistencia que una intriga clandestina pudo ejercer desde un proyecto como *Literal*.

Como hemos visto, a pesar de lo que propone Sassi, la revista *Babel*, si bien puede no configurar una revista con una estética homogénea y una línea fuerte de ideas, está lejos de ser meramente “un suplemento dominical de reseñas en formato extendido” (Sassi, 2006, n. 12), y tampoco es exacto que, como asegura Sassi, en gran parte su contenido sea hoy completamente ilegible, en la medida en que todavía puede reconstruirse el marco de sentido que dio lugar a las oscuras alusiones con que a veces los babélicos apuntalan sus autofiguraciones grupales, sus guiños y el efecto de intriga.

### 3.5. La herencia polémica: *Literal*, *Babel* y la continuidad de una retórica

La transgresión retórica –como la transgresión sexual– supone algunas leyes que engendra por su propio movimiento..., el exceso que el lenguaje produce es la transgresión de esa ley.

*Literal* 4/5 (1977, 191-192)

Si *Literal* y *Babel* han coadyuvado, de una u otra manera, a formar algunas de las directrices más visibilizadas de la actual concepción del canon literario argentino (especialmente en lo que respecta a la posición de autores actualmente centrales como Osvaldo Lamborghini, César Aira o Héctor Libertella), también debe tenerse en cuenta que lo que puede ser percibido como una cierta continuidad entre ambas revistas

funciona sobre la base de un complejo sistema de representaciones dentro del campo intelectual argentino de los años setenta y ochenta. La idea de que entre *Literal* y *Babel* circula una herencia y que esta herencia consiste en una política de la escritura, atraviesa algunas de las recensiones críticas recientes de la literatura argentina de postdictadura (cfr. Avellaneda, 2003; Peller, 2006; Klein, 2014). Y, si bien algunas posturas señalan la impronta de esta continuidad intelectual como eco de una despolitización de los principios ideológicos de su predecesora (Drucaroff lo implica a menudo, aunque por vía de desmentir la lectura aireana de Lamborghini) o, incluso, como permutación del antipopulismo que caracteriza a ambas (cfr. Dalmaroni, 2004, 38), debe admitirse que, de todas formas, tal distinción evidencia en la crítica un sistema de afinidades en torno a la relación entre literatura y política.

Ahora bien, si en algún punto coinciden las lecturas acerca de la sucesión que *Babel* procura respecto de *Literal*, es en el componente político (en términos de una *política literaria*, por supuesto, y no de una *literatura política*) con que esta continuidad hace cristalizar los problemas de la vanguardia, el poder y, a fin de cuentas, la transgresión:

El problema de la vanguardia se especifica en la discusión en torno a los modos y posibilidades de apropiación de lo que se va constituyendo a lo largo de estas discusiones como un legado: *Literal* y los escritores que confluyeron en la revista. (Catalin, 2012, cap. 3, párr. 2)

Con una impronta que remite a la herencia de *Literal*, *Babel* comparte la idea de que al transgredir la 'ley' de la lengua, la literatura subvierte los discursos monológicos del poder. Al mismo tiempo, investida de un valor estético pero también social, la transgresión deviene la marca distintiva de una literatura que es pensada, ella misma, como una forma de hacer política. (Klein, 2014, párr. 29)

Ya Verónica Delgado (1996, 6), en su monografía precursora sobre *Babel*, llamaba la atención sobre el parentesco entre la reseña irónica de Feling contra Soriano y el texto "La intriga" que Lamborghini escribía para el primer número de *Literal*, ambas centradas en la oposición entre el intelectual frívolo y pedante frente al populista comprometido, poniendo al primero en el polo positivo. Lisandro Bernardini desarrolla esta comparación y afirma que

Como en *Literal*, [en *Babel*] la crítica recae sobre los efectos culturales, políticos e ideológicos de los textos literarios que genera el populismo practicado desde cierta izquierda biempensante, en tanto estética acrítica que en lugar de discutir el sentido y el lugar común, tiende a fortalecerlos en su afán de captar adeptos. (Bernardini, s/fecha 2, párr. 36)

### **1. La marca de origen**

La reciente creación, por parte de especialistas de la UBA, del Archivo Histórico de Revistas Argentinas es otra de las tantas confirmaciones de la enorme relevancia de las revistas literarias en la configuración de la literatura nacional:



Creemos que es en las revistas donde puede rastrearse el grupo de pertenencia de un escritor o un intelectual, así como los debates estéticos e ideológicos en torno al arte y la literatura, la difusión de cierta literatura que originalmente apareció en revistas [...], entre otros ejes. Desde la perspectiva de la historia cultural, las revistas son un objeto tan representativo de una época como los libros, y de hecho tienen una circulación diferente a la de los libros entre los lectores: están pensadas para un consumo inmediato y buscan una intervención directa en el presente de la enunciación. (Quereilhac en Sousa, 2015)

Consideramos que el papel fundamental que representó la revista *Babel* para la configuración del campo literario argentino de postdictadura puede cobrar su más profunda significación al ser colocados sus efectos en la línea de una relación particularmente absorbente con la revista *Litoral*, publicación ésta que, surgida en una de las eras de mayor tensión política de la historia argentina reciente, representó la plataforma de emergencia para una forma de concebir la literatura que hasta la actualidad es fuente inagotable de tráfico, reivindicaciones y relecturas. El hecho de que dos autores tan definitivamente centrales en los esfuerzos canonizadores de la crítica actual, como lo son Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella, tengan sus condiciones de legibilidad en el horizonte de recepción de *Litoral*, implica que todo estudio de las formas de leer y producir literatura de vanguardia en la Argentina deberá detenerse hoy de modo particular en esta piedra de toque que significó la publicación de los escasos tres ejemplares de la revista entre 1973 y 1977. Un ensayo como *Literatura de izquierda* (2004) de Damián Tabarovsky es muestra clara de esa referencia a la hora de pensar la proyección y legado de las vanguardias en la literatura nacional del siglo XXI.

Decir que *Babel* ha sido la responsable de la posición legítima de *Litoral* en el actual canon literario argentino sería probablemente excesivo, pero sin duda no puede obviarse el hecho de que ésta ha tenido en aquella una de las instancias de consagración fundamentales, una de las causas eficientes de su elevación a ícono generacional precursor y a programa disruptivo ineludible para trazar la genealogía de la literatura argentina contemporánea. No obstante, para ciertos sectores intelectuales, esta legitimación viene enrarecida por una particular marca de origen.

## 2. *Litoral* (1973-1977)

[...] por haber nacido un poco marginal y descentrada, por lo mismo terminó haciéndose centralmente argentina.

Héctor Libertella (en Idez, 2010, 17)

¿Qué fue *Litoral*? Por lo pronto, una de las principales plataformas vanguardistas de circulación del postestructuralismo en Argentina, eco del culto lacaniano nucleado en torno a Oscar Masotta<sup>124</sup> y, muy probablemente, el único proyecto en nuestro país que

---

<sup>124</sup> De hecho, los modelos principales de *Litoral* son las publicaciones francesas centrales del período: la revista de Lacan, *Scilicet* (1968-1976), y la estructuralista *Tel Quel* (1962-1980) (cfr. Prieto, 2006, 429-431), a las cuales, por el recurso del anonimato y la radicalidad experimental, podría sumarse *Acéphale*, la revista que Georges Bataille publicó a fines de los años treinta. Esta última influencia provendría particularmente de la recuperación que el sistema de lectura

derivó estos intereses hacia una literatura no sólo profundamente disruptiva y transgresora, sino también con una autonomía estética tal que retiene su funcionalidad aún por fuera tanto de su contexto epistemológico como, y a pesar de lo que dice Drucaroff, de su contexto político-ideológico (cfr. nuevamente Tabarovksy, 2004). Ya algunos de sus contemporáneos le adjudicaron en su momento un papel central en lo que a configuración de grupos de vanguardia literaria se refiere, así como un carácter emblemático como portavoz de cierto antirrealismo de época. Es indudable que gran parte de la centralidad que el campo literario actual otorga al papel de los “malditos” y “ocultos” de la literatura argentina proviene de una actitud fundacional de *Literal* (no poco anticipada en la primera época de *Los Libros*) en la que, a la vez, se conjuga tanto la voluntad de releer la literatura nacional desde la perspectiva de sus figuras más periféricas y marginales –Macedonio, Gombrowicz, Arlt– como la provocación de producir una literatura (y más aún, una forma de hablar sobre la literatura) acorde a las exigencias de autenticidad y resistencia cultural emanadas de tales figuras rectoras.

Al aparecer en 1973, *Literal* vino a hacerse eco de los efectos receptivos de tres obras publicadas anteriormente por los propios creadores de la revista: *Nanina* (1968) de Germán García, *El Fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini y *El frasquito* (1973) de Luis Gusmán (y, de forma más implícita, recibiendo premisas y modelos de *El camino de los hiperbóreos* de Libertella, *Sexo y traición en Roberto Arlt* de Oscar Masotta, *La obsesión del espacio* de Ricardo Zelarayán y, hasta cierto punto, de las tres novelas que había publicado Manuel Puig hasta entonces)<sup>125</sup>. De esta forma, *Literal* ensayaba un manifiesto de su literatura *a posteriori* de los mencionados proyectos y, a la vez, cerrando el circuito entre texto y metatexto, daba forma orgánica a una reducida “comunidad interpretativa” (para usar el término de Stanley Fish) que, lejos de desaparecer, con el tiempo llegó a convertirse en una clave generacional y se diseminó hasta el canon académico y el emblematismo cultural. Obras posteriores como *Austria-Hungría* (1980) de Perlongher, *Ema, la cautiva* (1981) de Aira, *Minga!* (1987) de Jorge Di Paola, la trayectoria crítica de Josefina Ludmer e incluso la lectura en Argentina de Copi, sólo pueden comprenderse al colocárselas en la órbita de influencias y circulaciones de *Literal*<sup>126</sup>. Aún más, podría decirse que, sin la experimentación de *Literal*, los proyectos de César Aira, Marcelo Cohen y Alberto Laiseca habrían carecido, no sólo de las mismas instancias receptivas que tuvieron, sino también de las condiciones de producción de que gozaron, dado que el campo literario nacional habría

---

postestructuralista propuso, desde fines de los sesenta, de transgresores y “malditos” de la literatura francesa, como el Marqués de Sade, el Conde de Lautréamont, Antonin Artaud, Raymond Roussel, Jean Genet o Georges Bataille.

<sup>125</sup> En algún punto, si seguimos la argumentación de Idez (2010, 39-40), *Literal* es el resultado de una amalgama donde se concentran la teoría intelectual (semiótica y psicoanalítica) de Germán García y la obra literaria intuitiva de Osvaldo Lamborghini. Es en esta cruce donde puede comprenderse el sentido de “objeto de vanguardia” que constituye la revista en sí misma, un compuesto hilemórfico de escritura crítica y literaria (“la contaminación teórica de la ficción” [Mendoza, 2010, 45]), y también, en la desconfiguración de esta cruce (la ausencia de Lamborghini en el número 4/5), el viraje hacia una forma más convencional.

<sup>126</sup> En el caso de Copi no se trata de una relación directa con *Literal*, sino de la forma en que César Aira construye, en un solo gesto semiológico, tanto una imagen de Lamborghini como una de Copi, de Puig o de Pizarnik. Por otra parte, Jorge Di Paola –que junto a Libertella son objeto de un ensayo fuertemente legitimador que escribe Daniel Guebel (*Mis escritores muertos*)– ya en el '73 se había manifestado como un adepto a *Literal* al publicar, en el marco del semanario *Panorama*, entrevistas a Gusmán y Lamborghini.

funcionado a través de otras tensiones (o en todo caso, de otras vías para expresar las mismas tensiones).

En relación con el papel ideológico que viene a representar *Literal* en su momento de emergencia y circulación, Ariel Idez explica que la revista:

[...] denuncia al mismo tiempo la coartada de un campo literario ahogado por las demandas políticas y propone, en lugar de una literatura revolucionaria, una revolución de la literatura. Contra la fachada del compromiso y la mala fe del referente revolucionario, los hombres de *Literal* librarán su batalla en el plano de la gramática y la sintaxis, herramientas con las que, a fin de cuentas, el orden dominante construye su discurso hegemónico. (2010, 13)

A fin de cuentas, si el viraje del realismo “comprometido” de los sesenta hacia el realismo “militante” de los setenta (encarnado fundamentalmente por la figura de Walsh) comportaba una crítica a la tibieza moderada del primero, es indudable que *Literal* participa de este clima de “extremismo”, sólo que proyecta su “lucha armada” hacia el interior mismo de la literatura, como si no pudiera pensarse una transgresión literaria verdadera sin quebrar antes el molde expresivo que la contiene: la lengua. Por lo pronto, si Walsh en 1973 criticaba el realismo estereotipadamente comprometido (de corte guerrillero y novelescamente revolucionario) por la ausencia de remisión directa a la coyuntura política argentina y al peronismo (“el hecho maldito del país burgués”, el fantasma que recorría el país entonces), este factor, aunque ausente en las páginas de *Literal*, es obsesivamente invocado en la obra de Lamborghini: no sólo el autor más fuertemente experimental y disruptivo del grupo, sino precisamente el único que instó a la revista (quizás más en un acto de arrojo delirante que en una voluntad ideológicamente coherente) a hacer explícita su posición de apoyo revolucionario precisamente en plena dictadura, lo cual, por supuesto, García y Gusmán rechazaron de plano y, en la actualidad, recuerdan como otro capricho pintoresco de Lamborghini.

### **3. Babel**

Conviene hacer un repaso de algunas de las coordenadas básicas de *Babel* para comprender las formas de herencia que asume respecto de *Literal*. *Babel*, como ya hemos visto, fue una revista que jugó a dos puntas: sus autores escribían sobre literatura, pero también la producían, y con la primera actividad allanaban el camino de la segunda. La revista fue representativa de una generación que hacía sus primeras armas editoriales en el campo literario de postdictadura, un campo donde las posiciones centrales, sea por las censuras o por los exilios del período anterior, estaban prácticamente vacantes. Los autores de *Babel* manipularon tres recursos fundamentales para acceder a estas posiciones:

- Un dominio del discurso crítico-académico que les permitió proponer una representación “legítima” del canon literario argentino.
- Una evidente complicidad discursiva con los conceptos y la retórica de cierta circulación del postestructuralismo, con lo cual expresaban una continuidad con proyectos de vanguardia crítica anteriores (*Literal*, *Los Libros*, *Sitio*), un alejamiento de los intereses ideológicos de la generación intelectual de la década anterior (*Crisis*, la segunda época de *Los Libros* y su descendiente

directo: *Punto de vista*) y, al mismo tiempo, una autoexhibición que convertía al grupo en representante de una suerte de generación X, “decepcionada” frente a las posibilidades políticas de la actividad literaria y a las potencialidades de intervención social desde la esfera intelectual.

- Una producción literaria experimentalista e intelectualista cuyos principios de canonicidad se veían sustentados en una triple legitimidad detentada por la revista: periodística (el dominio de Caparrós y Dorio de los disparadores y recursos de los medios masivos de comunicación que comenzaban a reconfigurar el campo cultural en la postdictadura), crítico-académica (el origen más o menos universitario de los babélicos, muy particularmente concentrado en Pauls y su escritura de raigambre semiológica) y literaria (los babélicos participaban con sus propias producciones ficcionales del campo literario del cual, en la revista, proponían un balance).

Sin embargo, la instancia canonizadora representada por la revista no sólo sirvió a los fines de proyectos creadores particulares, sino que también configuró un instrumento de recuperación y renovación de numerosos aspectos del campo literario argentino, los cuales pueden enumerarse como notas características de *Babel*:

- El culto hacia figuras de la “nueva” literatura nacional, autores rupturistas y transgresores todavía periféricos respecto del canon académico, como, por ejemplo, César Aira, Osvaldo Lamborghini, Jorge Di Paola, Néstor Perlongher, Manuel Puig o Alberto Laiseca (al mismo tiempo, se perfila en *Babel* una relación problemática con la figura de Borges, lejana, sin duda, al antiborgeanismo ideológico de las décadas anteriores, pero ajena también a la mera subordinación del canon liberal derivado de *Sur*),
- La incorporación de una expresión desinhibida, declaradamente intelectualista y, por momentos, artificiosa y controvertida, que ha configurado una marca de estilo fundamental en la época, y que, por lo demás, le ha valido la acusación de esnobismo y frivolidad por parte de algunos sectores del campo literario,
- La defensa de una literatura (representada en buena medida por las obras de los propios miembros del grupo) basada en principios tales como la inversión y el extrañamiento de los mitos nacionales, la renuncia al color local y al folclorismo, el desprecio por lo inmediato y cotidiano, la búsqueda de ciertas formas de exotismo, la aspiración a una complicidad con el lector producida en el seno de un metalenguaje semiológico (cierto *entre-nous* de carácter académico, aunque no academicista<sup>127</sup>), el regodeo en el experimentalismo metaficcional (por todo esto se les imputaría a menudo una actitud despolitizada hacia la creación literaria),

---

<sup>127</sup> La competencia comunicativa desplegada por *Babel*, base cognitiva del “lector modelo” construido en sus páginas, deriva de la formación académica de sus miembros (la mayoría con un fuerte contacto con la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, con un dominio particular de las teorías literarias). Sin embargo, y a diferencia de *Punto de vista*, *Babel* no es una revista dependiente de los modos de producción académica, frente a los cuales opone más bien una carnavalización postmoderna de registros y temas. Si el lector modelo de *Punto de vista* es el académico humanista, el de *Babel* es el consumista cultural de formación académica o semi-académica.

- Y finalmente, la propagación de un canon de novedades editoriales cosmopolitas, muy al gusto del extranjerismo borgeano, que erigiría a la revista en una suerte de “puerto cultural”<sup>128</sup>. No resulta extraño, de este modo, que uno de los géneros discursivos más funcionales a los objetivos de la publicación haya sido el de una forma ambigua, elusiva e inestable de manifiesto de grupo.

Gran parte de la “legitimación por autobombo” o “sociedad de bombos mutuos” –como la denomina, no sin cierta ironía, Pierre Bourdieu (1967, 16)– que configuró el estatuto grupal de los babélicos se basó en la construcción discursiva, operada por sus propios miembros, de un mito apócrifo: el grupo “Shanghai”<sup>129</sup>. El manifiesto colectivo de este grupo, publicado supuestamente en 1987 en *El Porteño* y en el número 6 del *Diario de poesía* (1987, 40)<sup>130</sup>, habría sido escrito como una defensa a los ataques que tanto Martín Caparrós como Alan Pauls, Luis Chitarroni y Daniel Guebel, recibieran por parte de grupos centrales del campo literario como respuesta a sus primeras incursiones literarias (*Ansay o los infortunios de la gloria*, de Caparrós, *El pudor del pornógrafo*, de Pauls, y *El país de la dama eléctrica*, de Cohen, en 1984; *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, de Guebel, en 1987). El contenido de este manifiesto fue retrabajado por Caparrós en un célebre artículo, publicado en el número 10 de *Babel* (en junio de 1989), titulado “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. Aunque aquí ya el “nosotros” del manifiesto se contamina por la presencia de un yo individual, la marca colectiva sobrevive como declaración de principios intelectuales comunes, pues incluso su explícita negación de colectividad configura un rasgo retórico e irónico propio de la formación<sup>131</sup>.

#### 4. Formas de la continuidad

Nos habíamos creído obligados a escribir un manifiesto donde justificáramos, entre otras cosas, nuestro nombre.

Martín Caparrós, “Mientras *Babel*” (1993, 526)

Dando por sentado que la existencia de una continuidad entre *Literal* y *Babel* es más bien un axioma legitimado a priori por una relativamente reciente tradición crítica, en todo caso, nosotros procuraremos establecer una descripción de algunos de los modos en que se pone en escena este legado y, ulteriormente, plantear algunos puntos

<sup>128</sup> Patiño hace referencia a este factor como diferencial entre *Punto de vista* y *Babel*: la primera casi nunca remite a un universo de lecturas extranjeras (2006).

<sup>129</sup> Esta suerte estrategia grupal se complementó con otros dos fenómenos culturales impulsados por miembros de lo que sería *Babel* que revelan el gusto del grupo por lo apócrifo y el experimento mediático: José Máximo Balbastro, el autor inventado por Jorge Dorio y Martín Caparrós, en 1988, en el programa de TV que ambos conducían, *El monitor argentino*; el documental *fake* de Carlos Sorín, *La era del ñandú* (1986), escrito por Alan Pauls.

<sup>130</sup> El manifiesto, titulado “Shanghai”, reproduce un texto que, según informa su copete, circulaba extra oficialmente en algunos ámbitos literarios. Aparece firmado por Martín Caparrós, Jorge Dorio, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Sergio Bizzio, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari y Sergio Chejfec.

<sup>131</sup> Ya en una entrevista de 1988 a Martín Caparrós (Gorbatto, 1988, 24-25) se da muestra del continuo juego con que los autores del manifiesto negarían la seriedad del mismo, aun manteniendo marcas estratégicas de refrendar una identificación colectiva.

polémicos en torno al problema de la herencia y a la figuración que ésta adquiere en *Babel*.

Como hemos mencionado, buena parte de las investigaciones existentes en torno a *Babel* registran, de manera más o menos explícita, su parcial derivación de la experiencia intelectual que significó la revista *Literal* en los años setenta. Ya a mediados de los años noventa, Elsa Drucaroff denunciaba la interpretación y el uso que los autores de *Babel* habían hecho de la figura de Lamborghini, lo cual implica desestimar una cierta legitimidad que estos autores asumían fundamentalmente en términos de herencia. En la vereda opuesta, cuando Damián Tabarovsky (2011) reivindica el canon y los procedimientos representados por los babélicos, incluye de manera natural a Lamborghini y Libertella<sup>132</sup> en un mismo plano con autores vinculados a *Babel*, como Daniel Guebel y César Aira.

Hay, en todo caso, un acuerdo crítico en torno a la continuidad que los babélicos procuraron encarnar, más como efecto de sentido que como continuidad técnica o estética, con el proyecto creador de Lamborghini y, por extensión, con la plataforma de emergencia que significó para este autor la revista *Literal*. Esta genealogía se concentra particularmente en el posicionamiento que *Babel* toma con respeto a la noción de “vanguardia” (cfr. Catalin, 2012, cap. 3, párr. 2). Y, sin embargo, ya aceptando la continuidad entre ambas publicaciones, cabe preguntarse qué cambios se producen entre una y otra en lo que respecta a la representación de la realidad y al problema del realismo en la literatura. ¿Qué cambia, entre el período 1973-1977 y 1988-1991, en un sector del campo intelectual que parecería homologarse por herencia generacional? En todo caso, y a grandes rasgos, se produce un viraje en los siguientes elementos entre ambas revistas: la apuesta por el hermetismo discursivo (*Literal* está escrita para un público restringido en una jerga de proyecciones lacanianas, pensada para iniciados; *Babel* posee un público lector más amplio y los manifiestos programáticos o las declaraciones estéticas forman parte sólo de un porcentaje pequeño de la publicación), el anonimato (se pasa de una autoría anónima, colectiva y generacional a una “autoficción colectiva”, al decir de María Virginia Castro [2009], centrada en el culto al nombre propio y a una identificación que representa metaliterariamente al grupo), el formato (de una revista oculta, de formato pequeño y angosto, de letra apretada, de títulos ambiguos, a una revista formato tabloide, de maquetación vistosa, con fotografías, diseño periodístico y publicidad, etc.), el objeto (desde la “escritura” extraña e inasimilable para *Literal*, concepto que postula un “lacanismo de combate” [Giordano, 1999, 72], al “libro” en *Babel*, concepto de mercado), la tematización de lo político (desde la política del hermetismo en *Literal* al exotismo cosmopolita y evasivo de *Babel*<sup>133</sup>) y, finalmente, la pertenencia social e institucional de sus agentes (psicoanálisis y cierta marginalidad profesional en *Literal*; periodismo y academia en *Babel*). Lo que no cambia

---

<sup>132</sup> Recordemos que la emergencia de Héctor Libertella en el campo literario argentino también estuvo vinculada al proyecto de *Literal*. Tal es así que, no sólo participa del número 2/3 de la revista (con el texto breve “Bola de metal”), sino que fue editor en 2002 (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor) de una edición crítica de la misma, donde restituye los nombres propios de los textos originalmente anónimos.

<sup>133</sup> Pensemos en lo que separa al sistema de asociaciones que se derivan de textos como *El Fiord* o “El niño proletario” de Lamborghini de otros como *La perla del emperador* de Guebel o *La noche anterior* de Caparrós; o pensemos en la inocuidad con que las páginas de *Babel* llegan a incorporar un dossier sobre el peronismo que poco dialoga con el ideario de grupo de la revista, o incluso el moderatismo esteticista con que algunas obras de Guebel y Bizzio juegan con los íconos del peronismo.

es el culto a una literatura transgresora (al culto literalista hacia Macedonio y Gombrowicz, *Babel* le agrega el de Copi, Lamborghini y Aira, y refuerza la recuperación desafiante que *Literal* hacía de Borges [cfr. Mendoza, 2010, 167, n. 208]). Podría discutirse si cambia el significado que se otorga a esa transgresión, pero es probable que, al menos en lo que respecta al plantel literalista, pueda asumirse que dos figuras, Libertella y Zelarayán, mantienen la apuesta por la radicalidad lamborghineana, mientras que García y Gusmán viran hacia una concepción de la legibilidad y la narrativa que les permite acercarse tuteladamente a *Babel*. Tampoco cambia el tono postmoderno (lúdico, disruptivo, lingüístico, etc.), así como la explicitación de cierta continuidad entre ambas revistas (verificable en la revista *Sitio*, que funciona como puente modulante entre ambas). Es también constante la manutención de un cierto tipo de irónica neutralidad ideológica (un antipopulismo muy diferente al de *Los Libros* o *Punto de Vista*) y, principalmente, el rechazo al canon literario realista y comprometido, prefiriendo un trabajo experimental con el lenguaje. En todo caso, antirrealismo en *Literal* funciona con un sentido diverso al que adquiere en *Babel*, en la medida en que en la primera se trata de un distanciamiento de la función referencial del lenguaje para producir una textualidad que pacta con lo ilegible como estrategia, mientras que en la segunda se trata de una impugnación del realismo dentro de las coordenadas de la narrativa, lo cual busca producir ficciones donde la parodia y la mezcla, así como la autoconsciencia del estatuto artificial de la literatura, confuten las relaciones entre ficción y realidad. Si estos antirrealismos funcionan como rechazo al populismo, es indudable que el objeto de impugnación se define en dos contextos diferentes. En una entrevista a Jorge Quiroga, miembro de *Literal*, se evidencia este aspecto:

– Ya sea por adhesión o por oposición: ¿Qué cosas marcarían a aquella “generación *Literal*”?

– Hay un artículo en *El ojo mocho* en el que yo hablaba de un “diálogo tenaz con la época”, una especie de controversia, una discusión con la época. Nos ubicábamos en nuestra época y nos poníamos a discutir con ella. No era lo que pasaba de un modo preponderante, sino que era un poco lo que nosotros pensábamos sobre ella. ¿Qué era lo que entonces se discutía? Como todos sabemos “el populismo” era una cosa muy vigente, no solamente en la ideología de los militantes, sino que estaba en el aire: en el periodismo, en el cine, en la vida cotidiana había una respiración populista. Un poco “discepolianamente” nosotros, porque eso estaba, nos poníamos en contra. Claro, uno hoy dice populismo y no es que se tenga claro de qué se habla. Nuestra oposición era contra el populismo de esa época, de ese momento, y de ese lugar. Porque por un lado había una suerte de populismo de procedencia nacional y otro que venía de otros lados. Ese populismo a nosotros nos irritaba. Nos movía a discutir. A pesar de que era inevitable compartir fragmentos populistas porque estábamos ahí. Uno no puede ser absolutamente inmune a lo que está pasando. (en Mendoza, 2009)

Puede compararse esta declaración con lo que afirma Alan Pauls, ya en otro marco social e histórico, al recordar el vínculo de su generación con *Literal*:

Yo me formé básicamente con los escritores del setenta. Con la gente de *Literal* por un lado, y con Ricardo Piglia y Josefina Ludmer por otro.

[...] Toda esa gente eran como los enemigos públicos número uno del realismo. [...] Había una especie de facción antirrealista de la que yo soy hijo, totalmente. Y por eso mi enemigo también era el realismo, y el populismo. Mi enemigo era toda aquella poética que enarbolará las banderas de la representación. No reniego para nada de ello, para mí fue una gran formación, y me introdujo en el mundo de problematizarlo todo. (en Libertella, 2007)

Ahora bien, la diferencia de contextos es lo que permite establecer una cierta distancia entre las derivaciones políticas de la continuidad de *Babel* respecto de *Literal*. Los jóvenes del grupo “Shanghai” llegaron a agregar ciertos eslabones a su antipopulismo que, sin duda, no fueron los mismos que siguieron autores como Germán García o Luis Gusmán. Ante la pregunta “¿Cómo vivían dentro del grupo las lecturas respecto de lo que había sido la dictadura?”, Chitarroni, Caparrós y Pauls responden, con bastante homogeneidad:

Luis Chitarroni: Nos parecía oportunista en ese momento específico hablar del tema. No nos parecía que pudiera haber un testimonio que pudiéramos dar nosotros, porque no habíamos sido los más agraviados y ofendidos, mal que mal.

Martín Caparrós: Sí, yo en esa época estaba con la idea de que era una forma muy oportunista de tomarse las cosas. Era una época en la que se suponía que vendía eso, y formaba parte de lo que María Moreno llamó “la pornografía de la tortura”. Todo era “qué desastre, qué horror, qué negro”, y me parecía mejor apartarse de eso.

Alan Pauls: Yo tengo una impresión muy parecida. Me lo acuerdo mucho en el cine, me producía una especie de ira el modo en el que el cine argentino se había “apropiado” de la experiencia de la dictadura. Ahí la expresión de María, la “pornografía de la tortura”, es perfectamente cabal. Para mí, el ejemplo de eso era una película que la ponía a Eda Bustamante desnuda en un elástico, y la torturaban con picana eléctrica. Eso era pensado, en ese momento por los medios, como un momento de audacia de compromiso político. Para mí era una mezcla de prostitución, venta de carne podrida, operación comercial. Pensaba: ¿cómo es posible que alguien piense que eso aporta algún tipo de reflexión, o idea, o análisis respecto de lo que pasó? Me pareció que todo era un poco así, y eso fue también un poco el descubrimiento del mercado. En ese momento descubrimos que se podía vender la dictadura. En ese sentido, a mí me parecía mucho más interesante lo que estaba pasando en el presente político – lo que pasaba con Alfonsín, etc. -, que sumarse a ese especie de boom desenterrador que solamente se preocupaba por desenterrar el pasado para exhibir la carne. Había en nuestro caso, entonces, una necesidad de distancia para con eso.

Luis Chitarroni: Creo que eso nos valía además la imputación de frivolidad, o de europeizantes. (en Libertella, 2011, 7-8)

Continuando este argumento, es indudable que la recuperación de Lamborghini operada por *Babel* se realiza desde un lugar que ya no es el de los setenta y que, por cierto, al considerarse a sí mismos parte de una generación carente de la autoridad del testimonio, teme a la impostura “oportunistá” de hablar de la dictadura por ventriloquia.



No se puede recuperar la relación política-literatura ni el problema de la apropiación de la vanguardia desde el mismo lugar e *Literal*. Mientras, por un lado, los babélicos temen que el acto de canonizar una escritura vanguardista como la de Lamborghini termine por cooptarla hacia el mercado o hacia la academia (el temor de institucionalizarla, de cristalizarla en “alta cultura”), al mismo tiempo la pregunta de base –¿qué hacer con la escritura vanguardista para evitar neutralizar sus efectos disruptivos?– es respondida por medio de la producción literaria de los colaboradores de la revista. Por un lado, sirve señalar la distancia en la concepción de sátira política que media entre un texto como “Matrimonio entre la utopía y el poder” (en el primer número de *Literal*<sup>134</sup>), donde se deconstruyen los estereotipos de la izquierda peronista desde la saturación del lenguaje por juegos de palabras y alusiones, y una novela como *No velas a tus muertos*, donde Caparrós busca exhibir una suerte de testimonio de la militancia juvenil donde se parodian los quijotismos ideológicos desde un trabajo con el montaje narrativo y la caricatura. Asimismo, si pensamos, por ejemplo, la primera novela de Daniel Guebel, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, como una derivación de los efectos de Lamborghini, como versión exótica y novelesca de “El niño proletario”, podemos percibir cómo lo lamborghineano pierde densidad de representación política, pierde el extrañamiento de una escritura inclasificable, y se vuelca a la complacencia del juego literario y de la parodia vacía. Estos juicios negativos son los que han predominado en la recepción que tuviera la novela de Guebel en su momento: dandismo, frivolidad, experimentalismo de laboratorio, y en parte se tratad de una continuidad del efecto de recepción que ya venía produciendo la emergencia de la obra de César Aira. Si ciertos sectores críticos percibieron una profunda despolitización en la lectura que los babélicos hicieron de Lamborghini, esta denuncia puede enmarcarse en la estructura más amplia de la “desnaturalización” del proyecto vanguardista que *Babel* produjo en su continuidad de *Literal*. El problema fundamental radicaría en analizar los alcances de esta “desnaturalización” y preguntar si, en todo caso, no constituye un movimiento de complejización y extremación (o por el contrario, de simplificación y amortiguación) de las apuestas de *Literal*. La parodia postmoderna que los babélicos colocan en el centro de su programa, ¿es la variación cristalizada y moderada de *Literal*, apaciguada por la tibieza político-ideológica del período de postdictadura, o bien es la proyección hiperbolizada de sus efectos? Ante esta disyuntiva hay que tener siempre presente lo

---

<sup>134</sup> Publicado como un “Documento Literal”, y atribuido a García y Lamborghini, el texto es considerado como uno de los manifiestos del grupo. Aquí se presentan algunas de las claves de la obsesión literalista por erigir una escritura pensada para descifrar lo no dicho (cfr. Mendoza, 2010, 178). Si bien este hermetismo está lejos de las alegorías más o menos lineales que se exhibirá en las ficciones de fines de los sesenta y comienzos de los ochenta (de Cortázar y Moyano a Piglia y Saer) o incluso en el último volumen de la propia *Literal*, está claro que la concepción de *política literaria* atiende al desciframiento y a la interpretación del texto blindado de un modo que será prácticamente indiferente a los babélicos. También, sin embargo, debe recordarse que esta vocación hermenéutica que atraviesa el proyecto de *Literal* es señalada por Giordano como una de las grandes contradicciones de su programa: la búsqueda de asentar la incertidumbre y la potencia de la escritura de combate en una “explicación” de corte psicoanalítico, que adquiere en la interpretación lacaniana de García a *El frasquito* de Gusmán su máxima expresión de represión de las propias fuerzas disruptivas del grupo. En todo caso, *Babel* no cae en esta necesidad de explicar según un modelo interpretativo el funcionamiento de sus ficciones, en las cuales se defiende más bien la potencia del libre juego y el placer textual (pensemos, por poner un ejemplo, en la lectura que hace Feiling de *Lenta biografía* de Chejfec, que se incluye tanto en el número 17 de *Babel* como en la propia novela, a modo de postfacio), aspecto que queda como un eco despicoanalizado del axioma de *Literal*: “la realidad de un goce –la de la escritura” (*Literal* 4/5, 1977, 89).

que afirma Martín Prieto acerca, ya no del modo en que ciertos autores se hicieron eco de la retórica y el canon de *Literal*, sino de cómo los propios literalistas posicionaron sus proyectos creadores durante las décadas siguientes en relación con el programa original de la revista:

Pero si no todos los escritores de *Literal* fueron más tarde consecuentes con las exigencias autoimpuestas desde la misma publicación y hoy han atravesado la “doble censura – formal y temática -” que impone el mercado y han hecho de su nombre de autor o de su estilo una marca registrada, un capital del que periódicamente extraen intereses<sup>135</sup> – que era lo que Osvaldo Lamborghini y Josefina Ludmer denunciaban en un artículo sobre “Elena Bellamuerte” de Macedonio Fernández<sup>136</sup> -, los máximos escritores del grupo, en cambio, se mantuvieron en esa línea signada por la negatividad y la autoexclusión. Es el caso de Ricardo Zelarayán y Osvaldo Lamborghini. (2006, 432)

Si la continuidad de *Literal* queda así dividida entre los que “tranzaron” con los dispositivos cristalizadores de la vanguardia (mercado y academia) y los que mantuvieron la actitud genuina que estaba a las bases del proyecto original de la revista, queda la cuestión acerca de qué lugar ocuparía, por un lado, un autor más o menos vinculado a *Literal* que posteriormente reafirmó un evidente vínculo de complicidad con la teoría literaria académica (Héctor Libertella), dado que, en principio, los literalistas buscaban una retroalimentación entre una escritura transgresora y un hermetismo postestructuralista (aunando así los proyectos de la vanguardia literaria y de la vanguardia teórica en un único movimiento); y, por el otro, qué lugar corresponde en este legado a las sucesivas revisiones del canon o del estilo de *Literal*: sea desde la revista *Sitio*, desde el grupo “Shanghai” y su posterior objetivación en *Babel* y en la inauguración de una serie de poéticas, o bien desde los actuales espacios de canonización en el periodismo cultural, la academia o los balances críticos que colocan a Lamborghini y a los babélicos en un mismo plano de resistencia y disrupción (piénsese especialmente, en el caso de Tabarovsky en su *Literatura de izquierda*).

## 5. La transgresión y lo inasimilable en la “novela” babélica

Como sabemos uno de los lemas publicitarios de *Babel* fue: “Todo sobre los libros que nadie puede comprar”, referencia irónica a la hiperinflación económica del período. Si el eslogan de *Babel* remite al libro material y comprable como representación de la literatura, (y, por extensión, remite al mercado editorial como realidad máxima del campo literario así como, autorreferencialmente, al periodismo cultural que puede reseñar lo que el lector no puede conseguir), puede pensarse claramente cómo ha cambiado el objeto paradigmático de la literatura en comparación con aquella tradición de la que se ha acentuado el carácter legatario de *Babel*, a saber, la revista *Literal*. Si el objeto de *Babel* es el libro material, consumible, reseñable, el de *Literal* es la escritura inmaterial, inasible, anónima. Si hay entre una y otra la asunción de un legado, éste debería ser

---

<sup>135</sup> Prieto hace referencia implícita a Germán García y Luis Gusmán, cuyas obras posteriores a los setenta se orientaron hacia una narrativa más depurada y clásica, e incluso hacia soluciones compositivas en férreo contacto con el retorno al realismo que algunos autores jóvenes comenzaron a proponer en los años noventa.

<sup>136</sup> El texto es “Por Macedonio Fernández. Apuntes alrededor de 35 versos de Elena Bellamuerte”, en *Literal* 2/3, 59-73.

leído en los términos de esta distinción de objetos. Bajo este eslogan, lo que en *Literal* expresaba una furtividad literaria que se proyectaba hacia la furtividad social y la inasibilidad ideológica, en *Babel* se reduce (o se amplía, depende cómo se lo vea) a la hiper-visibilidad del consumismo cultural, e incluso su lector ideal es el consumista cultural ecléctico que, a fuerza de no poder acceder monetariamente a cada rincón de la oferta editorial mundial, reclama de toda revista cultural un catálogo de lo más destacado.

No obstante, si éste configura el perfil más superficial y aparente de *Babel*, su fachada, si se quiere, bajo la cual se oculta un grupo que busca intervenir de manera transgresora y activa en la tradición literaria nacional, tampoco debe soslayarse que su punto de partida (el periodismo cultural, la revista postmoderna que se abre a un amplio sector de lectores, en oposición al lector restringido de *Literal* y al formato de revista secreta de ésta) configura la crisis originaria de la cual todo el aparato crítico posterior derivará los tópicos fundamentales sobre los babélicos: el dandismo, la frivolidad, el intelectualismo complaciente, la carencia de un proyecto fuerte, etc. (cfr. Zeiger, 1988; Kurlat Ares, 2006, 18, 58-61; Drucaroff, 1991, 1995, 1997 y 2011).

Ariel Idez (2010, 54) diferencia entre los primeros dos volúmenes de *Literal* (1973 y 1975) y el segundo (1977) como el paso de un hermetismo como estrategia anti-burguesa de vanguardia a una táctica en clave para eludir la censura de la dictadura. Si *Literal*, entonces, atraviesa esas dos etapas de los setenta –la radicalidad experimental de una relativa primavera creativa y la alegoría cifrada durante el terror político– *Babel* se coloca como una continuidad que viene a representar el tercer acto: el abandono de la alegoría y el retorno a las veleidades experimentales, sólo que ya enmarcada en otra relación con el mercado editorial en la que la hora de la novela obtura la posibilidad de recuperar la pura escritura agenérica de *El Fiord* o *El frasquito*.

Por otra parte, así como Maximiliano Crespi diferencia dos momentos en *Literal* "de la revista-acontecimiento lamborghiniana a la revista-programa de Germán García" (2011, 81) y Diego Peller entre una primera *Literal* –los números 1 y 2/3, "en la estela de las teorías de Bataille (y bajo la impronta mayor de Lamborghini)" (2012, 267, n.268)–, y una segunda –el número 4/5, "más psicoanalítica, y hegemonizada por García" (id.)–, del mismo modo se puede percibir que en *Babel* no funcionan "momentos", en la medida en que la revista no se ciñe a la omnipresencia de un grupo, sino más bien "zonas" desde las cuales se presentan perfiles posibles, utopías no cumplidas de lo que podría ser una *Babel* completamente babélica, exclusivamente armada por la escritura Shanghai; sin hojarasca, sin relleno, sin restricciones de heterogeneidad, novedad editorial o amenidad periodística. Son las entelequias de diferentes proyectos de *Babel* frustrados desde la concepción misma de la revista, y cuyo sueño parecería estallar en dos partes: por un lado, una *Babel* funcional al mercado y al periodismo cultural, una revista de reseñas, de novedades, de libros no siempre literarios (la *Babel* verdaderamente heterogénea que, desde la cooperativa de la redacción de *El Porteño*, hubiera sido más rentable [cfr. Graña en Coca, 2014, 205]); por el otro, una *Babel* coherente con el hermetismo, la experimentación y el canon con que sus miembros principales construyeron su idea de transgresión, una revista de tirada reducida, de formato furtivo (lejos del tabloide vistoso), articulada por la prosa veleidosa y ambigua de Dorio y Caparrós, por la crítica analítica y post-telqueliana de Pauls, por los juegos de simulaciones, seudónimos y apócrifos de Guebel y Chitarroni, con una exhibición exclusiva de la tradición que recortaban para armar su canon, con un auto-bombo desfachatado y mucho más evidente. Por supuesto, esta revista no existe, pero su

entelequia subyace a la otra, a la verdadera. Un objeto perfecto donde todo fuera babélico y nada estuviera fuera de lugar. Sin embargo, la utopía nunca realizada de esta revista, de lo que podría (¿o debería?) haber sido *Babel*, es en realidad su mayor efecto de sentido, el papel singular que le tocó jugar en ese momento específico del campo literario argentino. La pretensión de la intriga, el tira y afloja con las limitaciones del mercado, la tibieza a la hora de optar por una radicalidad verdaderamente ilegible, la incapacidad de mantener un programa sistemático de cartografía basado en los supuestos valores del grupo... en fin, eso mismo que en la entrevista que hacen Budassi y Arias aparece como el tema del poder que el grupo no llegó a tomar:

Guebel: Yo no siento que *Babel* haya sido nuestra chispa. Si éramos una vanguardia, éramos una vanguardia antileninista: no había poder que tomar y, personalmente, *Babel* no me representaba; en principio, porque era una revista de crítica de libros.

Pauls: Pero sí había poder que tomar. En todo caso, lo que a mí me resulta interesante de *Babel* es que no queríamos el poder. Reconozco eso como marca de generación: tenemos problemas serios con el poder, una relación completamente histérica.

Guebel: ¿Pero cuál habría sido el poder?

Pauls: En ese momento había una pequeña batalla editorial, Planeta y *Babel*, por más insignificante que eso sea. Pero no es más insignificante que la batalla entre la revista Los Libros y las populistas de fines de los 60.

Bizzio: Me parece que queríamos el poder como cualquiera, pero que lo que no queríamos era tomarlo. (2007b)

Diez años antes Pauls reflexionaba respecto de lo mismo con estas palabras:

Se creía que “estos [los babélicos] iban a copar los medios”, aunque jamás copamos nada. En ese sentido digo también que es como una generación totalmente fracasada. [...] Recuerdo que incluso alguien alguna vez me dijo: “ustedes tuvieron la posibilidad de tomar el poder y no lo tomaron”. Pero nosotros siempre tuvimos, por lo menos yo, una relación completamente intermitente con el poder, en todo caso no buscarlo nunca y cuando viene, aceptar, pero cuando no viene, no buscarlo. Como cierta histeria si querés, pero también una cierta sagacidad política. (en Chacón y Fondebrider, 1988, 143-144)

Esta histeria hacia el poder también se transmite a la duplicidad interna de la revista, como si se tratara de una intriga. Porque, ¿de qué poder se está hablando? El mediático (la posibilidad de que los babélicos hubieran “copado” los medios), el intelectual (la posibilidad de que desde la revista hubieran construido una plataforma crítica fuerte y programática, como una alternativa equiparable a *Punto de Vista*), el editorial (la contingencia editorial de haber podido extender la revista más allá de los veintidós números que tuvo)... Por lo demás, tanto el sistema de lectura de *Babel* como las ficciones de sus autores de ningún modo quedaron exiliadas a una periferia del campo literario, sino que, por el contrario, *todos* los Shanghai quedaron firmemente posicionados y en creciente ascenso de legitimidad cultural. Esa sensación de fracaso, entonces, ¿se apoya en la carencia de programa?, ¿en que *Babel* no llegó a ser todo lo mediática y heterogénea que hubiera podido? ¿O bien en que no alcanzó a

desembarazarse de esa heterogeneidad para lograr la perfecta unidad homogénea como revista grupal? En cierto sentido, este efecto de “no haber tomado el poder”, ¿no es parte fundamental de la “novela” grupal que van desplegando los babélicos?, ¿no reproduce esa veleidad derrotista que se expresa en el cierre del primer número de *Literal*, en un texto titulado “La intriga” (supuestamente escrito por el propio Lamborghini)? Allí se dan las claves del complot grupal fallido: “El valor de una intriga no debe juzgarse por su eficacia a corto o largo plazo. También es posible pensar un movimiento cuyos términos oscilarían entre intrigar, conspirar / no dar el golpe” (1973, 119). La “novela” de grupo que se va construyendo como autoficción, entre la revista *Babel* y las narrativas del grupo, asienta el problema de la herencia de la transgresión en la cuestión de la intriga no realizada, del grupo que está a medio camino entre generaciones, a medio camino entre la realidad y el simulacro, ambigüedad que se disemina hacia la propia revista: como una revista atrapada en la doble condición de revista heterogénea y revista homogénea, revista abierta y revista blindada, revista legible y revista ilegible.

Eso que algunos críticos perciben como una convencionalización en *Literal* 4/5 en relación con el carácter más homogéneo de los números 1 y 2/3 (de vanguardista artefacto colectivo a revista de colaboraciones individuales; cfr. Giordano, 1999, 63-64) es lo que se desplaza primero a *Sitio* y luego a *Babel*. En todo caso, ni “artefacto único”, como *Literal*, ni diversidad de intervenciones fragmentarias, como *Los Libros*, la revista *Babel* queda a mitad de camino como una publicación que, si bien no tiene la autonomía y unidad de *Literal* (de nuevo pensando en los números 1 y 2/3), tampoco queda en la compilación de reseñas al estilo de *Los Libros* en su primera época, dirigida por Héctor Schmucler: en *Literal* el protagonismo lo tiene la revista como objeto artístico hecho de escritura, como fusión entre teoría y ficción que busca pasar por literatura ella misma (encrucijada muy propia de los años setenta, cfr. el concepto de “cricción” de Mendoza, 2011, 18<sup>137</sup>); en *Los Libros* el protagonismo le corresponde a la renovación del aparato crítico y el objeto “libro”, exterior a la revista, viene a ser un fetiche cuya circulación y sentido la revista busca cartografiar, postulándose a sí misma como un filtro de materiales teóricos que mediatiza el vínculo lector-libro, modernizando la recepción y armando un canon coherente a esta sofisticación. En cambio, aunque en apariencia *Babel* funciona como una continuidad de *Los Libros* (cfr. Caparros en Chacón y Fondebrider, 1998, 136-137) –renovación del aparato crítico, interés en conceptos y retórica postestructuralista, herencia de una nómina de estética transgresora donde se incluye a Lamborghini y a Puig, etc.–, en un nivel más profundo el protagonista de *Babel* es “lo babélico”, es decir, aquellos temas, valores y nombres propios que en la revista reenvían al núcleo duro de autores que anteriormente conformara el grupo “Shanghai”. En todo caso, mejor dicho, son los babélicos los protagonistas de *Babel*, pese a que no invadan la totalidad de la revista e incluso quizás tal presencia grupal pueda pasar

---

<sup>137</sup> “Pero no hay en los setenta argentinos una articulación entre dos grupos escindidos como en el caso soviético: uno teórico y otro literario. En todo caso, según los perfiles de cada uno de sus integrantes, *Literal* habilita simultáneamente ambas vías dentro de sus páginas. Muchas son las denominaciones que se han utilizado para referir a esta encrucijada o “cricción”: “crítica y ficción” (Ricardo Piglia), “escritura textual” (Philippe Sollers), “ficción crítica” (Nicolás Rosa), “crítica lírica”, “literatura crítica” o “práctica cruzada” (Héctor Libertella),<sup>29</sup> “ficción calculada” (Luis Gusmán), “metalenguaje apasionado” o “ficción conceptista” (Oscar Steimberg) o “intriga” (Osvaldo Lamborghini)”. (Mendoza, 18)

desapercibida a los lectores circunstanciales de la época, que consumieran la revista de forma tan inocua como en la actualidad se consume la revista *Ñ*.

Sin duda esa renovación del aparato crítico que *Babel* continuó de la primera época de *Los Libros*, la moda postestructuralista, pasó de una a otra como una cuestión de, por decirlo de algún modo, “geografía del gusto” (un canon heredado, con Lamborghini en su centro). Pero hay una herencia más profunda que viene del lado de *Literal*: cierta cosmovisión postestructuralista que va más allá de la retórica y de los guiños, algo que va más allá de la crítica. Y es que los babélicos, a diferencia de los colaboradores de *Los Libros*, son escritores antes que críticos, o escritores y críticos al mismo tiempo, de modo que, si bien la revista no es en sí misma un experimento de vanguardia, los conceptos y valores que despliega circulan entre sus ficciones y su escritura crítica de forma bastante irrestricta, a veces bajo el moderado recurso de lo metaliterario, pero otras veces por medio de presencias más subtextuales. Esa gnoseología escéptica que *Literal* manifestaba desde su primer “Documento Literal”: contra la “ilusión mimética”, contra el humanismo ingenuo que cree en la representabilidad de la literatura y su contacto lineal con la sociedad y la realidad, su desdén a considerar lo literario como una forma de conocer o expresar una realidad exterior y, en fin, la inutilidad esencial de literatura. Todos estos son valores que se traspasan, despojados del revulsivo tono politizado de *Literal*, hacia el manifiesto de Caparrós y también hacia las tesis más o menos implícitas con que en las ficciones babélicas se opera el recurso del extrañamiento: la realidad es imposible de conocer, la literatura es un artificio inútil; en esta *resistencia* sólo importa parodiar las doxas, abrazar la irrealidad sustancial de la literatura, escupir contra el realismo testimonial y su idea de compromiso ideológico, y bregar sólo “para que la potencia de la palabra se despliegue” (*Literal*, no. 1, 7). Las primeras ficciones de los babélicos presentan justamente esta imagen irrepresentable de la realidad, distorsionada por un laberinto de mitos, referencias, paradojas, excentricidades. Y cuando leen a Saer, especialmente vía *El entenado* o *La ocasión*, sólo logran valorar su gnoseología negativa al emparentarla con el libre juego aireano, con el cual despojan al santafecino de las veleidades de impresionismo *nouveauromanesco* de su solemnidad existencial original y le insuflan, en cambio, el mundo aireano de la parodia, las ambigüedades y el realismo delirante.

Estamos precisamente en ese territorio donde es la reivindicación de lo inútil como categoría el eje desde el cual se busca producir el efecto de una vanguardia y construir una imagen de transgresión. El antipopulismo de *Literal* será precisamente la carta que *Babel* devolverá al juego de la literatura argentina (cfr. Dalmaroni, 2004, 38). Si otras revistas de los setenta habían configurado un pensamiento de izquierda antipopulista (como *Los Libros* o *Punto de Vista*), *Literal* había situado su antipopulismo como una forma de irreverente desdén hacia la politización de la cultura. Como se afirma en “La flexión literal” del número 2/3 (atribuido a Germán García):

Que el realismo y el populismo converjan en la actualidad para formar juntos el bricolage testimonial, es sólo el efecto de una desorientación que ya conoce su horizonte, es decir, sus límites y sus fracasos. (1975, 14)

Sin embargo, después de la dictadura, la recuperación que hace *Babel* de esta postura establece una suerte de *desaire* mayor, en la medida en que la experiencia política reciente había dejado una marca empírica en la sociedad de una intensidad tal

que toda declaración de apoliticidad sólo podía ser percibida como un sintomático malestar, como la consecuencia de una decepción generacional frente a la idea de acción social. Cuando los babélicos comienzan a hacer patente su actitud de sorna juvenil hacia la literatura comprometida y a exhibir sus exotismos intelectualistas, despreocupados y en desafiante alianza con lo borgeano, será justamente la doctrina de la eficacia (la capacidad de la literatura para producir un efecto social) la que se colocará en el centro de los reclamos contra el grupo y, asimismo, aquella de la que el propio grupo hará alarde, especialmente por medio de la figura de Aira: la frivolidad, la literatura “mala”, lo desinteresado, lo impublicable... en fin, la idea de que todo acto de transgresión literaria debe estar ligado a la cisura insalvable entre lo asimilable y lo inasimilable.

En esa “novela familiar de la crítica” (para volver a la noción de Nicolás Rosa) que se va construyendo en *Babel* en torno al problema de cómo heredar la transgresión de los precursores, el debate en torno a Lamborghini será central, especialmente, en la medida en que introduce implícitamente la condición de Lamborghini como maestro generacional, como padre utópico de ese grupo de jóvenes autopercebidos como huérfanos (cfr. Caparrós, 1989a, 44). Un padre inasible y misterioso del cual el traspaso de la herencia está puesto constantemente en duda. Caparrós menciona en su manifiesto cómo Lamborghini afirmaba, después de leer textos de Pauls y Guebel, “Esos muchachos redactan bien. Vamos a ver qué pasa cuando escriban” (45). Asimismo, Chitarroni discutirá con Libertella la idea de éste según la cual “acá todos hablan de Lamborghini pero tratan de escribir como Bianco” (1990b, 8), a lo cual el autor de las “Siluetas” responde con lo que puede leerse como un capítulo fundamental de la “novela” que construyen los babélicos sobre la herencia:

Lo cierto es que a los que intentamos escribir después de Lamborghini, su singularidad siempre nos ha parecido un poco alarmante, a despecho de cualquier método eficaz para escribir *en* Lamborghini. Como pocos, Lamborghini es todavía esa lengua absuelta. Por lo demás, no es necesaria una cruzada de niños envueltos en pruebas de galera para restituir a Bianco el lugar que se merece. Fue, creo, un prejuicio (del que no estaba exento O. Lamborghini) el que puso a Bianco en una posición desfavorable. La modestia del autor de *Las ratas*, su pereza, el hecho de que fuera secretario de *Sur*, seguramente contribuyeron. Me parece que en cuanto a equivocaciones, Libertella y yo vamos parejos. (8)

Estos escritores que intentan escribir post-lamborghineamente se enfrentan al núcleo de una inasibilidad: la singularidad inimitable. Recordemos cómo Giordano (1999) define “lo singular” como una de las categorías desde las cuales se pueden desmontar las supersticiones que exigen compromisos ideológicos a la literatura o a la crítica que la lee. Los “poderes” de Lamborghini (pensando en términos de Giordano) serían precisamente aquellas “pasiones anómalas” que hacen de su escritura un acontecimiento para el cual todo contexto (político, social, histórico) sería insuficiente para interpretarla. Es, justamente, esa “lengua absuelta” con que Chitarroni se defiende de la imposibilidad de imitar con un “método eficaz” a Lamborghini. Si éste escribió contra toda idea de eficacia, los babélicos recuperan el mismo gesto renegando de la posibilidad de convertir a Lamborghini en un modelo al cual imitar metódica y eficazmente. Por otra parte, la apología de Bianco (en todo caso, la posibilidad de leer

a Lamborghini y a Bianco juntos), en la estela de la recuperación de Borges y Bioy que plantea la revista, no es otra cosa que la declaración acerca de la forma que toma en el grupo la herencia lamborghiniense: la posibilidad de aplicar su adoptar su ejemplo de experimentación y transgresión a un marco narrativo, a los esquemas artesanales de la “buena” narración canónica, cuya confección, insuflada de vanguardia, es la base del programa de las diferentes ficciones babélicas. Y esta mezcla entre lo canónico (Borges, Bioy, Bianco, ¿Saer?) y lo inasimilable (Lamborghini, Puig, Aira) adquirirá precisamente la forma dilecta entre los babélicos de la parodia: ¿cómo leer si no *El pudor del pornógrafo*, *La perla del emperador*, *Ansary o los infortunios de la gloria*, sino como una apología de la “buena” escritura narrativa, pero enrarecida por una experimentación que la desdobra, la distorsiona y la coloca en crisis?

Veremos en capítulos posteriores tanto los matices del debate sobre Lamborghini en *Babel* como la forma en que, a nivel autoficcional, la “novela del artista” o la “novela familiar de la crítica” adquiere, finalmente, en *Los elementales* de Daniel Guebel su máxima figuración en torno al problema de la herencia: ¿puede el maestro transmitir su singularidad?, ¿pueden los discípulos arrebatársela o, cuando menos, emularla?

## **6. Restauraciones y herencias: la “flexión babélica”**

Partiendo de la afirmación de Ariel Idez (2010, 119-120), que percibe en la vanguardia propuesta por *Literal* una suerte de restauración del martinfierrismo, podría elaborarse un paralelismo, al menos parcialmente, afirmando que *Babel*, con su cosmopolitismo, su experimentalismo, su relación compleja con Borges y su institucionalización de los efectos de las vanguardias que dicen heredar, sería una restauración de *Sur* (o del surismo, si se prefiere). Valga la metáfora: *Babel* sería a *Literal* lo que *Sur* a la revista *Martín Fierro*. Con su reposición de Borges, Gironde y Macedonio, *Literal* recupera conscientemente la vanguardia argentina de los años veinte: sus procedimientos, su expresión en los manifiestos, su oposición al realismo comprometido (*Literal* como antípoda de *Contorno*, pero también como derivación de algunas de sus líneas disidentes, en especial de Masotta), emulando la oposición de Florida contra Boedo (cfr. Idez, 124). *Babel*, en cambio, no mantiene una relación consciente con *Sur*, pero comparte algunos rasgos en sus efectos culturales, especialmente si se la coloca en relación con la vanguardia de *Literal*: puerto cultural extranjerizante, constructor de un canon fuerte, una tensión nunca resuelta entre vanguardia y mercado, elitismo, experimentalismo, interés en los géneros “bajos” desde una lectura “alta”, antirrealismo, etc.

La “flexión babélica”, por llamarla de alguna manera, sería la forma en que *Babel* tuerce los principios de *Literal*. No tanto en las rupturas sino en las estrategias con las cuales plantea una continuidad de la *política literaria*, lo cual es interpretado socio-históricamente por Elsa Drucaroff (2011, 54-55) como un efecto de postdictadura. La “derrota” de los grandes proyectos sociales que la literatura comprometida y militante de las décadas produjo con la desconfianza en el gran metarrelato moderno de la relación entre literatura y política, o bien, entre literatura y sociedad. Es así que lo que *Babel* mantiene como gesto transgresor heredado de *Literal* responde a un nuevo lugar social de la literatura (el claustro académico, la autosatisfacción corporativa de la teoría literaria, la búsqueda de un prestigio simbólico de camarilla, la experimentación con una literatura pretendidamente desligada de la realidad social y, aún más, la sospecha de la inexistencia fáctica de esta “realidad social”). Por ello mismo, para Drucaroff, lo que



*Babel* hereda de *Literal* es la superficie, la apariencia: el juego discursivo de una transgresión que ya no posee un referente social donde definirse como transgresión, la tergiversación de la “política de la literatura” al ampliar la definición de “lo político” hasta diluir su sentido de intervención social.

Ahora bien, la “flexión babélica” implica también una profesionalización de la labor literaria que en *Literal* todavía parecer no salir de una experimentación casi exterior a lo que la cultura oficial denomina “literatura”. Los babélicos quieren escribir novelas, buscan el guiño con cierta comunidad institucional (aunque ésta sea la reducida y elitista del mundo crítico-académico), mientras que la comunidad receptora de *Literal* es, aunque bien no sea un efecto de sentido, “subterránea”, “invisible” o al menor potencial víctima del poder político, por lo tanto, su hermetismo es una estrategia pragmática (especialmente en los números 4/5), no una reproducción retórica vaciada, como en *Babel*, cuyo hermetismo (el propio más bien de los textos más significativos de la publicación para el efecto de grupo) no propicia una clave para ser descifrada en la cual estuviera encriptado un destino en cierto sentido político, sino que más bien produce un sistema de guiños grupales cuya finalidad es la pertenencia a una formación que produce legitimidad simbólica, donde lo político es sólo un signo que puede ser invocado como elemento oratorio o como ilusión de disrupción, pero nunca como una práctica cuyos efectos sociales traspongan las fronteras de la comunidad cerrada a la que está destinada.

## 7. Insularización

Si el llamado *Boom* latinoamericano había proclamado una unidad cultural de la cual podía desprenderse la idea de una novela latinoamericana y los escritores del continente podían por primera vez “aprender unos de otros” (como anuncia en 1978 Luis Harss, en su célebre ensayo *Los nuestros*), la generación de *Literal* se desprende de este “logro”: cambia el socialismo por el postestructuralismo francés, cambia la idea cortazariana de un lector latinoamericano masivo y comprometido (cfr. Rama, 1984) por la cofradía porteña donde todo es guiño, contraseña, palabra clave; cambia la construcción de un mercado editorial global por la literatura como complot sin lucro y casi anónimo; cambia el experimentalismo legible por uno escribible, y, finalmente, y en esto reproduce el gesto de buena parte de la crítica literaria argentina de los años setenta, si la categoría de literatura nacional había sido abolida por el *Boom*, para proponer una unidad cultural latinoamericana, *Literal* retorna al referente exclusivo de la literatura argentina, al juego canónico blindado dentro de las coordenadas de la literatura nacional. Esta insularización es reproducida también por *Babel*, puesto que la remisión cosmopolita hacia la literatura extranjera como generalidad no busca construir otra identidad que no sea la de una autolegitimación cuyo horizonte de posicionamiento no deja de ser la tradición literaria argentina del pasado y el campo literario nacional contemporáneo (el exotismo y las referencias a la literatura extranjera como componente de la revista *Babel*, pero no como núcleo de las estrategias de grupo).

Sin embargo, los autores de *Babel*, cuya disensión con el *Boom* es explícita (Caparrós la incluye en su categoría de “literatura Roger Rabbit”) sí buscan la configuración de un amplio mercado editorial para sus producciones, y aunque la experimentación elitista de sus obras los aleja de la masividad, sus apariciones en los medios y su paulatinamente central posición editorial los aleja de la circulación marginal con la que *Literal*, en principio, se identifica. Y, precisamente, si autores como Germán García o Luis Gusmán conocieron una precoz fama a fines de los sesenta y comienzos

de los setenta por la transgresión censurada de sus obras, la procura de mantener esta notoriedad en el campo los llevará, posteriormente, a producir un tipo de literatura que dista profundamente de los principios anti-referenciales y disruptivos de *Literal* (sí continuados por autores cuya marginalidad, sea de facto o como efecto de sentido, ha sido el eje de sus proyectos creadores, como Zelarayán, Lamborghini o Libertella).

Así, por ejemplo, en *Babel* la influencia literalista (especialmente en lo concerniente al influjo lamborghineano) llega a través de varios filtros que enrarecen o distorsionan la propuesta original: el éxito de la novela híbrida, *kitsch* y escandalosa de Puig, el esteticismo surrealista y despolitizado de Pizarnik, un uso desideologizado del postestructuralismo y la crítica literaria, la presencia a guiños de humor y autoficción en parte inspirados en Copi, una cierta cercanía con la experimentación poética neobarroca (especialmente en Carrera y Perlongher), una restitución de cierto borgeanismo ambiguo, una reivindicación de Arlt desde la invención novelesca y el exotismo (el Arlt de *El criador de gorilas*), y, finalmente, una clara voluntad de homologar sus producciones a los horizontes de expectativas de ciertas literaturas extranjeras (así, puede percibirse el afrancesamiento de Aira, Caparrós, Pauls, Guebel y Chitarroni, o señalarse la búsqueda de un regreso a los géneros del *best-seller* norteamericano en C.E. Feiling, anglofilia que puede percibirse también como referente fundamental en la construcción de algunos perfiles del realismo delirante de Alberto Laiseca).

## 8. La novedad, la intriga, la cita

Ariel Idez destaca la relación entre los recursos retóricos y mediáticos que *Literal* utiliza a modo de manifiestos y los que utilizara la vanguardia martinfierrista de los años veinte (cfr. Idez, 2010, 107-111). Así, al comparar los ocho puntos del afiche publicitario del primer número de *Literal* (1973)<sup>138</sup> –estrategia que remite inevitablemente a *Prisma*, la revista mural del Borges ultraísta en 1921– con la retórica del “Manifiesto de Martín Fierro”, Idez destaca el uso de la repetición (en el afiche de *Literal*, cada punto comienza con un “porque”; en el manifiesto martinfierrista, con un “frente a”), las frases apodícticas y la colocación del nombre de la revista como sujeto del enunciado (“Porque no sabe qué sería la literatura si no fuese lo que actualmente es, aparece *LITERAL*”; “*Martín Fierro* sabe que ‘todo es nuevo bajo el sol’”).

En el caso de *Babel*, no es necesario citar el manifiesto del grupo “Shanghai”, supuestamente publicado en 1987, ni el modo en que este texto fue re-trabajado por Caparrós y publicado en 1989, en el número 10 de *Babel*, bajo el título de “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. Ya el editorial del primer número de *Babel* presenta algunas continuidades retóricas con los manifiestos martinfierrista y literalista. Así, por ejemplo, las frases apodícticas, aunque aquí modalizadas por un irónico “dicen” (“Este – dicen – es el peor momento de la industria editorial argentina” o “De la literatura, que también – dicen – está desapareciendo, quedará seguramente el regusto de algún gesto” [1988, 3]); la

---

<sup>138</sup> El afiche se titulaba “*LITERAL*, N°1: UNA INTRIGA” y apareció empapelando las calles del microcentro de Buenos Aires un 27 de octubre de 1973. Los otros textos que pueden leerse como manifiestos de *Literal* son los que se publican en los dos primeros volúmenes de la revista, a saber: “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” y “La intriga” en el número 1 y los textos homónimos titulados “La flexión literal” que abren y cierran el número 2/3. Nosotros citamos el manifiesto mural a partir de Idez, 2010, 108-109 (él, a su vez, lo cita de la compilación de textos de *Literal* que hizo Héctor Libertella en 2002). Nosotros citamos desde la edición facsimilar de la Biblioteca Nacional (2011, 23).

utilización del nombre de la revista como sujeto del enunciado (“Babel no es un gesto heroico”, “Babel – dicen – es una revista de libros”), y si bien el “dicen” que se repite tres veces en el texto, no posee la fuerza retórica de los “porque” y “frente a” de *Literal* y *Martín Fierro*, puede mencionarse como un rasgo retórico en común la utilización de frases poéticas cuya fuerza radica en su voluntad de cerrar el manifiesto con un *slogan*: “*Martín Fierro* sabe que ‘todo es nuevo bajo el sol’”; *Literal* con: “Contra los límites de la literatura, por una palabra que se enuncia en su práctica, sin alucinar la vida”; y *Babel*: “Sin cartas, entonces, pero con los ojos bien abiertos, ya *Babel*”.

Restaría en todo caso la revisión de los postulados de los ocho puntos de *Literal* (en 2011, 32), para establecer en qué aspecto identifican el proyecto no sólo de *Babel*, sino de la literatura que propician desde su conformación como grupo “Shanghai”. El primer punto de los ocho postula la naturaleza dinámica de la literatura y la necesidad de un sustento teórico para definirla; el segundo apunta a la ambigüedad como rasgo constituido de la literatura (“Si todo estuviese dicho en la superficie de cada palabra, no habría nada que leer en relación a ellas”); el tercero celebra la “muerte del autor”, haciéndose eco de los principios del postestructuralismo; el cuarto defiende una noción democrática y socialista del lenguaje y la literatura, que no pueden ser propiedad privada ni estar restringidos a ninguna práctica exclusiva; el quinto critica la instancia del mercado como medio único de legitimación literaria (y defiende la necesidad disruptiva de “atender aquello que ni siquiera llega al mercado porque no resulta digno de ser impreso”); el sexto afirma la omnipresencia de lo literario, que cualquier usuario del lenguaje puede producir juegos y transformaciones literarias (este solo punto podría justificar en buena medida los proyectos creadores de Lamborghini y Zelarayán: una literatura construida con las ruinas de la coloquialidad, del chiste, de la grosería, de la cruce de registros orales y escritos); el séptimo construye su oposición frente a los regímenes canónicos de representación e institucionalización de la literatura, acentuando las propiedades de resistencia que la literatura argentina debe tener frente a la Literatura, con mayúsculas; el octavo punto, finalmente, remata con un postulado más ambiguo y retórico: “Porque no sabe qué sería la literatura si no fuese lo que actualmente es, LITERAL. Contra los límites de la “literatura”, por una palabra que se enuncia en su práctica, sin alucinar la vida”, colofón que repone la relación ya tradicional entre la vanguardia y la recuperación de lo vital y auténtico (entendiendo el “no alucinar la vida” como no alienarla en el engaño de la literatura institucional, lo cual entronca con las arengas contra el realismo literario del manifiesto con que abre el primer número de *Literal*: “La literatura es posible porque la realidad es imposible” [...] “El realismo es injusto porque el lenguaje, como la realidad social, no es natural” [1973, 5 y 7]).

Con respecto al primer punto, puede destacarse la continuidad de *Babel*: la necesidad de una teoría literaria para sustentar su definición. Pero también debe aceptarse que lo que en *Literal* es por ahora una exploración transgresora (y su hermetismo es síntoma de ese impulso juvenil y vanguardista), en *Babel* se convierte en una complicidad con la academia que ya había comenzado a introducir el postestructuralismo como parte de una jerga legítima. Como afirma Drucaroff, al describir qué aliados buscaron en *Babel* para estimular su legitimidad en el medio:

Con astucia, [los babélicos] no eligieron a escritores sino a críticos y teóricos, los grandes nombres que ingresaban tardíamente a la Academia, para nuestra euforia. Los escritores eran competidores pero los críticos eran los que repartían la canonización, y a ellos mimó *Babel*,

para ellos escribieron sus obras los escritores que hacían *Babel*, arrullados por el postestructuralismo francés y el auge del “giro lingüístico” en filosofía, psicoanálisis, teoría literaria. (2011, 65)

Precisamente, este clima de lo que Drucaroff, irónicamente, denomina “cooptura” dista mucho del ambiente conspirativo y mesiánico con que ingresó el postestructuralismo en la Argentina de los años sesenta y setenta, a modo de clave entre unos pocos, y que dio lugar a ese hermetismo órfico y de corte lacaniano con que *Literal* emerge en el campo intelectual. Si Drucaroff explica este viraje entre los setenta y ochenta por medio de lo que denomina “Operación Lamborghini” (la despolitización y complacencia con que los autores de *Babel* hicieron uso de un ícono ideológico de los setenta como lo fue el autor de *El Fiord*), la relación de *Literal* con la “teoría” podría ser puesta en la órbita del culto a Masotta denunciado por Carlos Correas en su ensayo de culto titulado *Operación Masotta* (1991), donde se denuncian las imposturas y estrategias de legitimación establecidas en torno al profetismo megalómano de Masotta como portavoz de Lacan en Argentina.

El desarrollo de los puntos del programa literalista podría desarrollar todavía otras cisuras en el sentido de la herencia que reclama *Babel* de la transgresión: la defensa de la ambigüedad del significante se vuelca, en las ficciones babélicas, al extrañamiento y exotización de los mitos nacionales. La “muerte del autor”, asimismo, adquiere en *Babel* un doble sentido: por un lado, hacen un culto del nombre propio, pero, por el otro, aniquilan la biografía del autor (aquí se comprende lo que Drucaroff denomina “operación de autor”) y se reemplaza por una imagen de trayectoria. Esa “forma de vida imposible de compartir” de la que se habla en *Literal* (4/5, 169), que configuraba una extrañeza fundamental, se convierte para los babélicos en una instancia inseparable del simulacro o de lo apócrifo: desde las trayectorias de los propios babélicos, que pocas veces dejan filtrarlo autobiográfico, hasta las automitificaciones indesbrazablemente ficcionales que hacen de sí mismos en *No velas a tus muertos* (donde Caparrós hiperboliza la legitimidad de su pasado militante), *El carapálida* o *Peripecias del no* (donde las experiencias relatadas se distorsionan por la referencia hiperliteraria), *El divino convertible* (donde la posibilidad del testimonio se ve enrarecida por la autoparodia) y, en general, el uso arbitrario que hace Aira el nombre propio inserto en sus novelas. Los babélicos ejercen sobre sí mismos, de manera gozosamente lúdica, esa “operación de autor” que Drucaroff percibe que Aira ejerce sobre Lamborghini. En cuanto al reclamo de la dimensión no-privada del lenguaje literario (que se desplaza del cuarto al sexto punto literalista), los babélicos le sobreimprimen una pátina de giro lingüístico y relativismo postestructuralista desde los cuales todo es literatura y simulacro, toda realidad es una construcción artificial del lenguaje, un conjunto de signos, lo cual hace que no haya realidad no literaria. Recordemos la frase cardinal del primer editorial de *Babel*: “De las caballerías queda poco más que literatura” (1988, 3), que parece afirmar que de la Historia sólo quedan los signos que la hacen equivalente a una ficción; o esa frase de *La noche anterior*.

Charles Delacroix anotó que si la luz de una estrella tarda 20 años en llegar a la tierra [...], toda estrella es, en realidad, la historia de una estrella, el signo que da cuenta de ella, que de ella queda. Toda estrella es literatura, realismo barato, novela histórica. (1990h, 25)

Si *Literal* comprende esa omnipresencia de lo literario como un pábulo para la mezcla entre lo escrito y lo coloquial, para filtrar lo bajo en lo alto, para explorar lo abyecto desde la distorsión del lenguaje hasta convertirla en una lengua de combate, en los babélicos se introduce una lectura borgeana que, a partir de los postulados de “El escritor argentino y la tradición”, percibe la libertad irrestricta de la literatura argentina para representar todos los temas y escenarios del universo. Así, la veleidad babélica consiste en asumir toda la realidad como homologable a una mezcla con la “alta” literatura, lo cual justifica el abandono del encriptamiento político-alegórico y la entrega a los exotismos lúdicos y a las referencias hiperliterarias (pensemos cómo, por ejemplo, todo el sensorium realista y verosímil que subyace a novelas como *La noche anterior* de Caparrós o *El agua electrizada* de Feiling se rarifica al introducir una sobrecarga de citas cultas y ambiguas alusiones literarias, cuyo desciframiento no deriva en un significado sino en la complacencia de un significante vacío que sólo connota la exhibición de una competencia del autor).

Por otra parte, el desdén de *Literal* al papel rector del mercado en la geografía del gusto literario (sin llegar a ser un rechazo total de sus mecanismos de consagración [cfr. Idez, 2010, 76]) llega hasta *Babel* en un contexto editorial diferente. Si *Literal*, frente a un mercado literario hegeomizado por el gusto de los eternos contrincantes, *Sur* y *Contorno*, se identifica con un naciente mercado alternativo y subterráneo, *Babel*, en cambio, anticipa ya el viraje neoliberal y el descontento grupal hacia la hiperinflación se traduce fundamentalmente en términos de consumo cultural (“los libros que nadie puede comprar”). Ya a fines de los ochenta, las gestas intrigantes de los setenta han cristalizado en la academia y en los sellos internacionales (o se encuentran en vías de hacerlo). Recordemos, como nota Giordano, que el propio lacanismo de *Literal* estaba, en los setenta, en una instancia pre-institucional:

*Literal* aparece en un momento en el que el lacanismo no se ha convertido todavía en un discurso dominante dentro del campo cultural argentino. En esa edad heroica que precede a la institucionalización, *Literal* practica un “lacanismo de combate”, una forma intempestiva de poner en circulación el psicoanálisis freudiano que es otra de las manifestaciones de su voluntad cultural vanguardista. (1999, 72-73)

Lejos de esa “edad heroica”, en los ochenta babélicos estamos ya en un marco en el que la publicación de un Lamborghini integral en una editorial barcelonesa es un fenómeno posible, cuando diez años atrás hubiera sido impensable, y es precisamente éste uno de los malestares por los cuales *Babel* hace del tema de la herencia de la transgresión un problema: ¿puede seguir transgrediendo Lamborghini si sus efectos “de combate” se cristalizan culturalmente? De este modo, las críticas de *Literal* cuando afirma “Porque la literatura que consagra un mercado está marcada por una doble censura –formal y temática–, nadie puede saber de qué se trata sin atender aquello que ni siquiera llega al mercado porque no resulta digno de ser impreso” (que es el quinto punto de su afiche) poseen un marco de referencias muy diverso al de *Babel* cuando, en “Caballerías”, Caparrós y Dorio postulan que “Este [...] es el peor momento de la industria editorial argentina”. Si la literatura transgresora y maldita que canoniza *Literal* –esa literatura de resistencia que es una excepción en nuestra tradición literaria, si se acepta lo que dice el manifiesto del primer número (1973, 9)– existe de forma marginal, o al menos alternativa, al mercado hegemónico, el canon que propone *Babel*, aunque

no difiere en los nombres y los intereses, busca claramente operar la cristalización cultural de esta marginalidad en una estética editorial y en una complicidad con una teoría literaria que ya no es lateral a la academia, sino que su centralidad la ha despojado de la fuerza transgresora de que hiciera gala en los setenta. La “operación Lamborghini” que denunciara Elsa Drucaroff en los noventa (1995, 1997, 2011) es precisamente uno de los puntos fuertes de esta diferencia de relación con el mercado: la marginalidad de Lamborghini es reconducida a un centro cultural tranquilizador a través de la edición de César Aira en 1988, una moderación de los extremos periféricos de esa poética inclasificable.

De hecho, mientras *Literal* coloca en su punto cinco al mercado como un mecanismo de censura y hegemonía de la literatura, un constreñimiento a la potencia de la literatura, que es plural, salvaje, omnipresente y ambigua, *Babel* abrirá su primer número planteando como crisis originaria de la revista la crisis editorial argentina. *Literal*, en pleno auge del mundo editorial, critica lo que este mercado reprime; *Babel* lamenta que el mercado y la literatura estén desapareciendo (en plena inflación económica y en plena decepción de las grandes gestas del setentismo). El gesto es diferente, incluso podría decirse que su efecto es menos profundo en *Babel*. *Literal* se opone al dispositivo del mercado editorial, mientras que *Babel* lamenta su crisis y hace una revista cosmopolita con “todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo literario”. Si para *Literal*, dentro de la Literatura, la literatura auténtica es excepcional (cfr. 1973, 9), para *Babel*, con ese ecumenismo de la academia postmoderna, hay mucha literatura, el mercado es mucho más amplio y la reconfiguración canónica mucho más dúctil, aunque sus enemigos sigan siendo los mismos de *Literal*: las ilusiones miméticas, los realismos, los narrativismos sin experimentación, etc.

Precisamente, si el séptimo punto literalista consistía en la oposición frente a los regímenes canónicos de representación e institucionalización de la literatura –“Porque la literatura argentina debe romper con la Literatura para ser argentina, es necesario romper nuestras creencias, superando la locura segregacionista de la Institución Literaria”–, la resistencia discursiva se localiza, por un lado, en la concentración de las operaciones canónicas en la literatura nacional (esa “macedonización” de Gombrowicz que argumenta Juan Mendoza [2011, 18]), tal como lo hará *Babel*, y, por el otro, anticipa algunos gestos de resistencia en autores específicos: el “antisindicalismo” del primer Laiseca, que renegaba de publicar (cfr. Conde De Boeck, 2017, 158-160), la búsqueda de la literatura “mala” de César Aira, el rechazo de C.E. Feiling a la autofagia de la literatura argentina, que reprime el goce de los géneros “bajos”, y, después de todo, la lectura babélica de “El escritor argentino y la tradición” de Borges, donde la idea de que la literatura argentina será argentina cuando rompa con las restricciones temáticas “nacionales” se superpone al imperativo literalista según el cual la literatura argentina será argentina cuando rompa con las convenciones de la institución de la Literatura (de este modo, exotismo y vanguardia quedan enhebrados por *Babel* en un mismo gesto “lamborgeano”).

*Babel* está en contra de cierto canon (populismo, realismo, alegorismo, realismo mágico), pero no de la academia ni del mercado, ni de los premios, ni de la notoriedad pública o el periodismo cultural. Su revista es una revista de libros, una revista cuyo juego interno dentro de la literatura se apoya fundamentalmente en el recurso de la cita culta (que, de hecho, será la marca de sus ficciones). *Babel* se hace eco del mercado, aunque rechaza la censura que éste opera sobre la “potencia de la palabra” (ese motivo tan propio de *Literal* [1973, 7]). En todo caso, *Babel*, más allá de sus impugnaciones

frente a la banalidad del mercado, se mueve a sus anchas en sus relaciones con el mundo editorial, siempre en la medida en que el objeto donde encarnan la idea de literatura es el libro.

Finalmente, si volvemos al octavo y último punto del afiche de *Literal*, ese punto sibilino y ambiguo donde la intriga se anuncia “contra los límites de la ‘literatura’, por una palabra que se enuncia en su práctica, sin alucinar la vida” (en 2011, 32), puede pensarse que en esa “vida” es un componente borrado en *Babel*: la realidad es imposible para los babélicos (tal como enuncian los literalistas), pero la “vida” está alucinada por la literatura. La “vida” ya no responde a esa hermenéutica lacaniana que opera de fondo en *Literal*, sino que está sumida en el artificio y el simulacro del signo. La realidad, la sociedad, la vida, serían significantes vacíos construidos desde la literatura. En plena era de la desconfianza en los grandes relatos, *Babel* afirma ser, con un complaciente guiño decadentista, tan sólo una revista de libros que, en todo caso, no pasa de “un etéreo gesto baudeléreo contra el puerco *spleen*” (Dorio y Caparrós, 1988, 3). En cierto sentido, este gesto ya estaba anticipado por el propio Lamborghini cuando, entrevistado por un jovencísimo Pauls para la revista *Lecturas Críticas* (1980, 48-51), afirmaba: “La vida es un texto, que es una sobredeterminación mayor” (51).

Ahora bien, si para Germán García, al escribir sobre Kordon o sobre Macedonio (o sobre sí mismo, en *Nanina*), el tema de la biografía (la vida) y la muerte es una constante problemática, entre los babélicos (más allá del dossier sobre la autobiografía en *Babel*) la biografía experimenta un juego complejo: la biografía del autor individual se beneficia menos que las autoficcionalizaciones de la experiencia del grupo como formación cultural (de manera auto-satírica, como en *Los elementales* de Guebel o en *Peripecias del no* de Chitarroni, y a veces proyectados a la idiosincrasia grupal encarnada en el individuo, como en *El divino convertible* de Bizzio o en *Wasabi* de Pauls), los rasgos de la autobiografía se vuelcan hacia la auto-mitificación paródica o hacia el simulacro artificial (Caparrós como militante en *No velas a tus muertos*, Feiling como detective en *El agua electrizada*) y la representación misma de lo biográfico siempre presenta un giro hacia el juego apócrifo (*Ansay* de Caparrós, entre la biografía histórica y el delirio improvisado, al igual que las “Siluetas” de Chitarroni) o bien hacia búsquedas aparentemente más “serias” pero en las cuales la autobiografía queda diluida y ensombrecida por la figura del omnipresente del padre (“La salud del padre” de Guebel, *La ingratitud* de Sánchez, *Lenta biografía* de Chejfec, e incluso *El oído absoluto* de Marcelo Cohen, novela leída desde *Babel*)<sup>139</sup>. Estamos lejos de esa búsqueda de “la vida” que subyace a *Nanina* de García o a *La rueda de Virgilio* de Gusmán, y lejos de esta omnipresencia de la propia biografía mítica que despliega Lamborghini (y que, como “leyenda del maldito”, sería difundido, desde García a Strafacce, como un sistema posible de biografemas, hermenéutica cuyo eje, “la vida”, “la identidad”, “la historia personal”, resulta casi impensable, por indigencia de signos, a la hora de releer a cualquiera de los babélicos). En este punto, “alucinar la vida”, puede centrarse

---

<sup>139</sup> Algunas de estas aseveraciones han sido exploradas por nosotros en investigaciones paralelas a esta tesis, las cuales han sido presentadas en reuniones científicas o publicadas en revistas. Sobre la cuestión de Matilde Sánchez y la figura paterna, cfr. Cohen de Chervonagura y Conde De Boeck, 2019. Sobre la misma mancha temática desplazada a *Lenta biografía* de Chejfec, hemos presentado en 2016, en el marco del VIII Coloquio de la Asociación Latinoamericana de Análisis del Discurso Capítulo Argentina (Universidad Nacional de San Luis), una ponencia titulada “Comunidad ligüística y memoria: la erosión identitaria y el exilio judío” (también en coautoría con Cohen de Chervonagura).

justamente el sentido de la “Operación Lamborghini” denunciada por Drucaroff: los babélicos, alucinando la propia vida bajo simulacros literarios, se apropian de la escritura de Lamborghini alucinando la vida del autor. Incluso el propio Aira, a quien Drucaroff apunta como promotor doloso de esa operación crítica, basa su propio mito de autor (como teoriza Sandra Contreras, 2002) en una biografía cuyos signos no son ya los biografemas de “la historia personal”, sino de la vida de otros artistas, en una “novela” construida a través de textos críticos en la cual sus autores modelo (Copi, Puig, Arlt, Pizarnik, el propio Lamborghini) representan como personajes momentos de la propia formación artística de Aira. Es en esta biografía desplazada donde está en parte la estrategia grupal de los babélicos: sólo que ellos realizan el movimiento que va de superponer a la vida personal la mitificación grupal/generacional, y problematizar, incluso cuando se escribe bajo el signo de una autoficción individual, la cuestión de la herencia grupal, de los precursores y de la herencia fallida.

### 9. De la intriga fuerte al puerto débil

Podría enfrentarse cierta cosmovisión diversa y a la vez gemela entre *Literal* y *Babel* a partir de ciertas figuras con las cuales ambas construyen discursivamente su intervención en el campo literario. El número uno de *Literal* cierra con el texto titulado “La intriga” (como ya hemos mencionado, de probable autoría lamborghineana). Aquí se reproduce un motivo fundacional en el imaginario de la tradición literaria (y política) argentina: el complot frustrado (¿el complot trunco como utopía?). En este colofón, y a través de un lenguaje de ecos barthesianos, se afirma:

El valor de una intriga no debe juzgarse por su eficacia a corto o largo plazo. También es posible pensar un movimiento cuyos términos oscilarían entre intrigar, conspirar / no dar el golpe. (1973, 119)

Y antes, en una suerte de epígrafe-copete, aparece el siguiente apotegma:

Es verdad que nos falta una ciencia de la escritura, y también es verdadera la posibilidad de que no la tengamos nunca.  
- Pero somos lo bastante descreídos como para fingir sus efectos. (id.)

Este fracaso, la conspiración imposible, se basa en la imposibilidad misma del lenguaje. La literatura conspira contra el lenguaje para develar que, al igual que la realidad, “es imposible” (cfr. *Literal* 1, 1973, 5). Como dice Juan Mendoza: “El texto conspirará para contaminar y hacer fallar la supuesta transparencia del lenguaje subordinada a ‘la prepotencia del referente’” (2011, 21).

En un ensayo titulado “Teoría del Complot”, Ricardo Piglia desarrolla algunas de las ideas fundamentales de su labor crítica. Al tomar una afirmación de Witold Gombrowicz, según la cual “no existe ningún elemento específico que pueda determinar un texto como poético”, Piglia subraya la importancia del complot como estrategia. Si no existen cualidades inmanentes a un texto que lo erijan en “literatura”, lo literario sólo estribaría en cómo tal texto circula socialmente y en cómo es leído. Así, por ejemplo, toda vanguardia es un complot que busca cambiar las condiciones de recepción (y, puntualmente, de legibilidad), una conspiración contra las “reglas del arte” (siguiendo la expresión de Bourdieu). Y como todo complot, la vanguardia incorpora a su proyecto planes, estrategias, alianzas y tácticas de combate.



La literatura argentina estaría atravesada por la obsesión de la confabulación frustrada, del golpe no realizado, de la intriga que delira con un orden utópico, con una salvación total o con una regeneración del género humano operada desde la clandestinidad:

En relación a la primera cuestión, tengo la sensación de que hay un punto alrededor del cual se anuda cierta tradición de la novela en la Argentina y podríamos considerar que algunas de las escrituras de ficción desde *Amalia*, digamos, se han constituido alrededor de narrar un complot. Si pensamos en algunos escritores centrales en el imaginario de la narrativa argentina como Arlt, Borges y Macedonio Fernández podríamos decir que es alrededor del complot que se constituye su noción de ficción. Sus textos narran la construcción de un complot, y al decirnos cómo se construye un complot nos cuentan cómo se construye una ficción. (Piglia, 2002, 4)

En esta tradición pueden entrar *Los siete locos* de Arlt, el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, *Adán Buenosayres* y *Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal, algunos cuentos de Borges, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Tema del traidor y del héroe”, “La lotería en Babilonia”, “El congreso” o la obra teatral que escribe el protagonista de “El milagro secreto”, e incluso puede pensarse en el “Informe sobre ciegos” de Sabato, en *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo o en *Caterva* de Juan Filloy, y, por supuesto, también en la “flexión” de la revista *Literal* y en su mayor emblema político-poético, *El Fiord* de Lamborghini; más adelante en el tiempo, se puede incluir esa extraña y breve obra maestra de Daniel Guebel, *Los elementales*. Y es en este sistema donde puede concederse mayor sentido a la obra de Alberto Laiseca dentro de la tradición literaria argentina. Desde *Su turno para morir* (1976), la narración de un complot es el engranaje que moviliza su universo: pensamos si no en ese complejo sistema de paranoias cotidianas que hacen al mundo de las Sociedades Esotéricas y las clandestinas guerras mágicas de *El jardín de las máquinas parlantes*, cercanas a los delirios de Fernando Vidal Olmos y las conspiraciones de ciegos en *Sobre héroes y tumbas* de Sabato. Y si precisamente era la falta de referencias políticas directas lo que se denunciaba en las ficciones babélicas, Piglia definirá la tradición del complot en la novela argentina dando este aspecto por sentado:

Lo importante es que la política no aparece tematizada como tal. Ustedes no se van a enterar de cuáles eran los hechos políticos relevantes en ese momento digamos así, ni de ningún elemento de la realidad política como sucede en otras novelas argentinas de la época que tienen una noción más esquemática de lo que se entiende por compromiso o por relación entre literatura y política. (5)

En *Literal*, entonces, se produce el advenimiento de una conciencia fuertemente gombrociana: la literatura es un fingimiento; “la literatura es una palabra para nada. [...] El escritor puede adjudicarse cualquier misión, el lector lee lo que puede creyendo leer lo que quiere” (1973, 13). Por medio de una intriga falsa, como la del Astrólogo de *Los siete locos* –una conspiración que nunca culminará en nada, o que, en todo caso, se tiene a sí misma como única teleología–, cierta escritura busca producir el efecto de ser “literatura”, busca propiciar una legitimación que nunca estriba en la interioridad del

lenguaje, sino en la forma en que se lee. Es por ello que *Literal* es, antes que nada, un catecismo acerca de cómo leer lo que allí se escribe. Y se toma precisamente la teoría literaria postestructuralista (entiéndase principalmente una amalgama Barthes-Lacan-Foucault) como código a partir del cual construir la ficción de que existe un objeto llamado literatura: “Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema” (121-122). En contra de la ilusión referencial, *Literal* propugna una teoría literaria (una simulada “ciencia de la escritura”) no como reflejo de la literatura, no como descripción de un objeto preexistente al que pueda llamarse “literatura”, sino como la condición de posibilidad de este objeto e incluso, como el objeto mismo: toda teoría literaria es su propia literatura y viceversa. En este sentido, la revista *Literal* no escribe sobre literatura, sino que viene a encarnar esa misma literatura que postula.

Ahora bien, este complot voluntariamente frustrado, plantea la conspiración como signo y no como práctica; como puesta en escena y no como acción social: esta impostura, esta mascarada, es el principal objeto de deseo de *Babel*. Incluso puede decirse que, en este aspecto específico, *Babel* es la evolución natural de *Literal*. Ya desde mediados de los ochenta, con el grupo “Shanghai” y el programa televisivo *El monitor argentino*, la figura fundacional del grupo es la del fraude o la broma apócrifa, y cuando la formación confluye finalmente en la revista, hacia 1988, la figura deviene en “puerto cultural”. Esta relación que se establece entre el fraude y el carácter cosmopolita de la circulación portuaria tiene en el fondo un matiz profundamente económico, en los términos que utiliza Piglia para comprender el complot como tradición literaria nacional: si los escritores deben “conspirar” para hacer pasar su escritura por literatura, esta conspiración está siempre ligada a una economía de sus recursos (no pocas veces vinculada de forma literal con el dinero<sup>140</sup>). Cuando *Babel*, en el manifiesto de Caparrós, asume el rol de “puerto” literario lo hace acentuando las connotaciones de actividad espuria y tráfico ilegal, de multiplicidad caótica de lenguas (de allí el nombre *Babel*) y de exotismos fugaces. El puerto como figura heterogénea, cosmopolita, espacio de frontera donde no funcionan las leyes escritas, espacio de circulación e intercambio cuya utopía sería producir (como reza Lamborghini en *Literal*) “un signo que vuelva irreconocibles los domicilios conocidos” (1973, 120), ese extrañamiento de lo nacional por medio de la

---

<sup>140</sup> Es interesante comparar la relación de *Literal* y *Babel* con el dinero: mientras *Babel* parece remitir constantemente al libro como objeto, al mundo editorial, a la distribución (uno de los slogans de la revista es “Los libros que nadie puede comprar”), e incluso hay una obsesión en sus miembros por publicar y nucleares en los ambientes centrales del campo literario, en *Literal* se construye una imagen de intelectual “desinteresado”, al oponerse la figura del escritor de literatura con la del mero periodista (denuncia que se extiende naturalmente contra el realismo literario): “Se entiende que alguien sea periodista porque hay diarios que pagan la función, hay ruinas cotidianas y reuniones de ministros. No se entiende que alguien escriba unas palabras no demandadas por nadie, cuyo valor es siempre dudosos a priori aunque pueda exaltarse a posteriori. Por eso todo escritor es materia dispuesta para cualquier *misión* que dé un sentido social a esa práctica compulsiva, siempre cercana a los fantasmas de la masturbación; según el tópico que asegura una relación íntima entre este placer solitario y el goce de escribir. El periodista que cambia un sueldo por palabras que remiten a una realidad reconocida por otros, pareciera no haberse masturbado nunca. Ha nacido, más que comprometido, casado con la realidad que le asegura el sueldo en el vaivén de sus sobresaltos” (*Literal*, 1973, 7). De este modo, se perfila una continuidad fundamental entre *Literal* y *Babel*: ambas postulan la literatura como práctica de la vida privada, desprendida de la representación de la realidad social, sólo que donde *Literal* acerca la revista a la escritura “masturbatoria” y de “goces”, *Babel* termina produciendo sólo una forma sofisticada de periodismo cultural, condenada a disfrazar de “noticia” y de “realidad” los intereses estético-ideológicos del grupo.

práctica de llenar el vacío del desierto (como expone Caparrós, 1989a, 44). La figura responde al sustrato del libre comercio. Decir que la literatura como intriga en *Literar* se reduce en *Babel* a la imagen ociosa o desinteresada de la literatura como fraude es quizás una de las formas de percibir en qué punto la generación de *Babel*, en tanto generación de postdictadura, adapta la transgresión ideológica de *Literar* a un nuevo marco de economía literaria: un malditismo neoliberalizado donde la “intriga literar” se convierte en un fingimiento<sup>141</sup> que fácilmente (y con el descreimiento en los grandes metarrelatos ideológicos mediante) deviene en estéril consumismo cultural. Si el objeto de *Literar* es la escritura (en ese sentido poroso y a la vez mesiánico que le confiere el postestructuralismo), en *Babel* lo es el libro, y si *Literar* intenta redefinir las reglas del lenguaje literario a partir de una ideología excluyente (pocos nombres propios se prodigan en sus páginas y cuando se refiere a la literatura argentina, se afirma que sólo algunos textos excepcionales logran salirse de la duplicación estéril y una anomia superficial [cfr. 1973, 9]), pero a la vez inclusiva (“cuando la literatura se realiza, ya no es de nadie: pertenece a todos y a la tradición” [2011, 23]), *Babel* busca una ideología inclusiva y “débil” (en el sentido de Vattimo del “pensamiento débil”), canon grande que, si bien no es complaciente, tampoco es riguroso; un espacio donde la heterogeneidad es pábulo para establecer contactos, alianzas y legitimaciones dentro del campo literario. El babélico ingresa en esa categoría que define Roberto Bolaño (precisamente al referirse a César Aira): “esa figura tropical que es la del escritor latinoamericano profesional, que siempre tiene una alabanza para quien se la pida” (2004, 24). Como argumenta Elsa Drucaroff (2011, 64-65), los “enemigos” de *Babel* no constituyen un riesgo para los babélicos, no se dificultan a sí mismos sus posibilidades de inserción en el sistema literario y la debilidad de la ideología que promulgan se percibe en que nunca se atreven a construir enemigos entre los sectores centralmente activos del campo, de donde pueda derivarse un obstáculo en la legitimación de sus posiciones.

### **Coda: las manos sucias**

Aunque pueda resultar una especulación simplista, si a *Babel* se le deduce *Literar*, el resto que queda sería sintomáticamente un equivalente, acaso caricaturesco, de la diferencia entre los años ochenta y los setenta en Argentina, o en todo caso entre “los setenta” y “los ochenta” como signos, como efectos de sentido: las caricaturas (o metonimias) de dos décadas reducidas respectivamente a una panoplia de atributos designables e ilustrables.

Así, por ejemplo, la cualidad de “lo desinteresado” como virtud de carácter político, como heterónimo del *engagement* sesentista, cuadra al proyecto originario que sustentó la aparición de *Literar*: la anonimidad<sup>142</sup>, el hermetismo cifrado, la transgresión

---

<sup>141</sup> Otra vez, Lamborghini parece profetizarlo desde *Literar* al exponer el sentido de la intriga trunca: “[...] esta ideología se exhibirá fuertemente marcada. Su marca específica será la ficción, el relato, el engaño. Se fingirá el saber que no se tiene” (1973, 119). Tengamos en mente esta última frase, puesto que estará en las bases del interés de los babélicos por la relectura de un Borges como parodista y falsificador de un efecto artificial de erudición.

<sup>142</sup> En su novela *Peripeccias del no* (2007), Luis Chitarroni representa, a modo de un *roman à clef*, con elementos autoficcionales, la experiencia grupal de la revista *Babel* a través de una revista ficcional llamada *Ágrafa* (o *Alusiva*) (cfr. Castro, 2015, y su análisis de lo autoficcional en esta novela, especialmente en lo que concierne a “reescribir el momento fundacional de la novela” [5]). Beatriz Sarlo, por su parte, postula que “Por eso, la revista que se menciona, *Ágrafa* es “anónima y acrónima”; sus escritores se esconden detrás de nombres inventados. Lo contrario de *Babel* donde la defensa del nombre propio era una de las operaciones fundamentales. *Ágrafa*

subterránea, el riesgo (también, como dice Pedro B. Rey, “la polinomia, la cleptografía y las alusiones exquisitas” [2007]). Lo que *Literal* no tiene de la militancia característica de los setenta, lo establece en su relación con el clima postestructuralista y con la voluntad de desmontar los discursos hegemónicos de la cultura: es decir, en una política literaria. Ya en la época de *Babel* parece ser otro el paisaje y otro el sentido de una política literaria (que sería ahora más literaria que política): como colofón de una serie de trayectorias intelectuales forjadas principalmente al calor de la recuperación democrática, el grupo de autores que se nuclean en torno a la revista (y que inicialmente formarían el semi-apócrifo grupo *Shanghai*) parece anunciar una serie de movimientos que, cultivando una voluntaria continuidad con la transgresión representada por *Literal*, propicia quizás otros efectos. La propiedad privada del autor, que *Literal* buscaba abolir, en *Babel* ya anuncia el mercado neoliberal y la privatización menemista derivada hacia la literatura como “carrera”, “mercado”, “éxito”, etc., pero no con la lógica simple del *best-seller* (que al fin y al cabo es la lógica de un tipo de literatura al que *Babel* se opuso con fervor, desde Soriano a los jóvenes autores de Planeta, y cuya impugnación hoy Tabarovsky extiende hasta los “jóvenes serios” surgidos a fines de los noventa), sino del exitismo de élite: el concurso literario, el periodismo cultural, la academia, el reconocimiento de los pares, ámbitos todos sesgados bajo la óptica del afán de legitimidad y posicionamiento que es más propio de lo que será el corporativismo de los noventa antes que el *entre nous* grupal, más bien furtivo y secreto, de los años sesenta y setenta. Ya en democracia, los transgresores admiran la legitimidad total de Borges y ansían un ambiente cultural como el francés, donde el experimentalismo y la audacia se premian con la canonización inmediata; no soportarían la invisibilidad infame de los vanguardistas de la generación anterior, la incompreensión, la marginalidad, incluso cierta pobreza material. Este modelo de vanguardista integrado, más o menos sustentado por la legitimidad académica, será el que Piglia y Saer perpetuarán durante los ochenta y que reemplazará al paradigma del transgresor semi-desempleado.

Todo aquello que en *Literal* era una transgresión en términos de acto, en *Babel* se convierte en puro efecto e incluso en la explicitación del carácter artificial de tal efecto (pensemos en la autoparodia que representa *El volante* de Aira o en la reflexión extraña de *Los elementales* de Guebel o en la autoparodia de *El divino convertible* de Bizzio: autoconsciencia pura de la lógica del esnobismo, el diletantismo y la impostura): el fantasma de *Literal* es la locura, la marginalidad, en última instancia, el malditismo ideológico que pueda alienarlos de la burguesía y los lleve al ostracismo, a la desaparición, al exilio, a la autoexclusión; para *Babel* el fantasma es muy otro: es la frivolidad, la autocomplacencia, el esnobismo. Los literalistas, sin ser *outsiders* absolutos frente al mercado, no tematizan ni temen al fantasma de la impostura intelectual, pero en *Babel*, al promediar un primer ciclo de democracia y al acercarse la

---

es *Acéphale*, la revista de Bataille, de un extremismo difícil de sostener” (Sarlo, 2008). La diferencia entre ésta y *Babel*, sin embargo, es que Chitarroni introduce el elemento del anonimato en la firma de los participantes, clave que Sarlo asocia a la revista *Acéphale* de Georges Bataille, pero que puede también vincularse a la revista *Literal*, tal como propone Pedro B. Rey (2007, al hablar de cómo en ese trasunto ficcional circula “el fantasma de *Literal*”) y como también problematiza Julio Prieto (2017, que acentúa la coincidencia entre babélicos y literalistas por su condición de “escritores sin historias” [n. 15]). Resulta significativo que, a la hora de representar la iconicidad de la experiencia de *Babel*, Chitarroni intensifique su condición transgresora tomando prestados atributos de una experiencia de vanguardia anterior y más extrema, a cuyos recursos de autoexclusión jamás los babélicos hubieran accedido en aquel momento, considerando el carácter de plataforma de “autobombo” que configuraba la revista.

“fiesta” de los noventa, el esnobismo es el apotropaico fundamental de su identidad social en el campo literario: les dicen esnobs, le temen al esnobismo, pero ejercen sus características y las ostentan como un rasgo de pertenencia, aunque sea signado bajo el temor atávico de que la denuncia por impostura participe de una cierta verdad: el no-ser. El temor a que toda la puesta en escena de su vida intelectual y de su intervención literaria sea sólo humo, que su artificialidad les impida encontrar verdadera carta de ciudadanía en un canon que exige una autenticidad que sí puede atribuírseles, en cambio, a los autores que componen el sistema de figuras marginales que reivindicaban como precursores en las páginas de *Babel*. El temor de no poder ser genuino, a que “lo interesante” no sea posible para ellos, a que se les sustraiga por complacencia y seguridad: porque las vidas malditas implican riesgos, riesgos que quizás no están dispuestos a correr. Como dice Kierkegaard: “llegar a ser interesante o tener una vida interesante no es una labor que el arte industrial pueda resolver; es un privilegio funesto que, como todos los privilegios del espíritu, sólo se paga al precio de profundos dolores” (*Temor y temblor*, p. 95). Por eso la obsesión por los grandes maestros “auténticos” que inscriben en sus cuerpos lo genuino de sus transgresiones: Sánchez, Copi, Puig, Lamborghini, Perlongher, Laiseca, Pizarnik, Fox. Autores a quienes la marginalidad llegó a asesinar, “suicidados de la sociedad”, al decir de Artaud, o voluntarios de una vanguardia que, como toda vanguardia verdadera, está destinada a ser carne de cañón. Los babélicos parecen mirar, con cierta culpa, desde la seguridad de la retaguardia, hacia esa vanguardia fenecida. Y cantan loas a un coraje que temen no poder reproducir y se disfrazan de estrategias para hacer creer al mundo que, aunque no mueran en las filas primeras, son los que llevan el arte de la guerra y maniobran las tácticas de lo que la literatura debe hacer: pero cuando el pueblo de Roma exige que muestren las heridas, ni siquiera tienen barro en las uñas.

### 3.6. En pose de combate: algunas polémicas adentro y afuera de *Babel*.

#### Apuntes para una semiótica de la impostura

Desde un primer momento *Babel* fue proscenio para tensiones propias del campo literario nacional. Algunas surgieron como ecos de las cisuras generacionales que ya se habían evidenciado en los años previos a la revista, cuando los Shanghai optaron por la formación blindada del grupo a fin de contrarrestar las críticas en común que como jóvenes autores emergentes recibían de algunos ya consagrados. Como hemos visto previamente, la primera de estas pugnas puede localizarse en la actitud de Miguel Briante hacia los Caparrós y cía. en una crítica de junio de 1984 titulada “Ya no es lo mismo ser inédito que olvidarse”, que apareció publicada en *Tiempo Argentino*.

Sergio Bizzio y Daniel Guebel tenían una relación entre amistosa y discipular desde comienzos de los ochenta con el trío Di Paola-Briante-Fogwill (cfr. en Budassi, 2007b), parte de la cual Guebel recordará afectuosamente en *Mis escritores muertos* (2007), donde incluye además la importancia del vínculo con Héctor Libertella. Precisamente, al recordar los primeros ataques de la generación anterior, Guebel reflexiona:

Es difícil pensar bien respecto de las generaciones que tienen menos de veinte años que uno. Me acuerdo cuando yo era joven la dificultad que tenía Miguel Briante para leer a nuestra generación, el tono

despectivo y campechano a la vez de pasar de lado porque esas escrituras le incomodaban. (en Budassi, 2007b)

En septiembre de 1990 –mientras salía a los quioscos el décimo noveno número de *Babel*, un número emblemático por varios motivos, con el indisimulable autobombo de una novela de Pauls como “libro del mes”–, Briante ataca a los babélicos desde *Página/12*, contrastándolos, en tanto jóvenes despreocupados, con los intelectuales comprometidos de los sesenta-setenta. Alan Pauls contestó en una entrevista desde *El Porteño*:

Lo de Briante me parece cómico. Él busca un espacio desde donde hablar, y lo encuentra en la generación del sesenta que, supuestamente, sería la última que metió la historia en la literatura y tuvo cierta ambición trascendentalista. Yo no asumo ningún trascendentalismo. ¿Y qué? ¿Por eso Briante va a ser más político que yo? Un carajo. En el país existieron tres grandes escritores que trabajaron la relación literatura/ política al punto de volverlas indiferenciables: Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig. Los tres están muertos, pero ésa es la tradición que yo elijo, en la que trato de inscribirme a la hora de pensar tal relación. Con respecto a esa ecuación, la literatura de Briante está a años luz de su reflexión sobre el tema [...] Cortémosla con que ciertos escritores son los dueños de la política y nosotros no [...] Y en concreto: quiero que lean en serio los libros y que no se repita más cierta idea prejuiciosa que nos designa como dandys, frívolos y no sé cuántas huevadas más. (en Warley 1990, 39)

Ecós de aquel rechazo generacional de Briante, incluso con su explicación más política, pueden percibirse en el rechazo posterior de Fogwill hacia los Shanghai (pese a que *Babel* había sido muy hospitalaria a su figura):

Fogwill – Estos jóvenes, que en esa época estudiaban o pertenecían al grupo Shanghai, eran una especie de epígonos del alfonsinismo porque no querían líos, no querían literatura comprometida, no querían la realidad, escribían novelas sobre marcianos o sobre emperadores, perlas y piratas.

Gianera – ¿Te parecía mal eso?

F – No. En esa época yo leía las aventuras medievales de Alberto Laiseca y me parecían maravillosas. Me parecía mal hacerlo mal, y ellos lo hacían mal. Yo los odiaba porque eran colaboracionistas del alfonsinismo.

G – Sin embargo, eras amigo de ellos.

F – Sí, era amigo de mucho antes. Pero la amistad es otra cosa.

G – Pero vos tampoco hacías literatura comprometida. Por lo menos no en el sentido en que podía entender el compromiso una parte de la izquierda.

F – Esa izquierda tonta era más despreciable que los estúpidos alfonsinistas. ¿Pero quiénes estaban en el grupo Shanghai? A ver, nombrame algunos porque ya no me acuerdo

G – Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Alan Pauls En la revista *Babel* estaba Martín Caparrós

F – Caparrós escribió un libro falso, *No velas a tus muertos*. Él estaba seguro de que con su mito de que fue un guerrillero o un exiliado ese libro iba a ser un best seller. Y pasó de largo porque era una estupidez. (en Gianera, 2008)

Se repite un poco ese “tono despectivo y campechano” que Guebel percibe en el desdén de Briante (“a ver, nombrame algunos porque ya no me acuerdo”). Las señales se entrecruzan: “epígonos del alfonsinismo” o “colaboracionistas del alfonsinismo”, en la jerga paranoica fogwilleana remite exclusivamente a la tibieza frente al riesgo, la complacencia frente al compromiso. No debería leerse necesariamente la impugnación de un realista frente a escritores antirrealistas, en términos estrictos de realismo literario. Ni siquiera debe entenderse su rechazo a la falta de compromiso de los Shanghai como un imperativo estereotipado de militancia política (“esa izquierda tonta”). Más bien debería leerse la objeción que un escritor identificado con una política literaria donde todavía se estrechan fuertemente los lazos entre literatura, realidad, vida y experiencia, hace de una generación de escritores más jóvenes a los que identifica con una impostura donde justamente se percibe una cisura artificial entre literatura y vida. Por ejemplo, Caparrós, según Fogwill, escribió “un libro falso” porque habría pretendido hacer pasar por veraz el mito de que fue un guerrillero exiliado, al igual que lo había hecho con otras simulaciones apócrifas y bromistas, como el caso Balbastro o la propia existencia del manifiesto Shanghai. La veracidad en la transgresión parece ser el valor fundamental que recupera Fogwill. De ahí, justamente, que reivindique la figura de Laiseca frente a los de babélicos como índice de autenticidad frente a frivolidad, como marca de transgresión verdadera frente a una transgresión fingida. Laiseca *lo haría bien* y ellos, *mal*. Caparrós buscaría fraguar un mito, Laiseca, en cambio, sería capaz de ser mítico y de, como Lamborghini con *El Fiord*, construir con su obra “un fractal” (cfr. el gran elogio que hace Fogwill de *Los sorias* desde comienzos de los años ochenta [cfr. Fogwill, 1982, 1983, 1984, 1986]). No resulta curioso que, de los autores venerados en *Babel*, muchos de los que estaban vivos o quedaron vivos después de la época de la revista no hayan experimentado (o expresado) ninguna clase de identificación con la axiología que proponían los Shanghai en sus ficciones: el rechazo de Briante y Fogwill, la indiferencia de Laiseca. Sólo Libertella y, muy en menor medida, Aira, reafirmaron el vínculo, al menos entonces.

Queda instaurada en esta primera tensión una diferencia clave en la concepción de la política literaria: para la “generación anterior” existe una noción de compromiso entendido como autenticidad existencial y/o política, y tal es el trasfondo de la idea de transgresión que manejan; entre los Shanghai, en cambio, la transgresión radicaría en un borramiento de ese “compromiso” y en la superposición sobre éste de un culto al simulacro, al juego e incluso a un cierto *spleen* que vendría a justificarse como escepticismo generacional frente a los imperativos morales e ideológicos de la generación anterior.

Luis Chitarroni responde a la pregunta por la identidad de esos opositores a *Babel* afirmando:

Decían “¿Quiénes se creen que son estos pelotudos? Los viejos consagrados nos odiaban: Osvaldo Soriano, por ejemplo. Creo que nos odiaban por jóvenes. A nadie le gusta que vengan otros a ocupar su lugar o que el mundo siga sin ellos. Éramos todos inéditos.  
[...]

*Página/12* estaba en contra de nosotros porque nosotros éramos “unos frívolos”. Nosotros estábamos improvisando. (en Marus, 2013b)

Entre el efecto de grupalidad y las estrategias individuales, los babélicos hicieron de la polémica el eje de la puesta en escena (“esa pasarela de pavos reales”, al decir de Damián Tabarovsky) de su legitimidad cultural: discutían, en tanto grupo o generación, contra una literatura anterior, esclerotizada, institucionalizada o banalizada, pero también se permitían, en el fragor de la tensión entre realismo y vanguardia, sacar a la luz sus propios disensos con respecto a los excesos o imposturas que toda defensa de la experimentación formal podía llegar a entrañar. Así, cuando Feiling responde a Aira en torno a la valoración de Emeterio Cerro, el debate sobre *Larva* o cuando Chejfec pone en duda el culto incondicional al “malditismo” de Lamborghini, la revista demuestra que, pese a la fuerza de homogeneidad con que podían posicionarse frente a los enemigos literarios (entre ellos, la “literatura Roger Rabbit”, como la bautiza Caparrós, pero también nuevos enemigos), también la discusión sobre el gusto, el valor y la representación de la realidad se extendía hacia los miembros del grupo, e incluso hacia la relación que estos tenían con los autores que entronizaban como emblemas. Esa vocación por el disenso como signo de complejidad y autenticidad, confirió el principal efecto de legitimación intelectual: un terreno donde, al importar más las ideas litigadas que la uniformidad del *esprit de corps*, el debate se convierte en la piedra basal de toda axiología de la literatura. Es por ello que todo texto que pueda leerse como manifiesto del grupo (puntualmente, aquel de Martín Caparrós) funciona más como una declaración sobre el estado actual de la literatura y las promesas de su porvenir, que un mero deslinde de pertenencia entre conjurados y adversarios.

Mauro Libertella, en un encomio a la revista y al grupo, afirma:

Se pelearon con algunos referentes, es cierto, pero la historia ha exagerado un poco la confrontación con los narradores nucleados alrededor de la editorial Planeta, suerte de Boedo y Florida para tiempos modernos. (2011, 6)

Al preguntar contra quiénes escribían, Pauls contesta, sin dudarle:

Contra Planeta, Soriano... Yo una vez escribí una nota sobre *La ocasión* de Saer, y la usé para discutir con Tomas Eloy Martínez. Y yo daba por sentado que estábamos todos de acuerdo. (Id.)

Y Caparrós, remitiéndose implícitamente a su programático concepto de “literatura Roger Rabbit”, amplía: “Si estábamos definidos contra algo, era contra esa gente que había publicado en los setenta un tipo de literatura” (2011). Luis Chitarroni agrega: “Estábamos hartos del efecto residual del *boom*, también”. Y Pauls completa:

Sí, claro, una cosa como la Gran Misión Nacional para la literatura. La identificación de la ficción nacional con los grandes valores políticos, que estaban totalmente en discusión. (Id)

Se trataba de la necesidad de mantener distancia del “oportunismo” temático sobre la dictadura militar que imperaba en los ochenta, posición que a los babélicos les había valido entonces el rótulo de “dandies”, “frívolos” o “europeístas”.



Dentro y fuera de esa torre que fue *Babel*, pero también antes, durante y después, las polémicas (más o menos reales) marcaron el ritmo de las instancias de canonización de los Shanghai, ora en la impugnación que hace Feiling de la figura de Osvaldo Soriano (1991, 7), ataque que se proyecta contra cierto mercado de la literatura argentina, ora en la tensión interna que (también Feiling) evidencia al rechazar la valoración aireana de Emeterio Cerro, lo cual marca el límite de aceptación de la vanguardia formalista al que acceden los babélicos (en orden de réplicas, cfr. Aira, 1989a, Feiling, 1990b y Aira 1990). Este temor a las imposturas de la vanguardia también aparecerá como un disenso todavía más interno en el contraargumento que ofrece Chejfec a la fascinación de Pauls y Chitarroni por Lamborghini (cfr. Chejfec, 1989). Asimismo, la pugna contra el mercado y cierto parricidio contra la centralidad de una estética epigonal del *Boom* se percibe en el debate con Tomás Eloy Martínez implicado en la reseña de Pauls sobre *La ocasión* de Saer (cfr. Pauls, 1988d), impugnación contra las facilidades de una literatura pseudo-experimental y complaciente que puede leerse también en la crítica de Chitarroni a *Larva* del español Julián Ríos.

Finalmente, como controversias dramatizadas fuera de las páginas de *Babel*, las sátiras, burlas y ataques que venían desde la tribuna de *Página/12* o *Fin de Siglo* tendrían su realización final en dos frentes: de revista a revista, en la fuerte oposición de *V de Vian*; en el plano literario, en el antagonismo entre los “experimentalistas” de *Babel* y los “narrativistas” que publicaban en la “Biblioteca del Sur” de editorial Planeta (identificables con Juan Forn, Guillermo Saccomanno, Marcelo Figueras y, más a mitad de camino, con Rodrigo Fresán).

Ya posteriormente, como hemos visto, la polémica se encauzaría en las primeras críticas de Elsa Drucaroff (1991, 1995, 1997), que básicamente rechazaban la vanguardia aireana y babélica para posicionarse a favor de una continuidad del realismo comprometido entre la juventud emergente de los años noventa. Estas líneas de debate, casi nunca respondidas por los babélicos, se dirimirían en una deriva sobre el canon que puede rastrearse en algunas visibilizaciones que hace la revista *Ñ* en 2005 de la oposición vanguardia/mercado pronunciada entre *Literatura de izquierda* de Damián Tabarovsky y *La fórmula de la inmortalidad* de Guillermo Martínez, con todas las zonas grises y aportes de otros críticos al respecto, que tendrán sus ecos también en algunas intervenciones de Quintín desde su blog *La lectora provisoria* y cuyo relativo punto final podría leerse en el amplio testimonio-monografía de Elsa Drucaroff titulado *Los prisioneros de la torre*, donde la militancia antibabélica llega a su masa crítica de saturación denunciatoria<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> En la concepción de Drucaroff de *Babel* y sus poéticas como una operación despolitizadora dentro del campo literario, sobrevive la misma lectura que se hizo, a partir de la recuperación democrática, acerca de las consignas de las propuestas culturales de la dictadura: Dieter Reichardt, en su estudio sobre *Pájaro de fuego*, revista literaria que funcionaba como órgano oficialista durante el Proceso, afirmaba que el canon Borges-Sabato-Ocampo-Denevi era, en cierto modo, “el empalme con el liberalismo de la Argentina de Sur” (1993, 83). Del mismo modo, así como Drucaroff percibe en la despolitización de *Babel* el triunfo solapado de las consignas culturales de la dictadura, también considera que la revista sería el empalme proyectivo hacia los valores del neoliberalismo menemista. Son numerosos los elementos que subraya Drucaroff para establecer esta relación: cierta postura extranjerizante que la vincula a *Sur*, con la cual también comparte la costumbre sectaria del “autobombo” grupal (cfr. Reichardt, 82), el intento de restauración (bajo una máscara posmoderna) de la asepsia ideológica y el cosmopolitismo borgeanos, un escamoteo a la referencia directa al conflicto de la dictadura disfrazado de antirrealismo (podríamos agregar: esa misma estrategia de “aludir para eludir” que Reichardt

Todas las polémicas, explícitas o más larvadas, que se suscitaron dentro de las páginas de *Babel* en torno a los valores esgrimidos por el grupo, podrían dividirse entre las que manifestaron tensiones entre los propios autores de plantel y las que posicionaron al grupo como un todo frente a autores “exteriores”. Las disputas se concentran principalmente en torno a una serie de cuestiones: el canon literario argentino (cuál debe ser el criterio tanto para releer la tradición pasada como para construir nuevas poéticas), el valor de la experimentación formal (la tensión que opone la necesidad de una vanguardia con las imposturas que puede acarrear), la relación entre literatura y mercado, así como los modos en que la ficción puede o debe representar la realidad (el modelo “negativo” y “posmoderno” con que Piglia identifica a Saer y Puig respectivamente, a lo cual *Babel* suma Lamborghini y Aira). Todavía no se plantean explícitamente las cuestiones entre literatura y política que posteriormente se harían centrales entre algunos detractores de la estética del grupo, como Elsa Drucaroff.

Las polémicas que pueden rastrearse dentro de la revista son precisamente aquellas con las cuales los babélicos erigen sus principales gestiones canonizadoras dentro del campo literario argentino:

(a) Leer a Saer desde Aira<sup>144</sup>.

(b) Leer a Osvaldo Lamborghini como emblema vanguardista (continuando, en parte, lo que ya se había hecho desde *Los libros*)

---

denuncia en *Pájaro de fuego* [cfr. 79 y 81]). De hecho, si pensamos en el semi-manifiesto de Caparrós en el décimo número de *Babel*, sorprende, con su epicureísmo del “arte por el arte”, el eco que remite a postulados despolitizados y esteticistas presentes de forma más obvia y banal en *Pájaro de fuego*, como “la izquierda y la derecha prescindieron por una vez de politiquerías para consagrar a un libro por sus valores literarios” (Gudiño Kieffer en Reichardt, 84). Parecería que, desde la perspectiva de Drucaroff, el desprecio babélico hacia la literatura “Roger Rabbit”, enmascarado como juego posmoderno y actitud cínica de *enfant terrible* vanguardista, vendría a estar reivindicando lo mismo: la pureza de la literatura más allá de “politiquerías”.

Drucaroff señala aspectos que también Reichardt menciona con respecto a *Pájaro de fuego*, como ser las “tácticas combinadas y escalonadas para rebatir [referencias a la dictadura]: neutralización, distorsión y silenciamiento”. De hecho, toda la “Operación Lamborghini” denunciada por Drucaroff, así como el tipo de ficciones que escriben los babélicos en aquellos años (escapistas, exóticas, lúdicas, metaficcionales, antirrealistas), coincidirían precisamente con esas tácticas. Aún más, cuando Reichardt el tratamiento del tema del exilio en *Pájaro de fuego* afirmando que le quitan gravedad y lo contaminan de turismo (83), resulta inevitable que recordemos al personaje de Carlos Montana, de Martín Caparrós, especialmente en su segunda aparición en *La noche anterior*: exiliado durante la dictadura y abandonado con decepción y hastío la militancia, se pasea por la isla de Patmos, en Grecia, como un verdadero turista. En general, en las ficciones de *Babel* Drucaroff percibe ese componente de distorsión y silenciamiento de lo político, sea en base a lo que venimos llamando una “gnoseología conjetural del juego”, y la coartada de que si toda mimesis es una ilusión y si la realidad no se puede representar (el valor posmoderno por antonomasia en *Babel*), entonces tampoco se puede denunciar, y todo intento de hacerlo responde a la ingenuidad anacrónica de creer que la literatura puede intervenir en la vida social. Toda gnoseología de la literatura (lo que la literatura puede conocer) es conjetural. Ante este panorama, sólo queda el experimento, el arte por sí mismo, el placer de la lectura: el juego.

La recuperación de Borges (y de hecho, también de Bioy Casares, aunque, más que en la lectura real, en su iconicidad como anti-realista) es el puntal desde el cual, aplicando *in extremis* los postulados de “El escritor argentino y la tradición” hasta llevarlos a un liberalismo de la literatura, Drucaroff percibe un desplazamiento de la realidad social específica hacia el subterfugio aséptico de lo universal: se puede escribir sobre todos los temas, se puede situar las ficciones en todos los escenarios del mundo (Reichardt, otra vez sobre *Pájaro de fuego*: “Otra maniobra distorsiva y elusiva consiste en el desplazamiento del problema hacia dimensiones universales” [83]).

<sup>144</sup> Un estudio completo sobre la operación que hace *Babel* en torno a la figura de Saer se puede encontrar en un artículo de Mariana Catalina (2011).

(c) Desde ciertos disensos internos, problematizar los excesos o imposturas de la actitud vanguardista.

(d) Promover una voz opositora frente a las industrias culturales que promovían una imagen homogénea y banalizada de la literatura latinoamericana.

En el primer caso, las reseñas de Alan Pauls y Sergio Chejfec (1989, 4-5) a *La ocasión* de Saer funciona como una defensa de unos de los valores fundamentales que se postula desde la revista, y que será cardinal en el manifiesto de Caparrós: el antirrealismo, tematizado aquí bajo el signo de la imposibilidad de representar la historia. Y es que una de las gestiones canónicas principales de *Babel* es la que aparece claramente representada en esta reseña de Pauls: la propuesta de leer a Saer con Aira, a diferencia de *Punto de vista*, que lee a Saer en tándem con Piglia, Moyano y Martini. También la lectura de *Babel* se centra en el Saer de *El entenado* y *La ocasión*, obras con las cuales transgrede las convenciones referenciales y estilísticas de la novela histórica, mientras que la de *Punto de vista* opta por la alegoría política de *Nadie nada nunca*, a la que emparejan con *Respiración artificial* de Piglia. No debe olvidarse que el paradigma Saer-Aira que *Babel* muestra como una conciliación posible, incluso como una solución frente al problema del realismo, parte de desestimar, justamente, la fuerte negación que Aira, en su célebre artículo titulado “Zona peligrosa”, expresara sobre la obra de Saer. Este texto de Aira, más bien un ensayo, fue publicado en *El Porteño* en 1987. Exactamente un año después, *Babel* desoirá esta posición y forzará una síntesis que, en sus fertilidades y contradicciones se presenta como una miniatura del sentido que tuvo la intervención del grupo en el campo literario argentino.

La nota de Pauls, por otro lado, plantea uno de los aspectos más interesantes de las posturas babélicas: la cuestión del academicismo. Al condenar el academicismo de Tomás Eloy Martínez, Pauls está cargando las tintas contra cierto canon oficial construido en torno al *Boom* y a cierto realismo latinoamericano. Sin embargo, algunos críticos posteriores denunciarán en los babélicos, y en Pauls en particular, la complicidad con otra forma de academicismo, a saber, aquella derivada de una lectura del posestructuralismo, con los tópicos críticos de la “muerte del autor” y la “autonomización del significante”. En todo caso, son dos academicismos los que se sobreponen en la crítica de Pauls a Martínez: el semiológico del primero contra el setentista del segundo. En cierto sentido, leer a Saer y Aira juntos no es más que una inversión de aquella condena de Tomás Eloy Martínez contra los autores que denominaba “posmodernos”, categoría en la que incluía, indiferenciadamente, a Saer y Aira.

En la reseña de Pauls, hay un valor que principalmente se destaca en la escritura de Saer: el hermetismo, o bien, la falta de transparencia. Aquello que Piglia, para describir precisamente a Saer, denomina “poética de la negatividad” (2015, 14): aquella que se opone a las convenciones de las industrias culturales al trabajar con la ambigüedad, el lenguaje figurado, la complejidad.

Curiosamente, aunque la propuesta es hecha por Pauls, será Chejfec (si hacemos caso a lo que dice Martín Kohan [2005, 10]) quien verá fructificar esta síntesis en su propia poética.

Por lo demás, la lectura de Pauls aprovecha a denunciar el latinoamericanismo conservador que implica la veneración al *Boom*, lo cual, hacia atrás puede vincularse a una análoga posición mantenida en *Los libros* contra el latinoamericanismo de ventas (cfr. Delgado, 1996. y Panesi, 1985, n.24), y hacia adelante, esta polémica se verá extendida hacia la impiadosa crítica de Feiling contra Soriano.

En el número 21 de la revista, cuando C.E. Feiling reseña *Los fantasmas* de César Aira, se retomará la relación con Saer, esta vez en términos de uno de los motivos críticos personales de Feiling: el placer de la lectura.

En el segundo caso, correspondiente a la lectura babélica de Lamborghini (concentrada en dos reseñas que escriben, respectivamente, Alan Pauls y Luis Chitarroni) será uno de los ejes sobre los cuales se erigirán algunas de las principales críticas realizadas al grupo “desde afuera”, particularmente bajo la denuncia de haberse apropiado de la figura de Lamborghini a partir de la “despolitización” intrínseca a su figura (que es la crítica realizada por Elsa Drucaroff). En todo caso, Lamborghini es leído desde *Babel* de manera antialegórica, como una forma de antirrealismo autonomizado del referente político y del sujeto-autor que lo enuncia.

Lamborghini llega a convertirse quizás en el gran fetiche de la revista: un autor que es tomado hasta tal punto como emblema de una cierta literatura - la de la experimentación con el lenguaje - que por apropiación cultural los babélicos acaban por beneficiar un efecto de “perro del hortelano”: no comen ni dejan comer. Es decir, perciben con desconfianza la recepción de Lamborghini fuera del círculo de los lectores “iniciados” (entre quienes se incluyen) que lo leyeron cuando era marginal y clandestino, pero tampoco se atreven a establecer, con sus propias poéticas, una continuidad directa de los riesgos estéticos y políticos de la escritura lamborghineana. En todo caso, las poéticas derivadas del grupo “Shangai” han desplegado una relación mucho más heterónoma con respecto a las tendencias del campo literario de aquel momento (la transgresión como postura *cool*) que aquellos autores que admiraron (podemos incluir a Laiseca, Cohen, Aira, Puig, Sánchez, Fogwill), cuyos proyectos creadores se desarrollaron en una marginalidad mucho menos integrada y, al fin y al cabo, en el marco de una relación mucho más autónoma con respecto a las complacencias del campo literario. Este juego entre heteronomía y autonomía es quizás uno de los aspectos más interesantes para discutir la cuestión de la transgresión vanguardista como efecto artificial de sentido.

Justamente, en el tercer caso de las polémicas dentro de la revista, podemos encontrar una serie de disensos internos al grupo donde se pone sobre el tapete el tema de los límites de una actitud vanguardista. El problema de la impostura intelectual sobrevuela estos debates, entre los cuales pueden mencionarse la lectura que hacen Sergio Chejfec y Milita Molina de Lamborghini, a modo de respuestas a las reseñas de Pauls y Chitarroni; la crítica que Chitarroni realiza a *Larva*, la hiperexperimental novela de Julián Ríos que en esos momentos se estaba convirtiendo en un texto de culto; la disputa entre Aira y Feiling en torno al valor literario de una obra marginal como lo es la de Emeterio Cerro (disputa que, para Castro, 2015, 158, revela el resquebrajamiento dentro de *Babel* del culto a Aira<sup>145</sup>). Puede mencionarse también la postura que Chejfec sostiene en torno a Georges Perec, la cual, leída a la luz del tiempo, parece marcar una clara distancia con la veneración a algunos babélicos hacia este autor (pienso en Caparrós, quien tomó el impulso para escribir su “novela total”, *La Historia*, a partir de *La vie: modes d'emploi*).

---

<sup>145</sup> Consideramos que no estas “fisuras” que señala Castro no pueden ser tomadas como un verdadero deterioro del culto a Aira entre los babélicos, especialmente en la medida en que el propio Feiling, en el número posterior a su respuesta sobre Emeterio Cerro, practica un encomio de *Los fantasmas*. Tampoco los otros dos ejemplos que da Castro (cuando Caparrós menciona a Aira como “abanderado-chasco” o cuando Matilde Sánchez duda del valor literario de Copi, autor emblematizado por Aira) son necesariamente repulsas lineales a la estética aireana

El cuarto caso corresponde a la posición frente a cierto mercado banalizado de la literatura nacional y latinoamericana, donde corresponde colocar como centro la acerba impugnación que C.E. Feiling hace de la literatura de Osvaldo Soriano, aunque ya en la reseña de Pauls a *La ocasión* de Saer, así como en el manifiesto de Caparrós, se pueden leer las bases del rechazo a las convenciones del *Boom* latinoamericano y ciertas formas del realismo “comprometido”. Resulta significativo, asimismo, que en la repulsa de Feiling a Soriano no aparezca como una contradicción el hecho de encomiar desde la revista la obra de Alberto Laiseca, autor que, pese a su individualismo creativo, siempre mantuvo con Soriano más de una afinidad estética.

Por otra parte, si seguimos la argumentación de Miguel Dalmaroni (2004, 38), en este ataque a la banalidad de la literatura de mercado se percibe una de las herencias más directas de *Babel* con respecto a la revista *Literat*: el antipopulismo. Este rasgo será el que luego algunos críticos denunciarán como base de la literatura despolitizada que los babélicos canonizan y producen.

Posteriormente desarrollaremos con más detalle los alcances de estas polémicas internas y en qué medida permiten a los autores de *Babel*, por un lado, proponer una revisión del canon literario nacional, y, por el otro, reafirmar sistema de valores que se diseminará hacia sus propios y específicos proyectos creadores. Sin embargo, cabe mencionar algunos aspectos específicos acerca de las pugnas externas: la relativa existencia de la pugna *Babel*/Planeta y algunos matices de la actitud de *V de Vian*, que se plantea como una tercera posición:

La polémica entre *autorreferencialistas* y *narrativistas* es una polémica frustrada porque ni unos ni otros (que, obviamente, existieron y publicaron libros) quisieron presentar batalla. Hoy es tonto pensar en esos términos el sistema literario argentino. En todo caso, los reconocidos como integrantes de uno y otro bando forman parte de un mismo subsistema: son los partidarios del buen gusto estético como único valor. Del otro lado del charco (partidarios de tomar como categorías sociales importantes a *la política, la verdad, la inteligencia* y algunas otras cositas) quedan o quedarán otros. Adivine quiénes. (Pazos, *V de Vian*, no. 10, 1993, 5)

En esta misma nota de Santiago Pazos, aparece una de las tantas chanzas y ataques irónicos anti-babélicos que se dan cita en la revista *V de Vian*, en el número 10 aparece esta referencia a Luis Chitarroni, uno de los más conspicuos babélicos en lo que respecta a la imagen de intelectualismo:

**¡Pobre Luis Chitarroni! Nadie** (salvo *Babel* (R.I.P.) y **V de Vian**) le pega con su apellido: Gente lo llamó Chitacconi y ahora Maniático textual (una revista muy pero muy de literatura) lo llama en el epígrafe de su foto “Chicarroni” (mezcla extraña de chicato y macarroni). A los tipeadores de las otras revistas les ofrecemos una serie de variantes al itálico apellido (por suerte no es ruso o alemán) de Luis: Chatarroni, Charlattoni, Chitamomni, Chetattori, Amenomni. (Pazos, 1993, 50; remarcado en el original)

En estas querellas se requiere el acceso a un archivo compuesto no sólo por textos aparecidos en otras revistas, sino también por un cierto acervo oral del campo

literario, desde donde se expresan los alcances y trasfondos de lo que, en el papel, parecería sólo un sistema de debates “desinteresados”. *V de Vian* es, en tal caso, funciona una cruce entre ambas fuentes, dado que intentó escenificar en sus páginas algunas de esas “internas” que daban lugar a polarizaciones y tensiones más o menos artificiales. Sin embargo, al leer *Los prisioneros de la torre*, el peso del anecdótico y de las experiencias generacionales no testimoniadas se hace evidente como trasfondo de lo que en una revista como *V de Vian* aparece apenas como punta del iceberg.

Con *V de Vian* (1990-1999), llamada simplemente *V de Vian* desde 1994 estuvo dirigida por Sergio Olgún e integrada por Claudio Zeiger, Pedro B. Rey, Karina Galerín y Christian Kupchik, entre otros. Se publicaron cuarenta y dos números y tres especiales en nueve años. Para explicar la distancia que mantienen los vianistas con los babélicos, Sylvia Saítta, en su completo estudio sobre el asunto, expone:

[...] fueron escritores argentinos más “americanizados”: si los referentes de *Babel* solían ser escritores europeos –como por ejemplo, Thomas Bernhard para Alan Pauls y Sergio Chejfec–, John Cheever, Raymond Carver, Tobias Wolff lo fueron para este grupo; sus narraciones apelaron al minimalismo norteamericano y al estilo directo del cine, y presentaron personajes de sólida construcción psicológica. A diferencia del exotismo de *Babel*, los relatos están saturados de marcas de época, desde la ropa que usan los personajes hasta la música que escuchan o los lugares en los cuales se reúnen; por lo tanto, con los “planetarios” ingresaron en la literatura argentina los discursos de la posmodernidad de los años noventa: desde Bob Dylan a los Big Macs de McDonald’s, desde películas de clase B al discurso publicitario. (2005, 6)

Originalmente, Olgún y compañía conciben *V de Vian* bajo una clara idea del posicionamiento que tendría frente a *Babel*. En una entrevista de 2007, Olgún destaca este carácter reactivo:

*V de Vian* nace como una reacción en contra de *Babel*, en cuanto a lo ideológico. *V de Vian* tiene una postura antibabeliana porque *Babel* tiene una postura antiautores que a nosotros nos gustaban. O a mí, porque éramos bastante distintos en cuanto a los gustos. (en Hernaiz y Liefeld, 2007, s/p)

Olgún se refiere aquí en particular a “la postura muy anti-cortazariana” (Id.) de *Babel*, lo cual, si bien cuesta percibir hoy en una relectura de la revista<sup>146</sup>, es evidente

---

<sup>146</sup> De hecho, la presencia de Cortázar en *Babel*, si bien menor, no aparece explícitamente impugnada. Incluso pueden mencionarse ejemplos positivos, como la reseña donde Mónica Tamborenea lo compara positivamente con la experimentación de Néstor Sánchez (no. 2, 1988, 8). También se puede pensar en el artículo sobre Oulipo de Jorge Fondebrider (en la sección “Bárbaros”), donde destaca sistemáticamente la rica continuidad entre Cortázar, Queneau y Perec (recordemos que los “oulipeanos” son objeto de interés para Aira y para los babélicos) (no. 4, 1988, 14-16). Incluso Fondebrider acentúa elogiosamente la anormalidad (fisonomía canónica en la valoración babélica de la *transgresión*) de esta línea que une *Rayuela* con *La vie, mode d’emploi*, una de las novelas preferidas de Caparrós, modelo de totalidad vanguardista para el experimento novelístico que practicó en *La Historia*, y alguna otra mención, incluyendo una más negativa, como aquella en que David Oubiña, para señalar la *pose* intelectual de cierta novela, lamenta la influencia dominante del modelo de *Rayuela* (no. 9, 1989, 9). Sin embargo, en general,

que en la época se declinaba implícitamente del sistema de valores babélico, por lo cual el último Cortázar (el de las alegorías políticas de fines de los setenta y comienzos de los ochenta, como *Alguien que anda por ahí* o *Libro de Manuel*) entraría claramente en el doble rechazo de los Shanghai hacia el *Boom* latinoamericano, calibrado por el mercado internacional, y hacia la “literatura Roger Rabbit” que define Caparrós. Es palmario que Cortázar constituye un autor negado desde *Babel*.

Sin embargo, en principio, la transgresión como valor posee un rol tan central (y más explícito) en *V de Vian* como en *Babel*, sólo que cambian tanto el lenguaje de la revista (más identificable con una actitud juvenil, provocativa y postmoderna, desde sus portadas con mujeres desnudas o semidesnudas) como el tipo de ficción que producen sus integrantes (aunque ésta recién comience a publicarse en el tramo final de la revista, a fines de los noventa), así como también los temas (erotismo, pornografía, drogas, rock, contracultura juvenil) y la biblioteca de figuras específicas en que tal transgresión cristaliza. En este último aspecto, algunos nombres de culto entre los babélicos se repiten –como Pizarnik, Puig, Gombrowicz, Arlt, Fogwill, Piglia, cierta lectura de Walsh, a lo cual los vianistas añaden la recuperación de Viñas, Cortázar (cfr. Hernaiz y Liefeld, 2007) y Sabato–, pero no así el sistema de lectura que los sustenta. *V de Vian* también erige una tradición selectiva en base a autores canónicamente malditos como Baudelaire, Rimbaud, Büchner, Céline, Bierce, Burroughs, Salinger, Plath (sin olvidar el Boris Vian homenajeado en el título de la revista) aunque el anclaje de sus lecturas en esta geografía del gusto, más cercana a una estética *pop*, cristaliza a fin de cuentas también en la reivindicación del narrativismo de los “planetarios”<sup>147</sup>. *V de Vian* recupera del malditismo y la marginalidad de tales autores un gesto de irreverencia y anti-academicismo sintetizado en la relación literatura y vida que los babélicos, fieles a la postestructuralista *muerte del autor*, habían soslayado para privilegiar la pura escritura. El valor de lo biográfico, entonces, recupera ese sentido que Foucault le concediera como sustrato de la transgresión: la experiencia del límite, la condición social anormal, la dimensión existencial del autor como fuente de la infamia textual. Incluso cuando Olguín reivindica la escritura de Ricardo Piglia, al reseñar elogiosamente *La ciudad ausente* en el número 8 de la revista (1992, 11-12), lo hace en términos del rescate pigliano de la relación literatura y vida, por el cual dispensan su obsesión por ficcionalizar

---

aparece referido por colaboradores contingentes de la revista, y no por los propios babélicos. Para buscar el rechazo babélico hacia el cortazarismo será necesario leer otros textos escritos por ellos, fuera de la revista, como “Los límites de la imitación” de Luis Chitarroni (1991) o *El día feliz de Charlie Feiling*, de Guebel y Bizzio, donde se menciona *Rayuela* como mal plagio de *Pálido fuego* de Nabokov. Asimismo, abundan las entrevistas a Guebel y Aira donde el desdén hacia Cortázar es explícito, usualmente reducido a una literatura que funciona sólo en la etapa adolescente de la vida como lector.

<sup>147</sup> Los efectos de esa decepción, el reproche que hace Zeiger de que esa polémica babélico-planetario haya existido, se disemina hacia una toma de posición de los *Vian* al respecto de la polémica, a favor de los planetarios. Zeiger rescata que el bando “narrativista” al menos “dejó algunos buenos libros, mientras que los babélicos “no han dejado textos interesantes”, y ejemplifica positivamente con *Historia argentina* de Rodrigo Fresán, *Nadar de noche* de Juan Forn, obras de Guillermo Martínez (podría pensarse en *Acerca de Roderer*), *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras (cfr. Zeiger, 1999). A este sistema de textos de comienzos de los noventa por los que Zeiger toma partido, los textos que hacían en aquel momento de antagonistas literarios de *El tercer cuerpo*, *La perla del emperador* o *El coloquio*, los *Vian* adosan sus propias producciones, fuertemente apegadas al realismo minimalista norteamericano, que vendrían a ser parte de esa réplica a las ficciones Shanghai y, a su vez, eco de esa valoración del narrativismo planetario: los cuentos de *Las griegas* (1999) de Sergio Olguín, los de *Círculo vicioso* (2000) de Pedro B. Rey y la novela *Nombre de guerra* (1999) del propio Zeiger.

la teoría literaria. Bajo la lógica de que “las ideas, las tesis, las teorías pueden alejar a la novela de sus pulsiones más vitales” y de que “por suerte las novelas no están hechas sólo con palabras sino también con cuerpos”, Olgúin afirma que lo mejor de Piglia está en sus obsesiones intelectuales y vitales. Es decir, en la fuente empírica y práctica de lo que narra, “a pesar” (12) de la teoría.

Significativamente, en esta misma reivindicación de Piglia (un Piglia muy distinto al que valoraba el joven Pauls en los años ochenta), Olgúin defiende por continuidad a Cortázar: “Aira y Puig se convirtieron en las ciudades en las cuales se encerraron y desde donde ahora ningunean a Piglia como ya hicieron obscena y descaradamente con Cortázar” (12). Con ese “ellos” que “se encerraron” en Aira y Puig, Olgúin se refiere especialmente a los babélicos, primero admiradores de la experimentación pigliana y luego impugnadores de su éxito de mercado.

Si bien los vianistas no repolitizan el vaciamiento que los babélicos operan en sus autores-caso (un vaciamiento que, de todas formas, nunca es tan absoluto como Elsa Drucaroff postula con su noción de “operación Lamborghini”), sí exhiben otras dos actitudes en torno a la transgresión que son radicalmente diferentes a las de *Babel*: la apuesta por un mercado literario ampliado (bajo la idea de que la verdadera transgresión literaria consiste en la ruptura con la apropiación elitista de la teoría literaria académica) y el rechazo al reciclaje teórico, vanguardista y experimental que los babélicos hacen de la transgresión (rechazo que encarna particularmente en la figura de Aira, rectora para los babélicos, fraudulenta para los vianistas [cfr. Galperín, 1992, 14-15; Olgúin en Hernaiz y Liefeld, 2007]). Hoy la posición a favor de Cortázar y en contra de Aira de los vianistas se puede entender mejor a partir del rechazo ya mucho más explícito que este último ha expresado en torno al primero en entrevistas (cfr. Aira, 2004 y 2013).

Con respecto a la ampliación del mercado ficcional, la reivindicación que los Vian hacen de la lógica del best-seller y, por ejemplo, de una figura como Stephen King, no impide que impugnen fuertemente el intelectualismo con que el babélico C.E. Feiling pretende acercarse a los géneros “bajos” (cfr., la crítica de Lucio Salas a *El agua electrizada* [1992, 15]). El placer de la lectura que defiende Feiling, en todo caso, para los Vian no deja de ser meramente teórico. Y es que la oposición teoría/práctica es fundamental en el sistema de valores de *V de Vian* (cfr. Olgúin, 1992, 11), que se identifica con el segundo término del par y adjudica el primero a las imposturas y frivolidades de los babélicos (no será casual que esta misma recusación sea la empleada por Fogwill para diferenciarse de autores académicos como Pauls: la primacía de la escritura como práctica [en Kohan, 2006]). En todo caso, la idea de que la transgresión radica en esta práctica material, ligada directamente a la expresión de la propia vida, dará forma a la categoría de transgresión con que los Vian y los narrativistas (como némesis más o menos artificiales de los babélicos) conciben la literatura como una forma de resistencia contracultural.

Claudia Román coloca el acento en el viraje que hay entre la *transgresión* del sistema de valores babélico y la que plantea *V de Vian*. Bajo el signo de lo nuevo, los vianistas vendrían a representar la emergencia frente a la dominante cultural que había llegado a representar *Babel*:

En el nivel más superficial, la transgresión supone identificarse con una figura en la que se subraya su negatividad: antimoralista, antiinstitucional (la revista insiste en los conflictos de Vian -y su consecuente aversión- frente a las fuerzas militares y de seguridad,



tanto como a la iglesia), antibienpensante. Y, ante todo, se trata menos de un escritor que de un hombre plurifacético: contra la especialización de quienes, en la perspectiva de la revista, vampirizan la literatura desde la especialización de la crítica y la teoría literarias, Vian es "El último de los hombres honestos".

[...]

La bandera de la transgresión también está implicada, como ya lo señalamos, en la elección que equipara en potencia una biografía y una literatura, en lugar de dar primacía a la dimensión autorreferencial de la escritura. (Román, 1997, 131-132)

Si en *Babel* predominaba de fondo ese discurso postestructuralista de la "muerte del sujeto" y la "muerte del autor", los vianistas se oponen con un nuevo *habitus* basado en la reposición del vínculo percibido como indisoluble entre literatura y vida. El lema de *V de Vian* será justamente "La literatura sirve para algo" (no. 2). Ya no se trata del compromiso ideológico setentista al que los babélicos execraban a favor de una literatura experimental y autonomizada de toda exigencia externa, sino el compromiso existencial que para *V de Vian* habilita enhebrar la lectura de Walsh, la irreverencia de la fotografía erótica que acompaña la revista, la reivindicación de Soriano (vapuleado en *Babel*) y la emblemización de la figura de Boris Vian como contracara del "especialista" representado por los babélicos y su culto desafortunado por el hermetismo de Lamborghini y la "frivolidad" aireana:

Cuando por todas partes cunden los especialistas de cualquier cosa es bueno que haya existido un tipo como Boris Vian. Alguien que se metió en todo aquello que le interesara sin encerrarse en la anteojera de la especialización. Todo lo que llevó a cabo, lo realizó con un talento envidiable. Un hombre honesto del siglo XX, uno de los pocos, tal vez el último. (Olguín, 1990, 10)

Si la transgresión que hacía a la política literaria de *Babel* y a su herencia de los formalismos de los años sesenta y setenta se basaba en la idea de lo inasimilable, los vianistas mueven el eje de este valor. Lo inasimilable ya no es la literatura del goce de la lengua autonomizada del referente. Por el contrario, esta veleidad es percibida por estos "nuevos" de los noventa como una dominante cultural que debe enfrentarse, como una impostura ya asimilada y convertida en norma, de modo que la transgresión consistiría ahora en vindicar la relación entre literatura y vida, revivir al autor que los babélicos aceptaban como "muerto" desde las lecturas barthesianas y foucaulteanas, y recuperar la categoría del diletante, del ecléctico, del vitalista. En este sentido, en ese viraje que es también un retorno hacia un valor que los babélicos habían dado por perimido, explica el subtítulo/eslogan del número uno de *Con V de Vian*: "revista anacrónica", y que se extiende hacia el editorial/manifiesto (no firmado) de ese mismo número, titulado "Malas intenciones", que, con su oposición a *Babel* (que en el editorial del segundo número, "Los oficios terrestres", se hará más explícita), puede leerse como el texto némesis de "Caballerías" de Dorio y Caparrós:

Este posicionamiento de la revista pivotará en una propuesta fuerte: la construcción de un concepto de "literatura" y, en particular, de "literatura argentina". Este armado involucra dos movimientos básicos: por un lado, el recorte de un cierto modo de la praxis escrituraria y su

vinculación o deslinde con otras disciplinas; por otro, el armado de una "tradición" anacrónicamente novedosa, montada sobre una poética que propone volver a confiar en la eficacia de la palabra para intervenir (en y) sobre el mundo. (no. 1, 1990, 3)

Es notable como desde aquí queda al descubierto aquello que en *Babel* se ocultaba veleidosamente bajo una retórica saturada de alusiones y códigos internos: la postulación de un programa para releer la tradición literaria argentina y reconfigurar el canon. Al rechazo babélico contra la idea de la eficacia de la literatura para intervenir en la realidad, los vianistas propugnan precisa y declaradamente el valor de esa misma eficacia, como si estuvieran respondiendo directamente al manifiesto de Caparrós del número diez de *Babel* y, asimismo, estuvieran afirmando que será la "literatura Roger Rabbit" la que ellos colocarán como eje de su "construcción de un concepto de [...] 'literatura argentina'" (3). Como afirma Sylvia Safta en su estudio sobre la pugna entre ambos bandos: "estar en contra de *Babel* es –aun muchos años después del cierre de la revista– atacar la especialización crítica, la escritura hermética y experimental, y una literatura que se escribe al pie de la teoría literaria" (2005, 8).

Ya en 1988 Claudio Zeiger hablaba de la nueva generación literaria, que coincidía en parte con los babélicos, como una generación que había nacido sin proyecto: "No tener modelos encima ni fuertes demandas políticas, no significa que la política haya dejado de estar, seducir y preocupar. Lógicamente, política connota cosas diferentes para cada uno" (1988, 40). Zeiger, que luego, desde *V de Vian*, iba a dirigir los ataques más originales contra los babélicos, ya definía desde un comienzo un cambio en la política literaria del grupo: la política como preocupación subyace a experimentos que le han soltado la mano a las exigencias ideológicas de la generación anterior. No es que falten modelos, pero es que la relación entre modelo y proyecto ha cambiado: los babélicos, por ejemplo, admiten una herencia lamborghineana, pero no es un vínculo vertical el que los une con su precursor, a modo de imitación, desarrollo o continuidad, sino en todo caso una percepción distanciada de escritores que representan más bien una idea de literatura con la que se adhiere.

En la "novela familiar" (para volver al concepto de Nicolás Rosa [1993]) que *Babel* había erigido como mostración de grupo alrededor de la idea de herencia, Drucaroff encontraba la figura del fraude como dominante: la herencia sería ilegítima, la lectura de Lamborghini sería falaz y el "tabú del enfrentamiento" (1995) sería la prueba de una traición generacional, de una infamia oportunista frente a las necesidades sociales. Para Drucaroff, la eficacia de Lamborghini es borrada por los babélicos y, en el centro de ese fraude, se ubicaría Aira, el gran embaucador, la gran estafa de la literatura argentina. Sin embargo, *V de Vian* no se detiene tanto en la ilegitimidad de esa herencia (la cual no deja de señalar<sup>148</sup>) tanto como en el entusiasmo por dar un vuelco a la idea de transgresión, para apropiársela, y colocarse a ellos mismos como herederos de otro "armado" de la literatura. Parafraseando el lema arltiano (en su prólogo a *Los lanzallamas*) acerca del cross a la mandíbula contra los eunucos de la literatura "intelectual", los vianistas denuncian la esterilidad frívola de los debates intelectuales del momento y aluden implícitamente a los babélicos y a sus opositores narrativistas como "la discusión entre un grupo de castrados y otro de onanistas" (3)<sup>149</sup>. Y eso mismo que

---

<sup>148</sup> Ya Rolando Graña, anticipando a Drucaroff, afirmaba en el octavo número de *V de Vian* cómo Aira había "pasteurizado todo lo salvaje, impresentable que había en Lamborghini" (1992, 10).

<sup>149</sup> Recordemos lo ya citado de Santiago Pazos (1993, 50).

Rubinich llamara “generación ausente” hace pensar a los jóvenes de *Vian* que los Shanghai no serían más que “un conjunto de incapaces para observar críticamente a la sociedad”, “incapaces para crear una obra de verdadero valor literario” (Id.). Estos escritores inspirados en la teoría literaria vendrían a ser “buenos ginecólogos pero nunca buenos amantes” (Id.). Ya en el segundo editorial de *V de Vian*, el ataque a los babélicos se vuelve virulento: “nadie recuerda ni la obra ni el nombre de ningún escritor, de ningún crítico literario, de ningún pulcro teórico de esa ciudad donde nadie entendía a nadie (ni les interesaba hacerlo), de esa ciudad grandilocuente llamada Babel” (no. 2., 1990, 3).

Con su reclamo por un recambio generacional, *V de Vian* viene a demostrar cómo el estatuto de “nuevos” no les duró mucho a los Shanghai, que tres años antes parecían ser la emergencia de la ola juvenil e irreverente de la literatura argentina. Esa “novela de formación” que se construye a lo largo de *Babel* y de las marcas autoficcionales de sus obras son reducidas por Olguín y Zeiger a textos olvidables y estériles, malestares de época que en su rechazo pretencioso a la eficacia revelan su propia incapacidad. Lo que Drucaroff percibe como fraude, los vianistas lo rotulan de invalidez intelectual.

Resulta interesante, como ya marca Saítta (2005, 4-5), cómo el antiacademicismo de *V de Vian* coloca en pie de igualdad tres fuerzas del campo literario argentino que hasta entonces habían parecido ser opuestas: *Babel*, los escritores de Planeta y *Punto de Vista*. Entre babélicos y planetarios, la polémica sería, a los ojos de *V de Vian*, estéril y esteticista; entre el canon “moderno” de Sarlo y cía. y el “postmoderno” de Caparrós y cía., también según la perspectiva vianista, la pugna se mantendría todavía dentro de las complacencias académicas y teóricas. Justamente, en el número tres de la revista, la redacción se lamenta por el reciente cierre de *Babel* con estas palabras:

[...] es realmente una lástima que *Babel* haya dejado de salir. Más allá de las diferencias que nos separaban, *Babel* era una de las pocas revistas de literatura hechas profesionalmente y significaba un espacio de expresión que lamentablemente se ha perdido. Atados a una concepción de la literatura más bien banal, aburridos a la hora de escribir y “yogurth” a la hora de pensar (no todos, por cierto, hay honrosas excepciones), sin embargo, cada tanto sorprendían con un buen dossier o se les colaba algún buen artículo. [...] Mientras tanto se nos plantea un problema existencial: ¿Contra quién nos tiramos ahora? Por suerte queda *Punto de Vista*. (no. 3, 1991, 5)

En todo caso, estudiar las polémicas que rondan como espectros dentro y alrededor de la torre de *Babel* implicaría elaborar toda una semiótica de la impostura. No sólo se trataría del combate implicado en las polémicas (el combate como forma de dirimir tensiones), sino también de la *pose* en tanto impostura (el combate como forma de visibilizar a sus contendientes). El esnobismo como sistema de significación, la impostura como *habitus* desde el cual se visibilizan y gestionan los recursos en el campo intelectual, artístico o literario. Se requeriría toda una semiótica y una sociología, que no haremos aquí, en torno al lobbismo y el “titeo” (la mofa, en lunfardo; término con que David Viñas gustaba definir las prácticas hipócritas de los dandies de la Generación del 80... de 1880).

Si es cierto que ese fenómeno que Ariel Idez (2010, 119-124) percibe en *Literat* como una “restauración del martinfierrismo”, en su defensa del goce experimental de

una literatura pura y despolitizada frente al realismo comprometido, pasa como gesto ético a *Babel*, perdiendo en el camino el riesgo de marginalidad y autoexclusión canónica, será notable que, en general, los rechazos e impugnaciones realizados contra el grupo Shanghai, tanto en los mayores de la generación anterior (Briante, Fogwill, Tomás Eloy Martínez) como en sus contemporáneos, así como en los autores más jóvenes emergentes en los primeros noventa, coinciden con los semas disfemísticos que les endilgaban a los martinfierristas tanto los próceres de la generación anterior (Lugones y Giusti) como los opositores contemporáneos de Boedo o la generación posterior de los contornistas (como Sebrelli y Viñas). Podemos encontrar estos semas, por ejemplo, en una de las críticas que expresa en una entrevista de 1926, Roberto Giusti, editor de la revista *Nosotros*, contra la “nueva sensibilidad” de los martinfierristas: “pose”, “cosa exterior, superficial, pegadiza, imitada, pasajera”, “¿Chistes? ¿Bromas de “patotas” alegres?” y “Todos fuimos iconoclastas a los 20 años, pero estos jóvenes de la nueva sensibilidad dan cruz y raya. ¡Qué pedantes!” (en *Nosotros*, no.200-201, 1926). Muchos de los atributos que se predicán del martinfierrismo y que han construido su imago tipo en la historia de la literatura se harán eco en el imaginario que condena los gestos babélicos: esnobismo, “ocio distraído”, “gratuidad en el arte”, “miraba a Europa”, “irrespetuosidad por algunos de los valores establecidos”, “actitud lúdica”, “a quienes seduce la posibilidad del titeo, del juego de palabras, de la sátira”, e incluso una pretensión de “literatura pura, sin cumplir con sus ascéticas exigencias” (Prieto, 1969, 35 y 39). En general, es inevitable señalar la genealogía que se establece entre la crítica de Boedo hacia el martinfierrismo y la de *Contorno* hacia *Sur* con la de *V de Vian* hacia *Babel* (o, más exacto todavía si tenemos en cuenta la aparejada apología de un realismo social, la de Elsa Drucaroff hacia *Babel*).

La impostura es el centro de las impugnaciones, más todavía que la despolitización. O, en todo caso, la despolitización es percibida como una impostura, como el resultado de una pose de distinción establecida para mantener una imagen de *enfant terrible*, lo que Rolando Graña (en Coca, 2014) señalaba al decir sobre Caparrós y cía. que “lo único que querían era quedar como un episodio mítico de revista maldita” (205).

En general, la impugnación del grupo Shanghai y de la revista *Babel* como portadores de un sistema de valores basados en la frivolidad posmoderna y en una concepción *cool* de la cultura (Drucaroff hace el juego de palabras *cooltura* [2011]), es una constante que puede señalarse profusamente en ciertas zonas de la crítica, especialmente aquellas que tributan filiación más declarada a una concepción clásica de la literatura política y que, por tanto, desconfían de todo uso del concepto de política de la literatura, basada en la inversión de los términos. Es interesante cómo esta imagen construida en torno a los babélicos ha llegado a cristalizar como información “objetiva” incluso en textos críticos de divulgación. Así, por ejemplo, Marcela Croce, en el *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentina* (2010) que compila junto a Rocco Carbone, escribe en la entrada dedicada a Luis Chitarroni: “Fue uno de los miembros más reconocidos de la revista literaria *Babel* (1988-1991); en ese marco participó del grupo Shanghai, a cuyo esnobismo tributarían también Martín Caparrós, [etc.]” (315).

En general, toda exposición del lugar del grupo y de la revista en la literatura argentina del período se articula en relación con las acusaciones y con el sema de la liviandad o la frivolidad, que se asientan a su vez en los semas más amplios e intercambiables de impostura, pose o impostación. En general, es la cuestión de la

autenticidad y la autenticidad de la transgresión lo que se pone en juego en estas querellas: ¿es posible una subversión que toma distancia de la raigambre política que subyace a todo conflicto? Incluso el gesto despolitizado de *Literar* en los años setenta, dados el riesgo de la coyuntura y la autoexclusión cultural operada por sus miembros, se postula usualmente como emblema de autenticidad vanguardista para parangonar con el ludicismo más complaciente y menos marginal de *Babel*. Pese a que los babélicos mantienen una postura crítica hacia el mercado, a comienzos de los noventa esta oposición es percibida como una actitud elitista de gueto, un gesto de esnobismo proteccionista, que conspira contra la posibilidad de abrir el mercado editorial argentino hacia nuevos nichos de lectores (la actitud de Chitarroni y Pauls hacia la reedición española de Lamborghini sólo acentúa esta imagen de conservadurismo). En los setenta, la oposición de *Literar* hacia el mercado editorial y hacia las formas convencionales implicaba, como toma de posición, el riesgo de la marginalidad: la incompreensión, la clausura de todo ascenso en legitimidad cultural, e incluso la descapitalización monetaria de sus propias trayectorias dentro del campo literario, problemas a los que, en cambio, los babélicos no parecen enfrentarse, y es en tal falta de sacrificio (o más, de un efecto de sentido sacrificial) lo que los antagonistas de *Babel* han señalado.

Es curioso que Martín Caparrós, en su manifiesto babélico, construye su argumentación contra la ingenuidad de la “literatura Roger Rabbit” a partir de una diferenciación entre su generación y la anterior:

La generación del 60. el referente anterior más próximo, sudó la gota gorda para muchas cosas; entre otras, para descubrirse una comunidad estética. Sospecho que. entre sus cultores. la identidad era más bien ideológica” (1989, 43).

“Sudó la gota gorda”... Si bien Caparrós se vuelca inmediatamente hacia la cuestión de la gran ingenuidad de esa generación –la religión de la palabra, de creer que la palabra puede intervenir en la realidad y cambiar el mundo–, es notable la expresión “sudar la gota gorda”, que marca la distancia con su generación: el esfuerzo, el riesgo, los obstáculos, en fin, la genuina marginalidad por la cual se puede oficiar una verdadera transgresión. El propio texto de Caparrós, construyendo la imagen de una literatura ingenua como objeto de oposición, admite en el uso de “sudar la gota gorda” la existencia de un esfuerzo que quedó perimido y que, en todo caso, justificaría esa ingenuidad que él condena, la de creer en “la religión” de la palabra como transformadora del mundo. Si bien el “estar de vuelta de la verdad histórica” (al decir de Elsa Drucaroff, 1997), será uno de los ejes de la supuesta frivolidad con que los babélicos leen a Lamborghini, borrando su verdad biográfica, es indudable que una idea de historicidad circula bajo el efecto generacional que busca propiciar Caparrós: la noción de esfuerzos que, al quedar descontextualizados, se vuelven parodias anacrónicas.

Con respecto a la supuesta polémica con Planeta (eje de las oposiciones que plantea Tabarovsky en *Literatura de izquierda* entre vanguardia y mercado), puede remitirse al juicio de Luis Chitarroni:

Acercas de babélicos y planetarios, creo que lo que contesté alcanza. Quiero decir, valdrá la pena explayarse cuando se convierta en un

capítulo o una nota al pie de la historia de la narrativa local. Por ahora no parece una preocupación, en la medida en que se escribe y se publica mucha narrativa acá sin que ese caos de oscuras ideas sin expresión sea reconocido como un chispazo o destello fundacional. (2013)

A comienzos de los noventa comenzó a circular en el campo literario argentino la existencia de una supuesta oposición entre los autores de *Babel*, identificados como “experimentalistas”, y los también jóvenes escritores que publicaban sus obras en la colección “Biblioteca del Sur” de la editorial Planeta. Esta colección fue dirigida por Juan Forn entre 1990 y 1995 y, dentro del núcleo de autores identificados entonces como “planetarios” se ubicaban el propio Forn, Rodrigo Fresán, Marcelo Figueras y Guillermo Saccomanno, entre otros. Este grupo, en oposición a la vanguardia babélica, era percibido como la alternativa generacional realista y “narrativista”. A su vez, *Babel* aparecía vinculada, si no estrictamente a la academia, sí a cierta complicidad teórica y a búsquedas estéticas elitistas y herméticas. Por su parte, los planetarios eran identificados con la complacencia a las industrias culturales, relación ésta con el mercado que, desde cierta perspectiva, podía identificarse con la virtud de construir un público lector y producir *best-sellers* nacionales. Resulta evidente que, en esta polémica, más allá de la posible artificialidad con que pretendiera dividir las aguas en su momento, resuena la cuestión de la función de la literatura y de la relación con el mercado: textos de público más restringido, que deben ser leídos a partir de ciertos códigos para iniciados, o bien, textos que van a buscar al público a partir del trabajo con las convenciones, la narrativa plana, el minimalismo.

María Virginia Castro (25, n.25) señala cómo buena parte de la crítica que estudió este período, partiendo desde un estudio programático de Edgardo H. Berg en 1996, se apoyó firmemente en el antagonismo que dividía a babélicos de planetarios. A partir de entonces se construyó un plantel estable de ambos bandos<sup>150</sup>.

Con el correr de los años, ya en el siglo XXI, diversas entrevistas realizadas a los autores de *Babel* demostraban cómo la disputa había tenido mucho de artificio. Luis Chitarroni (en Frieria, 2011, 31), por ejemplo, descentra la oposición de la cuestión estrictamente literaria y la desplaza hacia una querrela editorial entre él mismo y Juan Forn, entre la colección dirigida por Chitarroni entre 1986 y 1998, “Nuevas narrativas”, dentro de Sudamericana, y “Biblioteca del Sur”. Sin embargo, ya aquí pueden percibirse las enormes contradicciones en lo que la crítica creyó una dicotomía estética. Por empezar, la colección dirigida por Chitarroni, aunque publicó a Guebel, Caparrós, Bizzio y Feiling, también publicó a una gran cantidad de autores que se ubicaban en las antípodas del gusto babélico (Soriano, Asís, Cortázar). Asimismo, la colección de Forn,

---

<sup>150</sup> En ciertos estudios, la nómina de babélicos incluye a una segunda línea de autores que, si bien no configuraron el núcleo duro del grupo, participaron parcialmente tanto de la revista como de cierto tipo de producción literaria. Ellos son Graciela Speranza, Daniel Link, Ricardo Ibarlucea, Daniel Somoilovich, Diego Bigongiari y Guillermo Saavedra, cuyas menciones no pasan de la mera referencia encadenada a la lista oficial de babélicos. El propio Dorio, co-director con Caparrós de *Babel*, no ha sido estudiado más allá de su participación nominal en el grupo. Otros críticos (cfr. Klein, 2014) también extenderán la nómina de planetarios a autores de la generación anterior, sólo por el hecho de haber sido publicados en la colección de Forn: Miguel Briante, Tomás Eloy Martínez y Osvaldo Soriano. Curiosamente, aunque los últimos dos sí fueron, en diferentes sentidos, autores rechazados por los babélicos, Briante sería, por el contrario, un parcial emblema del exotismo propugnado por Caparrós en su manifiesto, donde coloca *Fin de juego* al lado de *Ema la cautiva* de Aira y *El entonado* de Saer (1989, 44).

si bien había publicado un tipo de literatura realista y de mercado a la que *Babel* se oponía (Lanata, Tomás Eloy Martínez, Figueras, Feinmann, Giardinelli, Dal Masetto, Dalmiro Sáenz, entre otros), también publicará a Feiling y Matilde Sánchez, mientras que autores como Fogwill o Laiseca fueron publicados en ambas editoriales.

Tampoco la revista *Babel* se mantiene aséptica a este sincretismo entre ambas partes: en sus páginas Fresán y Arturo Carrera reseñan una obra de Fogwill, y una novela de Saccomanno es reseñada positivamente en el número 18.

La mencionada entrevista a Chitarroni arroja otra paradoja, al afirmar: “los babélicos éramos internacionalistas, pero tal vez el más babélico de todos era un escritor que no estaba en *Babel*, Rodrigo Fresán, el mejor lector de lectura anglosajona” (Id.), siendo Fresán un autor identificado en principio entre los planetarios.

En otra entrevista, realizada esta vez a Caparrós, Pauls y Chitarroni (en Libertella, 2011, 6-8), el primero señalaba la posible artificialidad de la disputa:

Mirá, hay un editor argentino que dijo que la única diferencia entre Planeta y Babel es que los de Planeta se reunían en el Queen Bess a las diez de la noche y los de Babel se reunían en el Queen Bess a la una de la mañana. Me parece que está un poco inflada la historia. Teníamos ideas muy distintas de la literatura, pero eso pasa. (8)

A su vez, identifican a los autores de Planeta con ciertas lecturas y su consiguiente emulación estilística: el realismo sucio de Carver McWean, Amis, Easton Ellis. La oposición aparece identificada en contra de “ese imperativo de taller literario: narrar, narrar”, dice Chitarroni; Caparrós agrega: “nos consternaba que la condición necesaria para narrar fuera deshacerse de cualquier puesta en escena del lenguaje” (8). De modo que, si bien existen evidentes zonas grises en lo que respecta a la dicotomía en términos editoriales (que es el que paradójicamente prefiere acentuar Chitarroni), lo cierto es que existió un principio de diferenciación entre dos formas de concebir la relación entre literatura y representación de la realidad, por un lado, y literatura y mercado, por el otro. Precisamente, al referirse a la dualidad mercado/academia, Pauls subrayaba: “De hecho, si vos ves cómo quedó la división de aguas, *Babel* aparece ligada a la academia versus Planeta que aparece aliada al mercado” (7). Será recién en la lectura crítica de Elsa Drucaroff que esta oposición aparecerá identificada con la cuestión del alcance político de la literatura.

Cuatro son los estudios fundamentales que han abordado con detalle la cuestión de la polémica *Babel*-Planeta, sea para refutarla al señalar las contradicciones y zonas grises (Sassi, 2006; Molina, 2010), para acentuar algunos de sus alcances a nivel ideológico (Drucaroff, 2011) o para evaluar el significado de la disputa como constructo crítico (Castro, 2015, 150 y ss., quien, a su vez, agrega una gran cantidad de ejemplos donde se cruzan elogios y coexistencias pacíficas entre babélicos y planetarios).

A continuación, veremos cómo esta proliferante torre de “muchas lenguas” y saturada de herencias reclamadas y frustradas, habilitó una de las mayores operaciones de reconfiguración del canon literario nacional realizadas desde la recuperación democrática.

#### 4. El canon: *Babel* y su máquina de leer

Todo sistema de lectura es a la vez una máquina para descubrir y una máquina para ocultar. [...] la misma perspectiva teórico poética que rescata una línea desplaza hacia afuera o simplemente anula la presencia de otra.

Beatriz Sarlo, "Los dos ojos de *Contorno*" (1981, 7)

Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos

Ricardo Piglia, "Los usos de Borges" (1997, 19)

[...] ésa es la tradición que yo elijo.

Alan Pauls (1990d, 39)

##### 4.1. Leer a los otros para leerse a sí mismo: autores-faro, autores-caso

Todas las definiciones exitosas a las que llegarían los ochenta se probaron y experimentaron en los setenta.

Luis Chitarroni (2000, 181).

A fines de los años setenta, Ricardo Piglia hacía un balance del papel de la revista *Sur* en las formas de organizar la canonización literaria argentina:

A partir de 1931 "Sur" refleja (a pesar suyo) lo que podríamos llamar la crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural. En esos años se multiplican y se diferencian las instancias de consagración. Ha dejado de ser el juicio de los grandes intelectuales (como Cané, Groussac o Lugones) el que consagra a un escritor; esa valoración se construye y está ligada a grupos y a formas cada vez más orgánicas (revistas, suplementos culturales, editoriales). El campo cultural ya no es armónico, es un campo de lucha donde se enfrentan distintas posiciones y tendencias. El público literario se extiende y se diversifica y el sistema es cada vez más complejo. En ese marco "Sur" tiene una visión a la vez solipsista y eufórica de su función. (1990, 134<sup>151</sup>)

Ya en la época en que los Shanghai convierten a la revista *Babel* en su patio de juegos, la multiplicación de las instancias de consagración, tras levantarse el cepo de la censura militar, ha llegado a su masa crítica de diversidad. *Babel*, como publicación, parece plenamente consciente del papel que toda revista tiene en el campo de lucha de la literatura argentina (no parece tan consciente, quizás, de la forma interna ambigua, entre unidad y multiplicidad, que termina adquiriendo como revista). Entiende el poder de penetración ejemplar que la prensa cultural tiene en las formas de producir

---

<sup>151</sup> La entrevista original fue publicada en *La Opinión*, el 4 de marzo de 1979. Ya hemos citado este fragmento anteriormente en la investigación, pero vale la pena reponerlo en este contexto dado que reenvía a otras derivaciones.



legitimidad cultural. La pregnancy y cristalización que pueden tener sus operaciones. Es más, la revista no debe esperar a exhibir sus posiciones para recibir impugnaciones, puesto que, montada por una *formación* cultural de relativamente público conocimiento (aun cuando parte de este “público conocimiento” es el resultante de cierto nivel de simulacro), nace con una lista preexistente de detractores (como hemos visto, con Briante inaugurando una lista que hoy debiéramos cerrar con Elsa Drucaroff o, implícitamente, con Guillermo Martínez).

Es más, a lo largo de los números de *Babel*, los Shanghai, que ya saben claramente contra quiénes escriben, van pautando los “casos” de los autores cuya selección les permite recortar no sólo una tradición, sino también refrendar los valores que acreditarán la colocación de ellos mismos y de sus novísimas ficciones dentro del elenco canónico (como dice Paula Klein, “una genealogía de precursores que ‘abran cancha’ a las escrituras de los babélicos” [2014, párr. 86]). El sistema de lecturas que la revista hace visible postula en realidad los casos de autores que, ejemplificando la utopía de una axiología literaria y demostrando su posibilidad, ofrece las claves de cómo leer y contextualizar las poéticas que ellos mismos están comenzando a publicar frente al seguro rechazo de toda una camada generacionalmente anterior. A sabiendas del desdén que los maduros escritores políticamente comprometidos expresarían frente a ficciones lúdicas e intelectualistas como *Arnulfo* o *El pudor del pornógrafo*, los Shanghai usan *Babel* para manifestar al lado de qué autores se los debe leer para comprender el sentido de sus proyectos, y también ejercen el magisterio de cómo estos autores deben ser leídos y combinados para que el sistema de valores quede correctamente establecido: Borges, Aira, Puig, Saer, Lamborghini, Laiseca, Carrera, Libertella... Qué perfiles de sus obras, con relación a qué conceptos teóricos, a partir de qué enmiendas debía leerse para que las novelas babélicas tuvieran un nicho incondicional de inserción. Modelados por el “placer del texto”, la “muerte del autor” y la “literatura menor”, grandes nodos conceptuales del postestructuralismo, arriban a un Borges como parodista simulador, a un Puig como vanguardista excelso de la mezcla, a un Aira como deconstructor de las complacencias de la institución literaria, a un Lamborghini como explorador de los límites del lenguaje (*à la* Blanchot), sólo digerible para cultores de las teorías francesas de la autonomía del significante. Estos autores vendrían a ser los “casos” ejemplares de experimentación formal cuya continuidad natural y deseable la revista deja claro que habría que buscar en *Arnulfo*, *La perla del emperador*, *Ansay*, *El pudor del pornógrafo*, *El coloquio* o *El divino convertible*.

Toda construcción de una tradición pasada implica el trazado de una genealogía del presente y, a su vez, la designación de descendientes, legatarios y viudas.

El eslogan principal de *Babel* rezaba: “Todo sobre los libros que nadie puede comprar”. En este lema se concentra el sedimento de las orientaciones ideológico-axiológicas de la revista, así como las de toda una generación intelectual: el elitismo, el interés por el mercado editorial, pero a su vez la distancia con que se posiciona frente a la omnipotencia de su creciente concentración (cfr. Chacón y Fondebrider, 33) y, particularmente, una irónica referencia a la hiperinflación económica del período alfonsinista. A su vez, con esta frase de presentación, la revista se erige a sí misma en puerto cultural para la Argentina durante un período que funciona como puente modulante entre la recuperación democrática y el estallido neoliberal del menemismo.

Hemos visto que el canon que los Shanghai buscan reconfigurar desde *Babel* no responde a una operación crítica sistemática y homogénea (puesto que la revista exhibe una diversidad que ahoga todo cuerpo blindado de posiciones, como bien ha reafirmado

Mariana Catalin [2013]), pero tampoco el sistema de exclusión e inclusión que puede reconstruirse a partir del recorte de “lo babélico” en *Babel* responde a una axiología innovadora (su *sancta sanctorum* de nombres y los valores que estos emblemizan descienden fundamentalmente de una tradición de afinidades y repudios ya contenidas en la modernización de la crítica representada por una genealogía de revistas que llega hasta los años sesenta, con esos primeros números menos politizados y más semiológicos de *Los Libros*).

La lista de autores admirados por *Babel*, tomados como modelos, se identifica con el valor de la *transgresión* comprendido como una radicalidad en experimentación formal, una irreverencia hacia los grandes mitos culturales e idiosincrasias intelectuales del país (irreverencia usualmente encarnada en la figura de la parodia) y una particular susceptibilidad de sus escrituras a ser leídas, renegadas ya de una hermenéutica política lineal y alegórica, como formadoras de textos abiertos. “Casos” óptimos, cabe decir, para desfilar bajo la lente postestructuralista. En tal caso, este anti-canon o contra-canon de la complejidad y la experimentación (que percibe toda literatura de mercado o de moda como parte de un despreciable fenómeno *midcult*, por usar el término de Dwight MacDonald [2011]) se extiende en un arco que abarca desde *Los Libros* y *Literal* hasta el canon propuesto en el siglo XXI por Damián Tabarovsky en su *Literatura de izquierda*, y que, leído al menos desde *Literal*, exhibe los visos de lo que podría confirmarse como una “restauración martinfierrista” (por usar el término de Ariel Idez, 2010, 119), o bien, en general, como la línea que encarna la idea de *vanguardia* comprendida como experimentación con la forma.

Es probable que *Babel* y su grupo hayan sido los mediadores más pertinaces (aunque no siempre consecuentes) entre esa vanguardia de los sesenta y setenta y la literatura actual (de hecho, tal es el argumento que sobrevuela todo *Literatura de izquierda* de Tabarovsky). Aun así, la transposición aparentemente “despolitizada” (o al menos desradicalizada) que habrían hecho los babélicos de los valores de transgresión de sus “autores-caso” ha sido discutida y ridiculizada ampliamente, como hemos visto, desde la revista *Con V de Vian*, desde comienzos de los noventa, hasta la larga trayectoria de impugnación realizada por Elsa Drucaroff, llegando a críticos como Guillermo Martínez o incluso Martín Kohan, quienes muchas veces han cargado las tintas contras las imposturas o fraudes de las operaciones críticas centradas en torno al culto de César Aira, que fuera el gran emblema y la apuesta privilegiada de *Babel*.

El canon propuesto por los babélicos (desde la revista, pero también desde otras instancias, sean otras prácticas de escritura crítica de sus autores fuera de *Babel*, sea desde su escritura de ficción, bajo diversas formas de transtextualidad) —es decir, su sistema de lecturas (o, en términos de Williams, su *tradición selectiva*)— puede limitarse a las siguientes operaciones críticas en torno a específicos autores:

**(a) Ricardo Piglia:**

El papel de Piglia como modelo crítico para *Babel* es a menudo soslayado y subestimado, en especial cuando se busca polarizar las posiciones de ésta en relación con *Punto de Vista*, donde Piglia y Saer tendrían sus principales nichos canonizadores como representantes de una “modernidad” literaria al tanto de la relación entre intelectual y política (tal como también se ve en la centralidad indiscutible que tiene *Respiración artificial* en el programático volumen *Ficción y política* (1987), que reúne a Sarlo y a diversos críticos latinoamericanistas de universidades estadounidenses para evaluar la literatura argentina durante el Proceso militar. En cierto sentido, Piglia, en su primera época, habilita de manera modernizada y crítica algunas de las

complejizaciones con que Cortázar expresaba a comienzos de los setenta la relación entre ficción y política como distanciada de los imperativos formales, temáticos y simplistas que se le exigían desde tribunas como *Crisis*.

Está claro que, más allá de la presencia específica de Piglia en *Babel* (una entrevista, un adelanto de *Prisión perpetua* y una reseña de Samoilovich), tanto los valores del grupo Shanghai como sus ficciones específicas deberían ser consideradas como pasadas por el filtro pigliano (incluso, podrían leerse como parte de una generación joven que lee y discute a Piglia): el borramiento de los límites entre crítica y ficción (“releva lo ficcional que hay en la teoría”, dice Samoilovich en el primer número de *Babel* [1988, 11]), la fuerte percepción del propio lugar dentro de la tradición literaria y la capacidad para explotar esta conciencia con fines de autolegitimación cultural (como dice Rafael Arce: “[Piglia] arma la máquina en la cual su literatura debe ser leída” [2010, 28]), la poética de la negatividad que subyace a su constante interés en la imposibilidad de narrar, pero también cierto sistema de lecturas transgresor que problematiza el monologismo del canon liberal de *Sur* a través de la reposición de Gombrowicz, Macedonio, Arlt, Walsh, Puig. Asimismo, si *Los Libros* tuvo un influjo puntual en la confección de la idea original de *Babel*, parte de la renovación crítica que representó esa revista a fines de los sesenta se debió a la presencia de Piglia.

Sólo que los babélicos leen a Piglia obturando el gran problema que la escritura pigliana cristaliza, el papel político del intelectual, para preferir como modelo, en cambio, los rituales de extrañamiento intelectualista de *Respiración artificial*, vaciados en sus lecturas del sentido alegórico-ideológico, o la fuerza conceptual para intervenir críticamente en la tradición literaria nacional y para recortar allí un canon de preferencias.

Sin embargo, en el manifiesto de Caparrós, en el no. 10 de *Babel*, la referencia a Piglia sirve para disentir sobre el papel del tiempo en la ficción: contra la futuridad que propone Piglia, según Caparrós desde una superstición del progreso, el grupo preferiría tiempos extemporáneos y ucrónicos, que son también la base de sus exotismos. No debe olvidarse que este mismo manifiesto admite la opción por Saer (el de *El entenado*) como parte de la misma máquina de leer que valora a Aira. De modo que esa pregunta que Pauls, en el marco de un encomio de *La ocasión* de Saer, adjudica satíricamente al periodismo literario más convencional, “¿vota usted por Saer o por Piglia?” (1988, 4), en *Babel* parece tener clara respuesta.

Por su parte, Marcos Mayer (*Babel*, no. 4, 1988, 9), en una reseña irónica contra un libro de cuentos de Carlos Catuogno, menciona a Piglia entre otros “nombres de indiscutida e indiscutible celebridad” y critica la obvia trama “piglioborgeana” de alguno de los relatos presentes.

Ya en dos números atrás, en el adelanto que se publica de *Prisión perpetua*, el copete para ironizar sobre esta misma celebridad: “Mientras las primeras letras del nombre verdadero de Ricardo Piglia empiezan a esculpirse en el bronce aleatorio de suplementos literarios y listas de best -sellers [...]” (no. 2., 1988, 42).

En la entrevista a Piglia en la sección “La esfinge” del penúltimo número, la presentación reza: “ejerce un tácito mayorazgo en los alambrados campos de la república de las letras” (1990, 36).

Fernando Murat, en el penúltimo número de *Babel*, en el marco de reseñar el más reciente libro de cuentos de Luis Gusmán (*Lo más oscuro del río*), establece una oposición fundamental entre los dos modelos de alegoría política hiperliteraria que representaban, a comienzos de los ochenta, *Respiración artificial* de Piglia y *En el*

*corazón de junio* de Luis Gusmán. Según Murat, si ambas siguen el imperativo de escenificar la lectura crítica dentro de la novela, la de Gusmán lo hace por medios más sutiles, ya que prescinde de la figura explícita y obvia del crítico, Renzi en el caso de Piglia, que media entre la ficción y la exposición separada de las propias tesis críticas (cfr. Murat, 1990, 9). Esta opción por Gusmán, si bien no representa una postura de los babélicos (Murat no pertenece al núcleo Shanghai), sí plantea una de las problematizaciones del grupo frente a la modernidad más legible y esquemática de la experimentación pigliana (cuya integración entre crítica y ficción todavía mantiene separaciones visibles, como entre agua y aceite puestas en un mismo vaso) y la postmodernidad más caótica y plural de las experimentaciones babélicas, que más bien optan por la parodia y que tienen en Aira el procedimiento más sutil y complejo de la “mezcla”<sup>152</sup>.

Sobre la opción por Aira, ya Verónica Delgado nota que

Aira funciona como escritor de referencia más cercana [...] para la tribu de los babélicos [...] y su literatura [...] aparece en el panorama literario argentino desde principio de los '80 en oposición a Piglia. (1996, 10)

Para luego zanjar que *Babel* “asume casi pesaroso la figura de Piglia como central, y el campo literario argentino como un espacio en el cual las legitimidades se consiguen de manera más que dificultosa” (id.).

La posición babélica frente al mercado es clara, aunque veleidosa: si durante gran parte de 1988, en la sección dedicada al ranking de ventas, admiten la primacía de la reedición de *Respiración artificial* y luego de la novedad, *Prisión perpetua*, las secciones de esos mismos números dedicadas a “El libro del mes” escogen a Gombrowicz (no. 2), Thomas Bernhard (no. 3) y, golpe de gracia, a Saer (no. 4) (cuya novela *La ocasión*, sin embargo, también formará parte del ranking). Contradicciones del campo literario: pareciera que la opción por Saer leído con Aira va, por un lado, en contra de las célebres críticas satíricas de Aira contra Saer (1987) y Piglia (1981<sup>153</sup>), y termina jugando a favor del sistema crítico con que Gramuglio, Sarlo y el propio Piglia centralizaron a Saer. Sin embargo, la lectura de Saer y Aira juntos es para *Babel* una estrategia que, por un lado, toma posición contra la indiferencia de *Punto de Vista* hacia Aira, y, por el otro, escoge un Saer que también producía cierto efecto inasimilable en la recepción<sup>154</sup>: no el autor de las mustias y experimentales siestas santafesinas, sino el

---

<sup>152</sup> Diego Peller (2012, 190-191) expone cómo en *Lítera* la muy difundida noción de ficción teórica que tiene lugar en las experimentaciones de los setenta no se apoya tanto en una ficción sembrada de fragmentos teóricos, sino en el terreno estricto de la teoría, donde se filtra la ficción. En ese sentido, *Babel* hereda de la “flexión literal” una voluntad de transgresión de las fronteras teoría/ficción o crítica/ficción menos evidente que la practicada por Piglia, y más asentada en teorías lúdico-semiológicas (no literarias) sobre la percepción de la realidad, en las cuales se toma como modelo particularmente a Aira y a Laiseca, elaboradores de teorías extrañas enmarcadas en los discursos de sus personajes o narradores. Podría decirse que el caso de Héctor Libertella, leído también desde *Babel*, queda en una zona todavía más radical, donde la teoría como género se termina convirtiendo en el nicho privilegiado para recibir las flexiones y distorsiones de la ficción.

<sup>153</sup> Chitarroni (2008b, mins.28.40 a 29.05) recuerda esta reseña de la revista *Vigencia* en la que Aira (1981) desestima *Respiración artificial* y preconiza la obra de Puig, como el momento de viraje en que el autor de *Ema, la cautiva* comienza a erigirse en un “acomodador de la escena” de la literatura argentina.

<sup>154</sup> Como dice Rafael Arce: “Nunca Sarlo ni Gramuglio ni Piglia intentan leer todo Saer o leerlo de manera sistemática” (2010, 26).

autor de las extravagantes y casi mágicas ficciones situadas en el pasado, *El entenado* y *La ocasión*, casi homologables al exotismo y el extrañamiento por los que apuestan los Shanghai (sobre Saer y Aira leídos “juntos” desde *Babel*, cfr. el estudio de Catalin, 2011, y, por extensión, Arce 2010b y 2011).

Esta postura de *Babel* hacia Piglia evidenciará su espesor cuando la revista *Con V de Vian*, en uno de sus gestos opositores a los Shanghai, construyan un mapa de lectura centralizando a Cortázar, Sabato, Viñas y Piglia, estos últimos vistos por Sergio Olguin como autores que “marcaban también una línea de conducta de cómo había que pararse frente a la literatura argentina” (cfr. Hernaiz y Liefeld, 2007, 21), por no olvidar que desde su revista Olguin denunciaba el “ninguneo” al que se somete a Piglia por parte de los cultores de Aira (1992b, 12).

En una entrevista reciente, Alan Pauls remarca el papel de Piglia como guía generacional<sup>155</sup> y como puente con la herencia borgeana:

[...] el Piglia que yo voy a ver a *Los Galgos* a fines de los 70 ya es para mí una especie de modelo de escritor-lector (el único verdadero sucesor de Borges, en ese sentido). No en vano mi texto fetiche era el “Homenaje a Roberto Arlt” de *Nombre falso*. (2018)

Borges como una figura en la *novela de formación* y un momento de esa problematización de la herencia. Si para Feiling, como veremos, Briante representa el éxito de una herencia recibida, frente a la problemática herencia no del todo lograda de los babélicos, Piglia vendría a ser el que verdaderamente asumió el legado borgeano.

Será probablemente a través de Pauls que Piglia se filtre en el sistema de valores y lecturas de los babélicos. Resulta claro que la tradición selectiva de Pauls proviene del magisterio de *Respiración artificial*: su lectura de la relación Borges-Arlt, el papel emblemático de Gombrowicz y la lectura alegórica de Kafka reaparecen en Pauls, probablemente filtrado por Puig y por una voluntad de encauzar esas lecturas hacia una figura de la *transgresión*. De este modo, Pauls se concentrará en la potencia kafkiana para expresar paródicamente el totalitarismo (lo cual cristalizará en su novela *El colquio*), en la mirada *outsider* que la extranjería de Gombrowicz le imprime al uso de la lengua, en la fuerza de la “mala escritura” arltiana (Pauls, 1989b):

¿Escribir mal? Ricardo Piglia ha escrito en *Respiración artificial* páginas que sobre este punto son definitivas. Porque la lengua arltiana impugna precisamente la política de la lengua y la literatura que ofrece ese par de opciones como el único posible, como el paradigma natural que preside el reparto de los valores literarios: escribir bien/escribir mal. (1989b, 315-316).

Podría decirse que el magisterio pigliano heredado se vuelca en Pauls hacia una versión de esta *tradición selectiva* todavía más inasimilable que la que ofrece el propio Piglia, puesto que recicla el alegorismo político de *Respiración artificial* en un extrañamiento del significante donde la *transgresión* ofrece un modelo de *política de la literatura* donde se borra la experiencia del sujeto (monotemática en Piglia) y se

---

<sup>155</sup> Recordemos cómo Chitarroni reparte el sistema de modelos que tenía cada miembro del grupo en los primeros años: “Alan Pauls admiraba a Piglia; Chejfec a Saer; yo a Gusmán y a Lamborghini” (en Adriaensen y Maier, 2015, 76)

privilegia la pura potencia de la lengua para ofrecer una resistencia política: si a Piglia le interesa la marginalidad social de Arlt y Gombrowicz como antesala de una marginalidad del lenguaje, y si le interesa Kafka en su profecía simbólica del totalitarismo, en Pauls ese interés permuta hacia una percepción exclusiva de los resultados del lenguaje, la fuerza experimental de la mala escritura arltiana, de la extranjería outsider gombrociana o de la escritura obsesiva kafkiana como exploraciones en los límites de la lengua. La distancia de proyecciones ideológicas que media entre *Respiración artificial* y *El pudor del pornógrafo*, ambas escritas en 1980 (pese a que la segunda se publicaría cuatro años después), o entre *La ciudad ausente* y *El coloquio*, es lo que marca el modo en que Pauls hereda la enseñanza de Piglia, trocando la idea de una transgresión como experiencia del límite (el límite de la historia, de la sociedad) en una de transgresión como límite de la literatura. En el primero, se trata de una forma de *literatura política*, en el segundo, de una *política de la literatura*. Y allí donde la metaliterariedad pigliana optaba por una fusión entre crítica y ficción, en Pauls adquiere la rigurosidad, ya típica del campo literario de post-dictadura, de un encuentro entre ficción y teoría literaria. Si retomamos la concepción de Alberto Giordano de las supersticiones de la crítica, puede percibirse cómo, si en Piglia todavía operan esos sesgos donde la contextualización política, social e histórica funciona como marco de sentido, en Pauls ya aparece el interés por lo transgresor de aquello que en Puig o en Arlt (o en la propia ficción) aparece como la mala escritura que bordea el límite de lo aceptablemente literario, una literatura donde se pone en juego el “deseo de lo desconocido” (Giordano, 1999, 27) y la búsqueda de “pasiones anómalas” (23) inasimilables para el dispositivo crítico: una escritura que resulta políticamente *inútil* (y en ello radica su fuerza política), no representativa a nivel social, sino atípica y *singular*, y carente de un valor exclusivamente histórico, sino más bien *inactual*. Precisamente, en el viraje que hay de Piglia a Pauls puede percibirse el paso hacia una concepción históricamente descontextualizada de la *transgresión*, y que será, precisamente, el núcleo de lo que Elsa Drucaroff (1995) concebirá como parte de las imposturas babélica y de la ilegitimidad de la herencia lamborghineana que reclaman.

**(b) Manuel Puig:**

Ya leído por los autores de *Literal*, entre quienes había mutuo respeto, y su lectura se disemina, vía Gusmán, hacia *Sitio* (desde donde también es practicada por Jorge Panesi, en el número 4/5 de la revista) y de allí a Pauls, Aira y *Babel*: fragmentación, parodia, mezcla, infamia y anormalidad (escritura prohibida en los setenta, autor homosexual), todos son signos de transgresión que llegan hasta los babélicos. Pauls, formado en semiótica y psicoanálisis lacaniano, practica su formación con un precoz ensayo sobre la primera novela de Puig; también escribe su propia opera prima bajo el influjo de esta lectura puigeano-lacaniana. Luego Puig será un episodio fundamental de esa “novela del artista” que Aira construye como canon personal y sustento teórico de su propia producción. En *Babel* el culto puigeano aparece en particularmente apuntalado en los números 5 y 6, en respectivas notas de Néstor Perlongher (1988, 21) y Daniel Link (1989, 8).

En todo caso, la actitud ponderativa de *Babel* hacia Puig se opone claramente a la que campeaba marginal y recelosamente en *Los Libros* o en *Punto de Vista* (cfr. De Diego, 2003, 150 y el análisis que hace de esto Castro, 2015, 99 y ss.), que va desde reseñas de Schmucler a fines de los sesenta hasta las de Sarlo y Gramuglio en los setenta y ochenta. Por el contrario, en 1973, Jorge Di Paola –que sería para algunos babélicos (especialmente para Guebel y Bizzio) una suerte de mediador de la herencia

gombrociana— expresará sin reservas su fascinación por la novedad que representaba *The Buenos Aires Affair* (cfr. Caparrós y Anguita, 1998, 376).

En esa monografía académica (en realidad, tesis de licenciatura) titulada *Manuel Puig: 'La traición de Rita Hayworth'*, publicada en 1986, Alan Pauls inauguraba oficialmente esa militancia a favor de la obra de Puig que, practicada también por César Aira, configurará uno de los hitos de la biblioteca babélica. Filtrado por la formación en teoría literaria francesa que Pauls exhibe en este estudio, Puig aparece como el autor de una “escritura bastarda, cementerio de esa propiedad literaria, el estilo, que desaparece sepultado bajo una prodigiosa multiplicación de materiales y géneros ‘indignos’” (1986, 3), que, sin embargo, no deja de ser interpelada y asediada por una crítica literaria que la lee desde la “alta cultura”. Una década más tarde, en una entrevista televisiva, Pauls volvía sobre Puig y sobre su estudio para definirlo como “escritor anómalo”, inasimilable para la literatura argentina, constructor de “una figura de escritor excéntrica” porque propone una literatura “que se alimenta de todo lo que no es literatura” [...] “Uno de los pocos escritores que se animó a asomar la cabeza al abismo de lo no-literario” (Pauls, 1995). Si ambas instancias en las que Pauls piensa en Puig son, por decirlo de algún modo, pre-babélica y post-babélica, es indudable que apuntalan el sentido tutelar con que la figura del autor emblematiza el sistema de valores que también permiten leer a Aira, a Laiseca, a Lamborghini, a Copi, a Perlongher... Si podemos aceptar que Pauls es el brazo armado (de armas teóricas) del grupo Shanghai, aquel autor cuyas intervenciones dentro y fuera de la revista *Babel* sistematizan el perfil semiológico desde el cual realizar una lectura de la tradición selectiva que el grupo respalda de forma más o menos homogénea (heterogénea en su facticidad, homogénea, casi blindada, en el efecto de sentido que construyen como *formación*), entonces puede decirse que esa Puig es la escritura a partir de la cual, implícitamente, se juzga el valor de todos los autores leídos por los babélicos.

Y en la gran “novela” autoficcional y paródica que arman los babélicos en torno a la cuestión de la herencia de la transgresión —novela de *intriga* sobre la legitimidad o ilegitimidad de la herencia que circula de maestros a discípulos, entre los jóvenes Shanghai y los precursores admirados (padres o hermanos mayores, según el caso)— el propio Pauls reproduce en su primera novela, *El pudor del pornógrafo*, una instancia de ese relato colectivo que se pregunta sobre cómo demostrar que se es el auténtico heredero de un ambicionado legado ostentado por sus maestros: los poderes inasimilables de la literatura, su fuerza para transgredir. En *El pudor*, Pauls buscará aislar un procedimiento, una manipulación de determinados materiales contrastantes entre lo “alto” y lo “bajo”, para acercarse a los efectos de Puig, para justificar un parecido de familia con la escritura de ese gran bastardo de la literatura argentina, a quien todo rótulo, toda clasificación, es incapaz de domar. En un posfacio agregado a la reedición de la novela, Pauls afirma:

Sin saberlo, estaba de algún modo en una situación parecida a la de Manuel Puig en 1968, cuando publicó *La traición de Rita Hayworth* y el veredicto “parodia” cayó sobre el libro, menos para leerlo que para domesticar la fuerza perturbadora, innombrable de su energía, el modo misterioso en que entraba en relación y vampirizaba todo lo que no era él. (141)

Es precisamente ese resto inasimilable, esa experiencia de lo extraño de la literatura, lo que la superstición de la crítica, ansiosa por establecer filiaciones a masas discursivas más amplias, no puede percibir; ese “poder de lo singular” (Giordano, 1999, 14) que representa una de las figuras de la *transgresión*, de la resistencia política que la literatura puede ejercer desde la lengua. Incluso en ficciones muy posteriores, como *Historia del llanto*, Pauls sigue ofreciendo signos de su condición de legatario de Puig (cfr. Castro, 2015, 84 y 86).

**(c) Witold Gombrowicz:**

Objeto de culto desde los años sesenta, en las primeras lecturas hechas por Miguel Grinberg o Jorge Di Paola desde *Eco Contemporáneo* (no. 5, 1963), por Germán García desde *Los Libros* (agosto de 1969 y en mayo de 1972) o en la emblemización casi heroica que adquiere para *Literal* (cfr. Idez, 2010, 102-105)<sup>156</sup> –desde donde se lo lee junto a Macedonio, Gironde y Arlt– o para Piglia, que refrenda el tándem complementario Gombrowicz/Macedonio (1999, 33), para llegar bastante predigerido a *Babel* (pero también para su oponente *Con V de Vian*<sup>157</sup>). Sin olvidar que Cortázar, en *Rayuela*, sería prácticamente su primer rescatista. En todas sus instancias de reivindicación, la relectura de Gombrowicz recibe siempre los ecos de una revancha contra *Sur* (y contra el clásico canon literario liberal por extensión), cuyo entusiasta cosmopolitismo pasó por alto completamente la presencia contemporánea de los treinta años que el autor polaco pasó en el país. Piglia no sólo confirió un papel cardinal a Gombrowicz en *Crítica y ficción* (donde expone este olvido como sintomático de la frivolidad provinciana de la pretenciosa e internacional *Sur*), sino que también ficcionalizó al conde polaco en el memorable episodio que hace al núcleo simbólico de *Respiración artificial*. En general, la recuperación póstuma del extravagante conde polaco, que llegaría a ser un clásico de la literatura europea, siempre implicó una opción de contraataque: Piglia, Saer y los autores de *Literal*, entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta, lo colocan como puntal de un canon que satiriza y reniega el sistema de valores del paradigma Borges-Bioy de la generación anterior, y lo alinean en una serie de autores marginales y atípicos de la literatura nacional que funcionan como el lado oscuro de la luna de la literatura oficial. Macedonio (el reverso socrático y hermético de la celebridad borgeana), Gironde (a quien los surrealistas de *Letra y línea* tomaran como prócer en los años cincuenta) y Arlt (ya convertido en contrafigura transgresora por excelencia para los parricidas de *Contorno*).

Suele estimarse que, a su vez, Lamborghini homenajea a Gombrowicz en su personaje del Marqués de Sebregondi. A su vez, cuando Aira prologue la edición de *Novelas y cuentos* de Lamborghini en 1988, dirá que sólo Arlt y Gombrowicz pueden mencionarse como antecedentes de la novedad específica que comporta la escritura de Lamborghini. Y si bien Aira no hará formar parte a Gombrowicz de su “novela del artista”, es indudable que algo de la Polonia de su novela *El llanto* reproduce una imagología de lo polaco en estrecha relación de tributo con la función gombrociana en la literatura argentina.

---

<sup>156</sup> De todas formas, la presencia de Gombrowicz en *Los Libros* no es otra cosa que un antecedente de la que tendrá en *Literal*, puesto que la introduce principalmente Germán García a través de dos artículos, en 1969 y 1972.

<sup>157</sup> En el tercer número de esta revista se publica un fragmento de Gombrowicz, hasta entonces inédito en castellano, que vendría a ser una suerte de germen anticipatorio del comienzo de *Ferdydurke*.



Muestra de este aumento de interés en su figura es el documental de Alberto Fischerman, *Gombrowicz o la seducción*, estrenado en 1986.

En general, la revista *Babel* hizo explícita la afinidad con Gombrowicz, sin adentrarse en el sistema de las otras figuras usualmente aparejadas, como Macedonio o Arlt<sup>158</sup>, que, podría decirse, quedan como relativamente tácitas. César Aira sí recuperará explícitamente a este último, para hacerlo formar parte de su selecta liga de monstruos y anormales nacionales (Copi, Lamborghini, Pizarnik, Laiseca, Puig, Emeterio Cerro) que articulan su escasa pero aguda obra crítica (y que arman lo que Sandra Contreras [1996] percibe como una “novela del artista” donde Aira expresa, a través de estos autores, una autofiguración de sí mismo y de su propio programa vanguardista).

*Babel* le dedica “El libro del mes” a *Peregrinaciones argentinas*, con textos de Pauls y Di Paola<sup>159</sup>. También introduce un fragmento de su *Diario argentino* en el dossier sobre autobiografía del séptimo número, y, en el número 9, Germán García reflexiona sobre las posibilidades de aplicar el psicoanálisis a su obra. Cuando García repone a Gombrowicz en *Babel*, habiendo estado entre sus primeros lectores en los sesenta, había realizado otras lecturas del autor polaco en lo que media entre su primera reseña en *Los Libros* y la columna en *Babel* (en 1976 en *Pluma y pincel* y en 1988, en *Escrita y en Descartes*), trayectoria que tendrá como culminación su libro *Gombrowicz. El estilo y la heráldica* (1992).

También Saer, mientras es leído en *Babel*, lee a Gombrowicz en *Punto de Vista* (no. 35, 1989)<sup>160</sup>.

#### **(d) Germán García y Luis Gusmán:**

Más allá de *Literal*, ambos fueron artífices de novelas censuradas y prohibidas entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta. *Nanina* (1968) y *El frasquito* (1973) se pueden leer, al lado de *El Fiord*, como íconos de la transgresión de la época<sup>161</sup>: el gusto por lo abyecto, por la disrupción y la carga de violencia política inscrita en el lenguaje (en la argentinidad, que sería “puro estilo y lengua”, según Lamborghini). Este trío, cristalización de la adopción de la clave macedonio-gombrociana como puntal de sus operaciones de vanguardia, llega a *Babel* bajo diferentes efigies.

Si es cierto, como deja entrever Prieto, que ni Gusmán ni García mantienen “la línea signada por la negatividad y la autoexclusión” que si mantuvo Lamborghini hasta el final, y que sus producciones en los ochenta responden a las limitaciones de mercado y a los intereses de haberse convertido en una “marca registrada” (Prieto, 2006, 432),

---

<sup>158</sup> Es notable que el único texto dedicado a Arlt en *Babel* esté escrito por Elsa Drucaroff, quien eterna opositora al grupo de la revista, en el marco del dossier del tercer número acerca de Lenin y la Revolución Rusa. En cuanto a Macedonio Fernández, más allá de alguna referencia pasajera, la única presencia programática se localiza en la reedición que hacen en el último número de la revista de una entrevista al autor.

<sup>159</sup> Recordemos que Di Paola formó parte del círculo original de jóvenes que se reunió en torno a Gombrowicz en sus últimos años argentinos. A su vez, *Minga!*, novela que Di Paola publicó en 1987 y que representa la cúspide de su producción, equilibra su experimentación en un tríptico de influjos donde a los componentes aereanos y marechalianos se les podría adosar una lectura gombrociana (cfr. Raia en Carbone y Croce, 2010, 416).

<sup>160</sup> Para un estado completo de la cuestión sobre la recepción y mediación de Gombrowicz en Argentina, cfr. la completísima tesis doctoral de Pau Freixa Terradas (2008.)

<sup>161</sup> Podrían citarse en este punto muchos de los estudios sobre *Literal* y su época que hemos mencionado previamente, pero preferimos remitir sólo a una muy puntual nota de Damián Tabarovsky (2013, 22-23), donde se refiere también a los matices de la historia de la recepción que, en la actualidad, ora vincula, ora desvincula a este trío de textos revulsivos.

entonces puede decirse que tal distinción es perceptible en *Babel*: Lamborghini configura un mito puro para la revista, al que remite como un símbolo de la transgresión por la lengua y como un estandarte de cierta política literaria reinterpretada a través de Aira y descontextualizada de su marco original de época vinculado a *Literal*; Gusmán y García, en cambio, autores que ya habían tenido su cúspide de radicalidad estética en los setenta, tienen una presencia subliminal, no siempre explícitamente encomiástica, en el sistema de afinidades babélico, pero funcionando quizás más como una asistencia tutelar, que confiere legitimidad a la revista y certifica por la fuerza del nombre propio la genealogía con *Literal*.

En las páginas de *Babel*, más allá del obligado tributo a la entonces reciente *La rueda de Virgilio*, ambos autores gestionan su participación más como reseñistas y gestores del campo literario y psicoanalítico que como autores que en sí mismos puedan ser objeto de culto (por el contrario, Aira construye en *Babel* una imagen más blindada de autor, con participaciones calculadas que producen el efecto de ser textos de un escritor y no de un agente cultural)<sup>162</sup>. Sin embargo, el valor que conceden los babélicos a *Nanina* o *El frasquito* se sobreentiende, mientras que, en cambio, Medina, cuya novela *Las tumbas*, formaba parte de esa serie de textos clandestinos, será excluido satíricamente por los babélicos (cfr. Drucaroff, 2011). Luis Chitarroni será uno de los babélicos más entusiastas con respecto a la obra de Gusmán, especialmente por haber compartido un mismo terreno en la pre-babélica y post-literalista revista *Sitio*. En el prólogo que escribirá para la reedición de 2009 de *El frasquito* que hace Edhasa, Chitarroni establece principalmente una genealogía con otro gran ícono literalista-babélico: Gombrowicz.

#### **(e) Arturo Carrera:**

Desde *Escrito con un nictógrafo* (1972), Carrera se convirtió en un autor fundamental de la vanguardia poética argentina. Amigo coterráneo de Aira, admirador de Pizarnik y reivindicador de J.L. Ortiz y Girondo, y luego de la vieja y olvidada corriente sencillista, revistas como *Xul* y *Revista de (poesía)* le concedieron un lugar cada vez más visible en esa intriga que fue el montaje del movimiento neobarroco presidido e inventado por Néstor Perlongher (cfr. Dobry, 1999).

Lejos de ser una operación fuerte en *Babel*, tal como algunos estudios suelen dar por sentado (cfr. Graciela Speranza citada en Castro, 2009b, 2; Fernández, 2016, 619), Arturo Carrera tiene una presencia constante pero no asociada directamente a las estrategias del grupo a la hora de armar un canon. Quizás puede tomarse como un satélite que los babélicos adoptan en derivación del culto a Aira (autor que ocasionalmente fue incluido como parte de la “mafia neobarroca”, al decir de Guillermo Saavedra [1988]).

En general, el sistema de lecturas que Aira y Fogwill esgrimen a comienzos de los ochenta, pasa limpio y directamente a *Babel*: Laiseca, Carrera, Lamborghini,

---

<sup>162</sup> En *Babel*, Gusmán participa en cuatro ocasiones: con una reseña sobre la Viena de Thomas Bernhard (en el número 3), un anticipo de su novela *La rueda de Virgilio* (en el 7), como invitado de “La mesa de luz”, donde escoge escribir sobre la correspondencia de Flaubert (en el número 17) y un homenaje a Enrique Pezzoni (en el dossier del número 22). Por su parte, García, más allá de su columna fija en la sección “Psi”, titulada “Informe para el psicoanálisis” (que sólo falta en tres números), participa con un texto sobre la Viena de Freud (en el número 6), una lectura de Gide (en el 7), una sobre Sade (en el 19; única voz que evidencia, dentro del dossier sobre “el divino Marqués”, ese viraje ideológico que perciben Bosteels y Rodríguez Carranza entre *Los Libros* y *Babel* [1995, 332-333]) y un breve estudio sobre el tango (en el número 21, en el marco de ese dossier sobre el tango del que participan con entusiasmos varios de los babélicos).

Perlongher. A su vez, es probable que la inclinación neobarroca de la los babélicos funcione como parte del legado de *Literal*, puesto que entre los literalistas y los neobarrocos hay por lo menos dos cordones umbilicales de unión que los babélicos aprueban: la reivindicación de Macedonio Fernández y el carácter emblemático de Osvaldo Lamborghini.

A lo largo de los veintidós números de la revista *Carrera* es citado al pasar María Moreno, Noé Jitrik y Néstor Perlongher en entrevistas, Luis Chitarroni en una de sus "Siluetas", Fogwill al reseñar una novela de Bizzio, Deflina Muschietti en una reseña sobre otro poeta. C.E. Feiling, en su lectura negativa de la colaboración entre Carrera y Emeterio Cerro (y esto a pesar de aclarar su afinidad a otras zonas de la poesía arturiana) termina desatando un debate con Aira cuyo objeto es más bien el significado de la valoración de Cerro. Carrera, a su vez, reseñará elogiosamente *La buena nueva* de Fogwill en el vigésimo número de *Babel*.

En todo caso, el centro de la valoración de Carrera en la revista consistiría en concederle la sección "La mesa de luz" del número 4, así como en dedicarle "El libro del mes" a *Children's Corner* en el 13, pero ni en la primera el poeta pringlense hace guiño alguno al grupo, ni en la segunda escribe sobre él alguno de los Shanghai (aunque aquí las reseñas de Cristófolo y Link son, sin duda, programáticas como instancias en la canonización de Carrera). El poeta forma parte, eso sí, de la simpatía, casi complicidad, de los babélicos con el neobarroco y, aunque no parecen prestar mucha atención al intelectualismo de Héctor Píccoli (quizás lo aleja del radar el hecho de que entre 1983 y 1993 no publica ninguna obra), sí atienden a la genealogía neobarroca que Perlongher tiende hacia Osvaldo Lamborghini, y hacia los ecos neobarrocos en Libertella y Lamborghini. Y si se debate la cuestión de otro neobarroco más "radical" como lo es Emeterio Cerro, es también porque para la biblioteca babélica Aira es un eslabón fuerte en ese sistema de lecturas, al punto de que no sería errado decir que, en muchos sentidos, la axiología babélica que permite el entusiasmo por Aira es esa deriva neobarroca que Perlongher buscaba en Lamborghini y que Aira parecería tácitamente buscar en Pizarnik, a quien publicó en la compartida experiencia que tuvo con Carrera al dirigir en los sesenta la revista *El Cielo*.

Pese a que la presencia de Samoilovich como parte de la formación original de Shanghai, *Babel* exhibe poco respaldo al programa objetivista gianuzziano que él y otros (como García Helder o Fondebrider) desplegarían en *Diario de Poesía* frente a los excesos del neobarroco<sup>163</sup>. Por el contrario, aunque la poesía ocupa un lugar relativamente menor en el sistema de lecturas babélico, la orientación más clara al respecto parece orientarse hacia los neobarrocos (más que nada Carrera y Perlongher, mientras que Píccoli y Leónidas Lamborghini son más soslayados), especialmente en el gusto compartido por el artificio, la primacía del significante y el escepticismo hacia una interpretación definitiva del texto, la vocación paródica y la cita culta, así como la

---

<sup>163</sup> Con "respaldo" nos referimos a operaciones críticas argumentadas y puntuales. Sin embargo, existen algunos vasos comunicantes nada despreciables. El *Diario de Poesía* sería publicitado en *Babel* (en el número 1 se la menciona como "¿Qué elogios le faltan a la última audacia editorial de Daniel Samoilovich?" [30]) y hay una cierta presencia de una aprobación sistemática de los autores pivote de esa publicación, como Gianuzzi o Hugo Padeletti. En todo caso, la presencia de este último en *Babel* (poeta marginal "descubierto" por *Diario de Poesía*) se escande en una mención de Cecilia Absatz, quien en la entrevista del número 6 lo menciona como su poeta favorito, en algunas referencias en la sección "Sucesos argentinos", pero, principalmente, en la reseña elogiosa de Feiling en el número 12 y de Guillermo Saavedra en el 21, y en la entrevista concedida a autor en el número 18.

orientación lúdica hacia la experimentación con el lenguaje. En Carrera, cuya obra poética despliega una suerte de ciclo autobiográfico, los babélicos encontrarán también una coartada para la justificación de la autoreferencialidad constante como elemento de base para sembrar elementos de autoficción grupal en sus ficciones.

**(f) Néstor Perlongher:**

El caso de Perlongher en *Babel* no sólo se reduce al guiño neobarroco de la revista, sino que funciona quizás como un efecto del culto lamborghineano y puigeano. La reivindicación del *kitsch* y del universo discursivo “femenino” y “homosexual” lo acercan a esa polifonía de lo plebeyo que los babélicos valoran en Puig. Asimismo, la presencia del lunfardo, la corporalidad grotesca y la abyección sexual como cifra política hacen de la poesía de Perlongher un legatario directo de la transgresión lamborghineana. En el primer número, María Moreno, vía Nicolás Rosa, hace referencia a la reciente *Alambres* de Perlongher. Ese mismo año, en el tercer número de la revista *La Papiro* aparecía una entrevista al poeta realizada por Luis Chitarroni. En el cuarto número de *Babel*, Darío Fernández reseña *El fantasma del SIDA*. En el número 5 se publica un texto de Perlongher sobre Puig que refrenda la asociación estética que la revista establece entre ambos, puesto que lo hace formar parte de la genealogía neobarroca encomiando su

maestría de la hilacha, jamás perder la hilacha, nada escapa al ojo minucioso del detalle, exceso del detalle, detallismo del naif, como el prolijo kitsch de un salón saavedrense que guarda –muy disimulado, sí, muy en el fondo– un dejo desteñido de barroco. (1988, 21)

En el número 6, desde “La mesa de luz”, Nicolás Rosa menciona a Perlongher, al lado de Néstor Sánchez, entre “los fantasmas de mis lecturas” (1989, 32). Rosa, como figura derivada de esa renovación de *Los Libros* que *Babel* hereda directamente, es evidentemente una de las puertas de legitimación de Perlongher. Cuando Fernando Murat reseña *Los fulgores del simulacro*, conjunto de ensayos de Rosa, menciona el texto que éste incluye sobre Perlongher como “el corazón ‘maligno’ del libro” (*Babel*, no. 7, 1989, 17). En el número 9 la entrevista de “La esfinge” dedicada a Perlongher ofrece varias claves acerca del papel emblemático del poeta para los babélicos. En primer lugar, Perlongher traza una línea que lo vincula tanto a Lamborghini como a Aira. Por otra parte, realiza una declaración en torno a la cuestión de la frivolidad como efecto de sentido que podría entroncar directamente con la cuestión de la impostura intelectual y el dandismo intelectualista tantas veces convertida en el “caballito de batalla” de los detractores de *Babel*. Si Perlongher es apologista de una “ilusión de profundidad” que bien podría ser el *motto* de gran parte del proyecto paródico de los babélicos, en la entrevista, al preguntársele por la opinión sobre él que más le molestó, responde:

que los efectos de frivolidad [...] sean leídos, significativamente, en detrimento de una supuesta ‘profundidad’ [...] Y, en esa misma dirección, que se infiera o sospeche, arguciosamente, un “torremarfilismo” [...] La contraposición (o adscripción, según los casos) a la llamada “poesía social” me molesta de lleno, pues lleva implícita toda una reducción, mampostería acartonada, a cierta formalidad legalista, que no da sino cauces asfaltados al remolino de los afectos. (1989, 34)

Aquí aparecen tres claves: la incompreensión de la crítica al respecto de los “efectos de frivolidad” (que estarían en las bases de las impugnaciones tanto de las mezclas aireanas como de los experimentos babélicos), la acusación de “torremarfilismo” (la acusación de un elitismo intelectualista y despolitizado) y la oposición de una literatura “social” (cuyo acartonamiento reduccionista será la base de Caparrós para definir la literatura Roger Rabbit”). En esta misma entrevista, cuando se le pregunta “en qué época hubiera elegido vivir”, Perlongher responde con una enumeración caótica de escenarios (“Ser chamán en el apogeo de los reinos africanos del candomblé [...] Más lejos, participar en los rituales dionisiacos de los griegos”) muy al gusto del exotismo babélico, precisamente en el mismo número en que la revista reedita programáticamente “El escritor argentino y la tradición” de Borges. Justamente, al definir la argentinidad, Perlongher afirma: “Sería una forma domesticada, blanduzca, de la extranjería”. Finalmente, su respuesta a la pregunta “¿Para qué sirve un escritor?” casi podría funcionar como un furtivo e implícito manifiesto de *Babel*: “Para divertir la magia, desfigurar, confundir, desperdigar las palabras de la tribu. [...] La poesía moderna -red molecular, círculo de filatelistas- trabaja directamente en el plano del lenguaje, para el lenguaje” (35). Posteriormente, reseñas de Norberto Cambiasso (a *Hule*, en el número 13) y de Américo Cristófalo (a *Parque Lezama*, en el último número) anclan todavía más el vínculo babélico con “la rigurosa poética perlongheriana” (Cristófalo, 1991, 43).

**(g) Héctor Libertella:**

Los babélicos que más cerca están del influjo libertelliano, también como eco del gusto neobarroco (Sassi, 2006, n.8) y tomado como modelo de radicalidad vanguardista e hiperliteraria, son Chitarroni y Guebel.

En el caso del primero, su trayectoria denuncia claramente la problematización de Libertella dentro de su búsqueda de un estilo y un proyecto. Desde sus “Siluetas”, en la escritura de Chitarroni predomina como valor de transgresión el recurso de la “alusión” (en el sentido específico que le da Genette [1989]: escritura hipertextual donde se da por supuesto que el lector conoce el hipotexto; sin esa competencia, el lector pierde la comprensión del mensaje), el cual irá adquiriendo, entre *Siluetas*, *El carapálida* y *Peripecias del no*, más y más exigencia hermenéutica, mayor encriptación y ambigüedad. Pasa en esta evolución desde la erudición borgeana de las *Siluetas* (donde la alusión, por difícil de desentrañar que fuere, subyace a una prosa de línea clara, cuyos barroquismos no pasan de un cierto conceptismo lúdico) a un fragmentarismo experimental, saturado de referencias, listas, palabras sueltas, frases inconexas, que se acerca más a la poética de Libertella. En su texto dedicado al autor de *El paseo internacional del perverso*, Chitarroni define el proyecto libertelliano como el de un patógrafo, con una escritura que es en sí misma una biblioteca erudita, enigmática y hermética. Allí elabora la conexión con Lamborghini:

Libertella es también el vocero de un celebrado rumor (enemigo de quien ahora escribe), según el cual “acá todos hablan de Lamborghini pero tratan de escribir como Bianco”, involuntaria alabanza o astuta corona de desprestigio para una generación que creció leyendo esas cosas. [...] Lo cierto es que a los que intentamos escribir después de Lamborghini, su singularidad nos ha parecido siempre un poco alarmante, a despecho de cualquier método eficaz para escribir en Lamborghini. (1990, 8)

Aunque ensayando luego un disenso para defender a Bianco de la posición desfavorable en que lo coloca Libertella, se percibe, por un lado, el asombro frente al extraño proyecto libertelliano, así como también un intento de justificar esa ambigüedad propia (y también muy babélica) entre la admiración por esa “lengua absuelta” y esa “singularidad alarmante” de Lamborghini (la experimentación radical y absoluta) y la veleidad culterana del canon liberal de *Sur* (de Borges, Bioy, Bianco y Silvina Ocampo a Wilcock y Alberto Girri), y la consecuente indecisión o carencia de proyecto literario fijo: ni la pura vanguardia ilegible, ni la pura transparencia narrativista. A esta ecuación, la fuerza imaginativa y la capacidad para mezclar registros que los babélicos perciben en Puig, Aira y Laiseca, tampoco los orienta definitivamente, y sus obras quedan suspendidas entre lo legible y lo escribible (por usar las categorías de Barthes, caras a los babélicos), entre la legibilidad del gusto borgeano (donde la erudición es un más un efecto literario que un verdadero obstáculo receptivo) y una escritura que no cede al completo hermetismo (como sí lo hace Libertella desde el comienzo de su proyecto, en los años sesenta). Precisamente, al llegar a *Peripecias del no*, Chitarroni demuestra ser el único babélico que cedió finalmente a volcar su proyecto hacia el polo libertelliano: la construcción de una biblioteca patográfica.

Por su parte, Daniel Guebel publica que aparece en dupla con la de Chitarroni, donde anticipa la importancia que le concederá a Libertella en su libro *Mis escritores muertos* (2009): “Una certeza: en el tenue existir de las letras argentinas, Héctor Libertella ocupa el espacio de escritor del futuro. [...] No conozco otro escritor de estas pampas que se haya atrevido a trazar semejante cartografía [...]” (1990, 8)<sup>164</sup>. Guebel distancia a Libertella de la erudición “seria” de corte “lógico-filosófico-metafísicomatemáticas” que atribuye a Bioy Casares (sería “el anti-Bioy”), pero que, se sobreentiende, se prolonga alusivamente hacia Borges (“anti-Bioy sí, pero no por eso borgiano”). En tal caso, considerando que tanto Bioy como Borges son, desde una lectura paródica, retomados y reivindicados por los babélicos, en contra de la condena que sobre ellos hicieron pesar los realistas militantes de los setenta, Libertella sería para la invención narrativa bioyesca su contracara de pura escritura, la construcción de una lengua despojada de la anécdota narrativa, la claridad expresiva y la seriedad de los saberes representados: “¿Para qué necesitaría Libertella de la tópica claridad de la narración convencional, si sus Elementales son ese magma primario que contiene en su indeterminación todas las formas ulteriores?” (8). La escritura “elemental” de Libertella funcionaría como germen demiúrgico de todos los relatos<sup>165</sup>, sin necesidad de caer en la convención de narrar. Si se puede llamar “lamborgeano” al cruce monstruoso y aparentemente imposible que proponen los babélicos como punto de partida para su sistema de valores, podría acuñarse como complementario, prácticamente sinónimo, el término li-bioy-telliano para remitir a esta dicotomía que Guebel plantea y de cuya cópula, entre invención pura y lengua pura, no sólo se engendrarán sus propias ficciones, sino que también se proyecta hacia esa tensión polémica entre narrativistas y experimentalistas que, como vimos, se producía en aquellos años. Es la parodia del

---

<sup>164</sup> En *Mis escritores muertos*, Guebel cierra el ensayo dedicado a Libertella y Di Paola con esta frase: “Cuando leo, imagino que lo hago con los anteojos de Libertella; cuando escribo, lo hago para que él me lea” (2009).

<sup>165</sup> Posteriormente, en el capítulo dedicado a la novela *Los elementales*, de Guebel, veremos en detalle la forma enigmática en que el autor conceptualiza el término “elemental” en relación con la escritura y a la tradición literaria argentina.

conocimiento, de la *máthesis* filosófica del paradigma Borges-Bioy, aquello que da forma a las búsquedas de los babélicos, atrapada entre la exigencia de una pura experimentación con la lengua –ilegible y más bien escribible (para usar el término de Barthes)– y la tentación de “lo novelesco puro”, donde la legibilidad de la peripecia narrativa se convierte en el imperativo de escritura.

**(h) Miguel Briante:**

Pese a ser el primer referente de la generación anterior en impugnar la emergencia de los Shanghai, desde la revista *Babel* se producen referencias encomiásticas y modélicas a Briante. Por empezar, en el manifiesto de Caparrós, donde se arma una serie de autores que se consagran al recurso del extrañamiento de lo nacional, que llenan de exotismo el vacío del desierto pampeano: Aira con *Enma, la cautiva*, Saer con *El entenado* y Briante con los cuentos de *Ley de juego* (que Caparrós cita mal bajo un lapsus semi-cortazariano como *Fin de juego*), “que hacen de esa pampa un campo de la metafísica (1989, 44). Por su parte, C.E. Feiling, pese a que ironiza ácidamente en *Babel* sobre la amistad viril y populista entre Soriano, Dal Masetto y Briante (1991, 7), mencionará a este último entre sus ejemplos de literatura que no olvida el placer de la lectura (2005), junto con José Bianco y Fogwill. Como parte de esa atmósfera de amistades literarias masculinas y actitudes de recia idiosincrasia pueblerina que sobrevuela el anecdotario en torno a Briante (que, de hecho, falleció al caer de una escalera mientras arreglaba el techo de su casa), Piglia lo menciona calurosamente en la entrevista que *Babel* le concede en su número 21, y ya desde el segundo número se incluía una sátira de la reciedumbre popular del autor, en la sección “Vanidades”, escrita en este caso por Pesito Gutiérrez y Amparito Muñoz (que Delgado sospecha con justicia pseudónimos de dos babélicos [1996, 14]), donde escenifican humorísticamente un encuentro entre Zelarayán, Saer y Briante, que da lugar a que éste suelte la expresión “Mandala bate lorto” (1988, 6), que sin duda “hace sonar la lengua” en ese sentido que Pauls concibe la escritura lamborghineana (1989, 5).

Resulta notable cómo en el problema de la *herencia de la transgresión*, cardinal en la *novela de “formación”* que proponen los babélicos, Briante no sólo aparece entre la selección de exotizadores del desierto que enumera Caparrós en su manifiesto, sino también en un artículo de C.E. Feiling, “El fin” (1995), donde el carácter fundamentalmente narrativo de la cuestión de la herencia se hace explícito por casi única vez:

[Briante] era para mí el último de la familia Hernández-Lugones-Borges, el sobrino que dilapida la herencia porque para eso están las herencias. (2005, 130)

Resulta claro que, más allá de ese trío clave que prácticamente inventó la pampa, el desierto y el gaucho como artificios literarios, la valoración que hace Feiling de Briante como un “último heredero” apunta también a pautar una de las acciones que hace al relato de la *novela* babélica de la herencia (es decir, de su operación crítica concentrada en la problematización del grupo como legatario de una tradición anterior): *recibir la herencia–dilapidar la herencia*. Este movimiento (*recibir–dilapidar*) pauta también el modo en que los babélicos construyen los valores complementarios, como ser el de la “herencia imposible” (Christian Ferrer sobre Walsh o Pauls sobre Borges [2010]) o la “amalgama imposible” de Walsh, Puig y Lamborghini que postulan Link y Pauls, tal como la interroga María Virginia Castro (2015, 99 y ss.). Si la herencia aparece

para los babélicos como la condición de obtener un Objeto de deseo (esa *transgresión* operada exitosamente por sus autores-modelo), en Briante Feiling ve la contrapartida de esa herencia no del todo recibida que ellos querrían reivindicar para sí: la dilapidación, el despilfarro, el derroche. Figura casi estereotípica para concebir la herencia (“porque para eso están las herencias”), este despilfarro aparece quizás como la utopía inversa a la herencia nunca confirmada de los babélicos. Si ellos postulan una tradición en la que inscribirse como legatarios y de la cual apropiarse, ya a mediados de los noventa, cuando la revista *Babel* lleva unos tres o cuatro años desde su cierre, comienzan a hacerse evidentes las directrices y fracasos de esa herencia, y es de ello que comienza a hacerse eco no sólo la revista *V de Vian* con su acaso satírico a *Babel*, sino también Elsa Drucaroff: los babélicos como esos impostores que pretendieron arrogarse el derecho de heredar las vanguardias radicales de los setenta sin haber logrado exhibir finalmente una obra que fuera meritoria de esa herencia (Martín Prieto expresa la culminación ya objetivizada de esa percepción de cierto sector de la crítica: ni Aira ni Pauls serían los dignos continuadores de Lamborghini [2006, 436]). En el balance que hace Feiling de Briante en 1995, se percibe un tono admirativo en esa calificación de sobrino que dilapida una herencia: la utopía del autor que logra apropiarse de un legado hasta agotarlo por exceso, por derroche, que es la misma figura de la que Caparrós hace uso en su manifiesto para definir el desierto en los cuentos de Briante: “hacer del desierto, del vacío pampeano, un demasiado lleno, un lugar de la hipercivilización [...] Hacer del vacío un exceso” (1989, 44). Heredado el escenario pampeano de la familia Hernández-Lugones-Borges, la dilapidación de Briante aparece para los babélicos como la máxima utopía, “revertir el mito”, cultivar “el extrañamiento” (Caparrós, 44). Si lo que se hereda es el mito, la fuerza adjudicada a Briante, la potencia paródica de su prosa, consistiría en esa posibilidad de rarificar lo preconcebido y revertir el mito cultural. Sólo allí la herencia es total, en su despilfarro, en “la risa” y “la payasada contenida”, “el leve toque de distancia y descreimiento” (45), la actitud despilfarradora del verdadero heredero. Si algo caracteriza a la imagen de los babélicos como herederos falsos de la transgresión de Lamborghini (o, para el caso, de Laiseca o Copi) es, al menos desde el punto de vista de Prieto, la insuficiencia, la incapacidad de ejercer ese extrañamiento, esa reversión del mito de sus modelos: “vacinando de política y contexto el mismo escenario que en Lamborghini se estremecía alrededor de sus claves política y contextual” (Prieto, 436). Allí donde, según los babélicos, Briante llenaba el vacío del desierto heredado y lo convertía en exceso, Prieto revierte la operación de los Shanghai y los devuelve a ellos al vacío: como pretendidos herederos de Lamborghini, vacían lo que en éste se estremecía de exceso.

Naturalmente, la lista podría extenderse aun más y, de hecho, otros estudios sobre el tema acentúan algunas otras presencias que atraviesan *Babel*: cierta lectura de Walsh (especialmente vía Pauls, Caparrós y Link), la admiración de Guebel y Bizzio hacia Jorge Di Paola, el descubrimiento de Copi vía Aira, la constante remisión chitarroniana a los juegos literarios de Wilcock, la apuesta por las ficciones distópicas de Marcelo Cohen, la vindicación de Alberto Girri, el pacto de alianza con Fogwill, el reciclaje de ciertas ideas de Josefina Ludmer... Esto sin mencionar el amplio repertorio en lo referente a la literatura extranjera, se trate de las lecturas postestructuralistas (Barthes, Lacan, Foucault, Deleuze, un Bajtin filtrado por Kristeva), del eco sadeano o de la fascinación de Guebel por Cervantes y por la picaresca inglesa de Laurence Sterne (que Chitarroni revalida particularmente [en Adriaensen y Maier, 2015, 82]), los usos de



Kafka o Bernhard en Pauls, la admiración de todos, pero especialmente de Caparrós, por Georges Perec, la omnipresencia de la referencia a Joyce, la inagotable biblioteca inglesa y latina de Feiling (que incluye a su antepasado Anthony Hope). Las propias “Siluetas” de Chitarroni serán muestra de la voracidad lectora de los babélicos y de la forma en que circulan entre ellos “literaturas menores” y *bizarrieries* europeas típicas del gusto borgeano. Volvemos a decirlo: baste hoy revisar el extraordinario y atípico catálogo de La Bestia Equilátera, fuertemente deudor del criterio de Chitarroni, para percibir las marcas de *Babel* adaptadas al funcionamiento de una editorial.

Ahora bien, tras esta somera exposición, resta abordar aquellos casos que, según consideramos, configuran el núcleo de mayor espesor en las operaciones críticas emprendidas por *Babel* a modo de campaña de auto-legitimación. Estos son los casos de Osvaldo Lamborghini (figuración de autor que, como hemos mencionado ya innumerables veces, configura el meollo de la denuncia de Elsa Drucaroff contra las *imposturas intelectuales* de la formación babélica), César Aira (el cordón umbilical más sólido en las apuestas de *Babel* que la une, a ojos de la recepción de la revista, hacia una idea epocal de lo postmoderno), Alberto Laiseca (gran representante del culto babélico a lo marginal, lo extravagante, lo políticamente inasimilable y, principalmente, lo impublicable) y Juan José Saer (autor prácticamente fetichizado en la época, a través de las operaciones de *Punto de Vista*, pero del cual en *Babel* se propone una lectura diferente).

Más allá de estos cuatro casos emblemáticos, soslayamos el abordaje de dos autores que funcionan de manera crucial en el particular sistema de lecturas de Alan Pauls: Puig y Walsh. Autores con quienes Pauls, sumando a Lamborghini, arma un tríptico para explicar su noción de lo que sería una *política de la literatura* (1990d, 39), pero que comportan una complejidad específica, muy estudiada ya en sus instancias de legitimación. También Daniel Link, en sus intervenciones en *Babel*, refrenda esta lectura. Podríamos decir, sin embargo, que ese tríptico, sumado a los tandems de Saer-Aira y Borges-Lamborghini, son las propuestas combinatorias más irreverentes que adopta *Babel* entonces con respecto a la axiología de la época: el experimento folletinesco y sentimental, la militancia y la abyección como homólogos (Puig, Walsh, Lamborghini); el gran escritor “moderno” junto con el incomprensible “postmoderno” (Saer y Aira); y el autor que representa la cúspide del gusto literario del mapa liberal, emblema de una literatura de la erudición y el europeísmo, leído al lado del abyecto e ignoto pornógrafo hiperpolitizado (Borges más Lamborghini, cruce que encarna puntualmente en el intento que hace Guebel con su primera novela, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, pero que quizás alcanza su experimentación más particular en el expresionismo de *Los elementales*, ficción que, como veremos, puede leerse a medio camino entre lo kafkiano de algunos relatos de Borges y cierta iconografía asociable a *El Fiord*).

Veremos en capítulos posteriores, la presencia de Puig tanto en la poética de Pauls<sup>166</sup> como en el influjo de las lecturas aireanas en *Babel* (que, como veremos luego, posibilita una línea que hace posible también leer a Saer y a Puig juntos)<sup>167</sup>. Sin embargo, antes que redundar en lo que sería un análisis del papel de Puig en el sistema de lecturas babélico<sup>168</sup>, preferimos mencionar aquí dos casos particulares que quizás no

---

<sup>166</sup> Ver nuestro capítulo dedicado a *El pudor del pornógrafo* de Pauls.

<sup>167</sup> Ver nuestro capítulo dedicado al culto aireano en *Babel*.

<sup>168</sup> Sobre el valor de lo inasimilable como categoría de transgresión en Puig (que coincide con la axiología babélica), reenviamos al estudio clásico de Alberto Giordano, *Manuel Puig. La conversación infinita* (2001), así como a su introducción para *El beso de la mujer araña* (2002).

han sido tan estudiados en relación con *Babel*: la relectura de Copi (también como derivado de la biblioteca personal aireana) y la presencia de Marcelo Cohen (emblemática, según consideramos, para ilustrar muchos puntos fuertes de lo que sería el sistema de valores de *Babel*, autor cuyas novelas especulativas y experimentales el propio Caparrós menciona en su manifiesto como parte del sistema de parentescos y afinidades del grupo). Consideramos que, en instancias ulteriores, un estudio de los cursos de Aira sobre Copi (publicados en el volumen titulado *Copi* en 1991) podría entrar en diálogo con el sistema de valores de *Babel* (en particular desde la dedicación que hace la revista en “El libro del mes” a *La Internacional argentina*, con reseñas del propio Aira y de Matilde Sánchez). Otro tanto podría decirse de algunos sentidos que circulan en la novela *El oído absoluto* de Marcelo Cohen, plegables en más de un aspecto a la mancha temática de la herencia propia de las ficciones de los Shanghai y emparentada con cierta percepción crítica del populismo que atraviesa las primeras novelas de Caparrós<sup>169</sup>.

Estudiar la tradición selectiva que construye *Babel* implica trazar las tensiones que exhibe con respecto al canon nacional establecido en ese momento y con las operaciones propuestas desde otras formaciones y revistas. En su estudio sobre la tradición selectiva en *Babel*, María Virginia Castro (2015) se plantea revisar comparativamente las que se practicaron en *Sitio*, *Pie de Página*, las que todavía circulaban en *El Porteño*, *Diario de Poesía*, el suplemento “Culturas” de *Página/12* (2015, 27), entre otras, y su antecendencia en los sesenta y setenta con *Los Libros y Literal*, así como su proyección polémica en los noventa hacia la anti-babélica *V de Vian*. Hemos visto anteriormente el sistema de vínculos que se dan cita entre estas revistas y cómo la cuestión de la transgresión y de la política literaria funciona como puntal de muchas de las diferencias en el armado del canon nacional que pueden percibirse en cada una, tanto en su papel de programas sistemáticos de canonización como de reacciones más o menos conscientes y homogéneas (no es lo mismo, como vimos, la relación con Borges en *Literal*, en *Punto de Vista* o en *Babel*, donde se puede identificar, respectivamente, un alejamiento generacional a nivel simbólico, una relectura sistemática a nivel de sus efectos culturales y una reapropiación adaptada al gusto postmoderno y postestructuralista por la parodia y el simulacro).

Castro (26) ciñe esta tradición selectiva de *Babel* a un espectro de autores que va desde cierta literatura más o menos identificable con una “política de la escritura” – Walsh, Lamborghini, Puig–, hasta el sistema de lecturas particulares y apuestas específicas que hacen los babélicos, donde se puede pensar en ciertos perfiles de Saer

---

<sup>169</sup> Aunque no los incluimos en esta tesis por configurar estudios un poco laterales a nuestros objetivos, hemos practicado ambas tentativas mencionadas en dos ponencias presentadas en congresos: “Transgresión y actitud de culto en la generación *Babel*: Copi (1991) de César Aira” (presentada en las XXVIII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona de la Universidad Nacional de Tucumán, en 2015) y “*El oído absoluto* (1989) como parodia del populismo: las zonas imaginarias de Marcelo Cohen y su relación con la axiología del extrañamiento y el exotismo en la revista *Babel* (1988-1991)” (presentada en las VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos. La violencia y sus lenguajes de la Universidad Nacional de Jujuy, en 2018). A estos trabajos nos remitimos como aportes nuestros a un estudio que todavía puede realizarse con mayor rigurosidad. También podemos indicar un interesante trabajo de María Celeste Aichino (2014) donde la comparación entre los usos del género fantástico en Laiseca y Marcelo Cohen ofrece algunas claves para lo que luego podría desarrollarse como parte del sistema de lecturas babélico (es decir, donde Cohen posee aspectos homologables a Laiseca, podrían determinarse algunas de las causas del interés de *Babel* por la poética del primero).

y Piglia, en el culto a Aira, en cierta relativa inclinación a publicitar a Fogwill, en el descubrimiento de Alberto Laiseca y Marcelo Cohen, en la reposición de Copi, la reivindicación de Carrera y el diálogo profuso con Libertella.

Volviendo a lo comentado previamente, el caso del primer tríptico, Walsh, Lamborghini y Puig, es quizás el núcleo donde se concentran las operaciones babélicas en torno a lo que sería el viraje entre una *literatura política* (desprestigiada por los Shanghai al identificarla con el realismo ideológico plano y las alegorías obvias de la generación anterior: la “literatura Roger Rabbit” que define Caparrós) y la postulación de una *política de la literatura*, donde se conciben más bien los efectos políticos de determinada concepción inasimilable y experimental de la escritura. En ese plano, el programa de Walsh es percibido por los babélicos (por Pauls en particular) como el paradigma de una aventura compleja y una apuesta radical que se produce en la dinámica política/literatura. Ya hemos citado con anterioridad la declaración de pertenencia de Pauls:

En el país existieron tres grandes escritores que trabajaron la relación literatura/ política al punto de volverlas indiferenciadas: Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig. Los tres están muertos, pero ésa es la tradición que yo elijo, en la que trato de inscribirme a la hora de pensar tal relación. (1990d, 39)

En *Babel*, no sólo será Pauls quien apunte este tríptico (implícitamente, con su libro sobre Puig publicado en 1986; directamente en la revista, desde su reseña sobre Lamborghini titulada “Lengua: ¡sonaste!” [1989]), sino también Daniel Link las reseñas *Cae la noche tropical* de Puig (1989, 8) y Christian Ferrer sobre Walsh (1989, 27) en el marco del dossier sobre peronismo del número 9 de la revista.

Ya en aquella reseña sobre Puig, Link sostenía:

*Cae la noche tropical* recupera para la literatura las funciones prácticas que los ideólogos de la especificidad le niegan y vuelve a demostrar que la literatura argentina sólo puede escribirse hoy a partir del espacio que queda entre Puig, Walsh y Lamborghini. (8)

Es en ese “espacio que queda” donde puede situarse la piedra de toque axiológica que justifica todo el armado canónico de *Babel*, su tradición selectiva y, en última instancia, tanto el sentido de su apropiación de Lamborghini (lo que Drucaroff denomina “Operación Lamborghini”), su apuesta por Aira y, a la vez, su recuperación de Borges. Y es allí donde señalamos la línea fundamental de la reconfiguración del canon que plantean los Shanghai, aunque pronunciada de forma no siempre sistemática en la revista: (a) la recuperación de Borges, (b) la apropiación de Osvaldo Lamborghini, (c) la emblemización de César Aira, (d) la valoración de Alberto Laiseca, (e) la discusión y elección de un Saer, y, además, las presencias más o menos continuas, con mayor o menor peso según el miembro del grupo que se trate, de Copi, Manuel Puig y Rodolfo Walsh. A su vez, pueden sumársele dos factores: la operación crítica que comporta la lectura en tándem de Aira y Saer (la lectura de ellos dos “juntos” es, tal como ya ven Catalin y Sager, una de las apuestas más innovadoras del canon babélico) y el rol no siempre recuperado de Marcelo Cohen, tanto en su presencia dentro de la revista, como en la fuerte impregnación de los grandes temas y valores de “lo babélico” que, según consideraremos, puede leerse en su poética.

Tales nodos serán los ejes en los que nos centraremos en este capítulo, partiendo desde lo que ya Delgado llama “la presencia fuerte de J.L. Borges [en *Babel*]” (1996, 11), que articula toda la concepción babélica del exotismo, el extrañamiento y la representación de lo nacional, hasta la condensación que de este sistema de valores, que parte de Borges para terminar leyendo a Lamborghini, puede leerse en la circulación de Marcelo Cohen en la revista.

Estos casos, que juzgamos como centrales, significativos y problemáticos en la reconfiguración canónica que plantea *Babel*, configuran operaciones puntuales de una tradición selectiva donde la biblioteca que se busca cambiar no sólo trae aparejada una serie de valores y su bajada a las poéticas de sus reivindicadores, sino también un sistema de relaciones fuertemente articulado en la complementariedad significativa de sus componentes, aquello que Beatriz Sarlo, al leer las ficciones de muchos de los ex Shanghai, menciona como la sensación de “descubrir las líneas casi invisibles de algunas continuidades literarias, de algún nexo entre el pasado y la actualidad” (2012, 17).

Al aproximarnos a repensar el papel de Lamborghini, Aira, Saer y Laiseca en *Babel*, colocaremos el acento particularmente en las marcas de grupalidad e individualidad que van recortando una imagen de “lo babélico” y los modos de armar un sistema de lecturas donde el carácter emblemático que confieren a estos autores visibiliza una figura de la categoría de *transgresión*. Asimismo, veremos cómo emergen de las instancias de esta *tradición selectiva*, evidencias de un *lugar* que estas operaciones habilitan a sus canonizadores y la coherencia que comportan en sus respectivos programas y trayectorias. No dejaremos de lado el fuerte papel que algunos críticos han conferido a las supuestas *imposturas intelectuales* babélicas respecto de la despolitización o desradicalización de los autores que despliegan como modelos.

Para comenzar, partiremos del modelo de autor cuya táctica fundamental anticipa plenamente la autolegitimación de los babélicos como formación. Según Piglia, todo el sistema de lecturas que Borges valora en su obra ensayística, especialmente su gusto por cierta tradición “menor” de la narrativa europea (Chesterton, Schwob, Machen, Stevenson) frente a las grandes novelas canónicas del realismo (Mann, Dostoievski, Tolstoi, Hugo), sustenta en realidad el espacio desde el cual procura que su propia poética sea leída: “Borges tiene que evitar ser leído desde la óptica de Thomas Mann desde la cual lo leyeron y por la cual no le dieron el premio Nobel: no escribió nunca una gran novela, no hizo nunca una gran obra en el sentido burgués de la palabra” (2000, 157). Precisamente, esa biblioteca personal con la que Borges arma una tradición selectiva fraguada para instalar el valor “alternativo” de su propia literatura repercute particularmente en las estrategias con que los babélicos establecen la revista y la grupalidad como una plataforma de emergencia y “auto-bombo” para marcar las pautas, la piedra de toque, desde las cuales sus producciones pueden juzgarse.

#### 4.2. Maestros de transgresión, hermanos mayores, discípulos: los actores de la *novela de formación*... y acotaciones sobre dos polémicas

Escogemos indicar algunos actores de esa simulación novelesca, esa novela de formación que pauta las marcas de lo babélico a través de una tradición selectiva: maestros, hermanos mayores, discípulos, todos poseen signos de la *transgresión*, especialmente por medio del recurso de la parodia. Cada actor cumple un papel en cada etapa de la *novela de formación*: aprendizaje, muerte de los maestros que pauta la

autonomía creciente del grupo, configuración del grupo, reclamo de herencias y gestiones grupales, fracaso en la precursión/sucesión, autonomización frente al modelo. Se trata de una dramatización de la dinámica entre precursores y sucesores que atraviesa tanto *Babel* como, ya lo veremos, muchas de las ficciones del grupo.

Así, por ejemplo, Borges viene a funcionar para los babélicos como el Patriarca, Erudito Chasco, el parodista de la erudición, el gran simulador de la literatura argentina (lo políticamente inasimilable, el poder de lo simulado, lo apócrifo, lo paradójico y contradictorio): especialmente si seguimos tanto el capítulo titulado “Loca erudición” de *El factor Borges* de Pauls. El maestro inalcanzable que realiza la utopía lamborghineana que rezaba “se fingirá el saber que no se tiene” (en *Lítera* 1, 1973, 120) y construirá un laberinto arbitrario y barroco de citas que componen la impugnación máxima contra la transparencia del lenguaje y contra la ilusión mimética del realismo.

Asimismo, Lamborghini actúa como el Maestro de la Lengua (lo ilegible, lo intrasplantable, lo inexportable, lo impublicable, lo ineficaz), el gran vanguardista inimitable de la “lengua absuelta” (cfr. Chitarroni, 1990b, 8). Aira sería el discípulo frívolo, el estafador distraído, el abanderado chasco (lo inútil, lo frívolo... si se quiere negativamente, lo intrascendente), el mal gusto o la mala escritura, lo anacrónico o inactual (cfr. Caparrós, 1990d).

Alberto Laiseca sería el exótico por antonomasia, el gran plebeyo (cfr. Piglia en su prólogo a *Los sorias*, cuando habla de “la estirpe de la clandestinidad” para referirse a Laiseca [2004, 7-19]): son las potencias inasimilables de lo impublicable, lo singular, lo anacrónico, lo anacrónico o inactual, lo clandestino, llevadas a cabo por el gran “cronista de reinos” (Bigongiari, 1988, 16) y “artista maduro y consumado” (Aira, 1989b, 4). Finalmente, Saer sería el Artista del Azar, el que es capaz de ir, en su representación del pasado y de lo argentino, más allá de la historia y más allá de lo nacional.

Si el Objeto de este relato es la cuestión de la *transgresión*, su dinámica actancial gira en torno al problema de la legitimidad de la *herencia* de ese Objeto, en una dinámica entre maestros y discípulos, donde resuenan explícitas e implícitas conspiraciones, alianzas y disidencias (en términos narratológicos, no cuesta encontrar en sus movimientos las funciones actanciales de Sujeto-Objeto, Ayudante-Oponente, Destinador-Destinario). Borges viene a ser el patriarca del cual se busca reivindicar la gran fortuna a heredar (esa “herencia Borges” de la que habla Pauls [2000, 142]), para lo cual los descendientes fraguan una apropiación basada en declararlo un alegre estafador (los babélicos buscan heredar de Borges más la actitud transgresora de esta figura –la erudición chasca como estafa lograda–, que el prestigio de una erudición real). Otro tanto hacen con el Maestro muerto que es Lamborghini: cuando discuten acerca de la posibilidad de editarlo en España, lo hacen como legatarios reclamando títulos de propiedad y la exclusividad de la sucesión. Aira, discípulo y maestro a la vez (discípulo de Lamborghini, su amanuense, al cual la crítica puede o no percibir como fraudulento, como lo hace Drucaroff; maestro de los babélicos, que, distraído, imparte el magisterio del simulacro y la estafa, como se deja ver irónicamente en *El volante* [cfr. Castro, 2009a]). Laiseca, ese gigante feliz, genio anacrónico (atributo sólo posible por la explotación de una identidad literaria plebeya<sup>170</sup>), impublicable por la vastedad salvaje

---

<sup>170</sup> En nuestro libro sobre Alberto Laiseca hemos desarrollado ampliamente el concepto de *plebeyismo* como figura de transgresión en su intervención dentro del campo literario argentino: lector monolingüe de obras extravagantes y atípicas (no siempre literarias), sin competencia académica ni crítica, enclaustrado en una noción *demodé* de genio artístico, supersticioso y pagano en el sentido literal de la palabra... En fin, atributos que van configurando la idea de un

de su escritura, que vendría a representar el polo opuesto de la figura de *la estafa*: su obra es asimilable por exceso de autenticidad, por un desborde y una exuberancia imaginativa que se niega, entre la modestia y la megalomanía, a posicionarse dentro de las coordenadas y tensiones de la literatura argentina (a diferencia de Aira, Laiseca no ejerce un mito personal calibrado y calculado en sus efectos locales ni construye una tradición selectiva de autores nacionales: la intervención como crítico es inexistente en la trayectoria laisequeana, lo cual es, sin duda, una de las fuerzas de *transgresión* por las que resultaba inasimilable para las supersticiones de la crítica).

Consideramos que, en la participación que Aira tiene dentro de esta “novela” babélica, sus intervenciones sobre Alberto Laiseca deberían pensarse también como parte de su propia “novela del artista”<sup>171</sup>, bajo la figura del Novelista Feliz, que “ya no es un adolescente a la espera de la gloria; es un artista maduro y consumado” (1989b, 4) y que representa, entre las etapas de la “Vida del Artista”, los “años [...] de la más intensa felicidad” (Id.). Una perla epicúrea que viene después de la “Juventud del Artista” (después de Pizarnik), después de “El nacimiento del Monstruo” (Arlt) y del “La supervivencia del Narrador” (Puig), y que funciona como una especie de final feliz: a la felicidad de lo novelesco que Aira ve en Puig, esa vocación narrativa capaz de sobrevivir a todo, se suma la monstruosidad, “el expresionista, torturado y pensativo como un alemán” (Aira, 1993b) con que Aira describe a Arlt y que tanto se parece a cómo describe a Laiseca, sentado en un bar, meditado “mortalmente serio y mortalmente pensativo” en la escritura de su novela (1989b, 4). Pero, Laiseca, que “ya no es un adolescente” encarna la madurez que, tras sacrificios y meditaciones, lleva a la felicidad del trabajo, de la vocación narrativa; un autor de “obras maestras” que “ya no tiene nada que esperar”. Dentro de la dinámica babélica de herencias, maestros y discípulos, Laiseca es como el maestro de sí mismo, el discípulo sacrificado que llega a convertirse en discípulo de nadie, en novelista feliz y en escritor maduro y consagrado.

Para Contreras (267 y ss.), Borges ocupa en la “novela del artista” aireana el lugar del gran Lector longevo, más allá de toda edad, que se convierte en escritor por medio de un método de invención, para llegar a ser una figura que es casi emblema de la Literatura. Sin embargo, veremos posteriormente cómo Laiseca mismo parece responder involuntariamente al lugar de Borges en toda “novela del artista”, y propone a su vez, en una relación compleja con el autor de “El Aleph”, una posible clausura de la dinámica entre maestros y discípulos.

Saer sería un personaje cuya herencia es disputada por otra familia, la de la crítica sociológico de *Punto de Vista* y su aparato de lectura basado en el paradigma *moderno* de la alegoría política, el sentido histórico y el eficaz mensaje ideológico. Saer, en tal caso, es como función un Objeto de los babélicos, una pieza en su ajedrez para armar un sistema de lecturas que los justifique como herederos.

A su vez, las ficciones de los babélicos procuran ser instancias que legitimen esa herencia reclamada de sus maestros, la prueba de su auténtica pertenencia a la estirpe

---

autor cuya relación silvestre y casi “natural” con la escritura restituye las fuerzas auténticas e inasimilables de la literatura (cfr. Conde De Boeck, 2017, 22, 48, 122, 233-234, 323).

<sup>171</sup> Si no incluimos la defensa que hace Aira de Emeterio Cerro en esta “novela del artista” (tampoco lo hace Contreras, claro está) es porque la nota de opinión que publica en el número 18 de *Babel*, si bien es una apología de este poeta frente a las críticas de Feiling, el autor pasa a ser un pretexto para discutir uno de sus temas recurrentes: la impostura de los críticos que atacan las vanguardistas extremas con ideas simplistas. En tal caso, Cerro pasaría a ser para Aira una pieza más en su defensa duchampeana del *objet trouvé*.

de la *transgresión*, para lo cual no sólo señalan alianzas, sino también enemistades, incluso cierto nivel narratológico de traición: como dice Mieke Bal, “un traidor aparece como ayudante pero en el curso de la historia acaba demostrándose como oponente” (Bal, 1990, 42). ¿En qué medida, como veremos luego, las primeras novelas de Caparrós simulan lúdicamente pertenecer a géneros que estarían en las antípodas de lo que luego se definirán como los valores babélicos de *transgresión*? ¿Cuánto de *traición* (narratológicamente hablando y dentro del relato que componen los textos babélicos) hay en una novela como *No velas a tus muertos*, supuestamente aliada al testimonio político, o como *Ansay o los infortunios de la gloria*, aparentemente plegada a las búsquedas de sentido político de la nueva novela histórica, considerando que, a los pocos años, Caparrós mismo dictaminará desde su manifiesto en *Babel* la ingenuidad de toda literatura política y la inutilidad paródica de sus propios juegos ficcionales?

Veremos, posteriormente, cómo una de las ficciones de los babélicos, *Los elementales* de Daniel Guebel, establece una compleja refiguración de este relato desplegado a modo de “novela paródica” en *Babel*, especialmente en lo que respecta a la dinámica hereditaria entre maestros y discípulos.

\*\*\*

Al margen de algunos de los elementos que veremos a continuación como parte del canon que los babélicos buscan reconfigurar, vale la pena abordar dos polémicas internas de la revista, una de ellas periférica, hasta cierto punto, en lo que respecta a sus participantes. La otra, central.

La primera se trata de un debate encapsulado que se despliega en los primeros cuatro números de *Babel* en torno al carácter experimental y hermético de la novela *La tercera mitad* de Liliana Heer, y que tiene por contendientes a Renata Roco-Cuzzi, Luis Thonis y Nicolás Peyceré, nos detendremos posteriormente, en el capítulo dedicado al culto aireano y a la “novela del artista” que los textos críticos de la revista van componiendo.

Nicolás Peyceré, a juzgar por el célebre artículo donde critica, entre otros, a Piglia por su profesionalismo de falso novelista, y lo contrapone a Puig, a Lamborghini y a ese “secreto que guardan veinte o treinta lectores” que sería Peyceré (1981, 58), modestamente alejado de los ambientes literarios durante décadas, aunque amigo de Masotta en los años sesenta. También en esta poética entraría la categoría de lo ilegible. Como lo define Matías Serra Bradford, comparándolo con Lamborghini y Libertella: “autor de libros imposibles: en ninguna de sus páginas se sabe en qué momento uno va a empezar a leer, o habrá empezado a leer ese libro. En ninguna de sus páginas la lengua se da por sabida” (2019).

En una entrevista de 1982, Aira afirmaba:

¿A dónde me incluyo? En una minúscula capilla, en el underground, de donde nunca voy a salir. Los escritores argentinos cuya obra firmaría son amigos míos, y algunos muy íntimos, de toda la vida: Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Nicolás Peyceré, Fogwill, Noemí Ulla. (1982, 3)

No debe olvidarse que Peyceré tiene una determinada presencia en *Babel*. No sólo escribe la sección “La mesa de luz” en el número 10 (donde, de forma extravagante

para el sistema de lecturas de *Babel*, comenta su lectura de la *Biblia*), sino que ya en el 4 había participado de una encapsulada polémica en torno a la novela *La tercera mitad* de Liliana Heer, refinada y por momentos gótica narración experimental. En el primer número de *Babel*, Renata Roco-Cuzzi (1988a, 11) criticaba la novela de Heer a partir de cualidades negativas (ilegible, ininteligible, hermética... inconveniente). Luis Thonis responde en el siguiente número, cuya defensa nos reenvía a las definiciones de Giordano sobre los poderes de la literatura: “Ni bien publicado un libro que no se puede clasificar, la represión comienza” (Thonis, 1988, 17), y contra, la reseña de Roco-Cuzzi, realiza una apología de *lo inútil* y *lo ilegible* en términos de un paradigma de complejidad estética. La respuesta de Roco-Cuzzi, curiosamente, atraviesa involuntariamente algunos de los motivos críticos con que, en general, los propios babélicos serán atacados: la trivialidad intelectualista, la extranjería banal, el hermetismo complaciente; y afirma algo que bien habría podido decir Drucaroff contra los Shanghai en *Los prisioneros de la torre*: “Reclamo que la literatura argentina diga algo que, en algún lugar, tenga que ver con mi vida, con nuestras vidas...” (1988b, 6).

A esta polémica, Peyceré se acopla con un texto también hermético y más poético que ensayístico, donde denuncia la imposibilidad de los críticos (en referencia a la lectura Roco-Cuzzi) para leer una novela tan gozosa y errática sin imponerle conceptos que le son extrañas.

Es indudable que esta circulación de sentidos entre personajes “secundarios” de *Babel* también configura parte de esa novela paródica, y coadyuva a perfilar algunas de las figuras de la *transgresión* (*lo ilegible*, *lo inútil*, *lo inasimilable* para el pensamiento crítico) que reaparecerán en polémicas más profundas, como la que gira en torno a Lamborghini o la consagrada a Emeterio Cerro.

La otra polémica corresponde a la ya mencionada tensión entre Aira y Feiling alrededor de la valoración de Emeterio Cerro, diatriba que puede reponer algunas cuestiones en torno al lugar de la “mafia neobarroca” en *Babel*.

Si bien la transgresión como motivo canónico puede rastrearse genealógicamente hasta *Los Libros*, entre 1969 y 1988 cambian los modos de lectura, cambia el marco político y social, cambia el mercado editorial y, en fin, la “política de la literatura”, y, a la par, la concepción de “transgresión”. En los ochenta ya es impensable la aparición de textos revulsivos y liminarmente radicales como aquellos de los años sesenta y setenta –muchos de los cuales fueron disparadores, aperturas receptoras o derivas del proyecto metaliterario de *Lítera*–, tales como *Invitación a la masacre* (1965) y *Señal de fuego* (1968) de Marcelo Fox, *7 historias bochornosas* (1969) de Reynaldo Mariani, *El amhor, los orsinis y la muerte* (1969) de Néstor Sánchez, *El Fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980) de Osvaldo Lamborghini; *A bailar esta ranchera* (1970) de Horacio Romeu, *El camino de los hiperbóreos* (1968), *Aventuras de los misticistas* (1971) y *Personas en pose de combate* (1975) de Héctor Libertella; *Nanina* (1968), *Cancha rayada* (1970) y *La vía regia* (1975) de Germán García; *El frasquito* (1973), *Brillos* (1975) y *Cuerpo velado* (1978) de Luis Gusmán; *Cuerpo sin armazón* (1970) y *Majestad, etc.* (1980) de Oscar Steimberg, *La obsesión del espacio* (1972) de Ricardo Zelarayán, *De este lado del Mediterráneo* (1973) y *Los No* (1977) de Tamara Kamenszain, Moreira (1975) y *Ena, la cautiva* (1981) de César Aira, así como las obras de Copi, Perlongher, Puig y, en cierto modo y hasta cierto punto, los programas de Saer y Piglia. Esta transgresión de los sesenta-setenta tuvo sus grandes y más fieles herederos y continuadores en el neobarroco (Píccoli, Carrera, Kamenszain, Perlongher y Cerro), en Aira, Laiseca, lo que siguieron haciendo Lamborghini, Copi, Libertella,



Zelarayán, (aunque ya no Gusmán y García [cfr. Prieto, 2006, 432]). Pero a la continuidad que los Shanghai plantean de esta tradición es por lejos más integrada, más autoconsciente y calibrada, de un radicalismo impostado, asentado en la marca registrada y ajenos a todo riesgo de marginalidad y autoexclusión.

La defensa que hace Aira de Cerro en las páginas de *Babel* puede leerse también como apología de esa imagen de vanguardia radical que había germinado desde los años sesenta. Los babélicos responden contra ese exceso y lo reprimen por anacrónico, impostado y fetichista, percepción que Matilde Sánchez expresará en su momento acerca de la sacralización aireana de Copi, así como Chejfec lo hacía en *Babel* acerca del culto a Lamborghini. Suspiciona que en Chejfec y Sánchez puede ser más atendible, considerando el derrotero de sus respectivos proyectos creadores, en los cuales trabajan con valores no del todo coincidentes con el gusto del grupo; pero entre los babélicos, el rechazo a Cerro (y, como un tiro por elevación, al juicio de Aira, aunque no así a la literatura aireana) demuestra que no sólo es el mercado, la “literatura Roger Rabbit” o la exigencia de realismo comprometido lo que rechazan. Los disensos internos en *Babel* muestran el resquebrajamiento de la imagen de transgresión de los años sesenta y setenta (apoyada en la experiencia y una variante decadentista del concepto de genio marginal) y una reconfiguración del concepto en los ochenta (apoyado ahora en el placer del texto experimental, el hedonismo *cool* de la vanguardia y la metaliteratura como marca de distinción). En la ecuación, es lo que los babélicos dejan fuera de sus propias producciones lo que precisamente no terminan de digerir como valor pleno en los textos que canonizan: todo aquel sustrato empírico del “malditismo” que son capaces de elogiar como marcas discursivas, como textos revulsivos, lo suficiente como para privilegiarlos en su sistema de lectura, pero que no son capaces, no sólo de reproducir literariamente en sus riesgos, sino que incluso eluden en la construcción de imagen de los autores, y que Elsa Drucaroff ya percibía a comienzos de los noventa como una “operación Lamborghini”. Sólo que si Drucaroff carga las tintas fundamentalmente contra Aira, en pos de defender un realismo joven supuestamente genuino y generador de mercado literario, ni Aira por un lado sería el representante más declarado de esa actitud (al fin y al cabo, su famosa reseña biográfica de Lamborghini es probablemente un juego irónico más complejo de lo que parece notar Drucaroff), ni la nómina de “jóvenes *pop*” (al decir de Tabarovsky), de comienzos de los noventa, serían la revitalización de la potencia literario-vital que los babélicos borran en Lamborghini.

En los ochenta César Aira era un participante nominal y lateral de aquello que Guillermo Saavedra llamaba “la mafia neobarroca” (1988). Es por ello que para leer la defensa aireana de Emeterio Cerro en las páginas de *Babel* no debe desatenderse esta filiación (según Saavedra, la menos estrictamente neobarroca). En cierto sentido, en el canon que *Babel* construía el *neobarroso transplatino* definido por Perlongher tenía una presencia fuertemente legítima: desde el propio Perlongher hasta Lamborghini, Arturo Carrera y en parte Libertella. También Puig, que Perlongher incluía forzosamente en la tradición (en “Breteles para Puig”, de 1988 [cfr. 2008, 128-129]). En tal caso, la defensa que hace Aira de Cerro es un eco coherente de la posición babélica hacia el neobarroco, y la impugnación descreída de Feiling, en todo caso, podría alinearse con esa refutación que hacía Chejfec del culto a Lamborghini y que debatía directamente con las reseñas de Pauls y Chitarroni. En cierto sentido, ambas posiciones, la de Feiling sobre Cerro y la Chejfec sobre Lamborghini, sugieren una cierta disonancia en la revista con respecto a la concepción del valor literario de la vanguardia y de la experimentación literaria

irrestringida, donde el límite parece colocarse en un hermetismo percibido como impostura intelectual.

¿Sería correcto afirmar que la axiología babélica, en su vertiente poética, se inclina hacia el neobarroco? En principio, el papel central que tienen Lamborghini, Carrera y Perlongher (sin olvidar que la identidad neobarroca post mórtem de Lamborghini es una operación crítica realizada por Perlongher) en *Babel* hace pensar que, en el enfrentamiento lírico de los ochenta entre neorrománticos, neobarrocos y objetivistas (*grosso modo*: las revistas *Último Reino*, *Xul* y *Diario de Poesía* [cfr. Prieto, 2006, 452]), los babélicos se inclinarían hacia la transgresión representada por los segundos<sup>172</sup>. En cierto sentido, el culto a Lamborghini es heredado del canon construido por la primera época de *Los Libros*, y la dupla Lamborghini-Perlongher ya tenía fuerte presencia en otro claro antecedente de *Babel*, que fue la revista *El Porteño* (cfr. Chacón y Fondebrider, 1998, 38). También Tamara Kamenszain y Héctor Libertella, como parte de la “mafia”, tienen cierta presencia en *Babel* (la primera es invitada a una de las secciones de “La mesa de luz” y dirige el dossier sobre el tango).

Entre otros vínculos, Luis Chitarroni entrevistó de forma entusiasta a Perlongher para el tercer número de *La Papiro*, revista dirigida por el poeta Luis Bacigalupo, que imprimió a la revista su simpatía por el neobarroco.

En el número 43 de *El Porteño*, en *Cerdos & Peces* (julio de 1985) se habla de la “nueva literatura” presentando textos inéditos de, entre otros, Aira, Bizzio, Laiseca (fragmentos del capítulo 159 de *Los sorias*), Emeterio Cerro, Lamborghini (fragmentos de “Las hijas de Hegel”), Perlongher y Carrera. No sólo un canon idéntico al que se exhibe y/o discute en *Babel*, sino también un canon que podría tildarse, extendiendo un poco el término, de neobarroco.

El gusto neobarroco coincide en muchos puntos con la estética leída y escrita por los babélicos: “lo frívolo, lo exótico, lo recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y las alusiones culteranas” (Prieto, 2006, 449; resumiendo un artículo de García Helder sobre el neobarroco [1987]). Definitivamente estos atributos, referidos en 1987 a la poesía de Carrera y Perlongher, son los mismos que podrían predicarse de *Arnulfo* de Guebel o de *Ansay* de Caparrós. A su vez, según Prieto (2006, 449), el poemario de C.E. Feiling, *Amor a Roma* (1995), puede leerse como heredero del más radical neobarroco, el más formalista, hermético y el de mayor “magnificencia puramente verbal”: Héctor Píccoli.

En última instancia, ¿es posible leer la polémica entre Aira y Feiling acerca de Emeterio Cerro como eco de una pugna interna dentro de las vertientes del neobarroco? En esta pregunta se da por sentado que la apología que hace Aira de Cerro responde

---

<sup>172</sup> En *Babel*, la presencia de los modelos del neobarroco argentino, los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy, es constante, sea en referencias menores, o en contraseñas específicas: en el número 4, Daniel Link elogiaba la edición de los relatos de Lezama Lima; en el número 8 se lo nombra junto a Sarduy como ejemplos positivos al debatir sobre el barroquismo en *Larva* de Julián Ríos y se publican algunos de los poemas inéditos que habían aparecido ese año en la edición de *Poesía completa* de Lezama Lima; en el número 9, Perlongher lo menciona junto a Sarduy y Lamborghini como una de sus principales influencias en el cuestionario que se le hace; en el 11 Feiling nombra a Lezama Lima, al lado de Lamborghini, como modelo para elogiar el poemario *Reino de tiza* de Octavio Di Leo, de evidente factura neobarroca; en el 13, la antología de algunos poemas del cubano José Kozer es introducida por la referencia canónica a Lezama; en el número 20, Arturo Carrera lo nombra en el marco de la encomiástica reseña a *La buena nueva* de Fogwill; en el último número de *Babel*, una reseña de *Parque Lezama* de Perlongher, trae al poeta cubano a colación.

al vínculo parcial de ambos con la “mafia neobarroca” (Saavedra, 1988) y que la impugnación de Feiling responde a la orientación estética más formalista del neobarroco que luego se confirmará en su poemario *Amor a Roma* (en realidad bastante inclasificable a pesar de la genealogía que le endilga Prieto). Si se piensa que Perlongher es la rama política y lamborghineana del neobarroco, Carrera la sencillista y Píccoli la formalista, Cerro representaba una rama más discutida de una vanguardia de la ilegibilidad y del *nonsense*. María Virginia Castro percibe en la impugnación que hacen Feiling y Caparrós en el número 20 del intento de legitimación que hace Aira de Cerro una de las pocas resistencias que los autores de la “generación ausente” exhibieron hacia sus “hermanos mayores” (2015, 339). También en el número 15 de *Babel*, Matilde Sánchez duda del valor de Copi, encomiado por Aira.

En pocas palabras, Feiling duda del valor de la transgresión entendido por Aira: Cerro como escritor incomprensible, como todo genio, destino a póstumo, al que los “bienpensantes” desdeñarán, pero cuyo escandaloso nonsense es el futuro de la literatura. Aira, no olvidemos es cultor de Raymond Roussel y Edward Lear, pese a no practicar ningún perfil de ilegibilidad en su narrativa. Feiling percibe un romanticismo tardío e incurable en la concepción aireana de “genio”, pero también ingresa en una cuestión acerca de la institucionalidad del arte y de sus mecanismos de valoración. Describa de la concepción de la historia de la literatura que funciona de fondo en la reivindicación aireana: la historia de la literatura no sería “una carrera de postas”, donde los genios sólo son comprendidos por la generación siguiente, y los profetas (Aira) deben “colgarles cencerros a una vaca [Cerro] para que las otras [los contemporáneos] la sigan” (1990b, 7). Nótese el juego de palabras neobarroco entre Cerro y cencerro.

En la misma sección, Ana María Shua desmonta ese mito de la posteridad a la que Aira remonta el reconocimiento del genio de Cerro. Aunque no ataca al poeta en sí, Shua se muestra escéptica hacia la preceptiva aireana del escándalo incomprensible por los burgueses como signo de genialidad artística: no cree que Cerro sea motivo de escándalo alguno. No percibe allí ninguna transgresión artística disruptiva e incomodante.

En el mismo número, Alejandro Ricagno reseña en el mismo tono *Los teros del Danubio*, de Cerro. Ataca nuevamente las “voces airadas” (por Aira) que defienden a Cerro como transgresor:

Tal vez quienes defienden a Cerro, levantándolo como un estandarte transgresor frente a las huestes de la “Literatura Seria” (como si fuera tan fácil esa clasificación), sean aquellos amigos nostálgicos que gustan de escuchar siempre el mismo chiste, con algunas leves variaciones. A mí, al menos, me cuesta forzar la risa, me cuesta terminar de leer *Los teros del Danubio*, me cuesta creer que Cerro, jugando como hasta ahora la carta que jugó, necesite o le guste que lo defiendan de la “incomprensión”. (44)

Finalmente, Martín Caparrós, en la sección “La Verónica” (17), participa lejanamente de esta disputa y analiza, con un lenguaje ambiguo e irónico, el papel de Aira como “abandero-chasco” del kitsch y de la vulgaridad estetizada, concepción de la transgresión que pone en duda, diferenciando implícitamente el trabajo experimental con la “literatura [voluntariamente] mala” frente a la “literatura mala” por accidente,

involuntariamente mala. Si la transgresión puede percibirse así en la primera, en la segunda, por mero acto de relectura, no. Es la diferencia entre “voluntad” y “caída”.

Se pone en juego en esta polémica sobre Emeterio Cerro, quizás no tanto las aristas internas del neobarroco, como sí la relación de los babélicos y de esa generación con el autor-faro que es para ellos César Aira. Demuestran aquí que no se pliegan sin matices al sistema de lecturas de su maestro. En cierto sentido, estos artículos contra Aira (no tanto contra Cerro) son todavía más complejos y demuestran un mayor nivel de disenso que la polémica Chitarroni-Pauls contra Chejfec acerca del valor de Lamborghini, pero van un mismo derrotero.

Esto marca un disenso interno en la concepción de la transgresión: entre quienes aceptan una lectura todavía setentista del maldito incomprendible, revolucionario y desdeñado, póstumo por destino, y los que descreen de estas operaciones, en las cuales perciben fetichismo e impostura alrededor de un objeto sobre el que se puede esgrimir cualquier reivindicación oportunista y exagerada. Estas voces de disenso estarían en Chejfec, Feiling, Caparrós (y en otras voces alternativas al núcleo babélico, como Milita Molina y Ana María Shua), al poner en duda la sacralidad de los grandes gestos de exhibicionismo canonizador. La gran tensión interna no es sino un viraje en la concepción de “transgresión”: entre el malditismo y la denuncia de impostura. Como sabemos, otras son los recursos a los que Feiling adjudica un valor de transgresión: lejos del nonsense, la verdadera literatura del artesanado genérico, aquella que reenvía al placer de la lectura, los géneros “bajos” del goce del lector. Precisamente, eso mismo que diferencia Caparrós entre una experimentación con la “literatura mala” y una “literatura mala” involuntaria.

#### 4.3. “Todos los temas”: el gesto borgeano

Antes de comenzar a pensar el papel de Borges en *Babel*, cabe recordar la compleja recuperación que ya la revista *Literal* había operado. Juan Mendoza conjetura:

Es de notar que Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y muy especialmente Borges (este último por ser considerado representante de un proyecto aristocratizante para la literatura) no estaban precisamente entre las predilecciones literarias de los jóvenes de los '70. Proponer sus nombres era, en ese sentido, generar una controversia y levantar las banderas de una singularidad por la que no se abogaba en aquellos años. Proponer lo ya instituido era proponer *una flexión*, es decir, proponer una nueva manera de leer lo ya leído. Asimismo también, imponer los nombres de esta "casta" era también una obliteración del tiempo lineal, la consumación de un secuestro y una expropiación. (Mendoza, 2010, 167, n. 208)

En su conferencia “El escritor argentino y la tradición”, dictada en 1951 y publicada en 1953 –y que luego llegaría a formar parte de la reedición corregida de *Discusión* en 1957–, Borges se enfrentaba a las concepciones restrictivas de la literatura nacional, tanto a aquellas que la limitaban a “lo argentino”, como a aquellas que la limitaban a la tradición de la literatura española. Las ideas que aquí formula Borges fueron leídas en lo sucesivo como un manifiesto, como un programa de su propio proyecto y, por extensión, también de aquella literatura cosmopolita y europeísta de la

revista *Sur*. La opción por la universalidad era expresada allí principalmente como una apertura temática:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. (1995a, 203)

Como eco del “todos los temas” borgeano, la revista *Babel* se inauguraba con el lema: “Todos los meses, con todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo de la lectura” (Dorio y Caparrós, 1988, 3)

En su novena entrega, la revista *Babel* reeditaría la célebre conferencia borgeana a modo de gesto de pertenencia. Paula Klein afirma que, por un lado, “leyendo a Borges contra Borges, los escritores tensan los términos del debate y reivindican la apuesta por el exotismo y el ‘autoexotismo’ como modos de experimentación literaria” (2014, párr. 56), pero también nota cómo la errata por la cual los babélicos adjudican al texto borgeano una fecha errada (1932, en lugar de 1951<sup>173</sup>) viene a reproducir ese gesto de ahistoricidad o de borramiento de las marcas ideológicas y políticas (al fin y al cabo, el llamamiento borgeano hacia el exotismo tiene una posible explicación en el marco de su rechazo al peronismo) que Klein encuentra en el editorial del número 1 de la revista y que, asimismo, nosotros podemos reenviar hacia la “Operación Lamborghini” denunciada por Elsa Drucaroff (1995 y 1997).

En el número diez de *Babel*, el manifiesto de Caparrós, con su defensa del extrañamiento y el exotismo, y su oposición contra los imperativos ideológicos que se ciernen sobre la idea de una función social de la literatura, predominante en la construcción de la idea de intelectual en los años setenta, podría leerse bajo las coordenadas que deja planteada esta reposición actualizada de “El escritor argentino y la tradición” en el número anterior (especialmente porque ambos textos aparecen en la misma sección, “Caprichos”). Frente al exotismo obvio y complaciente del *Boom* latinoamericano, “poniendo camellos donde debía haber camellos” (1989, 44), Caparrós propone el exotismo complejo y distanciado emblematizado por Borges:

Así que es probable que Jorge Luis Borges haya creado una nueva tradición argentina, donde ser argentino signifique escribir sin poner los camellos por delante, que algunos estemos, algunas veces, tan prisioneros de esta nueva tradición como otros lo fueron de la caravana marchando en medio del simún. bebiendo en oasis de folklorismo y representación de lo inmediato. O no. Pero hablábamos de autonomía, independencia. (44)

La apropiación de la figura de Borges resulta aquí evidente, y la reedición de aquel texto programático hace evidente la estrategia de encaminar las poéticas del grupo, así como su canon personal, por medio de la legitimidad cultural borgeana: reivindicadas categorías como juego, simulacro, artificios, escapismo, la invocación a

---

<sup>173</sup> Se trata de un error usual: la conferencia titulada “El escritor argentino y la tradición”, dictada en 1951 y publicada en 1953, fue incluida en una reedición de *Discusión*, publicado originalmente en 1932.

Borges funciona también como una rehabilitación de su figura, que en los setenta se había convertido en objeto de repudio por su jactanciosa postura ora conservadora, ora apolítica.

Por otra parte, el propio Caparrós, en su novela *No velas a tus muertos*, ya satirizaba esa lectura que hacían los jóvenes militantes de izquierda de los años setenta:

Estamos leyendo en clase “Los inmortales” [sic. para “El inmortal”], de Borges. Ni siquiera las tonterías que dice el imbécil de lit. arg. Il consiguen empañar la belleza del cuento (ya lo había leído, hace dos o tres años, pero recién ahora lo entiendo). Aunque creo que ni viviendo cien mil años yo podría ser Homero. Él sí. No soporto las intervenciones de la mina de jotapé que pretende descalificarlo por reaccionario y “gorila”. Está claro que lo importante de un escritor es lo que escribe, y mientras el viejo siga escribiendo así... (1986, 27)

Si bien, como hemos visto, el paradigma sadeano-batailleano de la *transgresión* que se trasplanta (con cambios en la intensidad del carácter subversivo) desde la primera época de *Los Libros* hacia *Babel*, como bien detallan Bosteels y Rodríguez Carranza (1995, 331-335), es probable que cierto resabio de la concepción del arte en relación con lo sagrado, en el sentido en que lo define Bataille –lo separado, la actividad gratuita, irracional e inútil que se aleja de la vida prosaica y de sus finalidades prácticas (cfr. 2003, 251)–, haya impregnado la apropiación de la despolitización borgeana que hacen los Shanghai. Despolitización que, naturalmente, como hemos visto, no define los temas totales de la revista, sino sólo el recorte que en ella puede hacerse de “lo babélico”, y siempre teniendo en cuenta que la cuestión de lo “apolítico” tiene su propia complejidad tanto por tratarse de una impugnación de sus “contrincantes” como por haber sido ampliamente reivindicado desde los estudios sobre la revista (cfr. Peller, 2006) un perfil de “política de la lengua” o de “política de la literatura” como contrapartida a la una esclerotizada “literatura política” que sobrevivía del setentismo. Aquello que Roxana Patiño percibe como la operación de base de “lo babélico”: “una reforma de las relaciones intelectuales/ literatura/política” (2006, párr. 35) con la cual “retoma a Borges [...] con el objeto de reivindicar para la literatura la clave de su autonomía y para la literatura argentina el territorio del universo” (párr. 36).

En mayo de 1974, la revista *Crisis* publica una entrevista a Borges donde éste declara que “querría ser el hombre invisible”. Tras hacer recorrer al autor sus temas recurrentes y clichés personales (la biblioteca de mi padre, el aprendizaje natural del inglés en la infancia, “las espadas de mis abuelos”, su “yo no creo en el cielo ni en el infierno”, “lo que yo he escrito no vale nada”), la entrevistadora, María Ester Gilio, lo acusa de “estar realmente ajeno a los problemas de la sociedad en que vive” (46), a lo cual Borges responde: “No tengo la vanidad de creer que puedo resolver los problemas de mis contemporáneos. [...] Mi escepticismo me impide crearme tales obligaciones” (46). En el manifiesto babélico (heredero declarado de ese mismo escepticismo), escrito cuando ya los imperativos de la intelectualidad de izquierda no poseían el mismo peso que en la década anterior, Caparrós se permite permutar lo que Borges llama “vanidad” por “ingenuidad”, con lo cual configura su concepto de “literatura Roger Rabbit”: “cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida. a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla” (1989, 43).

Lo borgeano no ya signado como reaccionario, sino como declaración de inasibilidad política, pasa a integrarse, en la lectura babélica, a la inasibilidad política emblemática por *Literal* y por Lamborghini. En esta inverosímil alianza, *Babel* encuentra uno de sus gestos de transgresión. En cierto sentido, la recuperación de Borges tiene un componente perverso, una provocación contra el progresismo intelectual y un regocijo en la propia infamia que esto comporta: recuperar, por la parte puramente *estética*, un paradigma literario que la generación anterior había condenado ideológicamente.

Ese sentido se continúa también en el número 18, cuando, en su fragmentaria y digresiva columna titulada “La Veronica”, Caparrós habla de cómo Borges, ajeno a cualquier compromiso histórico o documental, “sólo tiene que inventar la Argentina como ficción”, “inventar un territorio (nuevo), producto de la mezcla de lo ¿mejor? de las tradiciones occidentales” (1990a, 17). Por el mismo rumbo transita la reedición del texto de Bioy Casares en el 19, “Sobre la crítica de las ficciones”, que podría leerse en dupla con la entrevista que se hace a Bioy en el tercer número de *Los Libros* (1969, 16-17), donde el autor opone la actividad de “contar historias” frente a “los compromisos ideológicos” (17). Oposición funcional a *Babel* en esa dicotomía (literatura vs ideología), pero luego complejizada si se piensa en la polémica que los oponía a los escritores de Planeta, donde frente al “contar historias” de Forn o Saccomanno, los babélicos venían a quedar en el lado contrario, el de los experimentalistas o formalistas.

En términos generales, la opción babélica por Borges, Bioy y Girri, excluidos por *Crisis* en los setenta como antimodelos de intelectual, define claramente la oposición a lo “Roger Rabbit”.

Si el par Borges/Arlt que lee Piglia, en la construcción de su ficción crítica, se sustentan en el complot, las conspiraciones literarias que van de *Los siete locos* a “El congreso”, la dupla leída por los babélicos (en el caso de Arlt, una lectura casi implícita<sup>174</sup>) parecería iluminar más bien al autor de los cuentos arabescos de *El criador de gorilas* y al de las biografías exóticas de *Historia universal de la infamia*. Esta dupla de lectura es ya propuesta por Delgado (1996, 11) para explicar el modo de lo borgeano que atraviesa las ficciones de los Shanghai.

Borges aparece ya desde el editorial del primer número de *Babel* (a través de la referencia a “Isidoro Tadeo Cruz” [1988, 3]) número a lo largo del cual será invocado en numerosas ocasiones, por Ibarlucea, Casullo, Montaldo, Jitrik; se incluirán sus palabras en el dossier titulado “¿Por qué escribe?” y, finalmente, en la última página por el enigmático texto que Caparrós firma como Carlos Montana. Aquí, repitiendo la imitación paródica del castellano castizo de Bernal Díaz del Castillo que ejercitara en *Ansay*, nombra a Borges dentro de una línea con la que recusa la imputación de postmodernos que algunos opositores extienden contra el grupo Shanghai: si “nosotros” somos tildados de postmodernos, entonces también deberían ser querellados bajo idéntica acusación “Rabelais-Borges-Nabokov-Joyce-Sterne-Bernal Díaz” (1988, 47).

---

<sup>174</sup> Arlt no configura una presencia permanente en *Babel*, pero sí sustancial: Pauls lo utiliza como medida de comparación para medir a Gombrowicz (1988, 4) y Matilde Sánchez hace otro tanto para hablar de Copi (1990, 4) También Sánchez escribe sobre Arlt en el número de *Vuelta Sudamericana* dedicado al grupo (1987). Por lo demás, una presencia implícita de Arlt sobrevuela la valoración babélica de Lamborghini, en la medida en que configura una de las referencias con que Aira exorna el prólogo a las *Novelas y cuentos* (1988).

En el número 11, la inclusión del texto de Bioy Casares sobre *Ficciones* sólo refuerza la alineación borgeana que, tras el número 9 y su reedición de “El escritor argentino y la tradición”, Caparrós había asentado explícitamente en su manifiesto.

Finalmente, lo borgeano tiene acaso su articulación más enraizada en las búsquedas estilísticas de las “Siluetas” de Chitarroni, fraguadas como ejercicios de variación y erudición casi paródicos de la prosa crítica de Borges<sup>175</sup>.

En tres números (nueve, diez y once), *Babel* establece el nudo de la operación crítica cuya introducción partía, en el número 1, tanto con el editorial que citaba a Tadeo Isidoro Cruz como con el texto final de Caparrós/Montana donde Borges aparece como figura de amparo ante las acusaciones contra la supuesta condición postmoderna de los Shanghai, y cuyo desenlace en el último número consistía, como no podía ser de otra manera, en la mención de Borges en boca de un “exótico” anglo-japonés: Kazuo Ishiguro.

Si –tal como Contreras (1996; 2002) lo percibe en la producción crítica de Aira– hubiera una “novela del artista” o “del escritor” construida colectivamente a lo largo de *Babel*, especialmente apuntalada en las intervenciones específicas del grupo y luego en las de su constelación periférica, el movimiento narratológico más evidente de su “Operación Borges” sería, a nivel esquemático, el de (1) una presentación paulatina, disfrazada de mera invocación cultural, en los primeros números (la cita: “las palabras aceptadas por la tribu”, tal como la define Caparrós [1989, 45]); (2) la revelación de una complicidad (en los textos de Borges y Bioy que resguardan el manifiesto caparrosiano); y (3) la restitución de lo borgeano nuevamente al dominio seguro y complaciente de la cita constante y circunstancial, pero con la revista ya impregnada por la explicación de la genealogía del gusto babélico. Se descubre que hay una lectura “borgeana” bajo la reivindicación de casos transgresores que habrían parecido estar en realidad en las antípodas de lo borgeano, como son los casos de Aira, Laiseca, Lamborghini, Puig. Se descubre, entonces, que la parodia, el humor, el exotismo, el extrañamiento, la experimentación, la transgresión, tenían en *Babel* el sentido de una operación de recuperación de Borges dentro de las coordenadas de una modernización tanto de las herramientas críticas como de los integrantes del canon. Un Borges que puede ahora jugar dentro de una selección de transgresores cuya infamia consiste en lo políticamente inasimilable, el placer de la lectura y la literatura como juego autónomo. En estos ejes de desolemnización intelectualista se apoyará la “Operación Borges” de los babélicos. Y cuando, años después, Alan Pauls escriba su barthesiano ensayo *El factor Borges* (cerrando en su trayectoria ensayística una serie donde Puig, Walsh, Lamborghini y Borges pueden leerse juntos), o cuando Caparrós publique su novela *La Historia* (juego máximo de lo apócrifo antropológico que guiña un ojo a Tlön y otro al paródico desierto hipercivilizado que encomiaba en Saer, Aira y Briante), quedará ya claro que tal operación, columna vertebral de *Babel*, consistió en vindicar en Borges al parodista, y leer la tan canónica densidad filosófica de su obra como una escenificación paródica, casi humorística, del conocimiento. Repitiendo implícitamente la definición que da Caparrós de Aira, Borges sería también para la operación babélica, un “abanderado chasco” de nuestras letras (1990d, 17).

Si bien se ha asegurado con veracidad que leer a Saer y Aira juntos es una de las principales estrategias de *Babel* (Catalin, 2011; Sager, 2014), así como también la

---

<sup>175</sup> Afirma Chitarroni: “Seguíamos dominados un poco por el canon de Borges. Aunque tal vez el más borgeano fuera yo” (en Marus, 2013b).



postulación del tríptico “político” Walsh-Puig-Lamborghini (Link, 1989, 8; Castro, 2015, 104-105), quizás debería considerarse estos movimientos como complementarios de una postulación más radical (y quizás su arco de tradición selectiva más amplio): leer a Borges como se lee a Aira<sup>176</sup>, es decir, del mismo modo en que Borges leía la teología y la metafísica como ramas de la literatura fantástica. Si para Borges la filosofía con su densidad veritativa es asimilable a la ficción (la boutade borgeana de la metafísica como una rama de la literatura fantástica), para los babélicos el prestigio filosófico de Borges debería reivindicarse bajo la naturaleza lingüística de la ficción: la parodia, la puesta en escena, el juego, la gratuidad. La erudición como un efecto paródico del discurso. Hemos visto ya cómo el valor babélico de la parodia tenía en su vocero teórico, Alan Pauls, un desarrollo ficcional donde la lectura de Borges como parodista devela parte de su inspiración en la lectura deleuziana de Kafka. Pauls propone la irónica figura de *la estafa* para presentar un costado transgresor de Borges, el sentido profundo de eso que la alta cultura complaciente leía como erudición:

“Soy un hombre semiinstruido”, ironiza Borges cada vez que alguien, hechizado por las citas, los nombres propios y las bibliografías extranjeras, lo pone en el pedestal de la autoridad y el conocimiento. Una cierta pedantería aristocrática resuena en la ironía, pero también una pose de poder, el tipo de satisfacción que experimenta un estafador cuando comprueba **la eficacia de su estafa**. Y la estafa consiste, en este caso, en la prodigiosa ilusión de saber que Borges produce manipulando una cultura que básicamente es *ajena*. (2004, 142; el remarcado es nuestro)

Al fin y al cabo, en un juego de retruques y repliegues, cuando Aira presenta a Lamborghini al gran mundo editorial (en su prólogo a la edición española de 1988 de *Novelas y cuentos*), lo convierte (¿irónicamente?) en una repetición de Borges que desmiente la efigie del maldito:

Oswaldo era un señor apuesto, atildado, de modales aristocráticos, algo altivo pero también muy afable. Su conversación deslumbraba invariablemente. Nadie que lo hubiera tratado -así fuera unos pocos minutos- dejaba de recordar, para siempre, alguna ironía, una réplica perfecta, un retrato de insuperable acuñación; **no sólo en eso se parecía a Borges**: tenía algo de caballero anticuado, con ángulos un tanto ladinos, de gaucho, cubiertos por una severa cortesía. Además, lo había leído todo, y su inteligencia era maravillosa, dominadora. (1988; el remarcado es nuestro)

Discutida y negada esta imagen aireana de Lamborghini, cabe recordar que la figura de *la estafa* también impregna el mito personal del propio Aira, constantemente entregado a la veleidad de desmitificarse y revelar la ineptitud de sus procedimientos y artificios, ese irónico “pasar por estúpido” que Sandra Contreras nota como una fuerza

---

<sup>176</sup> Es probable que esta operación babélica deba concebirse muy particularmente como parte estratégica de la trayectoria intelectual de Alan Pauls. Valeria Sager dice muy precisamente, al desarrollar la lectura que hace Pauls de Aira: “[...] Pauls formó parte de la revista *Babel* —que fue fundamental para dar a conocer y para señalar cómo leer a Aira o entramada con qué otras obras podía leerse [...]” (2014, 218).

autorrepresentativa en el autor (2002, 138)<sup>177</sup>. Baste citar la entrevista que le realiza Damià Gallardo en 2009 (a la que volveremos posteriormente), donde la idea de *la estafa* y la figura del autor como *distraído*, que daba nombre a su esporádica columna en *Babel*, parecen unirse.

No debe olvidarse que el propio Aira, al definir a Borges un año antes de que Pauls lo hiciera en *El factor Borges*, elaboraba también esa idea de la erudición borgeana como simulacro ofrecido con los humildes instrumentos de lecturas de divulgación:

[...] en un viejo manual [Borges] encontró todo lo que necesitaba en ese rubro, y no tuvo que molestarse jamás, con las dudosas excepciones de Schopenhauer y algún diálogo de Platón, en abrir libro alguno de ningún filósofo. (1999)

Y si Aira argumenta que

Era su estilo, un estilo de saber, asistemático, caprichoso; hoy, hasta podría decirse que se adelantó a su época exhibiendo el tipo de saber que décadas más tarde pondrían de moda la televisión e Internet. De ahí quizás la fascinación irresistible, y un poco inexplicable, que produce Borges en la era de la informática. (Id.)

Otro tanto hace Pauls

Más de una vez Umberto Eco ha declarado la deuda que sus novelas mantienen con Borges. Tal vez tanta insistencia no sea del todo necesaria: la estructura enciclopedia de la ficción de Eco, modelada por saberes contemporáneos como la semiótica o la teoría de la información, puede leerse hoy como el modo en que el capital de cierta “herencia Borges” sigue reproduciéndose en la literatura contemporánea, y también como uno de los indicios a seguir para comprender hasta qué punto la práctica de Borges profetizaba, ya a mediados de los años cuarenta, cierta “condición posmoderna” en la relación entre la narrativa y los saberes (2000, 142)

Y, de hecho, si uno sigue el derrotero de la argumentación que hace Aira en “La cifra”, la imagen de la verdadera fuerza de Borges coincide plenamente con las categorías transgresoras que enlista Giordano (1999): *lo inútil* –“Como les ha sucedido a tantos lectores, el gusto de la lectura llevó a Borges a encontrar inútil y hasta malsano el trabajo de escribir” (Aira, 1999)–, *lo singular* –“Lo que los pone del lado malo es que son iniciativas colectivas, que no se hacen de a uno. En Borges hay un rechazo visceral a ser uno más en la creación de cultura” (Id.)– y *lo inactual* –“Sea como fuera, Borges no supo ni quiso saber nada de su tiempo [...] Solo el capricho, y el pasado, aseguran un saber individual, enteramente propio. O con el pasado basta, sin el capricho: la elección de información y lecturas en el pasado da amplio campo para evitar todo compromiso intelectual que amenace la más perfecta autonomía personal” (Id.).

---

<sup>177</sup> En una entrevista incluida en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Aira afirma: “La prerrogativa del escritor es precisamente poder no ser inteligente. Es la libertad de ser idiota o de mezclar inteligencia e idiotez borrando los trazos de la mezcla” (1991).

Por su parte, Daniel Guebel construye su programa paródico de ficciones, desde los esbozos de *El avestruz* en adelante, sobre la base de un trabajo borgeano con la erudición, muy en la línea de la mencionada teorización de Pauls (aunque Pauls mismo no parece aplicar este delineamiento de un Borges parodista a su propia poética). En una entrevista del año 2016 con Osvaldo Quiroga, en el programa *Otra Trama*, emitido por la TV Pública Argentina, Guebel afirma, como respuesta al rótulo de novela borgeana endilgado a *El asbolutu*: “una de las zonas que puede caracterizar mi literatura es que donde Borges condensa yo expando”<sup>178</sup>.

Por su parte, Luis Chitarroni habla de la veneración generacional y personal a Borges (2008b, mins. 28 al 29). Caparrós afirma, asimismo, “me encantaría decir que Borges no me importa, pero no me da la cara” (2011).

Ahora bien, si, como vimos, Caparrós interpreta el argumento borgeano del universalismo de temas como una lección para contrarrestar los exotismos latinoamericanistas por medio de un exotismo de la distancia (“todos los temas”), resulta interesante la lectura que hace Graciela Montaldo de la pregnancia de este borgeanismo en la literatura argentina. Contemporáneamente a *Babel*, en un artículo ya clásico titulado “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los ‘80” (1990), Montaldo sostiene que la tesis de Borges en “El escritor argentino y la tradición” en contra del color local y el nacionalismo produjo, como efecto irreversible y paradójico, que en nuestra literatura se clausurara por desprestigio el género de la novela de aventuras. La propuesta de Montaldo es por lo menos curiosa: da por sentado que Borges, al criticar el color local y el estereotipo de lo nacional, condenó, para sus seguidores, toda representación de lo argentino al realismo. El que quisiera evitar caer en la falacia nacionalista denunciada por Borges, repugnaría de sembrar sus obras de un color local exótico y estereotípico, lo cual llevaría a que también la novela de aventuras, cuyo material consiste precisamente en esta imagología de lo exótico, quedara imposibilitada. Inmediatamente Montaldo ejemplifica con una serie de novelas de los ochenta que parecerían oponerse a ese argumento borgeano contra el exotismo: *Una novela china* de Aira, *La hija de Kheops* de Laiseca y *La Internacional argentina* de Copi, a las cuales agregar *Arnulfo* de Guebel (dado que todavía *La perla del emperador* no estaba publicada) y algunos de los textos de Lamborghini reunidos en *Novelas y cuentos* (quizás quiere referirse particularmente a “La causa justa”). Enhebradas estas obras, Montaldo cree descubrir un argumento contraborgeano (“quebrar la hegemonía borgiana en nuestra cultura”, dirá en otro artículo [1991, 268]), dando por sentado que Borges negaba el exotismo, lo cual es completamente debatible como interpretación de “El escritor argentino y la tradición”, donde se niegan los auto-exotismos como imperativos nacionalistas, pero, por el contrario, parecieran estimularse los exotismos extranjerizantes, los exotismos situados en otras partes del mundo y en otras épocas (“todos los temas”), mientras no sean los propios (los camellos son una ausencia virtuosa en *El Corán* porque se trata de un texto árabe; por el contrario, desde otra literatura, una representación del mundo árabe sólo debería proliferar en camellos).

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad

---

<sup>178</sup> Se puede consultar la entrevista en el canal de YouTube de la TV Pública Argentina: <https://www.youtube.com/watch?v=PDxRkJaY7xU> (mins. 0.27 a 0.33). Osvaldo Quiroga dice en cierto momento: “Vos no sos de los que han matado a Borges”, a lo cual Guebel responde: “No, para nada”. Y afirma que su admiración de Borges canceló para él el interés el *Boom*.

del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo; sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local. (1995a, 195-196)

Más allá de la ironía de equiparar al nacionalista con el falsario y el turista, Borges concentra su impugnación del exotismo sólo en la representación de *lo propio*, no así de *lo otro*. Si es cierto que el argumento borgeano sembró el pudor en los escritores argentinos en lo que respecta a exotizar lo nacional, lo que redundaría en una búsqueda de la figuración realista de lo argentino, también es cierto que en los sesenta y setenta el *Boom* latinoamericano reinstauraría el gusto por los exotismos *for export* (precisamente, el mercado frente al cual se revela el manifiesto babélico) y, sin embargo, las novelas que Montaldo cita como ejemplo contraborgeano plantean exotismos extranjerizantes, completamente homologables al universalismo que propugna Borges. En tal sentido, lo contraborgeano no se localiza en la opción por el exotismo, la literatura de aventuras y la fabulación novelesca. Es más, hasta cierto punto el intelectualismo, el culteranismo, la imaginación extraña y la paradoja cultivados en estas novelas consienten mucho más a lo borgeano que gran parte de la literatura argentina del período.

En última instancia, si Montaldo hubiera querido rastrear lo contraborgeano en la producción de estos autores, habría sido lógico referirse más a ese desierto hipercivilizado, ese vacío llenado que defiende Caparrós como parte de la representación de lo nacional en *Ema, la cautiva*, *El entenado* o en *Ley de juego*, donde sí, efectivamente, hay un despliegue lúdico de materiales de corte estereotípico, pero también un exotismo planteado desde el extrañamiento de lo nacional. Sin embargo, Montaldo opta por encontrar en las fabulaciones egipcia y china de Laiseca y Aira, además de la fábula argentina que Copi hace desde Francia, un procedimiento donde el exotismo se reencuentra con lo propio. Partiendo de la idea de que en los tres casos el funcionamiento es el mismo —la exotización de lo argentino—, el juego de representaciones que plantearían estas novelas vendría a desmontar el supuesto argumento borgeano contra el exotismo. Volviendo, no obstante, a una lectura lineal de “El escritor argentino y la tradición”, el “falsario” y el “turista” que llena de camellos el desierto árabe es el nacionalista, no así el que escribe sobre otros países y otras épocas, frente a las cuales el exotismo “falsario” y “turístico”, estaría completamente admitido como propio del artificio literario. Cuando Borges reniega del nacionalista que llena la pampa de gauchos, caballos y ombúes, y que satura el lenguaje de criollismos, lo hace apostando por una literatura que abandonara la exclusividad del escenario argentino para volcar su invención en otros escenarios, en los escenarios del mundo, donde puede sembrar sin culpa sus estereotipos exóticos de lo inglés, lo chino, lo egipcio, etc.

Montaldo, finalmente, encuentra en esta exotización de lo propio que percibe en estas novelas, una vocación alegórica que va más allá de la historia y la política argentinas.

Al margen de que lo “contraborgeano” de estos textos quizás no pase por el exotismo sino más bien por la relación con la parodia, que Montaldo niega por simplista (1990, 107), es indudable que su balance logra capturar cierto componente de la *transgresión* que operan estas poéticas tan centrales para *Babel*: la posibilidad de una representación alegórica de lo nacional donde no campea el imperativo de la función social y la interpretación política de la historia, sino un juego con lo evocativo del discurso: lo *inútil*, *singular* e *inactual* que define Giordano (1999, 14-16) frente a las “supersticiones críticas” de lo político, lo sociológico e lo histórico. Estas “potencias de la literatura”, como las define Giordano, son las que percibe Montaldo en su preoz balance de las poéticas que serán la base de la reconfiguración del canon que realizan los babélicos. En esta potencia para “ejercer la ficción más allá de la historia” (1990, 110), Montaldo encuentra justamente lo que Caparrós, en su manifiesto, expondrá como la involuntaria ausencia del terror de la dictadura en las ficciones del grupo: si hubo una “pornografía de la desaparición” (Caparrós, 1989, 45) en la literatura de la época, los babélicos, pese a que quizás “se nutran” inconscientemente de ello, al ejercer el “extrañamiento” y la “desconfianza ante los grandes temas” (Id.), eliden y desenfocan esa realidad.

En todo caso, más que un argumento contraborgeano, habría que leer a los babélicos como los primeros que adquieren una relación directa con la posibilidad de escribir después de Borges desde la continuidad y no desde la ruptura. Y si lo hacen desde la parodia y la derivación (pensemos que, por ejemplo, *Siluetas* de Chitarroni es una exageración de la erudición borgeana que, sin embargo, reproduce las virtudes del autor modelo sin sorna, sino como filiación), es una lectura de Borges como parodista lo que habilita que sus poéticas más que parodias *de* Borges, configuren, hasta cierto punto, parodias *a la* Borges<sup>179</sup>.

En una entrevista publicada en 2015, Daniel Guebel exhibe su compleja relación con lo borgeano:

A lo largo de los años, y en más de una ocasión, me encontré con que algún libro mío era la reescritura de algún texto de Borges que no tuve presente en el momento de escribirlo. Así, por ejemplo, *Cuerpo cristiano* es una expansión de “El Evangelio según Marcos” [sic]. “Picoteamos los restos del festín de Homero”, o algo así, dicho por Esquilo. Pues bien, en esto hay algo de encarnizamiento, ¿no? [...] agregó que también escribí libros donde su presencia no se detecta. (en Adriaensen y Maier, 2015, 281).

Sin duda, la percepción de Borges como una fuente para picotear y expoliar es una de las marcas generacionales novedosas de la que hacían gala los babélicos en los años ochenta. Ahora bien, esta “Operación Borges”, ejercida desde *Babel* a modo de *transgresión* frente a los imperativos verdaderamente contraborgeanos del realismo

---

<sup>179</sup> Ya hemos mencionado anteriormente el fuerte componente borgeano en la escritura de Chitarroni. Veremos en los capítulos sucesivos cómo se produce la compleja relación con lo borgeano entre los babélicos o entre sus autores-faro, en especial la cuestión de cómo la lectura de Borges como parodista impacta en la primera escritura de Pauls y en cómo la relación entre culteranismo y extrañamiento nutre en Guebel una lectura kafkiana de Borges. Con respecto a la compleja relación entre Laiseca y la herencia borgeana, nos remitimos al capítulo que dedicamos al tema en nuestro libro *El Monstruo del delirio* (2017, 317-339; cfr. también Conde De Boeck, 2015).

comprometido y el mercado del *Boom*, no puede leerse como un fenómeno de generación espontánea dentro del campo literario argentino. La recuperación de Borges y su extirpación de los maniqueísmos de la época (el paradigma progresista que veía en Borges a un oligarca intelectualista cómplice de la dictadura y el paradigma opuesto, el de cuño liberal, que leía complacientemente la literatura de Borges como una magistral ficción filosófica) fue practicada inicialmente por *Punto de Vista*, desde fines de los años setenta, y expresada en tres vertientes específicas representadas por Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio, pero también desde algunos textos críticos de Juan José Saer. En todos estos casos, se trata de reinterpretar el papel central de Borges en el canon argentino a partir de una lectura que lo aleje de las lecturas simplistas repartidas entre progresistas y liberales. Sarlo, desde una sociología de la cultura nutrida por la lectura de Raymond Williams, postula la imagen de un Borges como “figura bifronte”, de identidad en tensión, nacida del cruce entre la alta cultura europea y un país marginal; un autor cuya escritura desde el margen le permitió marcar “distancias y transformaciones”<sup>180</sup>. Pese a que, como afirma Patiño, “*Babel* se realiza según operaciones muy diferentes a la de *Punto de Vista*” (2006, párr. 35), esta noción de una capacidad de distanciamiento productivo –que el propio Borges explicita en “El escritor argentino y la tradición” como propio de un país como Argentina, que equipara a la marginalidad creativa de Irlanda o de la cultura judía– llegará hasta los babélicos como un subterfugio para justificar el juego del extrañamiento, la escritura distanciada y el vértigo hedonista de una literatura inútil, hecha de citas y voluntarios anacronismos paródicos, concebida sólo para el placer de la lectura. Sin embargo, es quizás en las lecturas de Saer y de Piglia donde puede observarse más directamente los signos con los cuales *Babel* construye una imagen de Borges provechosa al sistema de valores que procuran.

Juan José Saer, quizás planteando un enfoque crítico más problemático que el de Sarlo (en parte por las notas de su propia identidad como autor), advierte en Borges desajustes, incoherencias y contradicciones inconciliables a la hora de mostrarse provocador en materia de política, pero también en sus propias posiciones valorativas sobre la literatura. Sin embargo, Piglia, tomando como punto de partida la doble genealogía criollo-inglesa de la ficción borgeana, argumenta que las contradicciones no son sino una táctica de Borges para polemizar:

Borges es al mismo tiempo un populista, como Hernández, que cree que la experiencia es más importante que los libros, y a la vez es alguien que vive encerrado en una biblioteca y cree que solamente la cultura y la lectura constituyen el mundo. Lo notable, claro está, es que no resuelve la contradicción, sino que mantiene los dos elementos vivos y presentes. (2000, 157-158)

Entre el Borges culturalmente bifronte de Sarlo, el Borges contradictorio de Saer y el Borges táctico y plenamente consciente de sus operaciones que lee Piglia, se plantea el problema de su figura central más allá de las simplificaciones. Durante y después de la dictadura, plantean un Borges complejo para una época compleja. Y es

---

<sup>180</sup> Son varios los textos críticos donde Sarlo configura su posición sobre el papel de Borges en la tradición literaria argentina, pero su aporte puede sintetizarse en su artículo “Borges y la literatura argentina”, publicado en julio de 1989, en el número 34 de *Punto de Vista*, y en las conferencias reunidas en *Borges, un escritor en las orillas* (1992).

esta misma recuperación de lo borgeano la que habilita a los babélicos a buscar ese punto intermedio y contradictorio, no sólo extirpado de la lectura política, sino también incluso de la sociológica marcada por *Punto de Vista*. Se trata de Borges como un emblema de las potencias políticas de una literatura culterana que toma lo político como un gran chiste y que no reniega de su propio misterio y autonomía.

Si Pauls leerá en *El factor Borges* (2000) –que puede leerse como cierre de la operación crítica babélica en torno al autor de “El Aleph”– a un Borges parodista, cuyo conocimiento es más una puesta en escena, es notable percibir esta misma actitud ya en las lecturas que hacen Piglia y Saer. Por un lado, Saer, en “Borges como problema” (en *La narración-objeto*), afirma que la erudición borgeana es un efecto fraguado, un simulacro con valor ficcional y artístico, y una no “una verdadera erudición”, lo cual no perjudica su valor artístico, más aún, lo enaltece, pero que sin duda a configurado la lectura supersticiosa que encandiló a los críticos (1999, 131-132).

Por el otro, ya en una entrevista realizada en 1980, precisamente por Pauls y otros para el número 1 de *Lecturas Críticas*, Piglia es consultado sobre la relación entre Borges y la parodia, sobre su “ostentación casi gratuita del saber” (1990, 121):

Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición. [...] no me parece casual que en Borges la cita funcione como el núcleo básico de su procedimiento paródico. Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia de la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. (1990, 122)

Y luego establece una relación entre la parodia borgeana y el gesto anacrónico. Es curioso cómo no es Piglia sólo quien va conceptualizando estas nociones, sino la propia entrevista (muy probablemente guiada por Pauls), que por medio de las preguntas puntea la trayectoria de lo que buscan hacer decir a Piglia: parodia, anacronismo y el valor político de la parodia. Es probable que esta entrevista con Piglia configure la base de la posición de Pauls (y de los babélicos) sobre un Borges como parodista.

El Patriarca, Erudito Chasco, el parodista de la erudición, el gran simulador de la literatura argentina (lo políticamente inasimilable, el poder de lo simulado, lo apócrifo, lo paradójico y contradictorio), especialmente si seguimos tanto el capítulo titulado “Loca erudición” de *El factor Borges* de Pauls, se refuerza el rol de maestro inalcanzable tiene el Borges para *Babel*. En el simulacro de la erudición borgeana, los babélicos encontrarán una de las bases de la transgresión donde se realiza la perfecta utopía lamborghineana –“se fingirá el saber que no se tiene” (en *Literal* 1, 1973, 120)– y se reafirma esa lectura que Oscar Steimberg hace en el último número de *Literal*: el autor que construirá un laberinto arbitrario y barroco de citas que componen la impugnación máxima contra la transparencia del lenguaje y contra la ilusión mimética del realismo. Esta “Operación Borges” que hacen los babélicos, en todo el filtrado que trae de *Literal* y de su “intriga” formula la figura transgresora de algo que podía leerse como “lo lamborgeano”: la cruza teratológica que hace del arte borgeano de la cita arbitraria y de la erudición simulada un episodio conceptista de esa vanguardia barroca que de Lamborghini se diseminará hacia otros íconos de *Babel* –Perlongher, Carrera, Cerro,

Aira– y que atraviesa buena parte de los primeros experimentos ficcionales de los Shanghai: el delirio barroquizante con que cierra *Ansay o los infortunios de la gloria* de Caparrós, la picaresca abyecta y la cabaleresca barroquizante de *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* de Guebel, el juego laberíntico con lo apócrifo en las “Siluetas” de Chitarroni, la obsesión por la cita culterana como disonancia dentro un género “bajo” como el policial en *El agua electrizada* de Feiling o la farsa absurdista decorada de pomposos nombres germanizantes que es *El coloquio* de Pauls.

#### 4.4. El *affair* Lamborghini: la circulación de Osvaldo Lamborghini en *Babel*

A mí los chistes, los fiords, me costaron la vida.

Osvaldo Lamborghini (en Strafacce, 2008, 573)

Una de las principales figuras a partir de las cuales *Babel* propuso un nuevo canon fue la figura de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), sumamente valorado en su carácter disruptivo y atípico por algunos intelectuales de la generación de los años setenta (especialmente desde la revista de la que formó parte, *Literal*, a quien sus dos primeros volúmenes prácticamente emblemizaron, y también desde la revista *Los Libros*). Estas valoraciones, especialmente en su circulación oral, destacaron diversos aspectos transgresores en la imagen del autor que trascienden a sus propios textos y que van construyendo una suerte de mito biográfico: la militancia de izquierda, las ambigüedades ideológicas, la identidad homosexual, las experiencias marginales, el desequilibrio psicológico, la vida errática, la escritura hermética, los textos subterráneos concebidos “para iniciados”.

Los jóvenes que formarían el grupo Shanghai dieron sus primeros pasos en un campo literario donde la leyenda negra de Lamborghini era ya un secreto a voces, y tomaron su figura como emblema y estandarte para sus propias propuestas literarias, para lo cual resaltaron muy especialmente el valor innovador y destructivo de sus experimentos con el lenguaje. De hecho, durante la década del noventa, una buena parte de los debates en torno a la revista *Babel* se concentró justamente en problematizar el modo en que la revista se “adueñó” de la figura de Lamborghini para despolitizarla y obviar los aspectos transgresores de su identidad social.

Pensar la circulación de Osvaldo Lamborghini en las páginas de *Babel* implica, de base, centrarse específicamente en cuatro textos que se publicaron en la revista, durante el año 1989, como respuesta a la reciente publicación, en 1988 (y en una editorial española), de las *Novelas y cuentos* del autor, un material prologado y reunido por César Aira. Tratándose, en el caso de Lamborghini, de un escritor que, hasta el momento, había tenido una circulación local, restringida y fragmentaria, la compilación y publicación internacional de sus obras representó en su momento, para los autores de la revista, una suerte de “desnaturalización” del contexto subterráneo de recepción que caracterizó originalmente a sus obras. Se hace pensable una serie de preguntas: ¿qué llevó al grupo de *Babel*, en un principio, a identificarse con la figura de Osvaldo Lamborghini?, ¿por qué las reseñas sobre este autor que publican los babélicos problematizan específicamente el acontecimiento de la nueva circulación editorial del autor?, ¿por qué en esta problematización se representa la categoría de la *transgresión* como un valor opuesto al aumento de circulación de los textos? En última instancia, estas preguntas podrían confluir en una: ¿se trata en el fondo una discusión acerca del



lugar de la literatura argentina dentro de lo que podría concebirse como una “literatura mundial”?

Para intentar responder a estas cuestiones puede pensarse particularmente en el problema de la postmodernidad en *Babel* a partir la caracterización que ofrece Ihab Hassan (1982) en relación con interés posmoderno por el juego, la antiforma y la dispersión. Asimismo, la idea de que *Babel* cuestiona el problema de una “mundialización” de Lamborghini, es decir, una extirpación por fuera de su circulación marginal, permite pensar el asunto en los términos de “literatura mundial”, como la define Franco Moretti (2000), en oposición a esa idea deleuziana de “literatura menor” que subyace a la concepción babélica del autor de *El Fiord* y, en general, a toda la geografía del gusto de esa “tribu de mi calle”, al decir de Chitarroni (1989a, 28), a favor de la cual el grupo Shanghai intriga y donde Lamborghini aparece incluido en una *tradición selectiva* que lo asocia (en esas típicas alianzas polémicas que tejen estos jóvenes autores) a Saer y Aira. También puede pensarse el *affair* en vínculo con la noción de canon discutida por Susana Cella (1998) - que destaca la relación del concepto con términos como “clásico” o “tradición” -, Noe Jitrik (1998) - que opone “lo canónico” a “lo marginal” - o Nicolás Rosa - quien vincula la idea de canon con las operaciones conservadoras del campo universitario.

En este marco, cabe reponer una serie de elementos coyunturales que nos permitirán enriquecer el corpus seleccionado, así como la lectura en general de la revista *Babel*. Entre estos elementos, señalaremos particularmente la relación de la revista con 1. las trayectorias literarias y mediáticas de sus autores, 2. otras revistas del período, 3. textos anteriores con los cuales las reseñas que analizaremos están dialogando, 4. las críticas contra *Babel* realizadas por Elsa Drucaroff y por la revista *Con V de Vian* a partir de los años noventa y, finalmente, 5. toda una serie de aspectos contextuales que fueron estableciendo en la época un interés creciente por figuras literarias marginales, desacralizadoras y transgresoras.

### **1. El origen del *affair*: Osvaldo Lamborghini en *Literal***

Ya desde el momento de su emergencia, a fines de los años sesenta, la figura de Osvaldo Lamborghini resultó problemática para el campo literario argentino. En 1969, con la publicación de *El Fiord*, su primera obra, se produjo una suerte de polémica encapsulada acerca no sólo de los cifrados sentidos ideológicos de ese breve texto, sino también acerca de la fuerte innovación y atipicidad estética que desplegaba.

Escrito durante los dos primeros años del llamado “Onganiato” y publicado en 1969, al mismo tiempo que textos como *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh y el manifiesto del “tercer cine” de “Pino” Solanas y Octavio Getino, *El Fiord* resultó un texto políticamente desafiante y una ruptura frente a los modelos hegemónicos de la literatura oficial representados por la figura rectora de Borges, pero también por el realismo social comprometido y el compromiso *for-export* del *Boom* latinoamericano. Tal era la fuerza revulsiva del vocabulario y las referencias que circulaban en *El Fiord*, que la editorial donde se publicó, Los Humoristas, tuvo que utilizar el nombre falso de Chinatown para eludir potenciales problemas con el gobierno.

Aunque durante la presidencia *de facto* de Juan Carlos Onganía y las sucesivas juntas militares todavía no existían los recrudescidos sistemas de censura y persecución ideológica que se desarrollarían durante el llamado Proceso militar iniciado en 1976, el contexto de escritura y publicación de *El Fiord* se asienta fuertemente sobre la transgresión política y el riesgo de la propia integridad. La intervención y ocupación de

la Universidad de Buenos Aires por parte del gobierno militar, que se iniciaron en la llamada “Noche de los Bastones Largos” (29 de julio de 1966), confirió a aquel contexto sesentista una imagen clara de los peligros inmediatos que implicaba la militancia o cualquier expresión de compromiso ideológico disidente: aunque todavía estaban lejos del terror de la “Noche de los Lápices” (1976), muchos intelectuales universitarios (porque la universidad ya era percibida por este gobierno como “cunas de la subversión”), tras la toma militar del ‘66, quedaron cesantes o fueron forzados a renunciar y, ulteriormente, a exiliarse.

Durante la misma época en que la dictadura de Onganía censuraba y prohibía el estreno de la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera y en un clima de fuerte tensión política, la publicación de *El Fiord* representó un riesgo que la crítica Elsa Drucaroff se encarga de reivindicar particularmente cuando afirma:

Estamos frente a textos [los de Lamborghini] que esgrimen un autor que insiste en afirmar la autobiografía y en experimentar con su identidad a partir de posiciones de riesgo diversas (riesgo en su definición sexual, riesgo en su pensamiento y acción políticas, riesgo respecto de la razón y el Logos, riesgo al trabajar con las posibilidades extremas de la percepción sensorial, riesgo respecto de los cánones estéticos). (1997, p. 154)

A partir de *El Fiord*, Lamborghini comenzó a colaborar con Germán García, un autor también transgresor que, desde sus reseñas en la revista *Los Libros*, ya elaboraba un culto a la imagen de “autor maldito” al rescatar a la figura de Gombrowicz. García, ese mismo año, sufriría un juicio por censura tras la polémica publicación de su novela *Nanina*, y firmó con seudónimo un posfacio a *El Fiord* que hasta hoy se cita como texto crítico inaugural del culto lamborghiniano. Al sumarse al grupo Luis Gusmán (que sería el autor de *El frasquito*, una novela que, a pesar de ser celebrada por la crítica como marginal y obscena, sería un gran éxito de ventas), el trío completo fraguó una revista literaria que llegó a convertirse en “piedra de toque” de su generación: la revista *Literal* (1973-1977). Fuertemente guiada por el psicoanálisis lacaniano difundido por Oscar Masotta<sup>181</sup>, así como por las novedades del post-estructuralismo francés que arribaban a Buenos Aires, la revista elaboró todo un culto en torno a la escritura transgresora, así como al ideal del autor maldito, marginal y hermético, que se define perfectamente en lo que pocos años más tarde Deleuze y Guattari, para releer a Kafka, definirían como *littérature mineur*: “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación” (1978, 31). En el núcleo de este culto campearon las figuras rectoras de Witold Gombrowicz y Macedonio Fernández, ambos autores considerados emblemas de una suerte de literatura anti-oficial o de contra-canon: un “lado B” (cfr. Mendoza, 2014) de ese canon intelectual y clasista (leído entonces como clasista) representado por Borges.

Debe destacarse que, frente a la internacionalización de la literatura latinoamericana que se estaba operando en aquel momento a través tanto del *Boom* como de la recepción europea de Borges, *Literal* apuesta por un repliegue: volver a la complejidad de la vanguardia y del experimento con el lenguaje (casi un retorno al martinfierrismo de los años veinte, si seguimos la lectura de Ariel Idez [2010, 119]),

---

<sup>181</sup> De hecho, como nota Martín Prieto (2006, 431), *Literal* sigue “el modelo de Jacques Lacan en su revista *Scilicet*”.

filtrado, eso sí, por una amalgama lacaniano-barthesiana. De este modo, releen a James Joyce y ven en Gombrowicz y en Macedonio Fernández los emblemas de una literatura cuyo extremo trabajo con el lenguaje los erige en marginales herméticos, casi “ilegibles”, exteriores a las cualidades propugnadas por la cultura oficial (la legibilidad literaria, el buen gusto, el despliegue de “ideas” y la claridad). Lejos del Macedonio inofensivo que había construido Borges (un Macedonio como personaje anecdótico cuya escritura supuestamente no sería fiel a su ingenio oral), García, Gusmán y Lamborghini (a quienes se suman Josefina Ludmer, Oscar Steimberg, Nicolás Rosa y Héctor Libertella, entre otros) comienzan a leerlo con una simbólica actitud contra-borgeana. Un Macedonio que representa una de las maneras de explorar el lado oscuro y culturalmente invisibilizado de la literatura argentina. Esa “literatura sin público” que reivindica en esta época Damián Tabarovsky (2004, 7-36).

Lo restringido, lo intraducible, lo impublicable comienzan a convertirse desde los últimos sesenta en categorías que seducen a toda una generación<sup>182</sup> (una obsesión análoga podría señalarse en la obra de Ricardo Piglia o Héctor Libertella, aunque en registros diferentes<sup>183</sup>). *Literal* postula la idea de la vanguardia como intriga<sup>184</sup> y, por lo tanto, como secreto, como contraseña generacional que circula sólo entre iniciados. Y, precisamente, Osvaldo Lamborghini vino a llenar esa necesidad de “autor maldito” que buscaba aquel sector del campo literario: el autor cuyos textos (de una escritura revulsiva, compleja y obscena, fraguada, como suele decirse, *pour épater les bourgeois*) pudieran convertirse en una leyenda urbana. Textos que en aquellos años circularían en ediciones subterráneas, de poca tirada (aunque con más ventas de las esperadas), o en fotocopias de mano en mano. Al referirse a la circulación restringida de las primeras obras de Lamborghini (*El Fiord y Sebregondi retrocede*), Martín Prieto juzga:

[...] tanto su asunto – la violencia política argentina puesta en acto a través de la violencia sexual – como la apuesta de su estilo – una escritura, como señala Sergio Chejfec, hecha sobre la base de yuxtaposiciones y de “secuencias abigarradas de sentencias y acciones desprovistas de solución de continuidad” que quebrantan la narratividad -, en su combinación, resultaron excluyentes aun para un público bien predispuerto a la experimentación [...] (2006, 433)

---

<sup>182</sup> Y podría agregarse (siguiendo a Fogwill cuando se refiere a la revista *Literal*) la categoría de “lo invendible” como índice de “quijotada” de vanguardia: “[...] la revista *Literal*, nacida contemporáneamente y en respuesta a *Crisis*. *Literal* nunca vendió cuarenta mil: habrá vendido cuatrocientos. *Literal* nunca encontró – como *Crisis* – un mecenas coleccionista de arte: oponerse a las supersticiones colectivas no es buen negocio” (Fogwill, 2008, 132). Estos valores armarán la figura de *transgresión* que interesará a *Babel*, y Alberto Laiseca será un caso completamente *ad hoc* para los babélicos: el marginal impublicable y extravagante, autor de una novela que nadie querrá publicar por su extensión, pero también por su imposibilidad de clasificarla culturalmente.

<sup>183</sup> Fundamental en este aspecto es la lectura que hace Esteban Prado (2019) de lo “intangible e impublicable” en lo que él denomina “las Tres Eles” de la experimentación con el lenguaje en la literatura argentina: Libertella, Laiseca y Lamborghini.

<sup>184</sup> Desde los afiches publicitarios que antecedieron al primer número de *Literal* hasta el texto con el que este primer número cierra, la idea de la intriga constituye un motivo obsesivo del grupo, el cual luego se repetirá en la tradición crítica que reafirmó la actitud de culto hacia la revista (cfr. Idez, 2010, 111-114; Jarkowski, 2013, 26-27).

No en vano Josefina Ludmer, en 1973, al reseñar *Sebregondi retrocede*, resaltaba la ilegibilidad de Lamborghini como su principal fuerza transgresora, pero también como la cifra de su marginalidad:

Si se conserva la misma actitud que ante un relato clásico o una novela de aventuras sobreviene el tedio, la decepción (resultados característicos no sólo de la novela o la poesía más avanzadas sino del cine y de la música actuales) y correlativamente, la pregunta: ¿a dónde quiere ir esto?, ¿qué sentido tiene? Sobreviene, además, la angustia ante lo que no se cierra en un significado claro y determinado, ante lo que no propone un saber, un sentimiento, una aventura, un conflicto, ante lo vacío y escurridizo de la significación. Surge el “no entender”: cuando no puede responderse la pregunta sobre el sentido de un texto, la salida es el rechazo, la exclusión, la muerte. (1973, 2)

Esta ilegibilidad que menciona Ludmer ya es propugnada por el propio Lamborghini en su primer *Sebregondi*: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender” (2010, 31).

Matías H. Raia, remitiendo al cuestionamiento que Montaldo hiciera originalmente acerca de Aira, se pregunta precisamente por la “idiotez” de esa ilegibilidad: “Es decir, el típico interrogante: ¿Osvaldo Lamborghini es o se hace? ¿Es un genio o un idiota?”<sup>185</sup> (2009). Dentro de la literatura argentina, Lamborghini sería “el idiota de la familia” en ese sentido que Sartre confería a Gustave Flaubert: el escritor que más tarde aprendió a escribir y, por ello mismo, el que llegó a ser el mayor estilista de la lengua, el que hizo que muchos escritores se preguntaran (y la pregunta es de Aira acerca de Lamborghini): “cómo se puede escribir tan bien” (1988, 8). Raia amplía el interrogante sobre la ilegibilidad/idiotez:

¿Por qué sucede esto? ¿No será que Osvaldo Lamborghini es ilegible?  
¿No escribía, acaso, para **un circuito de circulación de la cultura restringido en el que el que no conocía los códigos precisos no podía acceder**? ¿No sucede lo mismo aún hoy? ¿Puede volverse clásico u ocupar un lugar en el canon un autor tan difícil de leer? ¿De qué canon? (2009; el remarcado es nuestro)

---

<sup>185</sup> Al referirse, por ejemplo, a la compilación de ensayos sobre Lamborghini publicada por Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (*Y todo el resto es literatura*), Raia destaca precisamente cuál es el papel ambiguo de la crítica (que al fin y al cabo siempre es una hermenéutica) en torno al autor de *El Fiord*: “En este sentido, varios artículos reponen, en el desarrollo de sus hipótesis, el contexto sociocultural de los 60 y los 70 [...] y todos plantean diversos ejes de lectura para intentar **volver legible una escritura que no lo es**” (2009; el remarcado es nuestro).

Y cierra, remitiendo a la compulsión de imitación que genera Lamborghini en sus admiradores: ““Incomunicable”, “intraducible”, “intratable” leemos en la introducción a la antología de artículos. El nivel de la antología en su enfrentamiento con la obra de Lamborghini, en su intento de **volver legible esa obra ilegible** del héroe marginal de la literatura argentina, es parejo y puede resultar útil, si se logra atravesarlo ya que en varios tramos se pone **árido y tan ilegible como OL mismo**, para comprender en términos más cabales la producción lamborghiniiana” (2009; el remarcado es nuestro).

Acerca del volumen de Dabove y Brizuela como parte de una operación crítica de universalización y reapropiación de Lamborghini, cfr. Peller, 2010 y Castro, 2015, 247-248.

Si bien esa marginalidad que ostentó Lamborghini coincidió con una coyuntura política determinada, que hacía de sus textos pábulo ideal para la censura ideológica, a *Literal* (y también a algunos autores de la revista *Los Libros*), más que una puntual postura ideológica, lo que le interesaba era la maestría para construir una poética disruptiva, la potencia experimental capaz de transgredir las ceñidas formas de la literatura oficial. De hecho, *Literal* y su emblemización de Lamborghini se establecieron como oposiciones declaradas al populismo, al realismo “comprometido” e incluso a las formas más extremas de la militancia literaria de izquierda. Es más, *El Fiord*, que se convirtió inmediatamente en un furtivo objeto de culto entre estos autores, es un texto donde se cifran las tensiones políticas internas del peronismo y del sindicalismo, pero que, pese a la saturación de simbolización política que extiende en sus páginas, no toma una posición identificable o encausable hacia una militancia ideológica específica.

En su posfacio a la primera edición de *El Fiord*, titulado “Los nombres de la negación” y firmado con el pseudónimo de Leopoldo Fernández, Germán García subrayaba lo inasible del juego lingüístico que propone Lamborghini:

Si yo hubiera intentado entrar en la totalidad del texto, habría terminado por borrarlo. Habría inventado un discurso sobre el texto que lo volviese prescindible: es decir, habría llegado al absoluto rechazo bajo la máscara de la absoluta comprensión. (1969, 35)

Ya aquí, en este texto que inaugura toda una estirpe crítica consagrada a rumiar la escritura lamborghineana, se establece el primer señalamiento de su inasibilidad: intentar interpretarlo sería borrar sus efectos transgresores y, en consecuencia, el dispositivo crítico no podría abordar la extrañeza y pluralidad interna que este texto viene a fundar. Como dice Ludmer: “¿qué hacer con un texto que, de entrada, se plantea como el revés, la otra cara de la novela, el relato, el poema y hasta del ensayo y el drama tal como los entendemos?” (1973, 2). Asimismo, Germán García, al cerrar (anónimamente) el último número de *Literal* en 1977 con un texto titulado “Retroactiva” (según Mendoza [2010, 226], una conclusión para todo el proyecto de *Literal*), exhibe una teoría sobre la transgresión homologable al culto lamborghineano y, podría especularse, también a la visión foucaultea sobre la “experiencia del límite” con que define su concepto de *transgresión* (y que Mendoza [227] percibe más en relación con la noción de *gasto* de Bataille). Dice García:

La transgresión retórica –como la transgresión sexual– supone algunas leyes que engendra por su propio movimiento..., el exceso que el lenguaje produce es la transgresión de esa ley. (*Literal* 4/5, 191-1 92)

Ya desde los setenta y desde la revista *Literal* se construye la imagen de un Lamborghini inasible y fuertemente asentado en un efecto literario encapsulado a lo local y coyuntural, y cuya fuerza consistiría en lo inasible y en esas leyes propias, no del todo comprensibles, con que circula en su escritura la “transgresión retórica”. Al momento de publicarse por primera vez fuera del país, en 1988, será inevitable que la cuestión de la ilegibilidad permute hacia la cuestión de la exportación: ¿es Lamborghini un autor intransplantable a otro contexto nacional? No resultará extraño, de este modo, que, veinte años después de la primera edición de *El Fiord*, cuando la revista *Babel* recupere la

figura de Lamborghini y analice los efectos de su primera circulación editorial fuera de Argentina, apele a la fuerza negativa de su escritura: restringida, intraducible, impublicable<sup>186</sup>. Categorías todas que, como vimos, la crítica ya venía cristalizando como cualidades lamborghineanas desde los años sesenta. Y tampoco resultará extraño que la lectura de Lamborghini vaya orientándose paulatinamente hacia una legitimación de su escritura como emblema de cierta concepción de la postmodernidad (siguiendo la definición de Ihab Hassan: la actitud postmoderna como privilegio del juego, la antifirma y la dispersión de sentidos<sup>187</sup>). A su vez, la imagen del autor de *El Fiord* se irá fortaleciendo dentro del campo literario, más aún después de su fallecimiento en 1985, como estandarte de una actitud anti-canónica: si, como señala Susana Cella (1998), la noción de canon se liga estrechamente a la configuración cultural de lo clásico y de la tradición, Lamborghini aparecerá como un autor que, aunque no exento de antecedentes en la tradición literaria argentina, se resiste a asentarse como clásico de museo. Si el canon es el conjunto de operaciones conservadoras con las que el campo universitario construye sistemas de inclusión y exclusión (como quiere Nicolás Rosa) y es, como discurso hegemónico, lo opuesto a lo marginal, Lamborghini pasaría a representar precisamente la actitud marginal y anti-académica por antonomasia, incluso hoy, cuando sus efectos se han extendido a la crítica académica de manera legítima y cuando lo que fuera su marginalidad disruptiva ha llegado a establecerse con el peso de una norma cultural.

Si se daba por sentado desde los setenta un estrecho vínculo entre la posibilidad de emergencia de una poética como la de Lamborghini y el ingreso del postestructuralismo en Argentina, será relevante el problema de cuál sería la clave de lectura para posibles receptores internacionales de este autor: ¿aquella clave que lo liga a la influencia intelectual extranjera (la herencia transgresora de los valores defendidos por Bataille, Foucault, Lacan, Deleuze) o aquella que lo liga al intransferible contexto político argentino (el Onganiato, las internas sindicales de la izquierda, la inminencia del tercer peronismo, etc.)? En todo caso, al publicarse en España, la imagen de Lamborghini como autor inasible y casi secreto resurgirá entre los babélicos bajo el signo del recelo contra su publicación internacional. Y aquí la pregunta por la posibilidad de exportar a Lamborghini (ese autor que había sido justamente la contracara del internacional *Boom* latinoamericano) responderá a una cuestión más amplia: el lugar de la literatura argentina dentro del panorama de una "literatura mundial".

Podemos pensar estas afirmaciones desde una propuesta actual. En la conceptualización de la literatura mundial, el modelo propuesto en los últimos años por Franco Moretti se piensa en una dinámica según la cual las literaturas "centrales" (las europeas) condicionan históricamente el desarrollo de las literaturas "periféricas" (Asia, África, América Latina, Oceanía). La literatura europea exportaría sus *formas* y las

---

<sup>186</sup> Un asunto aparte sería ver toda la discusión, ya enriquecida por los debates previos, que rodeó a la publicación póstuma de la única novela de Lamborghini, *Tadeys*, en 1994, también por la misma editorial barcelonesa que publicó *Novelas y cuentos*.

<sup>187</sup> Julio Premat, al localizar la primera recepción de Lamborghini en el marco del ingreso del psicoanálisis lacaniano en Argentina, destaca ciertas claves con las que el autor de *El Fiord* fue leído en ese momento: "el borrado del sujeto y del sentido en beneficio de un desliz de significantes", "una escritura hecha de juegos, distorsiones, neologismos, polisemias, declinaciones paradigmáticas" como ecos del interés psicoanalítico en "la falla, el lapsus, la polisemia" (Premat en Brizuela y Dabove, 2008, 128-129). Son estos elementos los que durante los ochenta pasaron a leerse como atributos postmodernos (para esta relación entre postmodernidad y postestructuralismo en Argentina, cfr. Prieto, 1989, 22-25).

marginales las adecuarían a los *contenidos* específicos de sus coyunturas locales. Bajo el régimen de este modelo, fuertemente sustentado en el maniqueísmo tajante y ya perimido de *forma* y *contenido*, el fenómeno de Lamborghini se leería, tristemente a nuestro juicio, como el mero resultado de la exportación de una *forma* francesa (el sistema de lecturas literarias del postestructuralismo, el psicoanálisis lacaniano y sus ideas de experimentación formal y transgresión sexual) y la transposición de esta *forma* al contexto argentino de violencia política, que le imprimiría su *contenido*. De este modo, el modelo de Moretti probablemente vería en Lamborghini más a un Bataille<sup>188</sup> acriollado y pasado por el cedazo de Lacan y *Tel Quel*, que a un continuador de las formas derivadas de la representación literaria argentina de la violencia política desde el siglo XIX, cuya escena primaria debería ubicarse más bien en *El matadero* de Echeverría y en “La refalosa” de Ascasubi (cfr. Gamero, 2006, 41-45, Ludmer, 2000, 155-158). Es precisamente el peligro de esta “mundialización” simplista de la literatura lamborghinieneana lo que acaso se estaba poniendo en juego en la época en que *Babel* señalaba el problema de la circulación editorial del autor. ¿Actitud conservadora de camarilla por parte de *Babel*, que buscaría apropiarse de un autor minoritario, o bien rechazo a la banalización de una difusión sin control, desnaturalizada de su contexto de origen?

## 2. La recuperación de Lamborghini por César Aira

Para abordar las cuestiones mencionadas, y antes de acceder a la representación de Lamborghini que se propone desde *Babel*, sería interesante detenernos en el prólogo de César Aira que hace de antesala y carta de presentación de Lamborghini en España. Podría sospecharse que en gran parte la actitud de incomodidad de los babélicos frente a la edición española proviene de un descontento no declarado con este prólogo (a pesar de que Aira es una figura sumamente valorada en la revista). Un descontento quizás basado en la idea de insuficiencia: un prólogo que no sólo no dice todo lo que debería decir, sino que, además, lo poco que dice resulta en cierto modo ambiguo y, por ello mismo, acaso no representa fielmente esa imagen de Lamborghini con la que *Babel* suscribe.

En 1988, la editorial barcelonesa Ediciones del Serbal publicó la primera compilación de la obra de Lamborghini, que aparece con el título de *Novelas y cuentos* (y que ya no es exactamente la misma que la homónima en dos volúmenes que actualmente circula por Random House). Transcripto, organizado y prologado por César Aira, quien inmediatamente se construyó a sí mismo como discípulo<sup>189</sup>, albacea y legatario del recientemente fallecido autor, el volumen representaba no sólo la compilación de textos dispersos e inéditos, sino también la promesa de una circulación ampliada, más allá de esa restricción nacional y casi estrictamente porteña (y ya en Buenos Aires, fundamentalmente en el entorno casi sectario de algunos “iniciados”). Los tiempos del “autor oculto” parecían dar fin con este acontecimiento editorial.

---

<sup>188</sup> Recordemos que los postestructuralistas refrendaron particularmente la lectura de “malditos” como Georges Bataille, Antonin Artaud, Pierre Klossowski y Maurice Blanchot, además de clásicos anteriores como Hölderlin, Nietzsche y el Marqués de Sade, siempre bajo una fuerte impronta derivada del surrealismo y de la herencia decadentista de este movimiento.

<sup>189</sup> En este prólogo afirma sobre Lamborghini: “Desde el comienzo se lo leyó como a un maestro” (1988, 7). En 1986, a un año de la muerte de su amigo, Aira comenzó a trabajar en lo que sería la edición de *Novelas y cuentos*.

El prólogo de Aira a esta edición (el prólogo como “una especia lateral de la crítica”, como dice Borges en *Prólogos con un prólogo de prólogos*) se convirtió en un texto programático tanto de esta nueva instancia de legitimación de Lamborghini como de la propia canonización de Aira como lector autorizado (a la luz de su poética disruptiva, Aira construía en esos años una biblioteca personal donde convivían, a modo de *tradición selectiva*, Lamborghini y Copi con Puig, Pizarnik, Arlt y una relectura atenta de las teorías vanguardistas de Marcel Duchamp y John Cage). Asimismo, este texto fue objeto también de polémicas específicas en torno a la adecuación entre la imagen que Aira construía allí de Lamborghini y la biografía “real” del autor. No en vano Elsa Drucaroff denunció a mediados de los noventa cómo Aira había desfigurado los aspectos más incómodos y transgresores de la identidad social de Lamborghini para convertirlo en un aséptico y elegante experimentalista: una operación discursiva desde la cual Aira borra al Lamborghini militante, homosexual, drogadicto, loco y lo “purifica” para hacerlo ingresar al gusto postmoderno: un Lamborghini “despolitizado” (cfr. Drucaroff, 1997). Según María Virginia Castro, para Aira, “Lamborghini es un lector tan erudito como el mismo Jorge Luis Borges” (2013, 3).

Pero es que, si algo le interesaba especialmente a Aira acerca de Lamborghini, esto no era el mito del poeta maldito<sup>190</sup> - que, al fin y al cabo, no deja de ser un mero efecto de sentido - sino más bien su innovación en el nivel de los procedimientos literarios. “Cómo se puede escribir tan bien”, encomiaba Aira en el prólogo, y sostenía la idea de la prosa lamborghineana como una prosa “perfecta”. Aislar el procedimiento, obsesión aireana por antonomasia, parece orbitar sobre el prólogo<sup>191</sup>. Descubrir el secreto de Lamborghini, el secreto de “cómo se puede escribir tan bien”:

Incidentalmente, recuerdo que Osvaldo tenía un método para escribir cuando, por alguna razón, “no podía escribir”: consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas. Algunos de sus mejores textos (como *La mañana*) están escritos así; y podría pensarse quizás que todo está escrito así. (1988, 9)

Ahora bien, Aira no señala de ningún modo la significación a nivel de consagración editorial que comporta la publicación que prologa. Nada hay en el prólogo, escrito para esta edición extranjera, acerca de este nuevo circuito editorial adonde irá a desfilar Lamborghini, ni acerca de los problemas que pudiera implicar esta ampliación y probable propagación de nuevos lectores. Como obturado por una cerradura donde la “muerte del autor” de Barthes y Foucault es casi un axioma, Aira sólo se concentra en el enigma que la escritura de Lamborghini representa como procedimiento. Incluso todas las anécdotas relatadas por Aira (siempre epigramáticas, donde Lamborghini se destaca como un excéntrico obsesionado enigmáticamente por las frases, dispuesto siempre a espetar fórmulas y consignas) sólo contribuyen a ensombrecer el nivel político de la

---

<sup>190</sup> Dice Aira: “En estos últimos años la leyenda ha hecho de Osvaldo un “maldito”, pero las bases reales no van más allá de cierta irregularidad en sus costumbres, la más grave de las cuales fue apenas la frecuencia en el cambio de domicilio. Para unas normas muy estrictas pudo haber sido un marginal, pero nunca, de ninguna manera, el esperpéntico fantasmón que un lector crédulo podría deducir”. (1988, 8)

<sup>191</sup> María Virginia Castro acentúa el hecho de que gran parte de los procedimientos que Aira adjudica a Lamborghini configuran “una clave de lectura que el albacea-escritor desearía ver aplicada a su propio proyecto creador” (2013, 3).



biografía y a subrayar la imagen de un dandy reflexivo y refinado, un experimentalista del lenguaje que buscaba, más que la abyección porno-política, la paradoja y la fuerza de un estilo perfecto, una suerte de Flaubert filtrado por Duchamp, un trasunto de Borges, un obsesivo de la perfección, pero con el talento suficiente como para no necesitar jamás de la corrección. Aira es sistemático en la inversión que opera sobre los estereotipos de un Lamborghini alcohólico, paranoico y disoluto. Aira propone un opuesto:

Oswaldo era un señor apuesto, atildado, de modales aristocráticos, algo altivo pero también muy afable. Su conversación deslumbraba invariablemente. Nadie que lo hubiera tratado -así fuera unos pocos minutos- dejaba de recordar, para siempre, alguna ironía, una réplica perfecta, un retrato de insuperable acuñación; no sólo en eso se parecía a Borges: tenía algo de caballero anticuado, con ángulos un tanto ladinos, de gaucho, cubiertos por una severa cortesía. Además, lo había leído todo, y su inteligencia era maravillosa, dominadora. Fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya parece no existir) por las mujeres, y respetado en general como el más grande escritor argentino. Vivió rodeado de admiración, cariño, respeto, y buenos libros, que fueron una de las cosas que nunca le faltaron. No fue objeto de repudios ni de exclusiones; simplemente se mantuvo al margen de la cultura oficial, con lo que no perdió gran cosa. (1988, 10)

Esta inversión que hace Aira es precisamente el núcleo polémico de la crítica que ejerce Drucaroff, quien percibiría en esta representación casi un descaro ideológico<sup>192</sup>: “El prólogo termina con algo cuyo comienzo haría reír a 99 de cien personas que hayan conocido a Oswaldo Lamborghini” (1997, 152).

Ya desde 1983, en una entrevista que no casualmente le hace Jorge Dorio, Aira había venido construyendo su propia imagen de autor en relación con la de Lamborghini: “el escritor que más admiro” (cfr. 1983, 8). En otra entrevista, hecha por Sergio Bizzio en 1986, Aira habla de Lamborghini como un maestro “que lo había leído todo”, y declara: “Oswaldo fue una de las personas en cuya cabeza yo pensé durante años, por eso quedé doblemente huérfano con su muerte. Querría tomarme más tiempo para pensarlo” (1986, 8). En una entrevista que le realiza Matilde Sánchez en 1988, para el suplemento “Cultura y Nación” de Clarín, César Aira aborda la cuestión de Lamborghini y del “acontecimiento extraordinario” que implica para la literatura argentina la compaginación de todo el material inédito, mucho más vasto de lo que Aira hubiera imaginado, que había quedado en su departamento de Barcelona tras su fallecimiento en 1985: “Indudablemente se trata de la literatura del futuro” (1988, 2). Resulta sorprendente que en esa entrevista Aira logre ofrecer un resumen del argumento de *Tadeys* (a la que menciona como una saga de tres novelas), sin hacer la más mínima referencia a la abyección pornográfica y el terror político que la caracterizan. El resultado

---

<sup>192</sup> En un plano no necesariamente contrario, el propio Luis Gusmán señala la artificialidad de la descripción aireana de Lamborghini: “Yo no conocí y creo que Germán tampoco al descendiente de una aristocrática familia italiana ni tampoco al psicoanalista. [...] Quiero decir, no vivimos con el mito Lamborghini, vivimos con un amigo” (en Brizuela y Dabove, 2008, 37). Curiosamente, aunque Aira critica en su prólogo la leyenda del maldito tejida en torno a Lamborghini, es justamente el carácter mítico del Lamborghini refinado lo que Gusmán critica: tanto la imagen del transgresor caótico como la del poeta lúdico y elegante parecerían no ser otra cosa que dos caras opuestas de un mismo mito.

es la imagen de una novedad inclasificable y monumental dentro del terreno de la pura experimentación vanguardista. Como buen discípulo, otrora copista de su maestro, Aira hace aquí la gran declaración que escoltará las posteriores interpretaciones de su propia poética: siguiendo la técnica lamborghineana, intentando “imitar lo inimitable”, comenzará a escribir “sin corregir” (Id.).

En ninguna de las tres entrevistas, realizadas por autores del núcleo babélico, Aira saca a colación el costado de la identidad social marginal de Lamborghini, de modo que estas declaraciones confluyen plenamente en la lectura que hace Drucaroff del prólogo de 1988. Es curioso, sin embargo, que ella, al denunciar la manipulación que hace Aira de la figura de Lamborghini, coloque a los babélicos dentro de esa misma línea: la de los despolitizadores de Lamborghini<sup>193</sup>. Para Drucaroff, las reseñas publicadas en *Babel* siguen el mismo itinerario de Aira desde el momento en que acentúan en Lamborghini el juego experimental con el lenguaje, el dandismo, el estilo, y obstruyen con ello lo político de la imagen biográfica del autor.

Precisamente, deberíamos detenernos en las reseñas publicadas en *Babel* para identificar no sólo los recursos con los que se construye una imagen de Lamborghini y se problematiza acerca de su circulación, sino también para buscar posibles marcas que, en contra de lo que percibe Drucaroff, demuestren una cierta discontinuidad y hasta oposición con el prólogo de Aira.

### **3. Dentro de la torre, fuera del aguantadero: Lamborghini y la inocencia de la transgresión (Luis Chitarroni y Alan Pauls sobre la publicación de *Novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini*)**

Para comprender el marco de base, hay que recordar que, antes de la reedición española, el olvido cultural de Lamborghini era todavía una posibilidad. Cuando Gusmán escribe un prólogo a la reedición de 1984 de su propia novela *El frasquito*, remite a Lamborghini con una alusión que implica tanto la posibilidad de su invisibilidad como la sobrevisibilización de un mito: “Se habla de que *El fiord* ha sucumbido en un improvisado *Fahrenheit*”. Esta referencia a los rumores sobre la quema de *El Fiord* durante la dictadura (cfr. Tabarovsky, 2013, 22), situada por García en el contexto del año 1977, habilita la mitificación del libro maldito y prohibido (extiende a la obra lamborghineana la misma condena política que habían sufrido tanto *El frasquito* como *Nanina*). En 1977, según García, “Los nombres y los libros que aquí irán apareciendo comienzan a formar parte de una circulación extraña”. Esa misma circulación en la que *El Fiord* puede haber sucumbido, actualiza los efectos revulsivos de ese texto publicado en 1969 y los coloca en el marco de las prohibiciones de la dictadura. Pero, a la vez, se clausura su sentido al dominar algo de su inasibilidad ideológica: si el gobierno militar puede quemar la obra de Lamborghini, es que ésta, en algún punto, detiene el plural de sus sentidos en la fijación de una resistencia política que no es la de su contexto original de escritura, en los más laxos años sesenta, donde todavía se podían permitir conatos de ambigüedad infame y coqueteos reaccionarios (que no son pocos en la imaginería de Lamborghini). El riesgo principal de esta breve mención de Gusmán es convertir *El Fiord*, en su lectura de los años ochenta, en una alegoría política, ubicable lado a lado con otras ficciones

---

<sup>193</sup> En la revista *Con V de Vian*, uno de los órganos más fuertemente opositores a la estética de *Babel*, Rolando Graña prefiere hablar de “pasteurización” para describir la manera en que Aira representa a Lamborghini: “uno puede pensar que lo que se le aplaude [a Aira] es haber pasteurizado todo lo salvaje, lo impresentable que había en Lamborghini” (1992).

cifradas como *Respiración artificial*, *Nadie nada nunca* o, justamente, la novela que Guzmán acababa de publicar, en 1983: *En el corazón de junio*.

De este modo, el prólogo de Aira en 1988 no sólo viene a desmontar el mito del maldito puro, sino también el otro mito en ciernes durante los ochenta: el de un Lamborghini como furtivo y apriorístico alegorista de la dictadura (y *El Fiord* como texto precursor y profético al respecto). Niega la lectura de una transgresión à la Bataille, pero también la de una transgresión homologable a las lineales simbolizaciones políticas de un Conti, un Moyano o del Cortázar de "Segunda vez". Ni una literatura atravesada por una biografía infame, ni una literatura de reparación para tiempos de democracia, Aira busca, en cambio, restituir la radicalidad lamborghinieneana a la idea de vanguardia.

Años antes de que Elsa Drucaroff atacara el prólogo de Aira, la revista *Babel* publicó una serie de textos sobre Lamborghini. Éstos, sumados al mencionado prólogo de 1988, serán leídos por Drucaroff como una sola masa discursiva e ideológica<sup>194</sup>.

Es quizás aquí, en la apropiación que hacen los babélicos de la figura de Osvaldo Lamborghini (así como en la ulterior polémica), donde se concentra la mayor densidad de operaciones discursivas que ponen en juego la cuestión del canon y, en última instancia, la posición del propio grupo de *Babel* en el campo literario argentino. Dos son las notas fundamentales de este uso de la figura de Lamborghini: la identificación grupal con un tipo específico de transgresión y, a su vez, si se revisan los proyectos creadores de cada autor del grupo, una evidente y paradójica falta de continuidad o imitación del autor que representa esa transgresión<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> Cabe recordar que no sólo desde *Babel* los Shanghai refrendaron la centralidad del acontecimiento implicado en la publicación española de *Novelas y cuentos*. Medio año antes de dedicarle la sección "El libro del mes", con las reseñas de Pauls y Chitarroni, el suplemento "Culturas" de *Página/12*, dirigido por Caparrós y Dorio, había dedicado su edición del 27 de noviembre de 1988 al libro en cuestión. Aparecen partes del prólogo de Aira, fragmentos poco conocidos de Lamborghini y un testimonio de Briante. Este suplemento dedicado a Lamborghini todavía no posee las marcas de "lo babélico" ni problematiza el *affair* más allá de la mera difusión cultural.

<sup>195</sup> No podemos detenernos aquí en lo que sería un análisis demasiado amplio de la presencia de Lamborghini en las obras literarias de los babélicos, lo cual iremos viendo ulteriormente a lo largo de esta investigación. Sólo nos gustaría señalar que, aunque estos autores propiciaron la confección de estrictas ficciones narrativas (género siempre diluido y quebrado por Lamborghini), en algunas de las primeras obras de Pauls y Guebel puede percibirse cierto eco lamborghinieneano, especialmente en lo que respecta al experimento con el lenguaje obscuro y a la capacidad para escenificar una pornografía siniestra plásticamente iconográfica. Por lo demás, ni siquiera el propio César Aira en sus obras seguirá a Lamborghini en lo concerniente a riesgos experimentales (en el caso de Lamborghini, estos riesgos se encarnan principalmente en el hermetismo como obstáculo de recepción). En este sentido, puede decirse que en *Babel* confluyen, por un lado, ese "canon lateral" (del que habla Tabarovsky en *Literatura de izquierda*) de autores que experimentan con las fronteras de lo legible (lo ilegible, el código interno, la fabricación de una lengua propia, la transgresión como hipersimbolización y distancia despectiva frente a la figura del "lector común" bajo un cierto efecto esteticista de *épater les bourgeois*), donde campearían Libertella, Leónidas Lamborghini, Néstor Sánchez, cierto Saer (y también el Macedonio Fernández filtrado por esa época); por el otro, ese canon de retorno a "lo novelesco puro" en clave paródica y epicúrea, el retorno a cierto clasicismo dandy de la novela donde la experimentación formal se vuelve un rasgo que, más que sacrificar la legibilidad, opera una suerte de juego que encuentra en su "pureza narrativa" la capacidad para reflexionar sobre sí mismo y desconfiar de las convenciones novelescas para bucear en el riesgo de la "mezcla" (Puig, Aira, Laiseca, Cohen, Fogwill). Los babélicos, que precisamente ubican una cierta lectura de Borges en el punto de equilibrio entre ambas tradiciones, hacen de la transgresión hermética y de la transgresión novelesca una sola y hermanada estirpe, donde es completamente pensable que Aira, escritor de invenciones delirantes pero clásicas hasta el anacronismo en su lenguaje, guiñe un ojo en sus parodias a las mismas tensiones que establecía Lamborghini con respecto

El gusto por la literatura del límite que representa Lamborghini queda arrojado más bien a un interés crítico, a una toma de posición disruptiva con respecto a una geografía del gusto que, en aquel momento de la literatura argentina, tenía pautas para las cuales la transgresión que proponía el autor de *El Fiord* resultaba poco más que inclasificable. Es contra estas pautas, contra las complacencias de la institución literaria, que *Babel* propone un autor completamente *ad hoc* para lo que sería un intento de hacer una transposición de la crítica postestructuralista al panorama literario nacional. El malditismo de Lamborghini (es decir, la contaminación de su obra por su vida, pero esa vida entendida también como texto) se convierte en coartada para que *Babel* defienda una cierta relación del autor con la literatura: una cierta pureza de la exterioridad, de la anti-institucionalidad. A fin de cuentas, se defiende, a través de la emblemización de Lamborghini, un pensamiento del “afuera” (afuera de la academia, afuera del mercado, afuera de la “cultura”).

Lamborghini no es, sin embargo, el modelo de las específicas poéticas que los autores del grupo comienzan a desenvolver en aquel momento (aun cuando puedan encontrarse algunos elementos en *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls, filtrado por Puig, o en *Arnulfo* de Daniel Guebel, matizado por una evidente deuda con lo borgeano, o con el estereotipo de la erudición borgeana). En todo caso, Lamborghini funciona como emblema de “literatura-límite”<sup>196</sup> para el grupo y como bravata contra ciertos gustos esclerotizados que convivían en la literatura argentina: desde el realismo comprometido de los años sesenta y setenta, hasta la resaca del *Boom* latinoamericano y los alegorismos políticos más banales. Ya al reeditarse en la revista el ensayo borgeano “El escritor argentino y la tradición”, el copete del texto afirma que se espera que refrescar los argumentos de este ensayo clásico funcione “como remedio para abrigar la esperanza de zonceras menos recurrentes en las esforzadas letras de la patria” (no.9, 1989, 46).

Lamborghini funciona aquí como un embate extremo contra esa literatura que Caparrós bautiza irónicamente como “Roger Rabbit”: esa literatura que mantiene la ingenuidad de creer que puede intervenir en la realidad. No en vano desde ese manifiesto de Caparrós, donde la formación babélica se declara contra la “ilusión mimética” del realismo y contra la politización de la literatura, la figura de Lamborghini tendrá un encanto especial para el grupo. Un emblema contra la ingenuidad. Como veremos, es otra la ingenuidad que defienden los babélicos: no la ingenuidad de la literatura “comprometida”, sino la inocencia de la transgresión, la inocencia de quien piensa y escribe desde afuera de todo, incluso desde afuera de las ideologías, si es que eso es algo posible.

---

a la literatura: un ímpetu por desmontar ciertas formas esclerotizadas para demostrar la “obsolescencia” de la literatura. En todo caso, donde Lamborghini lo hacía deconstruyendo la lengua y Libertella desmontando las fronteras entre discurso literario y metaliterario, Aira y los babélicos lo harán experimentando, desde adentro, con la forma por excelencia de la literatura moderna: la novela (o, más exactamente, la narración novelesca). De allí que resulte ocioso denunciar una cierta traición de Aira y los babélicos con respecto al modelo de “riesgos” lamborghinianos, pues es más en el gesto hacia la literatura que en los modos específicos donde se manifiesta esta continuidad (aun cuando pueden señalarse rasgos o motivos en *Arnulfo* de Guebel, o cuando podría establecerse el parentesco del exotismo surrealista de “La causa justa” de Lamborghini con las invenciones aireanas).

<sup>196</sup> Así la denomina Pauls con relación al mito construido en torno a Lamborghini: un mito que lo veía como “tal vez la última literatura-límite de la literatura argentina” (1989, p. 5), término que parece reenviar directamente a la idea de “experiencia del límite” con que Foucault define su nómima de transgresores, de Sade a Bataille.

Si bien son cuatro los textos donde se escande la presencia de Lamborghini en *Babel*, escritos por Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec y Milita Molina, el punto de partida de éstos, la referencia obligada que comparten, es el ya mencionado prólogo que escribió César Aira. En los términos del género de la reseña, predominante en *Babel*, la discusión sobre la figura del autor de *El Fiord* se presenta en el marco de la sección “El libro del mes”, dedicada a la edición barcelonesa prologada por Aira. Las dos reseñas corresponden a Chitarroni y Pauls y se titulan, respectivamente, “Tipos de guerras” y “Lengua: ¡sonaste!”. Si, como ya vimos, esta edición inaugura la circulación editorial “masiva” de Lamborghini - quien, hasta su fallecimiento en 1985, había sido difundido sólo en ediciones ocultas, de reducida tirada, y en fotocopias que circulaban de mano en mano -, es esta condición de secreto, y la paradoja de una circulación masiva, el tema que obsesiona a los babélicos en sus reseñas (aunque este aspecto no había sido atendido por Aira en el prólogo). Al ser pertenecientes ellos a una generación para la cual el tráfico clandestino de Lamborghini era una suerte de contraseña, de pertenencia a una zona del mundo literario argentino, un ritual de iniciación que indicaba que se pertenecía al corazón secreto de un gremio, la publicación de este autor en España y en una tirada amplia representa el fin de algo y el comienzo de otra cosa. Es en esta nueva coyuntura para la lectura de Lamborghini que los autores de *Babel* buscan acomodarse y para ello elaboran un balance: ¿cómo se leerá, fuera de la secta de adeptos, a un autor que, hasta el momento, había dependido tanto del mito elaborado en torno a su carácter de oculto y prohibido como del efecto con que esto nimbaba su escritura? Por un lado, se construyen a sí mismos como parte de esa generación de “lectores subrepticios” (como dice Chitarroni), que custodiaron la literatura de Lamborghini con “el entusiasmo privado o la manía – *mientras se publicaban libros en la Argentina* – de coleccionar fotocopias” (1989, 4). Remiten al mito de Lamborghini, a la superstición de sus efectos, pero también se preguntan, aparentando un estado de asombro, qué sucederá con una obra cuyo principal horizonte de recepción estaba ligado a la clandestinidad, a la tipografía de las ediciones *princeps* que recuerda Pauls, a su materialidad única, a la irreproductibilidad de su instancia. En fin, al “aura” benjamínea que rodeaba a una superstición de élite que, convertida en libro de circulación masiva, perdería el sustento de su valor:

¿Qué lectores habrá, para estos textos que resucitan hoy tan bien vestidos, casi opíparos de lujo? O mejor: ¿qué lectores *crearán*, ellos, que siempre se negaron al pacto y al consenso, ahora que la literatura argentina ha reescrito sus contratos [...]? [...] *Novelas y cuentos* puede inaugurar la cadaverización de Lamborghini, o lo que es lo mismo, su digno y silencioso destino de museo [...] (Pauls, 1989, 5)

¿Qué quedará de Lamborghini en este viraje, en esta suerte de robo? *Babel* parecería añorar aquella circulación restringida y, aunque expresa la duda morbosa de cómo podría trasladarse la delicadeza de la superstición generacional a una recepción ampliada, flota también el miedo a los nuevos lectores, a la banalización, a la violación del aura.

Para Chitarroni, la difusión de Lamborghini, encarnada en el prólogo de Aira, introduce el problema de que tanto seguidores como detractores del autor de *El Fiord* buscarán una caricatura, un conjunto fijo de cualidades para emblematizar. Tal sería el principal riesgo de banalización:

Pero, al fin de cuentas, hay en los argumentos del discípulo [Aira] una ambigüedad depravada que siempre defraudará, a los detractores tanto como a los feligreses. Y es que unos y otros querrán un maestro constante o una aversión fija, una circunstancia sin yo o un yo con circunstancia. Nada les gustará leer, si de enemistad se trata, algo distinto de un epitafio. No querrán entender, si se trata de feligresía, que los excesos de taradez que acarrea un seguimiento menos distanciado volverían ilimitada la tarea de imitación. Aira los trata con despiadada ecuanimidad, y hasta deja asomar una clave en la parábola del magisterio que intercala: el maestro dice algo que el discípulo oye mal; el discípulo lee en la mirada del maestro (o en el pasado mismo) una especie de consagración del malentendido. En esa anécdota satori, el discípulo ya es, aparte de prologuista, maestro. (Chitarroni, 1989, 4)

Esta nota de Chitarroni es la única de las cuatro publicadas en *Babel* donde se defiende explícitamente la ambigüedad del prólogo aireano, una ambigüedad que aparece legitimada como un rasgo de la complejidad con que Aira hereda la escritura lamborghineana, pero que no por ello deja de producir una imagen “ilusoria” del autor referido (4).

A su vez, en ambas reseñas lo que se destaca de la transgresión lamborghineana es la lengua, lo que Chitarroni llama la “travesía del estilo” (4), un hallazgo estilístico sustentado en la unidad de la frase, que estriba en la capacidad del autor para establecer su escritura en un espacio “entre”:

El entre de Lamborghini, método de acuñación de frases que se extiende y se expande a sus últimos trabajos – relatos y novelas -, obligan a un vaivén constante entre el idiotismo y la explosión de ingenio, entre el gesto hedonista y el ademán soez, entre el circunloquio modernista y la sentencia gauchesca, entre el cuarto de hotel y la hacienda, entre el ajedrez y la payana, entre la esgrima y el pugilato, entre el negocijo y la estafa de guante blanco, entre la entrada al salón literario y la salida del sindicato. (1989, 4)

A fin de cuentas, se trata del vaivén entre “lo alto” y “lo bajo”. Pero es lo que Chitarroni connota en esta ambigüedad de registros lo que llama la atención: la altura del estilo, la construcción de una escritura compleja, de sustratos simbólicos, de referencias cruzadas, de recursos retóricos innovadores, etc., pero también la forma en la que todo este capital se apoya en referencias sexuales abyectas y en todo un sistema de combinatoria y juegos de palabras provenientes del florido repertorio de groserías argentinas. Si es experimentalismo lúdico, no sólo es ajedrez, sino también la simplicidad ramplona, pero esencial, de la payana. Si hay placer del texto, también está el goce soez. La esgrima de la palabra y la elevación del salón literario se enturbian con la violencia del golpe y la bajeza corrupta del sindicato, esa “salida del sindicato” donde asesinaron al dirigente metalúrgico Augusto Timoteo Vandor, cifrado en la orgía incestuosa de *El Fiord* como Atilio Tancredo Vacán. La referencia sexual y política, para Chitarroni, no funciona como declaración de un posicionamiento identitario e ideológico, sino como una forma de llevar la literatura hasta una tensión que la quiebra: a mayor altura estética, mayor descenso en la bajeza de los temas. Ese “entre” al que se refiere

Chitarroni es la capacidad transgresora de Lamborghini de ensuciar la literatura a través de una escritura que se auto-canoniza a sí misma a causa de su valor ineludible, el hecho de que pese a su “estentórea procacidad”, o por ello mismo, su obra es comparable a la de “los grandes” (4). Ya Bolaño, en su texto “Derivas de la pesada”, al referirse a Lamborghini, dice “a duras penas puedo leerlo, no porque me parezca malo sino porque me da miedo” (2004, 29). Es ese miedo, esa capacidad para desestabilizar, el efecto de la ambigüedad lamborghineana y también la grandeza que Chitarroni reivindica<sup>197</sup>.

Lejos de la ingenuidad de la literatura “Roger Rabbit”, Chitarroni defiende la “inocencia” de la transgresión lamborghineana apoyándose en uno de los apogemas, típicamente postestructuralistas, de la revista *Lítera*: “Si la cultura es culpable, nuestra inocencia no tiene límites” (4). Y Chitarroni expande este eslogan a la emblemización de Lamborghini:

Y ya que de inocencia se trataba, la literatura de OL es la primera que aparece con los rasgos y las fauces de la impunidad. Cuando el divertimento de una fracción local de aficionados y profesionales era la “transgresión”, OL podía exhibir una larga lista, no ya de “textos”, sino de relatos y poemas y fragmentos de novelas que hacían imposible la lectura de los “textos”, simplemente porque había atravesado lo aleccionador y convencional de esas bravatas y había llevado – él solo – ese malestar a un punto sin retorno. (4)

Por otro lado, para Pauls, Lamborghini, a medio camino entre Borges y Kafka, entre Ascasubi, Puig<sup>198</sup> y Gombrowicz, posee su grandeza en la intervención y

---

<sup>197</sup> Pero a la vez, Bolaño afirma: “Los amigos de Lamborghini están condenados a plagiarlo hasta la náusea, algo que haría feliz al propio Lamborghini si pudiera verlos vomitar” (2004, 29). Esta misma impresión (aunque invertida) es la que expresa Héctor Libertella y que Chitarroni no le deja pasar en su reseña a *El paseo internacional del perverso* (1990b, 8). Si Bolaño acusa de plagio a los discípulos de Lamborghini, Libertella hace lo propio al señalar que esos apologistas de Lamborghini lo son sólo de la boca para afuera, ya que, a la hora de escribir, lo hacen de la manera más convencional: “acá todos hablan de Lamborghini pero tratan de escribir como Bianco” (citado por Chitarroni, 1990b, 8). Chitarroni, que parece notar que esa acusación impacta directa o indirectamente en los Shanghai, se defiende (y defiende al grupo) negando la necesidad de escribir *como* Lamborghini, para lo cual saca a relucir la coartada de la singularidad inimitable (“la lengua absuelta”) que caracteriza al autor de *El Fiord*, y, a la vez, corre por izquierda a Libertella al tildar de prejuicio la idea de que Bianco sería un ejemplo de literatura carente de riesgos o intereses experimentales. Esta defensiva demuestra los alcances de la herencia que los babélicos reclaman de la transgresión lamborghineana: el derecho a consagrarlo, a apropiarse de los sentidos extraños y disruptivos de su escritura, pero también el derecho a escoger hasta qué punto las propias poéticas del grupo deben sumergirse en la imitación de los riesgos e ilegibilidades de ese autor. En todo caso, no poder imitar a Lamborghini habla del fracaso épico del propio autor de *El Fiord* (hacerse inimitable como consecuencia de su “genio”), pero también coloca el límite del fracaso ético de sus acólitos (reconocer la inimitabilidad de Lamborghini a causa de una imposibilidad de los discípulos, una indigencia declarada). Y, sin embargo, también subyace la jactancia del discípulo que hace de sus imposibilidades potencias: la lengua lamborghineana no *debe* ser imitada, en la medida en que su singularidad vive precisamente en su condición transgresora. La imitación sólo lograría diluir la fuerza de extrañeza del modelo y de la copia. Los discípulos defienden su derecho a buscar esa fuerza, esa épica del fracaso, en sus propias tendencias a la originalidad y la singularidad: el derecho a fracasar con los propios recursos.

<sup>198</sup> La comparación que hace Pauls entre Lamborghini y Puig merece una lectura aparte. Por un lado, Puig ya se había convertido para Pauls en una de las bases de su propia trayectoria, tanto a la hora de establecer su línea crítica (con el ensayo que le dedica a Puig en 1986) como su

manipulación que hace de la lengua, y la invención que hace de una lengua “argentina”: “¿qué libros, “de literatura argentina” podrían jactarse de interpelar así la lengua (la nacionalidad) que los arrulla y de la que se dicen tributarios? Toda la literatura de Lamborghini se sostiene en ese *desafío*” (1989, 5).

Para Pauls, la transgresión que Lamborghini ejerce sobre la lengua se disemina fuera de la literatura, un “hacer sonar la lengua” que derrama la pregnancia de su estilo a otras zonas de la cultura, como ser el rock nacional. En este “hacer sonar la lengua” con que Pauls define a Lamborghini, consistente en activar los poderes del estereotipo, resuena la formación barthesiana del crítico, donde se privilegia aquello que Barthes bautizaba en los setenta como “plural literario”, “literatura escribible” o “libre migración interna de los significados”, en oposición a la “literatura legible” con que la alta cultura lee restringidamente a sus clásicos. También resuena aquí la noción de Deleuze y Guattari de “literatura menor”, con su marginalidad y su potencia política para desterritorializar la lengua. Para Pauls, Lamborghini dispersa los sentidos de la lengua hacia un plural que ya no sólo impacta en lo que la cultura llama “literatura”. En todo caso, el riesgo, según Pauls, sería el de leer demasiado literariamente a Lamborghini. Se explica entonces el temor a una recepción ampliada del autor, una recepción que podría no capturar la sutileza de ese juego donde el valor literario radica precisamente en el uso de una lengua que se hace sonar más allá de los usos literarios. Y es en esta deriva que Pauls ve lo que podrían ser atajos, fuera de la literatura, hacia los mejores herederos de Lamborghini (menciona letras de Sumo y del Indio Solari).

Por otro lado, en la constante interpelación con que ambas reseñas parecen increpar a un “ellos” (la literatura institucional, la “alta cultura”, pero también los *soi-dissant* “transgresores”) desde un “nosotros” (los “lectores subrepticios”, los auto-percibidos como auténticos herederos: la tribu), Lamborghini se erige en emblema de *desafío* generacional. Lo que sólo una élite puede leer correctamente por estar en esa posición privilegiada, a la vez muy adentro y muy afuera: lo suficientemente dentro como para conocer los códigos culturales necesarios para leer a Lamborghini (son autores fuertemente vinculados al periodismo cultural y el reinicio de la academia humanística durante la recuperación democrática), lo suficientemente afuera como para no permitirse la lectura banalizada de museo (son exteriores al canon tanto de la alta literatura de estirpe clásica y oligarca como de la literatura políticamente comprometida).

Mariana Catalin (2012) considera que este debate babélico en torno a Lamborghini funciona como síntoma fundamental de la temporalidad “entre épocas” que se pone en escena en la revista. Para la autora, discutir a Lamborghini en ese momento implica cuestionarse acerca del problema de la vanguardia: ¿cuál es la forma legítima de apropiarse de la vanguardia?, ¿qué apropiaciones culturales neutralizan la transgresión de lo vanguardista?:

---

poética narrativa (con *El pudor del pornógrafo* y su pormenorizado trabajo con estereotipos del sentimentalismo y del género epistolar); por el otro, Pauls encuentra una afinidad básica entre Lamborghini y Puig (“entre el prosista cortado y el zar de la narración, entre el músico abarrocado y el adalid de la sencillez, entre el maldito y la estrella” [1989, 5]): el trabajo con el estereotipo, comprendido como una formación donde la lengua hace oír sus poderes. Esta tradición selectiva Lamborghini-Puig coincide plenamente con la que está esbozando también César Aira (el “Monstruo” y el “Sultán”), y, con el agregado que hace Pauls de la figura de Walsh (1990d, 39), resuena el mismo tríptico de *política literaria* que refrenda Daniel Link (1989). María Virginia Castro dedica un estudio pormenorizado a esta “amalgama imposible” (2015, 99 y ss.).



cómo apropiarse de Lamborghini introduce el problema de la apropiación de una escritura vanguardista y el temor de que esa apropiación posibilite su cooptación por la academia o el mercado, es decir, la institucionalización. La pregunta entonces se extiende más allá de la figura del autor: al lado de la legitimidad de la apropiación, de la discusión específica que produce la figura de Lamborghini, se piensa en qué hacer con una escritura vanguardista. (2012, segmento. 3, párr. 4)

Alan Pauls lo decía claramente en el comienzo de su reseña: “La edición de *Novelas y cuentos* acaba con un mito y funda otro” (1989, 5). Casi quince años más tarde de su reseña en *Babel*, Pauls escribe una nota para *Página/12* en homenaje por la primera recopilación de Lamborghini publicada en Argentina (por Sudamericana), una suerte de repatriación simbólica de los restos del autor. En este texto, que puede leerse como una tardía secuela del publicado en *Babel*, recuerda aquel episodio de internacionalización de Lamborghini a fines de los ochenta, por la edición barcelonesa, para lo cual resalta y explica algunas de las notas esenciales de la misma postura mantenida anteriormente:

A fines de los años '80, cuando un primer *Novelas y cuentos* salió en España, bajo el sello Serbal, la lamborghiniofilia porteña no supo bien qué pensar. Por un lado había euforia: la edición incluía un puñado de inéditos largamente esperados (Las hijas de Hegel, El Pibe Barulo, El Cloaca Iván) y reunía por primera vez en un solo volumen –¡y con tapa satinada!– lo que la comunidad lamborghiniófila ya se había acostumbrado a leer, más bien a gastar, en las ediciones casi clandestinas de Chinatown (*El fiord*) y de Noé (*Sebregondi retrocede*), en revistas exquisitas pero extinguidas (*Innombrable* publicó “La causa justa”) o en fotocopias mugrientas (“Matinales”, “Neibis”). Por otro, un cierto malestar: ¿estaba bien **sacar al maldito de su aguantadero** y emparedarlo entre dos cartones suntuosos, oficializando con la dignidad burguesa del Libro las injurias, la violencia, los fantasmas deformes que sus feligreses habían aprendido a gozar en subediciones estilo fanzine? Y ¿estaba bien que la responsable de ese inesperado ascenso social del monstruo fuera una editorial española? (2003, párr. 1; el remarcado es nuestro)

Con esa metáfora lunfarda que ubica el espacio de origen de Lamborghini en un “aguantadero”, es decir, una guarida de ladrones, una morada de malditos, Pauls vuelve a oponer aquí el cuestionamiento por la oficialización e internacionalización de Lamborghini. Destaca en su discurso la oposición entre la edición clandestina, la fotocopia mugrienta, el fanzine, por un lado, y el Libro, con mayúscula, por el otro. Sigue preguntándose, ¿la cultura “oficial” podrá comprender el goce originario de esa lectura subterránea, la transgresión y la carga de violencia que tuvo en su contexto de emergencia? Pauls menciona cómo algunos de los temores presagiados en 1989 se cumplieron no sólo en la banalización de Lamborghini como consecuencia de su mayor circulación, sino principalmente en la distorsión y dispersión de las *versiones*: el Lamborghini de Aira, el de la academia, el de cierto rock nacional, etc. Y Pauls se pregunta, “¿a quién creerle?”. De entre estas representaciones diferentes y a veces opuestas, ¿cuál corresponde al Lamborghini “original”? “¿A quién creerle? ¿A Aira, que

ve en Lamborghini a un caballero gentil, un fundador, un artista de la perfección? ¿A García, que lo describe como un manipulador, un pequeñoburgués asustado, una víctima mimética de El Antiedipo?” (2003, párr. 5).

Resulta curioso que cuando ya ha pasado ese juvenil fervor antipolítico que mantuvieron los babélicos a fines de los ochenta, en su nota de 2003 Pauls, para recordar a Lamborghini, no se atreva todavía a acentuar el contexto político e ideológico que dio forma a la transgresión del autor (sólo menciona al pasar “las voces sociopolíticas que todavía aúllan en sus obras”), ni nombre siquiera al clima de la militancia y sindicalismo previos al tercer peronismo como trasfondo significativo de sus obras. La única ocasión en que menciona el contexto de la dictadura y el exilio de Lamborghini, lo hace sólo para relativizar su valor como clave hermenéutica para sus textos:

Sí, es la Argentina la que vuelve en *Novelas y cuentos I*: pero no el país que se “enfiestaba” alegóricamente en *El fiord* sino más bien un amasijo de restos, ruinas, despojos de nacionalidad que quedan ahí, flotando en un agua de naufragio (**llamémoslo exilio, llamémoslo dictadura militar o demencia**), y se niegan a desaparecer, a olvidarse o a cambiar de forma. (2003; el remarcado es nuestro)

Es otro el interés de Pauls. Le interesan la transgresión del lenguaje, la *política de la literatura* más que la *literatura política*, pero también lo esencialmente literario de Lamborghini, lo encapsulado de sus efectos (Lamborghini como “pura” literatura) frente a la impostura de querer manipular ideológicamente su inasible figura de autor.

En todo caso, es evidente que, para algunos sectores críticos, ha quedado fijada la idea de que la referencia política en Lamborghini hace a la “esencia” de su escritura y que, por lo tanto, todo intento de continuar obviando tales referencias, implica una desnaturalización. Precisamente, Martín Prieto, al señalar la continuidad con Lamborghini que Alan Pauls procura establecer en sus propias obras literarias (pensemos más que nada en *El pudor del pornógrafo* y en su amalgama lamborghineano-puigeana), nota que, al seguir a su “maestro”, lo hace “vaciando de política y de contexto el mismo escenario que en Lamborghini se estremecía alrededor de sus claves política y contextual” (2006, 436). Resuenan aquí, sin duda, las denuncias de Elsa Drucaroff. Sin embargo, puede notarse que entre Aira, Chitarroni y Pauls se mantienen ciertas discontinuidades: donde Chitarroni quiere leer el prólogo de Aira como una jugarreta ambigua y perversa de éste, Pauls prefiere detenerse en la “cadaverización de Lamborghini” y en el “digno y silencioso destino de museo” (1989, 5) que puede provocar la edición de *Novelas y cuentos*, a la vez que, años después, confesará que la versión que Aira construye de Lamborghini no deja de ser una de las tantas (y acaso voluntarias) deformaciones de la imagen de autor: “la [versión oficial] de Aira, que hace hincapié en la obra de Lamborghini, la leo en realidad como una variante peculiar del autorretrato (el autorretrato de Aira)” (2003, párr. 2)<sup>199</sup>.

Pauls y Chitarroni, sin embargo, comparten ese temor por lo que implica la edición española de Lamborghini: la banalización tanto de los “feligreses” como de los

---

<sup>199</sup> Como señalé en una anterior nota al pie, Luis Guzmán cuestiona también la representación aireana de Lamborghini (en Brizuela y Dabove, 2008, 33-54). También Fermín Rodríguez, al referirse al prólogo de Aira para *Tadeys*, afirma “César Aira, más como escritor que subraya su propia poética que como prologuista, [...]” (en Brizuela y Dabove, 2008, 167).

“detractores”, que buscarán un estereotipo de autor maldito. El temor frente a lo que la integración a un canon puede provocarle a una poética cuya fuerza radica en su marginalidad (¿es acaso posible la *contradictio in adiecto* de un canon de lo anti-canónico?) y, a la vez, el temor frente a lo que implica ampliar la recepción de una obra cuyos efectos radican en los códigos restringidos y locales de su recepción original (ese temor de Pauls que Brizuela y Dabove señalan como “comprensible pero algo elitista”, “elitista, porque reproduce el temor clásico de los mandarines de la alta cultura frente a las derivas de la industria cultural” [2008, 15-16]).

Sin duda el hecho de que esta ampliación se produzca en una edición extranjera disemina la cuestión hacia la mundialización de una literatura que funciona en base a códigos fuertemente coyunturales. Una mundialización que querría leer a Lamborghini desde esquemas de funcionamiento global (Lamborghini como derivado latinoamericano de la estética postestructuralista y lacaniana) que resultarían en la desnaturalización definitiva de un autor cuyo ecosistema natural parecería la periferia del canon y el encapsulamiento local de su recepción. Brizuela y Dabove reproducen este problema al apuntar hacia “esa imposibilidad de traducción” que define el funcionamiento del humor negro lamborghineano (2008, 14-15). Una imposibilidad por estar restringido no a la lengua castellana, sino más bien a la “lengua” argentina. El gran fracaso lamborghineano cuya épica es, precisamente, el mayor atractivo para Pauls y Chitarroni, la condición de su magisterio (tanto como lo será para Guebel, con otras connotaciones, la figura de Jorge Di Paola en *Mis escritores muertos*). En fin, la gran pregunta de Pauls y Chitarroni parecería ser la siguiente: la publicación extranjera de Lamborghini, su traslado a una cierta plataforma identificable con el “éxito”, ¿no diluye las potencias inasimilables de su fracaso?, ¿no viene a demostrar que ese heroísmo de la negatividad que era su “lengua absuelta” [Chitarroni, 1990b, 8] es capaz de ser sujeta y domada?, ¿que el alcance ético de su exceso y de su “genio” pueden perder su condición de transgresión fundamental?

El disenso más claro recaerá en los otros dos textos publicados en *Babel*, los de Sergio Chejfec y Milita Molina. Allí, los elementos planteados por Chitarroni y Pauls pasarán más evidentemente al terreno del debate. Si hemos visto que entre Aira, Pauls y Chitarroni no circula esa única y homogénea “operación Lamborghini” que denuncia Drucaroff, en las posiciones de Chejfec y Molina veremos cómo se acentuará aún más la heterogeneidad discursiva con que se discutió a Lamborghini en *Babel*.

#### **4. Figuras de disenso: el otro Lamborghini de *Babel* (Sergio Chejfec y Milita Molina)**

Está claro que Chitarroni y Pauls se centran en una lectura generacional y laudatoria de Lamborghini: al encomiar las políticas lamborghineanas de la lengua (la forma en que en su experimentación a veces hermética interpela al lenguaje) se topan inevitablemente en el problema de asir su figura de autor o de hacerlo circular fuera de su recepción restringida. Sergio Chejfec, por su parte, en el número siguiente de *Babel* (1989, 21), aborda la cuestión de Lamborghini desde otro ángulo, focalización que queda supeditada a una valoración contraria a la que promulgaban Pauls y Chitarroni.

Chejfec repone el problema del “fraude” como núcleo perverso de la actitud de culto que caracteriza a las vanguardias. Su reseña podría leerse como un disenso parcial con respecto al Lamborghini de Aira, Pauls y Chitarroni. Como una relativización no sólo de las supersticiones y mitos que Pauls expuso, sino también del propio valor de la escritura del autor de *El Fiord* (el “chiste” de tildarlo de “genio”, según Chejfec, es

más bien síntoma de “la indigencia literaria argentina”). Por un lado, cuestiona ese fervor con el que se busca canonizar a Lamborghini y, por el otro, condena ese lugar común desde el cual la obsesión por la biografía del autor construye un estatuto de “maldito”. El mito del artista de vanguardia y de la relación romántica entre vida y obra. Chejfec desmitifica al respecto:

por más transgresora o emblemática que haya sido su vida, el interés por ella obtiene cierta pertinencia cuando por el espesor estético de la obra se hace necesario pedirle algo más a la biografía del escritor. Osvaldo Lamborghini cumple con algunos requisitos, pero con otros no. (1989, 22)

En todo caso, Chejfec, que explicita su desacuerdo con la mitificación/mixtificación del anecdotario del autor que hace Aira en su prólogo, se posiciona del lado, no de los “subrepticios lectores”, linajudos, que conocieron personalmente a Lamborghini y que leían sus originales o sus fotocopias, y que los contrastaban con la vida del autor, sino de los nuevos lectores, advenedizos, que lo leerán desde la nueva publicación de *Novelas y cuentos* y que, al hacerlo, no valorarán la obra “encandilados por ese anecdotario que la presenta como causa y síntoma de malestares” (1989, 21). Y estos nuevos lectores, según Chejfec, pueden prescindir del fetichista y convencional anecdotario con el que los entusiastas de Lamborghini reproducen, a fin de cuentas, la trayectoria estereotípica del artista de vanguardia. Un estereotipo cuya simplicidad, en todo caso, no haría más que atentar contra la complejidad y la inasibilidad del autor. Ya desmontado el biografismo del culto a Lamborghini, Chejfec arremete contra su valor literario. Lo que Pauls veía como las principales virtudes de Lamborghini como narrador (la discontinuidad de su escritura, el peso de su enunciación “abigarrada”), todas asimilables a cierta imagen de posmodernidad (cfr. Hassan, 1982), Chejfec las percibe como limitaciones y, a lo sumo, como virtudes que pertenece más al dominio de la poesía que al de la narrativa (“escribe por yuxtaposición [...] y no alrededor de la idea de sucesión”)<sup>200</sup>. A su vez, no deja de mencionar el carácter reduccionista que implicaría una lectura meramente alegórica de

---

<sup>200</sup> Debe mencionarse al respecto de este juicio de Chejfec, que ya en una breve nota de 1987 sobre *Sebrebondi retrocede*, César Aira reflexionaba hacia el lado opuesto. Si Chejfec pareciera intuir que, en todo caso, el valor de Lamborghini se percibiría mejor si su escritura no intentara hacerse pasar por narrativa, sino que explorara sus potencialidades líricas, según Aira, la prosificación a la que el editor había sometido el original en verso de Lamborghini “enriqueció el libro” (1987b, 26), y que, a fin de cuentas, “En todo lo que escribió, la diferencia entre prosa y verso es sutil, casi siempre mínima, pero real, y con frecuencia muy subrayada” (26). Para Aira, la ambivalencia entre prosa y verso en Lamborghini sería una de sus tensiones internas más significativas. Es interesante al respecto una reflexión de “Yupi” (en el blog de Quintín *La Lectora Provisoria*) acerca de la relación entre Aira y Lamborghini. En base a algunas cartas, “Yupi” realiza una especulación donde se ve otra cara del vínculo, una donde Lamborghini mira hacia Aira e incluso toma la impronta del modelo novelesco que un entonces veinteañero Aira debía estar empezando a desplegar: “Nada de lo anterior parece haberse escapado a Osvaldo Lamborghini, que desde el principio tuvo conciencia de su situación dentro del campo literario, como si los hechos ya hubieran sucedido, y Aira fuese el territorio donde se representaría su obra, la última oportunidad de entrar al sistema. La correspondencia de la época es elocuente. Le escribe en 1976 a propósito de *La negación*: “La sola idea de que no te gustara, literal y literariamente me aterraba”. Un año después: “Vos y yo somos protagonistas de un intercambio textual que ya es un hecho histórico para la literatura argentina”. Y seis años después: “Empecé dos novelas más. Tu ejemplo cunde”” (2010).

los textos lamborghineanos, que sólo leyera en ellos el sistema de remisiones a la coyuntura política nacional. Con este argumento Chejfec desmonta de antemano gran parte de las lecturas que se harían posteriormente.

Si Pauls se preguntaba qué nuevos lectores tendrá Lamborghini a partir de la edición española, Chejfec directamente trae a colación cómo el propio autor de *El Fiord* obstruye las condiciones de recepción y produce una escritura tan hermética que termina asemejándose a ciertos géneros íntimos, como el diario personal: parecería aquí ponerse en duda entonces la condición misma de “publicabilidad” de Lamborghini, a razón de la imposibilidad comunicativa que poseen sus textos (un fracaso sin épica). Tal como si Chejfec estuviera afirmando a nivel subtextual que, si Lamborghini llegó a ser publicado, sólo se debe al culto desmedido montado en torno a su figura. Y es que, como ya dice el autor de *Lenta biografía* en esta reseña, discutir a Lamborghini no sólo implica una discusión sobre el gusto literario, sino también sobre el significado profundo de los actos de legitimación cultural: la cuestión del canon:

Prólogos, reseñas y comentarios son instrumentos ideales para convalidar o inaugurar tradiciones y genealogías; todos abrevan en el campo lábil de la opinión. Cuando la materia es casi contemporánea – como en este caso – sentimos que esos intentos quieren cambiar nuestra geografía literaria – a su vez sin duda totalmente arbitraria-. Osvaldo Lamborghini, para mí, consiste en una estribación lejana en la frontera de La Llanura de los Chistes [modo en que Lamborghini denomina a la Argentina en “La causa justa”]. (Chejfec, 1989, 21)

El disenso de Chejfec es comprensible si lo cotejamos con el derrotero particular que seguirá su propio proyecto creador, donde la órbita de la escritura de Onetti y Saer lo distanciará de las experimentaciones de Pauls, Chitarroni o Aira con lo hermético o con la “literatura mala”<sup>201</sup>. Este desacuerdo con respecto a un punto tan fundamental dentro de *Babel* como lo es el valor de Lamborghini, puede permitirnos percibir algunas de las heterogeneidades internas dentro del núcleo duro del grupo e incluso anticipar la manera en que las poéticas e intereses de los autores se irían distanciando (quizás no sería errado colocar a Matilde Sánchez y a Chejfec como los autores que más llegan a distanciarse de la axiología literaria de *Babel*).

Consideramos que este disenso, que demuestra claramente cómo la postura de los babélicos hacia Lamborghini no es de ninguna manera homogénea, debe buscarse puntualmente en la trayectoria que cada autor está construyendo en aquel momento. Pauls y Chitarroni tienen en sus proyectos creadores iniciales ciertos puntos de contacto con Lamborghini: Chitarroni, que se mantendrá inédito hasta muy avanzado los noventa, escribe desde los ochenta una eterna novela experimental que, cambiando de título muchas veces, llegará a ser *El carapálida*; por su parte, *El pudor del pornógrafo*, la primera novela de Pauls, se construye a partir de dos elementos fundamentales de la

---

<sup>201</sup> En *Punto de Vista*, Chejfec (2002, 31) escribirá sobre Aira adjudicándole algunos de estos vicios de fetichismo vanguardista por el procedimiento que ponía en juego en *Babel* para dudar del valor de Lamborghini. Afirma entonces el componente deceptivo de las ficciones aireanas como una autoanulación de la idea de obra, ya que sus novelas sólo tendrían efecto a través del corpus acumulativo que hace su prolificidad. Es decir, Chejfec coloca el valor de la escritura de Aira fuera de cada obra y más en el efecto de culto que generan sus obras en conjunto. En Lamborghini Chejfec percibía una trampa análoga: su valor estaría fuera de su escritura (hermética y errática) y más bien se ubicaría en la fascinación construida en torno a su biografía.

poética lamborghineana: la pornografía y el influjo lacaniano (cfr. su posfacio a la reedición de 2014 de esta novela). Por el contrario, Chejfec es junto a Matilde Sánchez, uno de los autores del grupo que más alejado se mantendrá del culto a Lamborghini<sup>202</sup>. Su primera novela, *Lenta biografía*, no sólo se encuadra claramente en una continuidad con poéticas bastante ajenas a los babélicos (es decir, las de Saer y Onetti) y situadas en cierto “espíritu de seriedad” de carácter existencialista, sino que también se mantiene parcialmente ajeno a uno de los intereses centrales del grupo: la parodia<sup>203</sup>. Si Guebel, Pauls, Chitarroni, Caparrós y Bizzio comienzan sus trayectorias con obras fuertemente asentadas en la parodia, y en ese mismo movimiento legitiman la lectura de parodistas como Aira y Laiseca, Chejfec, precisamente, en su reseña sobre (contra) Lamborghini, afirma:

Osvaldo Lamborghini escribió muchos de sus textos cuando el fervor por la parodia en la literatura legitimaba cualquier empresa; esta debilidad fue otra de las manifestaciones de la seducción que siempre ejercieron sobre críticos y escritores los esquemas cerrados de interpretación y representación. (1989, 21)

Vuelve aquí la cuestión del estatuto de la literatura argentina dentro de una literatura mundial: si Pauls y Chitarroni temen por la apertura receptiva de Lamborghini, temen por la banalización que una exportación del autor puede propiciar, Chejfec se detiene un metro antes al dudar directamente del valor literario del tan celado autor. Sólo “la indigencia literaria argentina” parecería ser la causa de que un personaje como Lamborghini llegara a convertirse en un “genio”. Esa “inasible catadura de Osvaldo Lamborghini” que señala Chejfec sería la limitación fundamental de su canonicidad. Los efectos encapsulados de su recepción original no serían entonces las condiciones restringidas de un gusto selecto para iniciados, un gusto difícil de trasplantar a otro marco cultural, sino que demostraría justamente las limitaciones propias de ese autor y su dependencia excesiva del mito tejido en torno a su figura biográfica. En el canon de una literatura mundial, desde la lectura de Chejfec, acaso no se necesite tanto a un Lamborghini.

Sucesivamente al texto de Chejfec, el número 11 de *Babel* publica una nota de opinión de Milita Molina titulada “La historia ausente”. Aquí, al menos dentro de la revista, se cierra (aunque no se clausura<sup>204</sup>) la discusión en torno a la figura y la escritura

---

<sup>202</sup> Aun cuando una década más tarde, Chejfec admita el valor de la representación política lamborghineana, a la que equipara con la de Walsh (2001, 17).

<sup>203</sup> Un caso aparte es el de su novela *El aire* (1992), donde se ha leído un cierto diálogo con lo aireano. En el capítulo dedicado a *Lenta biografía* desarrollaremos esta salvedad.

<sup>204</sup> Volverá como modelo de comparación en la reseña de Chitarroni a *El coloquio* de Pauls en el número 19 (1990c, 5). También Chitarroni lo repone al discutir las ideas que expone Libertella en *El paseo internacional del perverso* (1990b, 8) o al atacar la veneración de *Larva* de Julián Ríos (1989a). En el quinto número, Perlongher encontraba un clima lamborghineano en *El beso de la mujer araña* (1988, 21). Luis Gusmán recordará a Lamborghini cuando le toca escribir “La mesa de luz”, cuando lee la correspondencia de Flaubert subrayada por su amigo. En el número 20, en el marco de la polémica sobre Emeterio Cerro, Alejandro Ricagno también lo traerá a colación, y en el siguiente, Fernando Murat lo cita de manera muy *ad hoc* para reseñar *Lo más oscuro del río* de Luis Gusmán. Y hay muchas otras menciones dentro de *Babel* (quizás aparece mentado en quince de los veintidós números) donde Lamborghini funciona como una cita de *auctoritas* de la vanguardia. Quizás una de las más significativas se encuentra en la reseña que hace Daniel Link en el número 6, en el marco de su reseña a *Cae la noche tropical* de Puig: “la

de Lamborghini. Aunque al comienzo rescata el gesto de Chejfec de dudar de la biografía como clave para acceder a un autor, en la nota se dedica a derribar algunos de los elementos que los tres textos anteriores tomaban como axiomas. Con un estilo deconstructivo para argumentar, Molina rescata la necesidad de hacer circular a Lamborghini, con lo cual apaga las dudas declaradas por Pauls: si éste se preguntaba por los futuros lectores, Molina neutraliza la cuestión negando la mera posibilidad de que Lamborghini sea legible. Una escritura a la que culturalmente no se le debe exigir *legibilidad* no requiere ningún cuestionamiento en torno a sus *lectores*. Pero, además, también desestima la construcción que hace Pauls de un “nosotros” formado por lectores “originarios” (frente a los advenedizos). La élite de lectores que accedieron a Lamborghini cuando éste todavía era parcialmente secreto, para Molina, tampoco configura una garantía receptiva: si el autor de *El Fiord* no es legible, no sólo son irrelevantes los futuros lectores, sino que tampoco hay una autoridad de lectores del pasado que puedan erigirse en dueños de su escritura. Ahora bien, la refutación hecha a Chejfec es más intensa y sistemática (en la medida en que desmontar reseñas tan idiosincrásicas como las de Chitarroni y Pauls no resulta en sí mismo un gran desafío). Molina menosprecia el argumento negativo de Chejfec según el cual la escritura de Lamborghini, en su ilegibilidad, no lograría comunicar y, por lo tanto, no haría más que obstruir cualquier recepción. Molina, en oposición, afirma: “El gesto que Chejfec solidariza con el diario íntimo y otras manías supone, en cambio, toda una teoría del eficientismo y el optimismo comunicativo que intenta hacer de la falta de secreto profesional una actividad clandestina (1989, 33)”.

Se pone en balance aquí la tensión que los tres textos anteriores de *Babel* construyen entre lo público y lo privado. Pauls dudaba acerca de hacer más público a Lamborghini: publicarlo masivamente implicaría sacarlo de la esfera privada de sus “lectores subrepticios” originales; Chejfec, por otro lado, al considerar la escritura lamborghineana como demasiado “privada”, y por ello ilegible, parecería negar la necesidad cultural de hacerlo público, es decir, de publicarlo. Molina ve en esa tensión entre lo público y lo privado, en esa necesidad de Lamborghini de publicar algo que por su ilegibilidad parecer remitir a la esfera de una escritura privada, la fuerza principal e inalienable del autor, su fuerza política. Mariana Catalin afirma sobre esta nota: “[la] lectura [de Molina] tiende a rescatar los rasgos vanguardistas de Lamborghini (y los alcances “políticos” de la palabra en su obra), aquellos que impedirían la cooptación” (Catalin, 2012). Justamente, para Molina, si hay una lectura que esté “cadeverizando” a Lamborghini, no es la amenaza de los futuros lectores, como quiere Pauls, sino la lectura de quienes se dicen más allegados al autor: la de aquellos que quieren llevar a Lamborghini hacia una lectura “actual”. Esos lectores de posvanguardia que quieren ver en Lamborghini a un parodista o a un transgresor pornográfico. Molina ve la transgresión en otro elemento: el carácter inasimilable de su escritura, aquello que se niega a ser clasificado, aquello que nunca va a jugar a favor de ninguna vanguardia de moda y que, como dice Luis Gusmán, intriga contra todo, incluso contra sí mismo (cfr. Brizuela y Dabove, 2008, 35)<sup>205</sup>.

---

literatura argentina sólo puede escribirse hoy a partir del espacio que queda entre Puig, Walsh y Lamborghini” (1989, 8).

<sup>205</sup> La agudeza de esta reseña de Milita Molina invita a repensar el papel de la autora en aquel momento del campo intelectual. Por un lado, hay que recordar que en el número 13 de *Babel*, en un homenaje dedicado a Oscar Masotta, Molina publica un hermético y subjetivo tributo, lacanianamente blindado en su estilo y saturado de referencias laterales a Lamborghini y a

Aira, Pauls y Chitarroni valoran aquellos elementos que para Chejfec resultan excesivos hasta el hermetismo estéril: el juego, la antiforma, la dispersión de los sentidos. Pero si los tres se erigen en portavoces de las normas de esos elementos, Molina viene a recordarles que para que esos elementos sean tales, es imposible la ventriloquía crítica. Ningún crítico puede apropiarse de Lamborghini y limitar la dispersión, ordenar el libre juego o buscar formas en la antiforma. Ihab Hassan, al oponer modernidad a posmodernidad, establece una serie de oposiciones. Cuando la modernidad busca la forma cerrada, la posmodernidad busca la forma abierta; cuando aquella busca la intención del autor, ésta busca el juego. Así, se oponen sucesivamente el diseño frente al azar, la jerarquía frente a la anarquía, la presencia frente a la ausencia, el centro frente a la dispersión, entre otras oposiciones más complejas (1982; cfr. Lorenzano en Szurmuk y McKee Irwin, 2009, 230). En cierto sentido, de esta nota de Molina con la que se cierra la lectura babélica de Lamborghini pueden extraerse dos claves, particularmente significativas a la hora de reconstruir la figura de la transgresión que se construye en la revista:

i. Molina denuncia, implícitamente, en los otros babélicos el no ser coherentemente posmodernos en su lectura: quieren un Lamborghini abierto, pero al legitimarse como lectores ideales lo cierran y, por lo tanto, terminan proponiendo, a fin de cuentas, un Lamborghini apestado de *modernidad* castradora, jerárquico más que anárquico, prediseñado más que azaroso e imprevisible. En su reseña, Molina supera a los babélicos al llevar más al extremo las condiciones de ilegibilidad y el riesgo original de la escritura lamborghineana, con lo cual señala uno de los límites babélicos en cierta histeria (apropiarse de lo inapropiable). Cabría preguntarse (rizando el rizo y emulando el estilo de la propia autora), si, igualmente, cuando Molina defiende lo inasible de Lamborghini, no está a su vez clausurando el juego abierto y, en última instancia, promoviendo una intención de autor, una esencia, un *centro*: la paradoja de que todo discurso sobre algo es ya una forma de clausura y de apropiación.

ii. Al percibir la estructura polémica que se establece entre los textos publicados en *Babel* sobre Lamborghini (divida en tres grupos argumentativos: Chitarroni-Pauls, Chejfec y Molina), creemos que queda desmontada la idea de Drucaroff de que hubo en los ochenta *una* operación (lo que denomina “Operación Lamborghini”) homogénea entre Aira y *Babel*. No hay una sola lectura babélica de Lamborghini, sino que hay una complejidad interna, polémica y contradictoria.

Sin embargo, con relación a la “Operación Lamborghini”, quedan todavía dos elementos importantes a tener en cuenta para discernir los alcances del debate producido en *Babel*:

i. Para Drucaroff *Babel* inauguró una lectura en torno a Lamborghini donde, a cambio de una interpretación posmoderna, se borra el riesgo político de su condición de

---

*Sebregondi se excede* (1989, 40). Molina no participa mucho más de las actividades de *Babel*, pero el seguimiento de su trayectoria en aquellos años, claramente en diálogo con los ecos de *Literal*, permite encontrar otra instancia en su lectura de Lamborghini en un ensayo publicado ese mismo año en el número 11 de la revista *Xul*, titulado “El chiste suyo”, donde ya puede percibirse el estilo de su propia obra literaria (pensemos en las dos novelas cortas que publica en 1993, en Beatriz Viterbo, bajo el título de *Fina voluntad*). Ese estilo que Nicolás Rosa bautiza para hablar de la autora como “literatura del bodrio” (2004, 234), donde se problematiza el excedente de la lengua literaria, la falta, lo que queda fuera de lo literario (lo cual precisamente, está en el meollo de su defensa de Lamborghini publicada en *Babel*). En todo caso, Molina es una de las primeras críticas que se dedica casi profesionalmente a difundir la obra de Lamborghini, sea por medio de seminarios o artículos.



sujeto social<sup>206</sup>. Este elemento, aunque sí atraviesa tanto el prólogo de Aira como los cuatro textos de *Babel*, creemos que de todas formas hace agua en la cuestión de la antecendencia. Por ello nos gustaría ver a continuación cómo *Babel* no inaugura esa posición posmoderna acerca de Lamborghini, sino que lo que hace es continuar la lectura que desde fines de los sesenta venía haciéndose del autor, incluso entre sus allegados. Lo que en *Babel* fue una posmodernización de Lamborghini ya estaba en las bases de la generación anterior que lo leía desde el postestructuralismo (lo cual sería índice de la estrecha relación que puede establecerse entre el postestructuralismo y las posteriores conceptualizaciones sobre la postmodernidad<sup>207</sup>).

ii. Cuando Drucaroff niega que *Babel* lea políticamente a Lamborghini, queda por discutir en qué medida los babélicos han cambiado de signo la cuestión de “lo político” para localizarlo, más que en la referencia socio-histórica e ideológica, en la capacidad de establecer, por medio de la transgresión del lenguaje, una política de la literatura. Veremos luego cómo Diego Peller destaca precisamente este aspecto: la despolitización que denuncia Drucaroff en la lectura babélica de Lamborghini sería, en realidad, un gesto fuertemente político.

### 5. Continuidad y ruptura con la generación anterior: ¿hubo realmente una “Operación Lamborghini” en *Babel*?

Ya hemos dicho que, aunque *Babel* configuró una de las principales instancias para impulsar la reivindicación de Lamborghini, también fue uno de los principales medios desde los cuales se expresó el temor frente a la circulación ampliada del autor. Ya Gisèle Sapiro explica este funcionamiento del campo literario:

Todas las vanguardias [...] se afirmaron en contra de la ortodoxia del *establishment* literario. [...] Sin embargo, al funcionar como sectas reunidas alrededor de una figura profética, las vanguardias tampoco suelen escapar del envejecimiento social que va acompañado a la rutinización de los procedimientos, la disolución del mensaje y la institucionalización de algunos de sus miembros [...] (2016, 92)

Es esta reescritura de los contratos de la literatura nacional lo que los babélicos concentran en la “literatura-límite” de Lamborghini. Sin embargo, cuando Elsa Drucaroff, desde los tempranos noventa, comience a construir su crítica contra los escritores de *Babel*, revertirá el efecto de apropiación que éstos habían efectuado sobre el autor de *El Fiord*, para devolverlo a un espacio de autenticidad que, según esta autora, los babélicos habrían banalizado o, peor aún, encubierto estratégicamente. Lo que los

---

<sup>206</sup> Drucaroff desarrolla al respecto el concepto de “tabú del enfrentamiento” para referirse al modo en que ciertos autores de los años ochenta (principalmente Aira y los babélicos) evitan referirse al componente político que atraviesa la producción literaria de los años setenta: “Por eso, cuando Aira dedica un prólogo completo a **la neutralización del personaje textual Osvaldo Lamborghini**, está produciendo discurso a partir del tabú. Sin embargo, no está haciendo sólo eso; hay un plus que seguramente se le escapa, un plus siniestro: si Lamborghini *no desapareció*, pese a todo lo que *era* antes del 24 de marzo y pese a todo lo que se *volvió*, será la “Operación Lamborghini” para y por Aira la que, en el terreno semiótico, resuelve el “error”, *lo hace desaparecer* y reaparecer después, **para que pueda circular en la Postmodernidad**”. (1997, 153; el remarcado es nuestro)

<sup>207</sup> Vínculo para el cual nos remitimos someramente, por estar completamente situado en ese momento cultural, al texto de Adolfo Prieto “Estructuralismo y después” (1989), publicado en *Punto de Vista*.

babélicos borrar en Lamborghini sería la experiencia a la que remite su escritura: la transgresora identidad del autor y lo que ésta comporta a nivel político. Reducido a puro efecto de escritura, a pura lengua, Lamborghini sería extirpado por *Babel* de la instancia natural de su enunciación: la homosexualidad, la militancia, el riesgo. Bajo la perspectiva de Drucaroff, desde Aira hasta las reseñas de *Babel* (aunque parece no distinguir el disenso de Chejfec y Molina), Lamborghini sería desnaturalizado de una coyuntura ideológica que a estos autores posmodernos no les resulta interesante, y sería convertido en un fetiche para los frívolos desafíos con los que buscan posicionarse de manera espuria en el campo literario (cfr. Drucaroff, 2011, 60-68). Drucaroff insiste en el plano de la “vida” del autor, pero no de aquel anecdótico aireano cuya relevancia ponían en duda Chejfec y luego también el propio Pauls (2003), sino del conjunto de posicionamientos sociales a los que responde la escritura de Lamborghini: el valor político de esa vida.

Habría que retomar entonces una cuestión: Drucaroff percibe esta “Operación Lamborghini” como una estrategia epocal, propia de una generación joven (angustiosamente atrapados a medio camino entre la dictadura y la postdictadura) que decide desestimar el peso político de la generación anterior. Para ello (cfr. 1997) Drucaroff cita como fuentes de autoridad a figuras de la generación de Lamborghini, aquellos que vivieron ese contexto (Jorge Perednik y Oscar Steimberg) y que podrían constatar la identidad problemática del autor de *El Fiord*, lejos del dandy que pinta Aira en su prólogo. Sin embargo, si nos dedicamos a rastrear algunas de las imágenes de autor que construyen los textos contemporáneos al propio Lamborghini (incluyendo los de Steimberg), veremos que, lejos de representarlo como una figura políticamente transgresora, acentúan sus contradicciones, su hermetismo, su efecto de escritura: los mismos elementos que serán el centro de las valoraciones en *Babel*. Quizás lo que Drucaroff denuncia como un gesto singular en los babélicos no es sino la continuidad de todo un sistema de lectura en torno a Lamborghini que venía activado ya desde fines de los años sesenta y que, por otra parte, fue la lectura “oficial” del grupo vinculado al autor. Por ejemplo, Luis Gusmán, en un texto de 2008 donde busca decirlo todo sobre su relación con Lamborghini, no sólo no hace mención del contexto ideológico, sino que neutraliza la imagen mítica de un autor supuestamente censurado por el sistema: “Ningún libro de Lamborghini – tanto *El fiord* como *Sebregondi*... – fue prohibido. [...] Los libros de Lamborghini circulaban de una manera secreta pero no clandestina (en Brizuela y Dabove, 2008, 40)”.

Para Gusmán, el contexto que define a Lamborghini no es tanto político como cultural. No es tanto el Onganiato, el tercer peronismo y la violencia sindical, como el bar Moderno, el Di Tella, Masotta y su difusión de Lacan. Incluso el discurso ideológico y los tópicos del realismo socialista que se filtran en sus textos, no serían sino formas de una saturación paródica donde también tiene lugar “la retórica de novela policial clase B” (2008, 44).

Igualmente, Gusmán no deja de percibir cómo el prólogo de Aira a *Novelas y cuentos* niega al sujeto autobiográfico que está detrás de los textos lamborghinianos: “¿Y si tuviese algo autobiográfico? ¿Por qué habría que ensayar una disculpa? [...] Creo que Aira [...] no pudo soportar [...] el horror intelectual del texto” (2008, 45). Pero con este argumento, Gusmán no rescata al sujeto político que reivindica Drucaroff, sino al sujeto psicológico: el Lamborghini paranoico, caótico, sufriente. Aira, para Gusmán, borraría el malditismo que guió en su momento a Masotta a leerlo como si fuera una suerte de Jean Genet (cfr. 46). Comparte con Pauls la idea de que Aira, al negar lo

biográfico del autor, proyecta su propio ideario estético. Pero Gusmán también se opone a la idea de Chitarroni y Pauls de separar destino y estilo (“Me parece que destino y estilo van unidos [...] Esa zona entre la carne y la letra donde se encarna la mitología del escritor” [46-47]). Aun así, y en este punto creemos que estriba un elemento de gran importancia, Gusmán no culpa a Aira y a los babélicos de esa “Operación Lamborghini” (como sí lo hace Drucaroff), sino que, en todo caso, adjudica esa responsabilidad al propio Lamborghini, quien dejó una obra llena de trampas y contradicciones, fraguada para generar confusión y para producir interpretaciones ambiguas en torno a la densidad biográfica que oculta. Él sería finalmente quien habría fraguado ese borramiento del sujeto real bajo la densidad de los textos (cfr. Gusmán, 2008, 50).

Creemos que podría decirse entonces que ese debate que se despliega en *Babel* entre las notas de Chitarroni y Pauls, y luego de Chejfec y Molina, no surge por generación espontánea. Otros textos anteriores configuran el sustrato de axiomas y referencias implícitas, especialmente lo que vincula a Lamborghini a la categoría de lo impublicable o lo ilegible: obviando el prólogo de Aira a las *Novelas y cuentos* de 1988 o el posfacio de Germán García a la primera edición de *El Fiord*, debería mencionarse lo que Josefina Ludmer publicó en 1973 en *Clarín* sobre la escritura experimental de Lamborghini<sup>208</sup>, el artículo de Germán García sobre *Sebregondi retrocede* publicado en 1975 en *Literal* (no. 2/3), lo que en 1977 decía Libertella sobre *Sebregondi* en su *Nueva escritura en Latinoamérica* (2008, 65-68), lo que diría Antonio Marimón en *Punto de Vista* el mismo año en que Chitarroni y Pauls publicaban sus reseñas. Y por supuesto, la reseña clásica de Steimberg en *Los Libros* (1969). Todos textos fundamentales para la crítica posterior y fuertemente vinculados tanto a la revista *Literal* como, en general, al ingreso del postestructuralismo en Argentina. Además, está la forma reivindicatoria, no siempre cristalizada en textos específicos, en que Enrique Pezzoni, Nicolás Rosa, Oscar Masotta, Néstor Perlongher (1991) y hasta Manuel Puig hablaron sobre Lamborghini. En todos ellos, la *Realpolitik* del contexto es una clave menor para leer al autor. Lo político aparece como discurso filtrado, parodiado o enrarecido, pero no como una coyuntura que definiera exclusivamente el efecto de su escritura.

Es de pensar entonces que cuando Drucaroff denuncia la lectura que se hace de Lamborghini desde Aira y *Babel*, no tiene en cuenta, por un lado, y como ya hemos visto, la diversidad de posturas que se despliega en la revista, donde campea el disenso, y por el otro, la gran genealogía de la que esa lectura “despolitizada” de Lamborghini se nutre. Al seguir en parte esta genealogía, no puede decirse que *Babel* establezca un corte radical con la lectura setentista de Lamborghini. Entre *Babel*, *Literal* y otros textos de la época donde comienza a leerse al autor de *El Fiord*, existe una evidente continuidad<sup>209</sup>. Drucaroff pretende una representación hiperpolitizada de Lamborghini

---

<sup>208</sup> Recordemos que ya Diego Peller acentúa cómo Pauls filtra explícitamente su lectura de Lamborghini con la lectura del aparato crítico ludmeriano, de modo que habría que señalar particularmente el influjo de Ludmer en la lectura babélica del autor de *El Fiord* (cfr. Peller, 2006, 103-104). Siguiendo esta línea, no sólo la reseña de Ludmer serviría para comprender la lectura que hace Pauls, sino que también resonaría lo que la autora dice sobre *El Fiord* en *El género gauchesco* (1988) (cfr. Ludmer, 2000, 155-158).

<sup>209</sup> Miguel Dalmaroni establece claramente la relación del anti-populismo de *Babel* con el de *Literal* y Lamborghini, lo cual, contra lo que argumenta Drucaroff, confiere legitimidad a la continuidad ideológica entre ambas partes: “el antipopulismo de *Babel*. *Revista de libros* merece por lo menos una mención en estas notas, aunque más no sea porque se trata a todas luces de una herencia más o menos directa que la publicación recibe de *Literal* y de Osvaldo Lamborghini

que ni siquiera se sostuvo durante los años de *Literal*. En todo caso, esa “Operación Lamborghini” no sería sólo propiciada por Aira o por *Babel*, sino que ya se percibiría en textos críticos programáticos de los años sesenta y setenta, desde Steimberg y Ludmer hasta García y Libertella.

Pauls y Chitarroni, con una mirada emparentada al postestructuralismo<sup>210</sup>, recuperan en parte esa imagen con la que Oscar Steimberg, veinte años atrás, en *Los Libros* (1969, 24), ponderaba la literatura lamborghineana: *El Fiord* como un texto que despierta “resistencia en sus lectores”, un texto *underground* que se sumerge en el lado oscuro, inconsciente e irracional del lenguaje, o que más bien funda un lenguaje inexistente, inasible para la crítica, casi apocalíptico en su atipicidad. Estos elementos (resistencia, marginalidad, torsión del lenguaje, inasibilidad, atipicidad) son los que *Babel* retomará para argumentar a favor de la naturalidad con que Lamborghini habita un espacio subterráneo de la literatura argentina, un espacio para unos pocos lectores que son capaces de superar la resistencia natural hacia esa escritura y de capturar su libre juego. Lectores que podrían respetar todo lo de inasible que comporta esa poética. Más allá de esa élite de lectores<sup>211</sup>, la publicación y circulación masiva de Lamborghini (la circulación española, por fuera de los constituyentes básicos de su mito *underground*) implicaría una desnaturalización de su escritura: publicada en una editorial barcelonesa y difundida en Europa como “literatura latinoamericana”, correría el riesgo de la banalización. Ya no el riesgo de la “resistencia en sus lectores” (expresión con la cual Steimberg se refería al efecto de *épater les bourgeois* que provocó *El Fiord* en su momento), sino la del entusiasmo del lego, la mala lectura basada en querer asir lo inasible de Lamborghini: la recepción simplificada de un público lector que querría leer en Lamborghini a un escritor latinoamericano estereotipado por las normas del *Boom*<sup>212</sup>. Los que querrían ver en Lamborghini a un Cortázar o un Soriano: es decir, un escritor *for export*.

Sin embargo, en la nota de Steimberg funciona también otro principio de lectura que *Babel* no tiene en cuenta: Lamborghini no sólo quebraría el lenguaje, sino que también produciría un texto que “articula la toma de conciencia política con el terror a la castración”, un texto “para adultos” en términos de que convoca en sí mismo la sexualidad y la política, política partidista y escatología, las tensiones entre “la extrema derecha y la extrema izquierda”, todo escenificado en una “orgía de monstruos” (1969, 24). Es justamente este elemento político, constante en *Los Libros*, el que queda “reprimido” de la perspectiva de *Babel*. A este aspecto se refiere Elsa Drucaroff cuando propone el concepto de “Operación Lamborghini” para definir la estrategia de apropiación con la cual los autores de *Babel* propusieron una lectura “despolitizada” del autor de *El Fiord*.

---

(uno de los escritores a través de cuya firma y presencia en sus páginas *Babel* organiza una concepción de la literatura y del arte y, especialmente, de sus vínculos con lo social)” (2004, 38).

<sup>210</sup> Mariana Catalin (2012), por ejemplo, vincula la lectura que hace Pauls de Lamborghini con una perspectiva deleuziana.

<sup>211</sup> Lectores originados dentro del contexto intelectual postestructuralista de comienzos de los setenta en Argentina, con el cual los babélicos se sienten agnados, especialmente el correspondiente a la tradición que va desde *Los Libros* y *Literal* hasta *Sitio*. Acerca de la continuidad de intereses entre *Babel* y estas revistas, cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 1997, 314.

<sup>212</sup> En el sistema de rechazos que construye el grupo de *Babel*, el principal apunta en contra de la “banalidad” del Boom latinoamericano, así como también de la “ingenuidad” de la literatura políticamente comprometida propia de los años sesenta y setenta (cfr. Caparrós, 1989, 43-45).

Más aun, es este elemento político el que, aunque todavía centrado en los efectos de la escritura, sobrevivirá en la lectura que hace Ludmer de Lamborghini a la luz de una genealogía de textos que llega hasta *El matadero* de Echeverría y “La refalosa” de Ascasubi:

La categoría de transgresión articula las relaciones entre los universos de las revoluciones políticas y literarias de los sesenta. La revolución literaria es transgresión y la transgresión es revolución política. La escritura es la continuación de la política por otros medios y a la inversa; es el teatro y el sueño de la política deseante de la revolución. (2000, 156)

Esta síntesis que propone Ludmer, donde lo político no se limita al sujeto-Lamborghini sino a los efectos transgresores de su escritura (una *política de la literatura*), no será, sin embargo, algo ajeno a *Babel*. Ya Diego Peller nota que la imagen que en la revista se construye del autor de *El Fiord*, lejos de ser despolitizada, confluye con la lectura ludmeriana (no en vano, como nota Peller, Pauls explicita una recomendación en su reseña que funciona como una clave: leer la edición de las *Novelas y cuentos* de Lamborghini al lado de *El género gauchesco* de Ludmer). Ahí estaría la contraseña política que *Babel* nunca dejó de manejar:

En Lamborghini, en Ludmer, *Babel* parecería vislumbrar la posibilidad de una práctica escrituraria que, partiendo de la ecuación anarquista Lengua-Ley-Estado-Poder, afirma que transgredir la ley de la lengua es siempre subvertir la lengua de la ley, y por lo tanto poner en cuestión el poder. “Hace sonar la lengua”, dirá Alan Pauls de Lamborghini; le “saca la lengua” al poder, dirá Josefina Ludmer con un brillante juego de palabras.

[...]

Así, la escritura adquiriría un matiz inmediatamente político que parece haber resultado particularmente atractivo para los jóvenes de *Babel*. “Literatura” habrá sido, en los estertores de la década del '80, el nombre privilegiado por *Babel* para designar la posibilidad de esa transgresión entrevista o añorada. (Peller, 2006, 107)

Drucaroff, en todo caso, no está teniendo en cuenta la lectura que de Lamborghini venía haciendo toda una generación, y dirige su denuncia reconcentrada contra *Babel*, sin remitirse a la historia de ese debate.

Como expusimos anteriormente, ya desde el primer metatexto sobre Lamborghini (el posfacio de Germán García a *El Fiord*, que también funciona como paratexto) se acentúa el interés más en la escritura (la mezcla de códigos, la subversión en el uso de la lengua) que en la biografía del autor. Este fenómeno, coherente con la tendencia postestructuralista de estatuir la “muerte del autor”, siguió el mismo sistema de lecturas que se impulsó desde *Literal* (y que también Piglia comenzó a iluminar desde *Los Libros*): la relectura de Macedonio Fernández y de Witold Gombrowicz desde lo disruptivo de sus escrituras más que desde lo estrictamente biográfico: la transgresión como resistencia que se opera desde lo textual (como oposición a las formas

esclerotizadas de la alta cultura literaria) más que desde la propia vida<sup>213</sup>. Esta herencia fue asumida claramente por los autores de *Babel* que, a la hora de repensar a Lamborghini, lo hacen desde ese modelo: la transgresión (no sólo estética, sino también política) como fenómeno de escritura. De ahí el borramiento de lo biográfico que Drucaroff denuncia contra las reseñas publicadas en *Babel*. Distinto es, en todo caso, cuando Drucaroff señala la inversión que opera Aira en su prólogo, donde éste parece construir una biografía flagrantemente opuesta a la que el ambiente cercano a Lamborghini recuerda. Sin embargo, no poco hay de voluntario e incluso irónico en esa inversión que opera Aira, quien, frente a las anécdotas escabrosas o ambiguas que suelen proliferar en torno a Lamborghini, lo describe como “señor apuesto, atildado, de modales aristocráticos, algo altivo, pero también muy afable” (1988, 15).

A fin de cuentas, Martín Prieto cuestiona: “¿Cómo fue realmente Lamborghini? Por otro lado, ¿qué importancia tiene eso?” (2003, párr. 5). Resuena aquí lo que dirá Alan Pauls, por su parte, que acentúa esta obsesión “indecidible” por la biografía lamborghiniense, para recuperar la lectura de sus textos, por fuera del mito.

Drucaroff denunciaba la “Operación Lamborghini” que supuestamente, en los ochenta, desnaturaliza el contexto setentista del autor. Sin embargo, ya en esos años setenta, la revista *Literal*, con su inclinación lacaniana y postestructuralista, atacaba el populismo y el realismo (y también lo hacía el propio Lamborghini<sup>214</sup>). En la medida en que Drucaroff reivindica, en contra de los experimentalismos de *Babel*, las poéticas realistas de postdictadura, comprometidas con la representación de la coyuntura social, se puede comprender que también la autora “opera” sobre la figura de Lamborghini, recortando y reinventando un autor que coincide con sus propios imperativos de una literatura “comprometida”. También la de Drucaroff es una “operación de autor”. Frente a tal dispersión biografemática, frente a tantas versiones de Lamborghini, sólo quedaría invocar al propio autor, cuando en su poema “Ayer murió Cámpora”, exclama: “Lamborghinis del mundo, uníos”.

En este punto, se pueden interpretar claramente las palabras de Damián Tabarovsky en una nota sobre Luis Gusmán (y sobre cómo hoy se lee a Lamborghini por fuera del contexto de época de *Literal*):

Hoy a Lamborghini (es decir: al corazón radical de finales de los 60 y los 70) se llega a través de Aira. De Fogwill. Quizá de Libertella. La influencia de Lamborghini sobre los tres –obviamente con sus diferencias– ha sido tremendamente benéfica para ellos (y para nosotros, como lectores). Pero llegar a Lamborghini a través de Aira, Fogwill y Libertella es, como mínimo, problemático: esos tres corpus dejan afuera la sexualidad y la política (salvo, a veces y de otro modo, Fogwill). ¿Qué queda si se le quita a Lamborghini la sexualidad y la

---

<sup>213</sup> Jorge Fonet señala, en el caso de Piglia, cómo comenzó a releerse a Macedonio releyendo al propio autor, a sus propios textos supuestamente ilegibles, más que redundando en la imagen construida por Borges de un Macedonio oral que supuestamente no se reflejaría fielmente en sus obras (2007, 171-172). También sucede así con la lectura lacaniana y gombrociana de Macedonio en *Literal*, que, según Ariel Idez, sirve “para obturar la presencia aplastante de Borges” (2010, 96).

<sup>214</sup> Recordemos la entrevista que le realiza en 1980 *Lecturas críticas*, de cuyo plantel forma parte Alan Pauls, donde Lamborghini despotrica contra el populismo y la tradición “llorona” del realismo de Boedo (cfr. s/autor, 1980, 48-51). Allí mismo, al preguntársele por su “lugar” ideológico, afirma: “Si hay lugar, no hay poesía; desde ningún lugar. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar”.

política? Un inmenso silencio. El otro modo contemporáneo de acceder a Lamborghini es aún más dificultoso y marcha directo al error. Consiste en saltarse a Aira, a Libertella, a veces también a Fogwill, con la ilusión de ir directo a la fuente, para volver con los bolsillos llenos de poemas vacíos sobre Montoneros, insultos, y malditismo de salón. (2013, 22)

En la última década, esta voluntad de ir hacia un Lamborghini ajeno a esas mediaciones básicas de su canonización (un Lamborghini más allá de Aira, Libertella o Fogwill) ha encarnado particularmente en una nueva “operación Lamborghini” que Diego Peller (2010) aglutina en una serie de textos publicados en el año 2008, entre los cuales destacan la compilación académica publicada en Interzona por Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela, *Y todo el resto es literatura*, y la vasta biografía escrita por Ricardo Strafacce. Al menos el primero de estos (ya que el de Strafacce es más un trabajo de investigación y sistematización de archivo que de reapropiación), participaría de uno de los “vicios” que Drucaroff adjudicaba a Aira y a los babélicos: la universalización del autor en base a su lectura forzada con las herramientas teóricas de moda (cfr. Castro, 2015, 248-249), un dispositivo académico de consagración (como dice Peller, apoyándose en la crítica de Fogwill al libro) operado desde el medio académico norteamericano.

### **Conclusión. El canon y la literatura mundial**

Al definir la revista *Líteral*, Ariel Idez la denomina “contraseña casi secreta” (2010, 13) y acentúa su enemistad declarada contra el populismo y realismo. La generación de *Babel* se crio precisamente al calor de esta “educación sentimental” (14), como la llama Idez (cfr. Pauls en Libertella, 2007, 16). Si en *Babel*, al construir una imagen de Lamborghini, se acentúa el antirrealismo, la experimentación con el lenguaje, el juego, esta representación no se apoya en la despolitización pre-menemista que percibe Drucaroff como síntoma en la revista de Caparrós y Dorio, sino que se trata de una continuidad evidente con la coyuntura de textos que fueron construyendo el marco cultural en torno a *Líteral* y la emergencia de Lamborghini entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta. La idea de una literatura que transgrede el orden hegemónico de la representación literaria y del compromiso ideológico es precisamente el estandarte literalista en cuyo medio surgió Lamborghini, bajo esa consigna de ambigüedad ideológica (como decía el autor de *El Fiord*, acentuando la contradicción: “Para cortar definitivamente con cualquier tipo de militancia o para cortar con todo lo que no sea una” [cfr. Idez, 2010, 35]).

Tal es así que, cuando Pauls y Chitarroni escriben en *Babel* sobre Lamborghini, no es “nueva” en todo caso la actitud de la despolitización, sino que es precisamente la recuperación de la cifra generacional la que da forma a esa representación de autor: no el síntoma premonitorio de la desnacionalización menemista, como quiere Drucaroff, sino más bien la reposición de esa “revolución de la literatura” que, como arriesga Idez, llevó la lógica de las tensiones políticas de su época hasta sus últimas consecuencias (2010, 14).

Ya Catalin nota el sustrato político de la lectura que hace Pauls sobre Lamborghini:

Pauls enfatiza, en cambio, el problema de la lengua. Esto modifica la perspectiva ya que implica pensar cómo la lengua opera sobre los cuerpos y cómo y dónde se convierte en “aparato de estado” y pensar cómo la literatura actúa en y contra esa declinación y ese aparato. (2012)

No en vano el crítico inglés John Kraniauskas afirma acerca de la *opera prima* de Lamborghini: “La autonomía literaria puede ser constitutivamente anti-política; esto no significa, sin embargo, que cualquier obra dada, como *El fiord*, sea a-política” (2001, 150; la trad. es de Adriana Astutti).

\*\*\*

En este capítulo hemos explorado el régimen de lectura de *Babel*, las formas que toma la representación de la imagen de autor de Osvaldo Lamborghini que se practica en la publicación y las operaciones por medio de las cuales el culto a esta figura posee una gran significación en lo que respecta al papel de la literatura argentina dentro de un panorama literario global. Al problematizar las posibilidades de una circulación ampliada de los textos de Lamborghini, *Babel* en realidad está ingresando a una discusión más extensa que no sólo abarca el problema de la lectura extranjera de la literatura argentina, sino también de las condiciones que restringen o articulan la ampliación del mercado editorial hacia textos transgresores concebidos originalmente para una circulación restringida (más puntualmente, el problema de cómo deben circular estéticas que, por su condición experimental y vanguardista, están pensadas para una recepción fuertemente codificada y contextualizada). Esta cuestión se podría extender en la actualidad a autores crecientemente centrales en Argentina, pero de difícil circulación en el exterior, como Alberto Laiseca o Héctor Libertella, o, para ejemplificar con uno de los “malditos” más olvidados, como es el caso de Marcelo Fox.

En las páginas iniciales mencionamos que quizás en *Babel* el temor frente a la recepción ampliada de Lamborghini era un temor vinculado al lugar de cierta literatura argentina en el panorama de una literatura mundial. El temor de que un autor de culto cuya legitimidad depende de un canon de lo marginal (ese anti-canon promulgado desde los años setenta como una forma de resistencia frente a la figura omnipresente de Borges), no sea trasplantable a otro contexto de lectura (sea el contexto ampliado dentro del país o el contexto ampliado internacional), ante lo cual habría dos riesgos fundamentales: la banalización o el rechazo. Un Lamborghini que, leído por los europeos como un autor latinoamericano, generara un efecto estereotipado que lo colocara al lado de los autores del *Boom*; o bien, un Lamborghini que, al ser leído tan por fuera del contexto grupal que le confirió su valor, terminara por ser desestimado y arrojado a la periferia de lo ilegible.

La “literatura mundial” que se transmite editorial y académicamente suele ser poco solidaria con los cánones y las tradiciones nacionales particulares. Sus selecciones suelen depender de criterios intelectuales forjados en los países centrales. Cuando Moretti propugna una “literatura mundial” no asume el riesgo evidente de que, bajo ese intento de superar las restricciones de las literaturas nacionales, se simplifiquen y banalicen los estados específicos de cada sistema literario nacional. En el canon restringido y anglocéntrico que, por ejemplo, Harold Bloom propuso de la literatura latinoamericana (un canon inconcebible donde sólo entran dos argentinos, Borges y



Cortázar, y donde Arlt es inexistente), una figura como la de Lamborghini caería bajo el peso de su imposibilidad pedagógica, editorial y hasta lingüística: ¿cómo enseñar académicamente su inasibilidad tan fuertemente contextual?, ¿cómo publicar y hacer rentable su fragmentarismo hermético?, ¿cómo traducir una lengua que, ya desde su origen, aparece quebrada y cuyo efecto fundamental es una dialéctica entre lo ilegible y siniestras evocaciones extremadamente coyunturales?

Para una concepción mundial de la literatura, tal como se desarrolla actualmente, bajo los parámetros de un anglocentrismo o un eurocentrismo, los efectos locales de transgresiones tan políticamente encapsuladas como lo constituyen la figura y la escritura de Lamborghini parecen condenados a una periferia irreductible. Creemos que los autores de *Babel*, aún con sus disensos internos, comparten una misma vacilación frente a la circulación ampliada del autor de *El Fiord*: para una transgresión radical, la circulación editorial nunca es garantía de una lectura genuina o de una valoración pertinente. Es por ello que quizás, bajo toda la polémica en torno a Lamborghini, campea el núcleo de una inquietud compartida y que en *Babel* será fundamental: si la idea de una función social de la literatura está ya perimida, ¿qué otras funciones le corresponden? ¿Qué se le debe o qué se le puede pedir? Que la respuesta babélica tienda, en general, a la dispersión del juego y al hedonismo intelectualista de un arte por el arte, no implica que la angustia del cuestionamiento no esté presente como bajo continuo en toda su concepción acerca de la literatura y de los modos en que se puede juzgar el valor.

#### 4.5. El abanderado chasco: lo monstruoso y el culto aireano

El cuerpo es un mapa.

Oswaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede*

Como hemos visto, *Babel* no sólo fue el órgano desde el cual emergió lo que en los años ochenta fue percibido como una “nueva narrativa” (Gramuglio, 1990), sino también el punto de partida para la configuración de un nuevo sistema de lecturas que postulaba un canon centrado en la categoría de la transgresión y, muy puntualmente, pensando en la lectura que se hace en sus páginas sobre Lamborghini, a través tanto de la inversión del sentido de la relación entre política y literatura como de la categoría de lo inasimilable.

Ahora bien, la figura de César Aira no sólo contribuyó a la biblioteca babélica a través de su propio sistema de lecturas, sino que configuró, por medio de su poética, un verdadero modelo para los autores del grupo: un emblema de aquello que, por su juego y su inversión de la idea de “valor literario, resultaba inconcebible para las “supersticiones éticas” (Giordano, 1999, 14) de la modernidad literaria. La obra de Aira fue uno de los puntos de equilibrio de esta axiología de la parodia, el exotismo y la experimentación formal. A lo largo de su breve trayectoria editorial, la revista *Babel* acudió en numerosas ocasiones al referente que significaba, para el grupo de autores nucleado en sus páginas, la narrativa aireana, tanto por la “apertura receptiva” que ésta implicaba para las estéticas del grupo (cfr. Prieto, 2006, 446-447), como por el compartido interés en la mezcla de los registros “alto” y “bajo”, y con los alcances de la parodia para profanar las convenciones de la literatura moderna (fundamentalmente, esa superstición de la ilusión mimética, la utilidad y la eficacia, que ya Caparrós condena

en el manifiesto babélico, en defensa del extrañamiento como marca de ahistoricidad e *inactualidad*<sup>215</sup>). Y, más aun, a modo de legado, el propio sistema de lecturas de Aira se trasplantó parcialmente al gusto y a la tónica general de las posiciones literarias tomadas en *Babel*, donde, desde las reivindicaciones de Manuel Puig y Lamborghini, hasta la lectura de Copi y de Alberto Laiseca, la remisión a Aira fue insoslayable para sustentar la legitimidad de los juicios de valor. También es probable que los núcleos de disenso más interesantes que circulan entre los propios babélicos tengan como origen, directa o indirectamente, la cuestión de la autoridad aireana para definir la vanguardia (ya hemos visto, por ejemplo, cómo la dinámica de la recepción babélica de Lamborghini, con sus discordias internas, circula de forma compleja en torno al prólogo de Aira a la edición de *Novelas y cuentos*).

Desde la publicación de *Ema la cautiva* (1980)<sup>216</sup>, Aira se convirtió, a lo largo de los años ochenta y noventa, en la piedra de toque de un debate que, de hecho, se inspiró fundamentalmente en los problemas críticos que despertó entonces su atípica narrativa (cfr. al respecto el meticuloso estudio de Sager [2008] sobre el lugar problemático de Aira en la recepción de *Punto de Vista*). Este debate, aunque deambulando entre las nociones de vanguardia, posmodernidad y transgresión, se concentró en una cuestión de claro cuño arltiano: el problema de la “literatura mala”. A partir del célebre prólogo de Arlt a *Los lanzallamas* (y su apología de la “mala escritura” de la que era acusado), y tomando como baremo el creciente interés por la estética del *camp* en la literatura argentina (desde Copi, Puig y Perlongher), ciertos sectores de la crítica (puntualmente, la representada por algunas reseñas publicadas en *Punto de Vista* en los primeros años ochenta) percibieron en la literatura de Aira una desconstrucción de las fronteras entre “buena” y “mala” literatura: un autor que parece traicionar, con su “gestos posmodernos” (cfr. Catelli, 1984), la “calidad” de sus propias obras al torcer cuidadas narraciones hacia invenciones surrealistas de evidente estofa folletinesca. El debate de esta recepción se focalizó fundamentalmente en el problema de la impostura, la autofagia e incluso la ineficacia de una estética que exhibiera las características mencionadas. Sobrevuela sobre esta dificultad para asimilar a Aira, la cuestión de la frivolidad (no en vano la reivindicatoria entrevista que hace Matilde Sánchez al autor de *Ema, la cautiva* en 1988 se titula “El arte de ser frívolo”<sup>217</sup>).

Si bien la presencia de Aira en *Babel* es permanente, sea como colaborador transversal, sea como referencia modélica, es en el número 21 (publicado en diciembre de 1990) donde el grupo coloca al autor en la sección de mayor prestigio de la revista, “El libro del mes”, por donde ya habían pasado Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini, Witold Gombrowicz y varios de los propios babélicos<sup>218</sup>. Esta sección es quizás el núcleo

---

<sup>215</sup> Seguimos con este último término la línea de conceptualización de la *transgresión* en *Babel* que venimos desarrollando en base a Giordano (1999).

<sup>216</sup> *Ema la cautiva* es en realidad la segunda novela de Aira. Sin embargo, su verdadera emergencia como fenómeno en el campo literario argentino se produjo con esta obra, más que con la primera, *Moreira* (1975), más desapercibida en su momento y nunca reeditada hasta el día de hoy, lo cual la convirtió en un objeto de coleccionista inhallable que llega a cotizarse hasta los mil quinientos dólares.

<sup>217</sup> Sería interesante realizar el inventario de la red lexical con que se describe positivamente a Aira o a su escritura en las mediaciones críticas de la década del ochenta y comienzos de los noventa, sean reseñas, artículos críticos o entrevistas al autor (algunas dadas por el propio Aira): “frívolo”, “intenciones fallidas”, “gloria de bolsillo”, “niño”, “artesano de la fragilidad”, “juegos”, “innecesaria”, “velocidad”, “payasadas”, “desastres”, “distráido”, y un largo etcétera [cfr. la b]).

<sup>218</sup> Cabe mencionar que, si *Babel* esperó tantos números para dedicarle la sección principal a Aira, no se trata de una estrategia voluntaria. Al momento de publicar *Los fantasmas*, Aira venía

de las operaciones de *Babel* en el sistema literario argentino, su punta de lanza para postular un canon. En dicho número, el penúltimo que tendría la publicación, se homenajea la novela *Los fantasmas*, la más reciente de Aira en aquel momento (poco antes de publicar *El bautismo* y *La liebre*). Las reseñas corresponden a Alan Pauls y a C.E. Feiling.

En este capítulo nos interesa abordar *Los fantasmas* a partir de tres puntos de acceso, que consideramos fundamentales para pensar el lugar de Aira en la construcción de “lo babélico” que hace la revista, así como de la figura de *transgresión* que propugnan:

i. El discurso crítico desde el cual César Aira construyó una serie de categorías conceptuales para explicar su propia poética - “procedimiento”, “literatura mala” y “monstruo” – y los modos en que éstas se manifiestan en la novela bajo la forma de recursos y estrategias específicas que confluyen en una imagen de *transgresión* de los valores establecidos de la literatura canónica.

ii. La canonización que la revista *Babel* procura operar en torno a la obra de Aira al incluirlo en su *tradición selectiva*, así como las categorías críticas que esgrimen para ello.

iii. La función que cumple la figura de Aira como emblema “de culto” para la construcción de las poéticas de los propios babélicos y para la conformación de una cierta idea de *política literaria* como inversión de la *literatura política*.

Será nuestro interés establecer particularmente cómo el tratamiento de la categoría aireana de “lo monstruoso,” tal como funciona en *Los fantasmas*, se postula como una expresión de las tensiones e interrogantes que circulan en la revista *Babel* y en el campo literario del período en torno al valor literario, a las posibilidades de la literatura de representar la realidad y, en fin, a la legitimidad o impostura con que se hereda esa potencia transgresora propia de las experimentaciones radicales de la generación anterior.

## **1. Una teoría irresponsable: la auto-poética aireana y la obsesión por la “literatura mala”**

Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que *todo nos está permitido...*

---

de un hiato editorial de tres años, desde *Una novela china* (1987) –que responde a un hiato de escritura correspondiente al período 1984-1987–, de modo que los babélicos nunca tuvieron oportunidad hasta entonces de dedicarle una sección que sólo estaba reservada para las novedades editoriales. Por otra parte, y valga esto como justificación a priori de uno de los próximos capítulos, cuando *Babel* emblematiza a Aira, lo hace no sólo con *Ema, la cautiva* en mente (tal como hace pensar el manifiesto de Caparrós), sino también (implícitamente) con *Una novela china*, paradigma de la novela exótica de ambientación oriental que, junto con las *chinoiserías* de Laiseca, serán el modelo para la gran novela exótica de los Shanghai: *La perla del emperador* (1990) de Daniel Guebel. Como hemos dicho previamente, no sería extraño que en esta estrategia del exotismo como una forma de parodiar distanciadamente la argentinidad sobrevuele ese orientalismo delirante de “La causa justa” de Lamborghini. Acerca del “giro” que se percibe entre la escritura aireana de sus “buenas” novelas (de *Moreira* a *Una novela china*) y su literatura “mala” asentada en el efecto de frivolidad, espectacularidad, precipitación e improvisación (desde *Los fantasmas*, *El bautismo* y *La liebre* en adelante), cfr. Contreras, 2002, 115-121.

Todos los artículos críticos publicados por Aira, sea sobre la propia literatura o sobre la ajena, han sido considerados, desde un primer momento, como claves valiosísimas para acceder e incluso descifrar el enigma sobre el contradictorio “valor” de sus obras (y sobre el tema de la “calidad” literaria en general). Como dice Damián Tabarovsky, “Aira es un tipo que ha colonizado a la crítica” (2010)<sup>219</sup>.

Y es que, con Aira, toda declaración es programática, pero, a la vez, siempre sobrevive la posibilidad de que cada propia aseveración sobre su obra contenga en sí el germen de la contradicción o de la broma (esa figuración paradójica que Pauls, para analizar *Los fantasmas*, bautizará como “contracción sinóptica”). En una entrevista realizada en el año 2009, Aira desmentía en tono zumbón mucho del espíritu de seriedad crítico de sus viejos artículos acerca de la propia obra, esos mismos artículos citados hasta la náusea por los académicos, desde los años ochenta, para intentar explicar al autor:

Durante una época, hace unos veinte años, yo no abría la boca si no era para hablar del Procedimiento: decía que la función del artista no era crear obras sino crear el procedimiento para que las obras se hicieran solas, que “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, y muchas cosas más por el estilo, que sonaban bien pero no tenían mucho sentido. Supongo que lo decía para hacerme el interesante. Por supuesto, nunca puse en práctica nada de eso. Seguía escribiendo mis novelas, como las sigo escribiendo, sin procedimiento alguno y sin esperanzas de que algún día lleguen a escribirse solas. No me siento culpable de fraude, porque la culpa no es del todo mía. A los escritores nos están pidiendo teorías todo el tiempo, y cedemos a la tentación de darles el gusto, por cortesía, por juego, o para que no nos tengan por unos brutos. En mi caso al menos, inventar una teoría es un acto tan imaginativo, y tan irresponsable, como inventar el argumento de una novela. No creo que le haga daño a nadie, y hasta podría acertar con alguna verdad útil. Tampoco estoy tan seguro de la superioridad del proceso sobre el resultado. Teóricamente suena bien, pero en la práctica me da la impresión de que ese arte “process oriented” que ahora está de moda corre el peligro del ombliguismo o narcisismo o de terminar girando sobre sí mismo en una estúpida infatuación. Creo que yo no siempre he escapado de ese peligro. (2009)

Algo de la veleidad borgeana de leer la metafísica como literatura fantástica funciona en la postulación que hace de Aira de la teoría como un ejercicio de imaginación: la teoría como ficción. Es en esta idea del simulacro donde, como hemos visto, también se apoyan todas las autofiguras de los babélicos como formación: el efecto de grupo, el artificio de una homogeneidad, de manifiestos, de posturas comunes, ora negadas ora reafirmadas, de manera histérica y lúdica. Guillermo Martínez, en la vereda de enfrente al culto aireano, aprovecha esta suerte de confesión

---

<sup>219</sup> No en vano Sandra Contreras leerá algunos de los artículos críticos centrales de Aira como un todo en el cual el autor plasma, autofigurativamente, una suerte de “novela del artista” (2002, 235-274).

para impugnar todo el sistema de valores que se erigió desde la época de *Babel* hasta la actualidad:

Quizá esto marque el fin de una parábola. Estas cosas “que sonaban bien pero no tenían mucho sentido” fueron la coraza ideológica de toda una generación de escritores a partir del grupo *Babel* y el repertorio principal de la crítica cultural que dominó (y todavía domina) en la Argentina durante los últimos treinta años. Estas ideas que no sólo Aira decía “para hacerse el interesante” dieron lugar a la confrontación de bandos estéticos entre supuestos vanguardistas y horrorosos “convencionales” y determinaron por varias generaciones el adentro y afuera de la valoración literaria. ¿Qué ocurrirá ahora con los miles de papeles que se escribieron a favor de estos clichés, con las actas de congresos y las muy serias tesis doctorales? ¿Habrà alguien en el campo de la crítica dispuesto a reconocer que todo era otro chiste de Aira? (2010)

No poco hay en esta denuncia del revanchismo contra la actitud postmoderna que tan célebre se hizo a fines de los noventa con las acusaciones de Alan Sokal y Jean Bricmont a las inconsistencias intelectuales del post-estructuralismo: la idea de una gran impostura académica basada, principalmente, en la ignorancia acomodaticia de los “nuevos” intelectuales. Esa misma ala conservadora que, no sin algún argumento sólido, Harold Bloom ha representado contra las supuestas imposturas de los relativismos axiológicos exhibidos por la crítica cultural contemporánea. Detrás de los fastos académicos de “miles de papeles”, “actas de congresos” y “muy serias tesis doctorales”, se ocultaría la verdad oscura y estéril del esnobismo, la complacencia y el hastío, e incluso de la esterilidad<sup>220</sup>. Guillermo Martínez, alineándose con este esquema y sabiéndose él mismo señalado como “horroroso convencional” por los “supuestos vanguardistas”, vendría a develar el fiasco de una academia que, a ciegas, se habría complacido durante décadas en regir el canon literario a partir de una inversión de los valores tradicionales, sin saber que su autor emblemático era un “fraude”<sup>221</sup>.

Ahora bien, en un ya programático artículo titulado “La innovación” (escrito en 1993 y publicado en 1995 en el *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria de Rosario*), Aira afirmaba:

Yo vengo militando desde hace años en favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, “literatura mala”. Ahí pongo todas mis esperanzas, como otros las ponen en la juventud, o en la democracia; ahí me precipito, con un entusiasmo que las decepciones, por definición, no hacen más que atizar: al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva.

---

<sup>220</sup> Quizás Martínez olvida que el propio Aira se le adelantó en esa crítica, tal como puede cotejarse en la crítica que hace a las imposturas académicas en su novela *Los misterios de Rosario* (1994; cfr. 2012c, 165-166), parodia de múltiples niveles discursivos: parodia del discurso académico y, en cierto modo, de la *campus novel*, parodia de la novela gótica y de los *mystères folletinescos*.

<sup>221</sup> Para rastrear algunos matices actuales de este debate en Argentina, pueden revisarse Tabarovsky (2004 y 2018), Drucaroff, Elsa (2011), Martínez (2005), Sassi (2006) y Tobeña (2014). Como complemento, resulta interesante la satírica lectura que hace Quintín (2007) de *Peripicias del no* de Chitarroni, donde subyace claramente la denuncia de *impostura intelectual*.

[...]

Lo malo, definido de nuevo, es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribimos. Por ejemplo cuando nos sentimos satisfechos por el trabajo bien hecho (horrenda complacencia, a la que deberíamos resistirnos con el grito de guerra de Rimbaud: ¡nunca trabajaré!). La literatura del futuro se alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla “buena”. Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento en que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar “lo malo”. Y es urgente. Es preciso poner manos a la obra ya mismo, a riesgo de quedar sepultados por la acumulación de lo bueno. Nos agitamos como energúmenos, como soldaditos de mercurio a las órdenes de generales locos y contradictorios. Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible. Si debemos buscarlo, y persistir en la busca, es porque no lo encontraremos nunca. A lo nuevo no se lo busca: se lo ha encontrado. Buscamos lo malo, y encontramos lo nuevo. (1995, 29-30)

Un enlace entre la necesidad de lo nuevo, como epítome de la actitud vanguardista, y la idea de “lo monstruoso” y de “lo malo”, llevarán a Aira a establecer ese principio luego tan citado de la “huida hacia adelante” (1995, 30), una literatura que avanza en contra de los juicios de valor, que se burla del buen gusto de la “alta” literatura, sin dejar por ello de servirse de sus herramientas y recursos (incluyendo los recursos de legitimación facilitados por las supersticiones del campo literario y, en otras ocasiones, recursos narrativos flagrantemente anacrónicos). Esta huida hacia el futuro de la literatura es operada por Aira en el terreno de la narrativa más que en el del lenguaje propiamente dicho: avanzar sin miramientos no sólo en contra de los valores estéticos establecidos (lo cual permite el ingreso de lo *kitsch* y lo *camp*, del absurdo o de los géneros “bajos”<sup>222</sup>), sino también en el plano de la propia técnica narrativa. Como una fuga hacia adelante, narrar sin detenerse ante nada, discurrir sin que la peripecia del relato se inhiba ante el complejo de un imperativo de “lo bueno”. Pasado por el filtro de Duchamp y el *ready made*, Aira restaura el antiguo desafío arrojado por Roberto Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (cfr. Contreras, 2002, 126). Si bien no recupera de Arlt la defensa del realismo, ni el orgullo de poseer masivos lectores (al menos en aquel momento), ni la autodefinición como autor pobre y existencialmente atribulado, Aira

---

<sup>222</sup> Sandra Contreras define la “literatura mala” de Aira por su apuesta estética hacia “la novela malograda, la novela frívola, la novela tonta” (2002, 274). Contreras aclara: “Claro que de ningún modo se trata, en la propia literatura de Aira, de crear el efecto de una *escritura* mala: ni el efecto de una imperfección de la prosa ni el de la transgresión de los lenguajes (al contrario, no sólo hay allí una sintaxis impecable sino una prosa que puede tolerar, como lo advierte Aira mismo, el calificativo de exquisita y ‘elegante’). Pero lo que sí produce la literatura de Aira es el efecto de que, a veces, el relato pierde el control o el rumbo y no resulta *del todo bien*: el efecto de que *por momentos*, y en relación con la composición de la obra, la novela se malogra. El resultado *fallido* es parte esencial de la poética de Aira: la no corrección como el mejor método de la huida hacia adelante” (2002, 127).

acentúa semas cardinales de aquel prólogo: “la mala escritura”, “el pésimo gusto”, “la escritura continua”, la conquista del futuro de la literatura “por prepotencia de trabajo”. Estas reivindicaciones, en Aira se volcarán directamente sobre la apología de lo “novelesco puro”, el “imperativo de la invención”, el experimento basado en la narración continua y la auto-imposición en el canon literario a partir de una prolificidad que satura el mercado (pese a despreciar su lógica) como quien hace saltar la banca del casino. Pero también, si volvemos al epígrafe tomado de su *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, se trata de la exotización de la propia lengua, donde resuena lo que Piglia afirma sobre Arlt en *Respiración artificial*, que escribe con el castellano de las malas traducciones (así como el ejercicio de extrañamiento de la lengua propio de Lamborghini), lo que habilita fundamentalmente las resistencias contra Aira (Contreras, 2002, 129) y acciona ese “manto reactivo” configurado por las supersticiones críticas que define Alberto Giordano (1999, 14-15), y que precisamente, en el “*todo nos está permitido*” (Aira, 1991c, 61) encuentra los potencias inasimilables de la literatura, el vértigo de sus poderes transgresores (“El vértigo nos arrastra, la calidad queda atrás... La prosa se disuelve, cuanto peor se escribe, más grande es todo, en una inmensidad ya sin angustia, exaltante” [Id.]). Parafraseando la formulación que hace Giordano (14) de esas supersticiones de la crítica, la *transgresión* aireana podría plantearse como una resistencia frente al imperativo de la calidad estética, la *superstición estética* (todavía no podemos pensar el poder de *lo malo*); pero también frente a la *superstición intelectual* (todavía no podemos pensar el poder de *lo frívolo*).

A pesar de lo que dice Martínez (donde tanto resuenan esas críticas irritadas de Gandolfo hacia Aira que analiza Contreras [129-130]), ese “esquivar la academia” era precisamente el gesto de Aira en sus ensayos “chascos”, el gesto de su simulacro y su juego. La “confesión” de Aira no sería la muestra de que la academia se “equivocó” al tomárselo en serio, sino de que, a pesar de todo, la propia auto-poética aireana se sustenta en esa voluntad de esquivar la academia. Y la academia tampoco eludió por lo general esa voluntad aireana, a pesar de haberse infatuado con la búsqueda de sus conceptos críticos aplicados en su propia obra. Pese a todo, ante el sistema de imposturas y complacencias que Aira pudo inspirar en la crítica cultural, su propia obra responde con la broma de una teoría irresponsable, una auto-poética que, aun en la autenticidad que pudieran tener sus búsquedas y declaraciones, nunca vacilará en dudar, antes que nada, de sí misma.

## **2. Los misterios de Aira y el agotamiento de la postmodernidad**

Al exponer la disyuntiva política implicada en toda operación de canonización literaria, Miguel Dalmaroni afirma:

Aún bien entrados los años 2000, la crispada disputa ideológica y estética a que condujo la consagración crítica de la obra de César Aira en el campo cultural argentino mantenía su capacidad para desatar energías confrontativas: en un corpus donde hacia mediados de los 80 sobresalían la tradición borgeana y la actualidad de firmas como las de Ricardo Piglia y Saer, que muchos críticos considerados “serios” celebrásemos la narrativa de Aira hizo que otros muchos sintiesen amenazados los valores modernistas y los criterios de calidad más indiscutibles por la emergencia de lo que veían como un pseudo-arte irresponsable, frívolo y hasta técnicamente torpe. (2009 ,73)

A fines de los años ochenta, el campo literario parecía evidenciar una segmentación tajante, aunque con más que evidentes intercambios, entre el sistema de lecturas propuesto por la revista *Punto de Vista* y el propuesto por la revista *Babel*. Antes de que esta última apareciera para tomar partido por la experimentación aireana, *Punto de Vista*, fuertemente situada en el paradigma Piglia-Saer, ya daba muestras de lo que Prieto percibirá como una valoración negativa contra lo postmoderno hecho desde el prejuicio de la modernidad (2006, 443). En cierto sentido, si en las reseñas ya clásicas sobre Aira, escritas por María Teresa Gramuglio (1982, 27-28) y luego por Nora Catelli (1984, 37) para *Punto de Vista*, el ataque<sup>223</sup> contra “la exacerbación del juego” y el hastío postmoderno que empobrece los efectos clásicos de la intriga novelesca configura, por oposición, una apología de la “modernidad” literaria, *Babel*, al preconizar el exotismo y el puro hedonismo aireano, estaría supuestamente tomando partido por una “postmodernidad” literaria (de la cual los autores de la revista derivarían en parte sus propias poéticas legitimadas en la sección “El libro del mes”). De más está decir que esta rotulación de “postmoderno” ha sido siempre ajena tanto a Aira como a los babélicos (como se evidencia en el texto titulado “Solemne, el gordo Buck” con que Caparrós cierra el primer número de *Babel*), y la clave de este prejuicio puede encontrarse en la asociación que Adolfo Prieto (1989, 22-25) hacía entre la postmodernidad y el ingreso del postestructuralismo en Argentina. En todo caso, es la clara simpatía (más o menos rigurosa) por las teorías del segundo Barthes, de Deleuze o de Lacan las que arrojarían el estereotipo de que *Babel*, con Aira como su apuesta máxima, fue la plataforma de una *formación* postmoderna.

Tanto Verónica Delgado como Mariana Catalin han acentuado respectivamente el peso de *Babel* en el marco del debate modernidad/postmodernidad, no sólo como contexto del campo literario de aquellos años, sino también como un objeto que se pone en discusión en la revista (cfr. Catalin, 2012). Sin embargo, como bien argumenta Catalin, no se trata tanto de una toma de partido por parte de *Babel*, sino de la capacidad de la publicación para visibilizar una tensión que la coloca como órgano de una generación bisagra, “entre dos épocas”:

no me interesa definir si *Babel* es posmoderna o si es prueba de que el campo literario e intelectual argentino estaba entrando en su etapa posmoderna. Lo que quiero sostener es que pensar el fin de la modernidad es un elemento central para generar una temporalidad que pueda ubicarla entre dos épocas, temporalidad que es fundamental para el posicionamiento de la revista en dicho campo. (2012)

Es evidente que, al incluir a Aira en su canon de lectura, *Babel* queda posicionada frente a aquellas publicaciones culturales que optan por otro paradigma (el representado por Piglia y Saer<sup>224</sup>). Pero no se trata sólo de un posicionamiento por

---

<sup>223</sup> En realidad, entre Gramuglio y Catelli se establece una crítica en torno a Aira que Valeria Sager define bien como “un tipo de lectura que oscila entre la celebración y la impugnación” (2008, 20).

<sup>224</sup> “Juan José Saer y Ricardo Piglia, los autores emblemáticos de *Punto de Vista*, son, en ese sentido, autores modernos en cuanto a la relación que sus respectivas obras mantienen con su verdad de artistas, y por eso son entonces autores consecuentes con esa verdad, manifestada en sus temas, sus personajes, su estilo. Aira, en cambio, construye su valor como autor posmoderno en tanto autor de una obra en superficie incongruente con una única verdad de artista, y articulada sobre pares antitéticos que no se anulan: realista y fantástica, elevada y



identificación con un corpus declarado y homogéneo, sino de una estrategia para representar el presente (la “innovación” de lo malo por ser nuevo, o nuevo por ser malo, que Aira defendía en su ensayo homónimo). Y es que *Babel*, por medio de ese debate, se sitúa a sí misma como la literatura *actual*: ya Catalin, al analizar las intervenciones que Nicolás Casullo despliega en las páginas de la revista, nota cómo se van introduciendo, a partir del discurso sobre la postmodernidad, los intereses centrales de la revista y, a la vez, algunas de las grandes arterias de las políticas literarias que desarrollarán los babélicos: la relación entre mito e historia, la revisión de los grandes hitos de la modernidad y la exploración de los límites de la literatura. De allí devendrá el interés en la parodia, el exotismo (como impugnación de las formas esclerotizadas de concebir la memoria histórica) y, a fin de cuentas, el interés transgresor en la idea de una *política de la literatura* más allá de la *literatura política* practicada y exigida por la generación anterior.

Ahora bien, aunque entre *Punto de Vista* y *Babel* la posición hacia Aira es sintomática (casi ausente para la primera<sup>225</sup>, cardinal para la segunda), esta oposición, como nota Sandra Contreras, no es en realidad tan simple y existen entrecruzamientos en los sistemas de valores de un lado y otro: Pauls, Guebel y Chejfec veneran algunas obras de Saer<sup>226</sup>; Piglia y Aira comparten la reivindicación de la obra de Alberto Laiseca<sup>227</sup>, aunque Aira se posicionaba en los ochenta fuertemente en contra del paradigma Saer-Piglia<sup>228</sup>; a su vez, la figura de Arlt es fundamental para ambas partes: “las líneas se intersectan de un modo más complejo, y por cierto mucho más rico en significación, que el que podría proporcionar una simple segmentación del campo” (Contreras, 2002, 108, n.42).

Como afirma Valeria Sager (2008, 20), si el sistema de valores con que *Punto de Vista* preconizó la escritura de Saer desde fines de los setenta se sustentaba en las categorías de “lo bello”, “lo perfecto” y “lo excelente”, la atipicidad exacerbada de la inventiva de Aira, la ambigüedad de su valor literario, “el espanto decadente”, como decía Nora Catelli (1984, 37), en fin, lo que el propio Aira relaciona con “lo monstruoso”, serían las causas de esa invisibilización que la revista operaría sobre su obra. Identificado el gusto moderno y elitista de *Punto de Vista* con el atributo de lo bello, “lo monstruoso” aireano queda excluido como aquello que, sin dejar de ser interesante, no condensa en sí la excelencia de la calidad literaria, sino apenas una demostración teratológica de una literatura autofágica que se consume en su propio fuego y se reabsorbe en sus propios excesos. No en vano, como contrapartida al culto saeriano de “lo bello” o “lo perfecto”, Aira tildará a Saer (en un borgeanamente irónico artículo titulado “Zona peligrosa”, publicado en 1987) de “escritor presentable” cuya obra sería el

---

banal, poética y prosaica, patética y divertida, filosófica y trivial” (Prieto, 2006, 443-444). Aun así, sabemos que la postura de los babélicos hacia Saer y Piglia no es para nada homogénea ni maniquea (aunque Aira sí se mostrara contrario a ambos en dos textos críticos publicados en los años ochenta). Por lo pronto, es importante tener en mente que *El entenado* y *La ocasión* estimularon una positiva recepción en *Babel*, cuya lectura particular de Saer habilita la lectura en tándem con Aira, tal como lo plantea Caparrós en su manifiesto al leer juntos *Ena, la cautiva* y *El entenado* (cfr. Garramuño, 1997; Sager, 2009; Arce, 2010b y 2011; Catalin 2011).

<sup>225</sup> Como lo demuestra puntualmente Valeria Sager (2008).

<sup>226</sup> Cfr. las reseñas sobre *La ocasión* de Saer en el número 4 de *Babel*.

<sup>227</sup> Especialmente si contrastamos los complementarios elogios a *Los sorias* en la nota que publicó Aira en el número 12 de *Babel*, en 1989, (“Una máquina de guerra contra la pena”) y en el prólogo de Piglia a esta novela, en 1998 (“La civilización Laiseca”).

<sup>228</sup> Sendas críticas están en “Novela argentina: nada más que una idea” (*Vigencia*, no. 51, 1981) y en “Zona peligrosa” (*El Porteño*, abril, 1987).

producto correcto de una lógica de taller literario<sup>229</sup>. Sobre esta oposición entre Saer y Piglia, por un lado, y Aira, por el otro, se establecerá una definición de “buena” y “mala” literatura, donde el segundo término será asumido por *Punto de Vista* de forma literal, sin la complejidad intrínseca de su gesto<sup>230</sup>. Simplificando, podría decirse que *Babel* hará precisamente la operación opuesta: la búsqueda de un emblema grupal en esa literatura “mala” y en esa banalidad anacrónica con que Contreras define lo ilegible de Aira para los valores vigentes en el campo cultural de los ochenta y noventa (2002, 138).

Después de las reseñas clásicas de Gramuglio y Catelli, *Punto de Vista* silenciará el nombre de Aira hasta el año 2000, cuando en un debate sobre “Literatura, mercado y crítica”, Matilde Sánchez recupere la obra aireana para discutir la relación entre mercado y públicos, y estimule un debate en torno a la condición postmoderna del autor que, en cierto sentido, es un eco perfeccionado y mejor calibrado de la reflexión que hiciera Catelli, una década y media atrás, sobre las limitaciones postmodernas del autor. Como nota Sager, a pesar de tratarse de un debate donde los nombres convocados inicialmente son los de Piglia, Saer y Puig (excluyendo el de Aira)<sup>231</sup>, y a pesar incluso de que la discusión demuestra, a pesar de todo, un evidente reconocimiento de Sarlo y Gramuglio del lugar de Aira en la literatura argentina, la conclusión no deja de recaer en el tópico de lo inclasificable de su estética, una ambigüedad que incluso hace vacilar su valor entre lo moderno y lo postmoderno:

**Beatriz Sarlo:** Aira sigue siendo un misterio, no clasificable en este punto. Es el escritor postmoderno, podría decirse: hace estilos, en plural.

[...]

**Matilde Sánchez:** En ese caso, en la decisión de jugar con el riesgo, sería un moderno, no un postmoderno.

**María Teresa Gramuglio:** Quizá lo postmoderno esté en esa especie de “todo vale” que es su escritura. Me parece que Aira practica también juegos de reescritura. (2000, 6-7)

---

<sup>229</sup> Contreras dirá sobre este artículo: “Sobre Saer, [...] en el revés del elogio (la valoración que Aira hace de la obra de Saer hace que su relación no haya sido nunca la que de entrada estableció, irremisiblemente, con Piglia), se escondía la irónica desaprobación a una obra ‘bien hecha’ aunque construida a salvo del riesgo, con la perfección de un ‘taller’” (2002, 26). Para ver con más detalle la relación entre Aira y Saer, cfr. Arce, Rafael (2010b y 2011).

<sup>230</sup> Rafael Arce describe perfectamente, en la oposición Saer/Aira, el funcionamiento de la lógica de buena y mala literatura según el paradigma al que responde *Punto de vista*: “A simple vista, por lo menos [es fácil oponer las obras de Saer y Aira]. A la *calidad* de Saer podemos oponer la *literatura mala* de Aira. Saer tarda años en escribir una novela; Aira escribe varias por año. Saer corrige; Aira, no. A Saer le interesa el resultado; a Aira, el proceso; Saer considera que el escritor debe borrarse detrás de su obra; Aira, que la obra es arte cuando pone en escena el mito personal del escritor. Saer es serio, adorniano, casi solemne; Aira es frívolo, rousseliano, casi liviano. Hay tramos de la prosa saeriana altamente musicales, eufónicos; hay tramos de la prosa airiana enfáticamente torpes. Saer viene cabalmente de la literatura y su exasperante trabajo con los intertextos y los epígrafes, prolijos y sofisticados casi hasta la pedantería, así lo atestiguan; Aira afirma que es novelista por casualidad y que lo suyo es más bien arte a secas. El mito personal de Saer a veces parece sugerirnos un cierto genio innato, una suerte de *ya nacido escritor*; Aira afirma haber nacido sin el don. La lista podría continuar” (2009, 1-2).

<sup>231</sup> Al respecto de la tríada de novelistas formada por Piglia, Saer y Aira, dice Rafael Arce: “un conjunto donde Aira parece ser siempre el mal tercio, la chaperona, en el idilio de esas dos obras que corren, todo el tiempo, el peligro de su clausura, de su definitiva canonización” (2010, 2).

Sin embargo, aquí se sigue reproduciendo (en Sarlo y Gramuglio, no en Sánchez) la cuestión de la oposición moderno/postmoderno como reflejo de la oposición entre “lo bello” (la perfección de Saer o Piglia) y lo que es meramente “interesante”, un fenómeno inclasificable, un “misterio” donde lo que no se puede clasificar, en cierto sentido, tampoco “califica”. Un gesto similar se puede encontrar en la ambigüedad con que Sergio Chejfec reflexiona sobre *La villa* de Aira en un número posterior de *Punto de Vista* (2002), donde la cualidad de “deceptivo” con que valora el efecto aireano no clarifica su carácter positivo o negativo<sup>232</sup>. Poco después, como afirma Sager, habría una vuelta al “problema Aira” en *Punto de Vista*, de la mano del debate en torno al valor en el arte contemporáneo.

Ahora bien, así como *Punto de Vista* postulaba un consenso estratégico entre Saer y Piglia, al finalizar la década del noventa, serán dos elementos los que repondrán la figura de Aira en la revista: la necesidad de actualizar el sistema de lectura “tras el cierre de la obra de Saer” (cfr. Sager, 25) y la revalorización de los atributos de “originalidad anómala” que, abriéndose paso frente a la cualidad moderna de “lo bello”, posiciona a Alan Pauls y a Sergio Chejfec entre las nuevas preferencias de Sarlo.

Martín Kohan, en un artículo publicado en 2005 en la revista (en el mismo número en que también Sarlo remitirá a Aira positivamente), liquida finalmente las oposiciones de los ochenta al encontrar en Pauls y Chejfec las síntesis de esa imposibilidad que hacía incompatibles a Aira con Piglia o Saer:

Es como si, en cierta manera, la presunta incompatibilidad entre la literatura de Aira y la literatura de Saer pudiese, desde la perspectiva de Chejfec, desvanecerse, y admitir al menos una razonable coexistencia; y lo mismo pasase desde la perspectiva de Pauls, con la literatura de Aira y la literatura de Piglia. (2005b, 10)

La literatura “mala” de Aira, su “monstruosidad”, sólo pudo ser asumida por *Punto de Vista* cuando, cerrado el ciclo del paradigma moderno Piglia-Saer y su imperativo de “belleza” y “perfección”, se hiciera necesario explicar el sistema de experimentación y representación de la realidad que aparecían en textos que la revista ya venía valorando desde los noventa por su originalidad (como los de Chejfec y Pauls, pero también los de Marcelo Cohen). A la hora de rastrear la genealogía de esa originalidad, la figura de Aira se hizo ineludible (condición que demuestra cómo la reabsorción que hace la crítica implica una disminución de los poderes de gratuidad y singularidad de la literatura que define Giordano y su enderezamiento hacia la “utilidad” de las supersticiones críticas). Aun así, en este viraje, *Punto de Vista* no llega a diluir su concepción todavía moderna de la “alta literatura”, donde, si Aira se convierte en un referente cultural cuya invisibilización no puede seguir disimulándose, su reposición sólo responderá a cómo otras obras mucho más calibradas académicamente son capaces de construir una originalidad inexplicable. En todo caso, podría decirse, en el balance que erige a Pauls y a Chejfec como emblemas del canon de “lo nuevo”, que es lo que todavía los une a

---

<sup>232</sup> Cabe suponer la segunda opción, si recordamos la actitud que Chejfec ha exhibido usualmente hacia ciertas supersticiones de las vanguardias. A su vez, el rechazo al paradigma lamborghineano que hace Chejfec, ya era evidente en su intervención sobre el autor de *El Fiord* en *Babel* (1989), lo cual reproduce una de las tres impugnaciones fuertes, aunque de excepción, que los babélicos realizan en contra de la autoridad estética de Aira para escoger un canon: Chejfec contra Lamborghini, Sánchez contra Copi y Feiling contra Emeterio Cerro ocultan una vacilación frente al gusto aireano.

Piglia o Saer lo que habilita sus poéticas (la belleza, la perfección: la sensibilidad altomodernista), y el resto incómodo de originalidad anómala es la que obligará a la crítica a remontarse a Aira, como una concesión genealógica. Paradójicamente, en el debate actual que puede sintetizarse, *grosso modo*, en las posiciones de Elsa Drucaroff, Guillermo Martínez y Damián Tabarovsky, el canon que postula este último en su *Literatura de izquierda*, fuertemente deudor de la concepción aireana de la “literatura mala”, se sustenta precisamente en una nómina valorativa donde, aunque de Aira se pasa a Pauls y Chejfec, el paradigma Piglia-Saer queda prácticamente excluido.

Diferente a *Punto de Vista*, como veremos, es el sistema de categorías axiológicas con las que *Babel* comienza a leer a Aira en los años ochenta, donde, sin la obsesión de fetichizar la cuestión de lo postmoderno, se hace un guiño cómplice hacia lo inasimilable aireano. Este sistema de lecturas babélico, aunque es capaz de incluir algunos aspectos de Saer o Piglia, localiza el eje del valor en aquello que encarna la escritura de Aira: la experimentación formal, la puesta en crisis del modelo lineal de representación de la realidad y una defensa de la paradoja como atributo literario que, lejos de la perfección formulística exigida por *Punto de Vista*, se traduce en el placer de la lectura, en su potencia lúdica y, fundamentalmente, en la búsqueda de lo monstruoso: el desenfreno, la parodia, el exotismo... en fin, la transgresión que señala los límites de la literatura. Una literatura que, opuesta a la estética calculada, programada y equilibrada, se plantea como lo que Martín Caparrós bautizará con el mote de “literatura del accidente” (1990, 17).

### 3. Aira, el faro de *Babel*: la literatura del accidente y el placer de la lectura

La melancolía les enseñaba a caminar, y los llevaba muy lejos, al final de un camino. Y una vez allí, habían tenido el valor supremo de mirar de frente a la frivolidad, y la habían aspirado hasta el fondo de los pulmones.

César Aira, *Ema, la cautiva* ([1981] 2012b, 141)

Por eso yo he optado por la frivolidad total, ¡pero total!

César Aira, *Embalse* (1992, 154)

César Aira fue para el grupo de autores de *Babel* uno de los emblemas del sistema de afinidades y rechazos literarios que ellos comenzaron a construir en los años ochenta. Al ser Aira la apuesta que permitía a los babélicos alejarse del paradigma “moderno” de Piglia y Saer (sin por ello negarlo del todo, como sí lo hace Aira), el autor de *La luz argentina* se convirtió en una presencia constante en la revista<sup>233</sup>.

Ya en el primer número de *Babel*, la sección “La mesa de luz” (donde un autor diferente por número exponía sus lecturas recientes) estuvo concedida a César Aira, quien, en razón de exponer su admiración por *Los papeles del club Pickwick* de Dickens, especula sobre el placer de la lectura, reafirmando con esto uno de los efectos

---

<sup>233</sup> Ya desde comienzos de los ochenta, algunos autores que formarían parte de *Babel* habían comenzado a notar la innovación que se tramaba en las obras de Aira. Así lo hacen Jorge Dorio y Sergio Bizzio, en entrevistas publicadas respectivamente en 1983 y 1986, cuando Aira, todavía lejos de sustentarse en el efecto causado por su prolificidad, sólo había publicado cinco o seis novelas (y sólo tres cuando Dorio lo entrevista).

principales que su propia estética tiene sobre los autores de la revista (efecto que se proyectará muy particularmente en el ideario de C.E. Feiling [cfr. Bernardini, 2013]). A su vez, en el número 9, Aira tendría también una sección propia, de aparición única, titulada “El distraído: una columna flotante de César Aira” y, por si fuera poco, en este mismo número, cuya sección “El libro del mes” está consagrada a las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, Luis Chitarroni (como ya hemos visto) dedica gran parte de su nota a reflexionar sobre el prólogo de Aira a esta edición y sobre el papel de éste como continuador del legado lamborghiniense. En el número 12, cuando la misma sección rinde homenaje a *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca, no sólo la legitimación de esta novela roza también a las que configuran un sistema emparentado de novelas exóticas (*Una novela china* de Aira entre ellas), sino que también es el propio Aira quien tiene la palabra para encomiar la calidad literaria de Laiseca. También la presencia de Copi en el número 15 de *Babel* está estrictamente vinculada al influjo de Aira, quien reseña allí *La Internacional argentina* (cfr. Delgado, 1995, 9), adelantando algunas ideas de lo que luego será su curso reunido en el volumen titulado *Copi* (1991). Finalmente, en el penúltimo número de la revista, el 21, se dedica la sección “El libro del mes” a *Los fantasmas*.

Si en el manifiesto del número 10 Caparrós había concedido un lugar central a Aira y a la pampa exotizada de *Ema, la cautiva*, en el número 20, en su sección “La Verónica”, el autor de *Ansay* describe a Aira como “abanderado-chasco” de la “literatura mala”, una militancia que parece diseminarse hacia las poéticas del grupo:

César Aira, abanderado-chasco de tan espaciosos bríos, trabaja una literatura de la displicencia: palabras que se proponen como la traducción de los gestos más banales: una estetización de lo vulgar [...] ¿una literatura, entonces, del accidente? (Caparrós, 1990d, 17)

¿Cómo no leer en esta rotulación de “abanderado-chasco” la misma figura transgresora de *la estafa* con que el propio Aira se devela sin pestañar en la entrevista de Damià Gallardo (2009), y que Alan Pauls extiende hacia la imagen de Borges como parodista (1994, 142)?<sup>234</sup>

De hecho, todo el número 20 de *Babel* está atravesado por la presencia de Aira a causa de un debate que, en el fondo, es el que estimula el comentario de Caparrós. Se trata de la polémica en torno al poeta neobarroco Emeterio Cerro, que puede leerse entre los números 8, 18 y 20 de *Babel*. En el número 18, en una columna de opinión, Aira defendía la estética *kitsch* de un poemario que Emeterio Cerro escribiera en colaboración con Arturo Carrera, obra que había sido duramente criticada por C.E. Feiling en el número 8 de la revista. En el 20, la defensa de Aira azuza las respuestas de Feiling, Ana María Shúa y Alejandro Ricagno. Por su parte, en este mismo número, Arturo Carrera, para reseñar *La buena nueva* de Fogwill como libro del mes, se apoya en la referencia a Aira. La devolución de favores es una de las lógicas de esta revista. Resulta sintomático de la riqueza y complejidad de las posiciones exhibidas en *Babel* cómo Feiling critica en esta respuesta la concepción aireana del valor literario, pero, al

---

<sup>234</sup> Recordemos, como ya hemos visto en el apartado 5.3., que la “Operación Borges” llevada a cabo en *Babel*, está estrechamente ligada a las intervenciones críticas de Pauls y a la contextualización que éste hace sobre la parodia como clave para leer a Aira. En cierto sentido, es posible decir que la imagen de un Borges parodista se alimenta completamente de la imagen que *Babel* va promoviendo de Aira.

número siguiente, encomia sin miramientos *Los fantasmas*. También aprovechará la línea de este debate Luis Chitarroni, cuando, al hacer el elogio de *El coloquio* de Alan Pauls (en el número 19), su valoración se apoye evidentemente en la cuestión de la “literatura mala” introducida por Aira en el número anterior.

Valeria Sager percibe claramente en las reseñas de Pauls y Feiling a *Los fantasmas* la importancia que comportan ambas para la construcción del sistema de valores de la revista:

Las dos son importantes para comprobar el lugar central que los nuevos narradores del momento le daban a la obra de Aira pero además, tanto Pauls como Feiling realizan lecturas de la novela que anuncian muchas de las líneas de interés señaladas por la crítica que se ocupó del autor con posterioridad. Pauls establece tempranamente la filiación entre Aira y Puig, pero es el texto de Feiling el que interesa aquí especialmente. En una frase que retoma los debates sobre la función de la literatura que la revista propicia, el escritor sostiene que aunque la literatura sirve únicamente para producir más literatura, ante la novela de Aira es imposible obviar el hecho de que sirve también, para producir placer. (2014, 15-16, n.11)

Y, suscribiendo a una postura de Mariana Catalin, Sager reafirma:

[...] es preciso remitirse a *Babel*, para comprobar que a pesar de sus visibles diferencias, “leer juntos” a Saer y Aira no fue, para los escritores de la revista, un problema sino un modo de diseñar el espacio genealógico conveniente para su propia literatura. (16, n.11)

De este modo, ambas reseñas son puntales de la axiología babélica al poner en juego, bajo el pretexto de una reseña a *Los fantasmas*, dos elementos fundamentales del canon propuesto por el grupo: **el principio de placer de la lectura** como baremo de la calidad literaria y **el parentesco entre Saer y Puig** (casi impensable en esa época), la cual los babélicos buscan en la síntesis que emblematiza la poética de Aira. Con respecto al primer elemento, resulta significativo el hecho de que cobrará matices diferentes según el autor que lo esgrima en *Babel*: así, invocado por Feiling, el principio de placer receptor no sólo comprenderá la noción barthesiana y experimental del placer (un placer “dandy”, “refinado”, complejo, un compuesto entre lo lúdico y lo novelesco puro), sino también algo propio del específico programa literario que Feiling mismo comenzaba a esbozar en aquellos años (cfr. Bernardini, 2013). La idea de un rescate de los géneros “bajos” (la novela de aventuras, el policial, la narrativa de terror, etc.) que debe ser realizado con puntualidad de artesano por parte del escritor para generar el placer del lector. Esta noción del placer, como resultará evidente, se aleja del puro experimentalismo propugnado en *Babel* y entronca en algún punto (lo cual vendría a ser una paradoja) con la literatura de aquellos autores anti-vanguardistas que Damián Tabarovsky llamará, satíricamente, “los jóvenes serios”, muchos de los cuales (como Pablo De Santis o Guillermo Martínez), desde fines de los noventa, plantearán “la sensatez como valor literario supremo” (2011, 33) y, buscando el *best-seller* de género y de correcta factura, cultivarán “el sacrosanto respeto al lector” (76). Aunque haya ciertamente distancia entre estos “jóvenes serios” y el proyecto genérico de Feiling (especialmente si pensamos en el fuerte rechazo de éste a la banalidad comercial de la

literatura), es pensable que entre ambas partes hubiera podido producirse cierta confluencia (pensemos que Feiling, desde el placer de la lectura que encontraba en Saer y Aira, o en Bianco y Fogwill, se desplazaba cómodamente hacia el encomio de Stephen King).

Con respecto a la capacidad de *Babel* para leer a Aira y ubicar en un mismo plano a Saer y Puig, ya hemos visto cómo Martín Kohan, al hacer un balance de la novela argentina desde los noventa hasta comienzos del siglo XXI, notará que la condición de posibilidad de las poéticas de Chejfec y Pauls estriba precisamente en una amalgama que contradice los maniqueísmos partidistas de los años ochenta: Saer y Piglia leídos dese Aira (Kohan, 2005b, 10). La unión espuria de la oposición Saer/Puig expresa la búsqueda de una poética donde se acoplen la experimentación lingüístico-perceptiva y la frivolidad polifónica, “lo alto” (el *Nouveau Roman*, el fluir de la conciencia, la alegoría, la exploración del tiempo narrativo, la corrección compositiva de la escritura, el monotematismo como marca de autor, el espíritu de seriedad) y “lo bajo” (el folletín, la transgresión, el sentimentalismo, el *kitsch* y el *camp*, la escritura sin corrección, la promiscuidad de temas y estilos, el humor y la parodia).

Si pensamos en el listado de procedimientos que exhibe Caparrós en su manifiesto a modo de programa grupal y de características compartidas, la articulación Saer-Puig (vía Aira) es el referente clave para trazar una serie de estrategias puntuales: la manipulación de los géneros (cuya maestría Caparrós ubica en dos opuestos como son Puig y Borges<sup>235</sup>) y la exotización de lo nacional (el llenado que Aira, Saer y Briante hacen del espacio del desierto: si la pampa de la tradición literaria argentina es el lugar vacío por excelencia, estos “nuevos” textos buscan saturarlo de una hipercivilización inverosímil y paródica).

Alan Pauls (con ese estilo hermético y ese tono enigmático y lúdico que caracteriza a sus primeros textos críticos) no puede evitar focalizar su interés por *Los fantasmas* en aquello que une a Aira con Puig. Una unión que, como aclara Pauls, puede percibirse como mediatizada por Lewis Carroll (lo maravilloso rarificado por el *nonsense*). Recordemos que Manuel Puig es uno de los vértices desde los cuales Pauls construye su propia poética y su pensamiento crítico (cfr. en Warley, 1990, 39), y esta actitud, aunque bajo un diferente régimen de lectura, es compartida por Aira. Precisamente, al año siguiente de la aparición de *Los fantasmas*, Aira publicaría su breve ensayo titulado “El sultán”. Allí exhibirá su visión ponderativa de Puig como “maestro de la narración”, autor de una obra que es “puro estilo”, injustamente tratado por los críticos. Curiosamente, aunque no dicho explícitamente, no será extraño rastrear tanto en las lecturas de Aira como en las de Pauls, un cierto parentesco entre Arlt y Puig: el escritor plebeyo que hecha mano del folletín para lograr una voz propia y extraña, el escritor de las oscuras cavernas de la psiquis y de los terrores sociales distorsionados, el autor consciente de la relación entre la narración de amor y la tragedia macabra. Como si la monstruosidad moral, la anormalidad psíquica y el sadismo erótico de *El amor brujo* o de “El jorobadito” tuvieran su heredero más puro en *The Buenos Aires Affair* o en *Sangre de amor correspondido*. Los semas de oscuridad y tenebrismo son constantes en la imagen que da Aira de Puig: “Puig fue un maestro de la oscuridad”, “Llegó a dejar sólo una impenetrable oscuridad, en la que resonaban voces extrañas y

---

<sup>235</sup> Ya Matilde Sánchez refrendaba por esa época la idea de Puig como una salida del canon borgeano: “Más allá de Borges está Puig. [...] Para olvidar a Borges, nada mejor que una novela de Puig” (1992, 46).

en buena medida incomprensibles”, “Es la creación, en la nada tenebrosa, de un corazón humano cuyo latido se transmuta en visibilidad. Y ahí, en el extremo del destino, es donde parece brillar una luz lejana. En el corazón de las tinieblas” (1991b, 28-29).

De ese modo, si Puig ingresa al sistema de lecturas de *Babel* de la mano de Pauls (que lo estudia en su ensayo de 1986 y que, en su primera novela, *El pudor del pornógrafo*, lo toma como referente para su exploración de los mitos culturales del sentimentalismo folletinesco y la perversión), en Aira esta canonización encuentra una segunda confirmación. Pauls lo nota en esta reseña de *Los fantasmas*, y “El sultán” que Aira publicará meses más tarde reafirmará esta tradición selectiva. Dice Pauls:

*Los fantasmas*, la novela en la que Aira, malversando una consensuada geometría literaria, revela que Lewis Carroll es el camino más corto entre su propia prosa (la de Aira) y la de Manuel Puig. (1990c, 5)

Ahora bien, el “efecto sinopsis” (o de “contracción sinóptica”) que Pauls adjudica al estilo de Aira, y que le sirve para enlazarlo a Puig, puede verse como una oposición exacta de la manera en que Aira define al autor de *Boquitas pintadas*: “Fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla” (1991b, 27). Aira percibe en la multiplicidad de voces de Puig, en su costumbrismo polifónico, la esencia de su estilo y su capacidad suprema como narrador. En cambio, al efecto de costumbrismo y de polifonía social que parece desplegarse en *Los fantasmas*, según Pauls, se le superpone “una lógica tan monstruosa y cómica como la de Alicia” (1990c, 5): la de la paradoja. En cierto sentido, es el carácter experimental y humorístico de estas paradojas conceptuales, su densidad de *nonsense*, más que el elemento sobrenatural, lo que comporta la huida aérea del realismo. Y, podríamos agregar, el carácter voluntariamente banal y sinsentido de estas paradojas se emparenta en un punto con Puig: la pasión por la frivolidad (como diría Germán García para describir a Lamborghini: “el chiste que asquerosa el discurso solemne, las tonterías impagables de la gratuidad” [en *Literal* 2/3, 1975, 27]). Y esta frivolidad, esa idiosincrasia propia de la novela, es la que engendraría el goce de la lectura:

**El goce lunático de la paradoja** es la verdadera fiesta de *Los fantasmas*, la fiesta que arrastra en su orgía de perplejidades **todos los mundos de la novela**, el de la arquitectura y el de las clases sociales, el del dinero y el del tiempo, el del sueño y el de la conversación, como si cada uno de ellos olvidara por un instante las convenciones que rigen su representación, infringieran los límites que los separan en esferas y emprendieran la fuga juntos, indistintos, embriagados por ese vértigo aporético que los anuda en una superficie común. (Pauls, 5)

Precisamente sobre ese goce y esa potencia de lo novelesco pondrá el acento C.E. Feiling, autor de la otra reseña publicada en *Babel*. Y, con ello, también hará visible el cordón umbilical que une la poética de Aira con el propio programa literario. Ese programa que Feiling proyectó a comienzos de los noventa como una recuperación del placer de la lectura por medio del retorno a los géneros “bajos” de la novela (aunque Feiling irá más allá: no buscará la parodia o la experimentación sobre la base de estos



géneros, sino más bien el humilde aprendizaje de la virtud artesanal que exige su confección más convencional<sup>236</sup>).

Más allá de señalar algunas significativas intertextualidades (con *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde, de la cual Aira adaptaría completamente el esquema narrativo, o con *La taberna* de Émile Zola<sup>237</sup>), Feiling plantea dos claves de lectura que contraen lazos directamente con los recursos que expusiera Caparrós en “Nuevos avances y retrocesos...”, tal como se ve en la reseña de Pauls:

- La experimentación con los géneros: al afirmar que Aira lee a Wilde del mismo modo en que Bioy Casares lee a Wells, Feiling ingresa, por un lado, en la valoración de la literatura de invención de Bioy (recordemos que en el número 19 de *Babel* se reedita sintomáticamente un ensayo del autor de *La invención de Morel*), y, por el otro, en la valoración del uso de los géneros a partir, no tanto de las reglas de composición, sino de la exploración que éstas pueden permitir para la invención narrativa.
- La impugnación del realismo mágico latinoamericano: Feiling adhiere a la crítica que Caparrós ejerce contra la literatura “Roger Rabbit” (aquella literatura que cometería la ingenuidad de creer que todavía se puede representar e incluso resolver la realidad social), cuya mira apunta fundamentalmente contra su versión más mercantil, la del *Boom* latinoamericano y las banalidades del realismo mágico (el exotismo *for export* con conciencia social que el propio Aira

---

<sup>236</sup> Curiosamente, entre el experimentalismo de Aira y la búsqueda de Feiling de un retorno a la “buena” novela convencional de género, hay más de un contacto. Ya Feiling percibía que *Los fantasmas*, pese a tratarse de una obra que podría tildarse de experimental, estimulaba profundamente el placer de la lectura. Sin embargo, es curioso notar que el propio Aira, más de dos décadas después, reflexionará favorablemente sobre estos géneros “bajos”. Antes parecía defender lo novelesco y lo folletinesco como fuente de inspiración para sus experimentos y sus parodias, como materia prima, pero finalmente llega el momento en que, como si remitiera implícitamente al programa trunco de Feiling (la voluntad de ser un buen artesano de género), se pregunta por la causa de su propia incapacidad de escribir novelas “convencionales”: “Leyendo novelas policiales, buenas, apasionantes... me pregunto por qué yo no escribo así. ¿Qué razón hay para escribir estos vanguardismos que escribo yo? En alguna época creí que había razones histórico-políticas, de combate contra las viejas estructuras represivas, etc. Ahora no puedo menos que reírme... Aun aceptando que nuevas formas en literatura reflejen o anticipen nuevas formas de pensar, sigo pensando en el fondo que, al menos yo, no escribo novelas convencionales porque no quiero trabajar, y quizás, seguramente, porque no podría hacerlo. Pero hay algo más. Una novela convencional... ¿por qué la leo (con placer)? Quizás hay una diferencia entre leer y escribir: leo una cosa, escribo otra. Se da por sentado, apresuradamente, que uno escribe, quiere escribir, cosas que se parezcan a las que le gusta leer. Pero son dos actividades radicalmente distintas, que parten de distintos puntos y buscan distintos objetivos” (2015b, 54).

<sup>237</sup> Feiling dirá que uno de los referentes (invertidos) de *Los fantasmas* es *L’assomoir* (*La taberna*) de Émile Zola (ambas comparten el detallado retrato del mundo obrero), pues Aira “parece haber querido probar la imposibilidad del naturalismo” (1990c, 5). En este mismo plano (si seguimos esa comparación que permitía a Gramuglio ver en *Los fantasmas* una reescritura de *El limonero real* de Saer – invertido también, debiera decirse - y que, desde allí, permite redirigir la comparación hacia el *Ulysses*, por la concentración narrativa en la unidad del día), la detallada descripción de un único día entero que hace Aira, con su irrupción de lo inverosímil y lo absurdo, sería a la vez también una inversión (y neutralización) de otra cumbre modélica del naturalismo francés: *Une belle journée* (*Un hermoso día*) de Henry Céard, novela que busca el perfecto y minucioso registro de un día entero en la vida de tres burgueses, un día en el que nada sucede y todo transcurre en la más absoluta banalidad. La banalidad que busca Aira, en un análogo esquema narrativo, radica precisamente en la propia maravilla sobrenatural que irrumpe en un realismo construido sobre el afán de retratar el detalle costumbrista hasta su caída auto-paródica en el absurdo.

condenará también en su ensayo “Exotismo”, escrito también en 1991, aunque publicado en 1993<sup>238</sup>):

La primera, errónea impresión que uno tiene de *Los fantasmas* es cierta reminiscencia del realismo mágico, que tanto contribuyó al ¡Plop! de la literatura latinoamericana -la reminiscencia, tratándose de Aira, viene de las mejores obras del rubro, digamos de *El reino de este mundo* o *El coronel no tiene quien le escriba*, no de *La consagración de la primavera* u otras que es preferible callar. Sin embargo, recorriendo con mayor cuidado esta *nouvelle*, inmediatamente uno descubre que la dirección de la escritura es por completo ajena a las morisquetas del realismo mágico. (1990j, 5)

Ahora bien, si la orientación general de *Babel* parecería ser una defensa de *l'art pour l'art*, de la hiperliteratura cuyo único universo de referencia es la propia tradición literaria (a fuerza de ser imposible para ellos la representación de una realidad exterior), Feiling busca sacudir toda esa pesadez postestructuralista según la cual la literatura debiera descansar sólo en la complacencia donde todo se apoya en signos que remiten a signos, literatura que no imita a la realidad, sino a otros textos. Para Feiling sí hay una exterioridad a la cual la literatura debe responder: el lector. Una reivindicación que ya hiciera Roland Barthes en *El placer del texto*<sup>239</sup>. Si la literatura es juego, esto es porque su objetivo es producir placer. En la base de la axiología literaria estaría el hedonismo y no la autofagia de una literatura que constantemente necesita remitir a su propia tradición para considerarse legítima:

Se puede afirmar, en cierto sentido, que la literatura únicamente sirve para producir más literatura, y que *Los fantasmas* es un ejemplo de esto. Pero ante la *nouvelle* de Aira es imposible obviar el hecho de que la literatura también sirve para producir placer, de que un relato o un poema son mejores en la medida en que promueven un mayor placer. (El utilitarismo, que en ética degenera en una moral para los cerdos, es por completo apropiado en estética).

*Los fantasmas* genera placer de un modo, a un grado que recientemente sólo había alcanzado *La ocasión*, de Juan José Saer. (Feiling, 1990c, 5)

---

<sup>238</sup> Hemos revisado ya las líneas generales de este texto de Aira en el apartado 4.2. Si Aira y Caparrós coinciden en su condena al auto-exotismo latinoamericano del realismo mágico, la reseña de Feiling a *Los fantasmas* viene a reafirmar este pacto babélico, que encontraría en Puig, en Aira, en Saer, una literatura argentina que sólo puede leerse, verdaderamente, si se la separa del corpus de la literatura latinoamericana de moda que se lee en Europa o Estados Unidos (García Márquez, Vargas Llosa, Tomás Eloy Martínez). Como un lado B del mercado del *Boom* y sus oportunismos latinoamericanistas, los babélicos parecen concebir que la *transgresión* sólo es posible en esta autenticidad experimental y lúdica de Puig, Aira y cía., carente de complacencias y arriesgada a un cierto nivel de hermetismo, así como a una “relación desesperada de amor-odio” con los críticos, tal como dice Aira sobre Puig (1991b, 29).

<sup>239</sup> No podría exagerarse la importancia que tiene el estilo de Roland Barthes en la configuración de la axiología de *Babel*, marca que se percibe tanto en la veleidad semiológica de los textos capitales de la revista, como en la configuración de la poética de cada autor, muy específicamente en Aira, Caparrós, Pauls y Feiling. El homenaje más explícito a esta deuda puede verse en los números 1, 7 y 9 de la revista, en los cuales se publican anticipos de *El susurro del lenguaje* y de *Variaciones sobre la escritura*, así como una reseña de *Michelet* (homenajeada en la sección “El libro del mes”).

Esta defensa de un utilitarismo de la literatura concentrado en el placer de la lectura viene a continuar positivamente la defensa que hace Caparrós de esta misma virtud en su columna "La Verónica", en el número inmediatamente anterior (1990d, 17). Allí, Caparrós relata el encuentro entre Voltaire y Casanova, donde éste lo acusa de escribir para la multitud, sin respetar el principio horaciano de escribir "*contentus paucis lectoribus*" ("satisfecho con unos pocos lectores"). Voltaire le replica afirmando que, si Horacio hubiera debido combatir, como él, contra la superstición popular, él también habría tenido que escribir para todo el mundo. Y allí es donde Caparrós cuela su manifiesto (reafirmando su ataque contra la literatura "Roger Rabbit"), el cual Feiling vendrá a ejemplificar con el modelo de *Los fantasmas*:

Escribir para la inmediata comprensión de todos fue un recurso de la modernidad en armas, de la batalla por la conquista de la razón instrumental. Esa faena duró un par de siglos y, por momentos, dura todavía. Ahora, sin embargo, hay quienes exigen de la escritura esa inteligibilidad newtonianamente universal, no para la destrucción de la hidra espantable, sino para que otra hidra siempre supuesta, la del público, la del "lector común", se relama las fauces satisfecha, tranquila en su sosiego confirmado. E imponen para eso su idea de ese público, y la agitan como un espantajo de caricatura. (Caparrós, 17)

Aquí, los valores del elitismo ("*contentus paucis lectoribus*") y el placer de la lectura pasan a integrar un argumento más amplio: el de la postmodernidad, el de habitar una era en que los grandes relatos de la modernidad están extintos y no pasan de ser un mero gesto ingenuo, una superstición crítica. Escribir "para todos", con la virtud de la claridad, y creyendo en la posibilidad de representar la realidad y cambiarla, fue, en todo caso, "un recurso de la modernidad en armas, de la batalla por la conquista de la razón instrumental", válido entonces, pero ahora inactual, casi una impostura y, fundamentalmente, una actitud hostil y retardataria frente a la novedad, la novedad de la "literatura mala" aireana, por supuesto:

Una polémica: es probable que se pueda pensar la literatura mala como una literatura del énfasis. Todavía se nos oculta su taxonomía. pero es dable suponerle una prosodia gesticuladora, un débil o como de acto del veinticinco de mayo o más taimadamente, de día del trabajo. El peligro de hacer de la vulgaridad grandilocuencia, es decir: la vulgaridad de enfrentarse a lo grandioso, de intentar lo estetizante. César Aira, abanderado-chasco de tan espaciosos bríos, trabaja una literatura de la displicencia: palabras que se proponen como la traducción de los gestos más banales: una estetización de lo vulgar. El kitsch es. la lectura avisada, aviesa de lo malo: el kitsch es un recurso para que lo malo sea voluntad, y no caída. Pero la literatura mala no debería ser el kitsch: no una lectura de lo malo, sino la maleza en acto. No un acto deliberadamente causado sino una consecuencia -porque la deliberación lo transforma en kitsch, en relectura. Allí no queda espacio para la voluntad ¿una literatura, entonces, del accidente? (Caparrós, 17)

Si Feiling defendía en su reseña de *Los fantasmas* el placer que deparaba su lectura (y la comparaba con *La ocasión* de Saer; con la paradoja, podríamos agregar, que implica el hecho de que, el mismo año en que Aira escribía *Los fantasmas*, 1987, también escribía su artículo “Zona peligrosa”, expresando su rechazo a la literatura de Saer), es interesante notar que ya en la novela, de forma auto-poética, Aira expone una teoría personal del placer de la lectura, de corte quijotesco, aunque también borgeano, donde se defiende el hecho de que un mero lector de novelas es capaz de llegar, sólo estimulado por el placer de sus lecturas, a grandes verdades filosóficas. Una defensa de la frivolidad, de la “feliz trivialidad”, como camino para la sabiduría:

Una persona puede no haber pensado nunca en su vida, ni una sola vez, puede ser un conjunto desorganizado de temblores y pasiones fútiles, momentáneas, y sin embargo en cualquier momento, a pedido, pueden amanecer en él o ella las ideas más sutiles que alguna vez se le hayan ocurrido a los más grandes filósofos. Eso que parece tan paradójico, en realidad sucede todos los días. El pensamiento se absorbe de otros; los otros a su vez tampoco piensan, y lo toman de otros, y así sucesivamente. Se diría que es un sistema que gira en el vacío, pero no es tan así, hay un anclaje, aunque sea difícil decir cuál es; un ejemplo podría mostrarlo, aunque sólo al modo analógico: supóngase una de esas personas que no piensan, alguien cuya única actividad sea la de leer novelas, actividad para él muy placentera y en la que no pone ni una sola gota de esfuerzo intelectual, sólo el dejarse llevar por el placer de la lectura. De pronto, en algún gesto, en alguna frase, por no decir “en algún pensamiento”, muestra que es un filósofo *malgré-lui*. ¿De dónde le ha venido el saber? ¿Del placer? ¿De las novelas? Absurdo, tratándose de ese material de lectura (si por lo menos leyera a Thomas Mann, todavía). El saber viene por la vía de las novelas, claro, pero no exactamente de ellas. No son el anclaje, eso sería esperar demasiado de ellas; se sostienen en el vacío, como todo lo demás. Pero están, existen: no puede decirse que hay un completo vacío. (Con la televisión, el ejemplo se habría hecho un poco abusivo) (Aira, 2014 [1990], 140-141)

Esta teoría funciona de forma complementaria con el postulado de Caparrós en contra de la “literatura Roger Rabbit”. Si ésta, figura némesis de los babélicos, cree que la realidad puede ser representada por la literatura y la literatura puede intervenir a su vez en la realidad, la axiología aireana defiende una hiperliteratura: una literatura que nunca es pensada, sino que se piensa a sí misma a fuerza de una semiosis infinita hacia su propia tradición. Una literatura que sólo funciona, inevitablemente, a través de la parodia de textos anteriores y que, por ello mismo, es incapaz de representar una supuesta realidad exterior. En ese plano, la literatura no tendría otro deber que el de ser ella misma, y de buscar sus verdades asumiendo su imposibilidad de ser un instrumento directo de conocimiento y representación. Sólo asumiendo su carácter de accidente, de ocio, de juego (de arte por el arte, si se quiere), la literatura será capaz de “saber” y de asumir sus poderes.

Resultaría interesante en este punto trasladar la defensa de la “literatura mala” y el emblematismo experimental que en ella lee *Babel* a lo que será una noción cardinal en la poética aireana: la monstruosidad. Si, como afirma Contreras, Aira plantea una “transmutación de los valores”, “una descolocación y transformación de los valores

hegemónicos del campo literario inmediato” (2002, 136), es en la lógica de lo “monstruoso” que esta adquiere quizás su búsqueda transgresora más característica. Creemos que esta figura, la del Monstruo, atraviesa toda la construcción babélica del valor de la *transgresión* y se coloca en el centro simbólico de lo que los Shanghai perciben como los poderes de lo inasimilable que debe asumir toda política de la literatura.

#### 4. La lógica del *Monstruo*

Esa saturación del mercado que Aira opera por medio de un juego con la frivolidad novelesca –lo que Contreras percibe como una *velocidad* y una *exposición* que se oponen a la *lentitud* y a la *clandestinidad* de Macedonio Fernández (136)– produjo indudablemente toda una serie de prejuicios y desconfianzas, propias de las supersticiones morales, estéticas e intelectuales de la crítica (cfr. Giordano, 1999, 14), incapaces de pensar el poder de la *mala escritura* y de *lo frívolo*. La prolificidad aireana parecía activar esa condena de anomalía que Foucault define como una de las figuras desde las cuales los discursos dominantes crean la clasificación de lo anormal y lo patológico: *el Monstruo* (Foucault, 1999, 56). La transgresión de la ley, la irregularidad del juego, la profanación de lo sagrado que se vuelca al “reino ilimitado del Límite” (1994, vol. 1, 235; también en 1993), afirmación ésta que se aplica enteramente a la de Aira en *Nouvelles impressions*: “escribir mal [...] De pronto, descubrimos que *todo nos está permitido...*” (1991c, 61). Si, como cree Giordano, las supersticiones de la crítica funcionan como un “manto reactivo” (15) (en el sentido de que produce una resistencia reaccionaria, conservadora), es el temor a este poder de lo ilimitado, que demuele todo sistema de valores y toda clasificación, lo que hace ver a Aira como una amenaza al orden hegemónico de la literatura. Ese caos lúdico será el que Caparrós recuperará de Aira para proponer como una de las estrategias de la literatura del grupo (1989, 44).

En la España del Siglo de Oro, la prolificidad, la saturación del mercado y el desborde inventivo de Lope de Vega despertaban la muy española envidia de Cervantes, quien, entre la admiración y el odio, tildó al “Fénix de los Ingenios” de “Monstruo de la naturaleza”. Esta misma monstruosidad que transgrede las leyes de gusto y producción establecidas en el campo literario es la que los babélicos parecen encontrar fascinante en la emergencia de César Aira: el prolífico e inagotable *Monstruo* de la literatura argentina, que toma las reglas del arte a modo de una gran broma.

Ahora bien, la figura del *Monstruo* no sólo atraviesa temáticamente las ficciones aireanas como un motivo recurrente (hasta cierto punto, uno de los dos o tres monotemas que subyacen a toda su obra), sino que también se amplía hacia la *tradición selectiva* del autor, particularmente a su concepción general del arte vanguardista y a su lectura particular de Lamborghini. Y, según consideramos, esta lógica de la monstruosidad también puede leerse como una de las figuras clave con las que desde *Babel* se construye, por medio de un sistema de lecturas (plegado en más de un punto al aireano), una definición del valor de la *transgresión* como eje para pensar una *política de la literatura*. Ese *Monstruo* que, compuesto por los atributos que hacen a los poderes de la literatura (tal como los percibe Giordano), no sólo se expresa en las figuras inasimilables de *lo inútil* (frente a la lectura política), *lo singular* (frente a la lectura sociológica) y *lo inactual* (frente a la lectura histórica), sino también en las figuras que los babélicos encuentran específicamente en la nómina de autores-faro que admiran: *lo ilegible*, *lo intrasplantable*, *lo inexportable*, *lo ineficaz*, *lo malo*, *lo frívolo*, *lo impublicable*,

*lo azaroso*<sup>240</sup>, *lo inimitable*, con la que, en conjunto, la *transgresión* que impone la literatura con sus fuerzas inclasificables de desborde vendría a sustentarse en una categoría general de *lo extraño*, aquello que Giordano, para leer a Arlt, nota como ese *resto* inquietante que la crítica es incapaz de asimilar con sus interpretaciones sesgadas; esa experiencia íntima de lectura, fascinante, gozosa, aterradora que abre “la *posibilidad* de otra realidad, una realidad esencialmente extraña, que acaso nunca se realice, pero que inquieta, por su inminencia, cualquier sentido, cualquier valor establecido” (1999, 13).

\*\*\*

Como hemos visto, el canon configurado por Aira puede ser rastreado punto por punto en la revista *Babel* y en las poéticas del grupo (con excepción de Pizarnik, acaso un gusto más puntual de Aira, heredado del surrealismo y el invencionismo<sup>241</sup>, y de su relación con el ambiente de la poesía en los años sesenta): no sólo Lamborghini es una figura central para los babélicos, sino que en la revista se discutió puntualmente el prólogo de Aira (es decir, un Lamborghini tamizado por Aira); Puig fue objeto de interés para la revista en general (en los números 5 y 6 escriben sobre Puig, respectivamente, Néstor Perlongher y Daniel Link), como para Alan Pauls en particular (que ya había publicado en 1986 un ensayo sobre el autor); Matilde Sánchez y el propio Aira escriben sobre Copi en el número 15; Arlt es un omnipresencia para los babélicos (Pauls lo usa como parámetro para definir a Gombrowicz, Matilde Sánchez hace lo propio para definir a Copi<sup>242</sup>; a su vez, Martín Caparrós, en “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, considerada como el manifiesto babélico, mencionará a Arlt como parámetro del exotismo exhibido en las obras del grupo).

Será en su ensayo sobre Roberto Arlt que Aira elaborará un concepto de “monstruosidad” que alcanza al proyecto de su propia obra. Dice Aira:

El monstruo nace de lo novelesco puro, que Arlt encontró en el folletín truculento. Es más: para dar lugar a la explicación, la invención debe estar químicamente libre de explicaciones a priori, debe nacer de un auténtico vado de pensamiento o de discurso, y ese vado es lo novelesco. Ahí está la diferencia con la novela ideológica, la falsa

---

<sup>240</sup> Estas figuras de la *transgresión* ya aparecen en *Babel*, como hemos visto, en la discusión sobre Lamborghini: el problema de su exportación o trasplante a España (tal como reflexionan Pauls y Chitarroni), la cuestión de su legibilidad y su publicabilidad (tal como la trata Chejfec) y el límite que plantea su carácter fundamentalmente inasimilable basado en *lo ineficaz* frente a la superstición comunicativa según la cual una obra debe poder establecer un mensaje lineal y eficaz con su receptor, sin interferencias (lo cual configura la postura crítica que expresa Milita Molina). Veremos en los capítulos sucesivos cómo esta figura del *Monstruo* configurado por tales atributos de negatividad reaparece en la valoración de Alberto Laiseca, Saer, Copi y, hasta cierto punto, Marcelo Cohen, y cómo, asimismo, esta política literaria se disemina hacia las poéticas de los propios babélicos.

<sup>241</sup> Curiosamente, será la revista *Con V de Vian* (no. 5, noviembre de 1991), opositora de *Babel*, la que recuperaría la figura de Pizarnik como emblema de escritura marginal y de resistencia. No deja de ser interesante también que, en los últimos años, Damián Tabarovsky, defensor del canon transgresor y experimental derivado de *Literary* y *Babel*, comience su manifiesto (*Literatura de izquierda*) tomando como símbolo la figura de Alejandra Pizarnik.

<sup>242</sup> Matilde Sánchez en particular erigirá su propia poética sobre una amalgama que suma las reescrituras de Arlt, Saer y Onetti.

novela, por ejemplo la que practicó Mallea, que parte de la explicación, de la Historia o la sociología, y desemboca en el silencio. Es la diferencia entre el gentleman y el Monstruo. (1993b, 63)

Precisamente, será implícitamente en base a este ensayo sobre Arlt<sup>243</sup> que Giordano podrá pensar pocos años después la cuestión de los poderes inasimilables de la literatura. El monstruo y la literatura mala (el folletín truculento) se entrecruzan en un origen: lo novelesco puro. La invención autónoma, no atada a ningún imperativo, no constreñida por ninguna idea previa de valor literario. El Monstruo es el cuerpo distorsionado, la conciencia que lo distorsiona al percibirlo, la literatura de invención donde esta distorsión campea a fuerza de pura morbosidad reconcentrada, pero también es el autor que la pone en práctica y que, por ello, se vuelve libre. La monstruosidad de aquella literatura que elige ser fea y libre, mala y pura.

Según Ana B Flores<sup>244</sup>, estos monstruos suelen tener tres clases diferentes de emergencia en los textos de Aira: i) hacia el final, a modo de brusco viraje de la verosimilitud (como en *Madre e hijo*), ii) desde el principio, pero contradiciendo las normas del género fantástico (como en *El pequeño monje budista*), y iii) al promediar el desarrollo de la trama, lo que da lugar a relatar el origen del monstruo (Flores ejemplifica con *Yo era una chica moderna*, a nosotros se nos ocurre pensar en *El sueño* o, mejor, en *El bautismo*). Hay, naturalmente, textos de Aira donde lo monstruoso ingresa más bien por un enrarecimiento del escenario (como en *Emma, la cautiva*), por lo exótico (*Una novela china*), por el extrañamiento del experimento discursivo (como en *El volante*, donde el monstruo aparece dentro de una ficción enmarcada), por una reflexión sobre el arte de lo acumulativo (la casa-monstruo en *Actos de caridad*) o bien por el tratamiento de una condición moral “anormal” (otra vez *Una novela china*, con el tema del incesto). *Los fantasmas*, Flores misma lo nota, ingresaría en la segunda categoría, la que admite el ingreso del monstruo desde el inicio mismo de la narración y, a la vez, se distancia de las convenciones genéricas de la literatura fantástica.

Ahora bien, Flores relaciona la monstruosidad de la obra aireana no sólo con la presencia constante de monstruos humorísticos en sus narraciones, sino también al propio programa estético que la sustenta, la “literatura mala”, esa militancia radical de la transgresión de Aira:

El poder de esta literatura es que para seguir en la montaña rusa de estos mundos inhabitables hay que estar en disponibilidad permanente. Lo cual es **desestabilizar** sin crear un nuevo paradigma; como el humor, da la respuesta no habitual a la ley, no para crear otra

---

<sup>243</sup> No tan implícitamente, en la medida en que Giordano menciona este ensayo como modelo (1999, 26), aunque se centra más particularmente en el encomio a la lectura de Horacio González en *Arlt: política y locura*. Si Aira habla de una “falsa novela” al referirse a la explicación histórica o sociológica que ofrecen de sí mismas las novelas del “gentleman” Eduardo Mallea, las novelas del “Monstruo” Arlt serán la novela sin ideología, inexplicable, inasimilable: esta misma impugnación es llevada sistemáticamente por Giordano al terreno de la crítica literaria, donde la lectura de Aira es percibida como un ejemplo de verdadera “ética de la lectura”, frente a las “morales de la crítica” que buscan domesticar la extrañeza de la literatura a través de su explicación por medio de un contexto social e histórico o por medio de una interpretación de su utilidad política.

<sup>244</sup> Entre otras reflexiones interesantes, Flores señala la herencia gombrociana en Aira (445, n. 1), y el motivo de la inmadurez como uno de los ejes de la transgresión en su escritura (452, n. 7).

que no haría sino afirmarla como su contrario, sino para **obstaculizar** las creencias existentes, para que la eficacia esté bajo **sospecha**, con un desplazamiento de las peripecias, un final abrupto, un gag; literatura mala, tonta, es una imposibilidad, un otro del mundo, un malentendido, un puro gasto, un **exceso**. En ese sentido, es **literatura monstruosa**, no sólo “de monstruos” [...] (Flores, 2009, 446)

Lo monstruoso que en el Arlt de Aira es la propia conciencia que percibe el mundo narrado, la mirada expresionista, las densas psicologías de sus caracteres tenebrosos, en Aira es la ley de su literatura, la base de su programa estético.

Si retornamos a la “confesión” aireana sobre sus teorías y pensamos en la inmediata denuncia de Guillermo Martínez, que se preguntaba “¿Habría alguien en el campo de la crítica dispuesto a reconocer que todo era otro chiste de Aira?” (2010), no sólo cabría citar ese texto de Aira titulado “La innovación”, cuando afirma que se debe escribir esquivando la academia, sino que puede pensarse, tal como hace Flores, en una gran “broma Aira” como base de su arte de la monstruosidad:

Ahora toca ver *la broma Aira*, la operación cultural como una operación bromista, broma al lector individual, broma a la academia, al periodismo cultural. Y ver en esa broma, precisamente, la escritura monstruosa, no sólo la escritura sobre monstruos y monstruosidades. Monstruosa por su **singularidad extrema** (el monstruo es un individuo que no se reproduce) y extraña: un “*monstrum*” que se exhibe más allá de la norma. (453-454; el remarcado es nuestro)

De ese modo, ya no en el marco de un *fraude* sino de una *broma*, los monstruos de las ficciones aireanas, podría pensarse, no son sino internalizaciones auto-poéticas de los principios de su literatura: la monstruosidad como programa literario y como estrategia de canonización, y el monstruo como trasunto ficcional que produce en el interior de las narraciones un efecto homólogo al de la obra general de su autor en el campo literario argentino<sup>245</sup>. Estamos en el corazón de la transgresión aireana, de su “singularidad extrema”, de su inutilidad, de su carácter impensable para las supersticiones de la crítica, a las que excede y cuya ruina provoca. Porque es la potencia para llevar hacia lo desconocido, para proyectar su escritura hacia un camino de finalidades imprevisibles, lo que configura la gran monstruosidad aireana. Su afirmación de la literatura como una realidad inquietante y paralela, cuya insolencia irreductible a la mera eficacia, su jactancia en el arte de la ineficacia, comporta sus propias formas de desestabilizar, de manera diferida, la realidad social y política que en vano se le reclama. Como afirmaba precozmente Alan Pauls en su exposición sobre la noción de parodia en Bajtin y Kristeva (1980), si la lengua es la herramienta donde se cristaliza el poder, toda carnavalización de sus expectativas y sus formas abre una puerta hacia lo desconocido, hacia otra realidad. Y esta apuesta ultramundana por un reino onírico e irreal, hecho de pura lengua, es quizás la flecha más envenenada que puede arrojarse al corazón del poder político.

## 5. Los fantasmas: el monstruo y lo no-construido

---

<sup>245</sup> Para un análisis de las particularidades con que Aira se relaciona a sí mismo con Arlt a través de la figura del monstruo, cfr. Contreras (2002, 251-259) y Mbaye (2011, 177-185).



César Aira escribió *Los fantasmas* probablemente en poco más de un mes, entre enero y febrero de 1987<sup>246</sup>, aunque sería publicada recién en 1990. La novela relata la vida en un edificio en construcción del barrio de Flores<sup>247</sup>, durante el último y caluroso día del año. La trama circula detalladamente entre los preparativos de la fiesta de Año Nuevo, el trajín de los albañiles seguido de su opíparo almuerzo, la humilde familia chilena del sereno que habita provisoriamente en el último piso y, a modo de disonancia inverosímil, los fantasmas que pululan entre las personas, invisibles para algunos, pero visibles para otros. La descripción pormenorizada de los oficios (ese respeto sacro de Aira hacia los pormenores de las diferentes labores humanas), así como las digresiones que en sí mismas constituyen pequeñas teorías sobre la percepción (ambos recursos, gajes típicos de la escritura aireana), van discurriendo una narración cuyo costumbrismo hiperrealista es filtrado abruptamente por lo sobrenatural, hasta caer en el precipitado final delirante que es la marca del autor.

Lejos del género fantástico y más cerca del experimento simbólico y el humor<sup>248</sup>, Aira concentra el “valor literario” de la novela no tanto en la calidad estética de las orientaciones que pueda ir tomando la trama, sino más bien en el detalle descriptivo, la facilidad para producir situaciones de humor costumbrista, pero, sobre todo, en establecer, desde la instancia narradora, una serie de especulaciones personales que

---

<sup>246</sup> Sandra Contreras afirma que, desde *Los fantasmas* y *La liebre*, escritas ambas en 1987, Aira inaugura una nueva forma literaria que predominará en su narrativa de aquí en adelante: “la narrativa de Aira pasa de su período lento o moroso al período de la urgencia y la precipitación” (185). En este aspecto, *Los fantasmas* sería uno de los primeros textos donde Aira explora el imperativo de narrar sin detenerse a un nuevo ritmo, y esto se expresa de forma auto-poética en la propia novela, cuando dos personajes (dos charlatanas mujeres chilenas) dialogan entre sí. El narrador afirma que hablan “sin dejar ni por un solo instante de cotorrear. Lo cual, bien pensado, también podía ser objeto de una maravillada creencia: que aparezcan temas de conversación, uno después de otro, inagotablemente. Como si los temas no tuvieran objeto, puesto que los objetos son finitos; como si fueran pura forma. Era como para pensar, en realidad, que la vida tenía repliegues” (92).

<sup>247</sup> Si la obra de Aira puede clasificarse (de forma tentativa y acaso por la pura neurosis de darle un orden) en ciclos temáticos (la pampa decimonónica, Panamá, el exotismo oriental [cfr. Idez en AAVV, 2012]), *Los fantasmas* pertenecería a ese ciclo de misterios y costumbres urbanas donde pueden ubicarse, entre otras, las rosarinas como *Los misterios de Rosario* (1994) y *Cómo me hice monja* (1993), y las del barrio de Flores (quizás el sub-ciclo más constante en Aira) como *El sueño* (1998), *La villa* (2001), *Las noches de Flores* (2004) o *El mármol* (2011). *Los fantasmas* es una novela de Flores y se sitúa en una calle determinada y en un edificio específico (ubicado en la calle José Bonifacio 2161). Ya en su ensayo sobre Roberto Arlt (1993), Aira se entronca a sí mismo con el Flores de Arlt, el espacio de su inspiración (muchas de las novelas del Flores aireano tienen inevitablemente un parecido de familia con el menos específico Flores dolineano de las *Crónicas del Ángel Gris* o *El libro del fantasma*; es más, no cuesta imaginarse a los fantasmas y a las monjas delirantes del Flores de Aira ilustrados por Carlos Nine).

Siguiendo a Djibril Mbaye (2011, 404-412), habría un ciclo aireano de *mapping* o mapeado del barrio de Flores que se asentaría entre otras, en *Las noches de Flores* (2004) y *La villa* (2001): “detrás de las historias narradas en las novelas aclimatadas en el término urbano, Aira esconde un fenómeno y una realidad dada por sentada: la cartografía urbana exacta. El espacio es el reflejo de un *mapping*” (404).

*Los fantasmas* vendría a ser una de las obras fundadoras de este mapeo: “La vida en Buenos Aires es el manantial más importante para la literatura de Aira. En efecto, el barrio de Flores se convertirá en el feudo literario de Aira, el pilar de la estructura espacial de su universo narrativo” (429).

<sup>248</sup> Siguiendo esa distinción que permitía a Tzvetan Todorov afirmar que, cuando intervinieran el humor, lo poético o lo alegórico, los elementos sobrenaturales no producirían el efecto de lo fantástico: nadie diría, según Todorov, que *La metamorfosis* de Kafka o la *Divina Comedia* son obras fantásticas.

confieren espesor a la materia narrada. Como si por esas intervenciones “profundas”, la unidimensionalidad aparente de ese escenario prosaico, pacientemente expuesto, experimentara una densificación conceptual por la cual la caída final del relato en el disparate no pudiera afectar el “valor literario” de la obra.

Algunas de estas digresiones, típicas en el estilo de observador distraído aireano y que no poco deben a la semiótica de Barthes, alcanzan un cierto virtuosismo borgeano para la paradoja (aunque se trate de una inversión de la “materia noble” borgeana hacia las situaciones pedestres de la vida cotidiana). Por ejemplo, cuando la Patri, la hija adolescente de la familia chilena del sereno, debe recorrer los pisos todavía vacíos del edificio, uno por uno, para buscar a sus traviosos hermanos menores que no quieren ir a dormir la siesta, el narrador introduce una reflexión sobre la cantidad de habitaciones:

No entendía, y no podía entender en este estadio de la construcción, la disposición de los cuartos, que de todos modos le parecían excesivos. Encontraba absurda la costumbre de multiplicar la cantidad de cuartos de una casa. En las familias no podía haber tanto protocolo como en un palacio real. Si la gente se ponía a multiplicar los cuartos por sus necesidades, podía lanzarse al infinito y no hacer pie nunca más en la realidad. Uno para coser, otro para bordar, uno para comer, uno para beber, uno para cada cosa, en fin. El mismo cuarto se reproducía, o todos respondían, como en un espejo puesto siempre más lejos, a la sensatez de los pensamientos. (2014, 51)

Dado que el amplio espacio de los departamentos contrasta con la precaria vida que la familia de la Patri lleva en el inacabado departamento del último piso, la reflexión del narrador funciona también como una alusión a la oposición fundamental que establece la novela entre los ricos propietarios que habitarán la torre en un futuro cercano y los pobres albañiles que, en cierto sentido, la habitan en el presente<sup>249</sup>:

Horribles y semidesnudos, los albañiles iban y venían entre ellos. La frontera entre pobres y ricos, entre seres humanos y bestias, era una raya temporal; donde ahora estaban unos, dentro de un tiempo estarían los otros [...] Alguien tenía que vivir antes de que comenzaran a vivir, definitivamente, ellos. (2014, 10, 20)

Pero entre los seres humanos también deambulan los fantasmas, desnudos y ruidosos, con los cuerpos cubiertos de cal, flotando por todas partes y observando burlonamente la actividad del día. Aquí el fantasma no funciona como un índice architextual que reenvíe al género fantástico. Así, ajeno a la representación siniestra de la novela gótica, Aira cambia el escenario del castillo embrujado por un moderno edificio

---

<sup>249</sup> Una reflexión análoga, y para acentuar la misma oposición, aparece en la novelita semi-autobiográfica de Aira titulada *El tilo* (2003): “Como te dije, nosotros tres éramos los únicos habitantes de este enorme edificio. Pero ocupábamos una sola de sus piezas, que era todo nuestro hogar [...] Yo no lo encontraba pobre ni incómodo; había vivido siempre así, y todas las familias que conocía, es decir las de mis amigos del barrio, se las arreglaban en instalaciones equivalentes, y todas más reducidas que la nuestras. [...] En realidad, lejos de resultarme deplorable, a este sistema de ambiente único lo consideraba el más razonable y simple. Otra cosa me habría parecido extravagante, como le parecería a un chico de hoy tener un comedor para la sopa y otro para el postre, o un dormitorio para dormir la siesta y otro para dormir de noche”. (2015, 127)

en construcción y, a la vez, construye sus fantasmas en un punto a medio camino entre la puerilidad de Casper (o Gasparín) y la obscenidad de los monstruos de Osvaldo Lamborghini: deambulan risueños y festivos, de manera inofensiva, pero, al decir del autor, sacuden “sus vergas robustas” (56) en cuyas puntas, “el borde del prepucio dejaba ver un minúsculo círculo del glande, de un rojo brillante y húmedo” (60). Aira resume esta incongruencia, entre el dibujo animado y la monstruosidad, perfectamente: “los fantasmas [...] se manifestaban como el reverso de la obscenidad, como una inocencia” (ibid.).

Por otra parte, toda la novela está atravesada por una teoría de la puerilidad, en el sentido de infantilismo (“todo era de los niños”, 10): los niños y los aññados fantasmas son los privilegiados de la novela, pues son los únicos que perciben la realidad distanciadamente, mientras, a la vez, son los únicos que entran en verdadero contacto entre sí (los adultos los perciben con indiferencia o fastidio). La perspectiva del narrador, también distanciada, se nutre del extrañamiento infantil de niños y fantasmas, aññándose de ese modo. Esta “puerilidad” es la que le permite al narrador percibir de forma extraña y mágica los pormenores prosaicos del edificio en construcción y de la vida barrial. Una puerilidad que, encarnada en los personajes infantiles y en los fantasmas, configura el punto de vista fundamental de la narración y la base de todas las pseudo-teorías que ofrece la voz narradora. Precisamente, Ana B. Flores ha estudiado muy acertadamente el peso del infantilismo de Gombrowicz en el “efecto Aira”, esa base de “aññamiento” que configura el sustento básico del humor aireano (cfr. Flores, 2009 y 2012) y que tiene en el juego su forma de base. Sandra Contreras nota también este peso en la lectura que Aira hace de Copi (2002, 246-248).

El espacio coral del edificio en construcción, de tan sobrecargado, termina imprimiendo sobre su pormenorizado efecto de realidad una cierta irrealidad onírica<sup>250</sup> (acentuada por los fantasmas, pero no exclusivamente causada por este elemento) que proyecta el realismo hacia un principio de placer típico en la escritura de Aira: un efecto hipnótico, casi arrullador, que no en vano C.E. Feiling, en su reseña de la novela que publica en *Babel*, vincula con el placer de la lectura. La descripción fetichizada casi en un nivel de voyeurismo propicia el placer de secuencias de acción donde los esquemas parecen no sufrir elipsis: si un personaje hace una compra en el supermercado, el lector lo acompaña en cada detalle. Pero no es sólo el detenimiento en cada catálisis de la narración (en términos barthesianos [1977, 82 y ss.]) lo que estimula el interés receptivo, sino también lo que cada situación prosaica dispara en el narrador. Un narrador que, arrojado a un libre juego de relaciones de ideas, se permite derivar cualquier hecho cotidiano hacia alguna teoría personal y ociosa sobre la representación de la realidad, pero que, en el fondo, está impregnada de un espíritu de seriedad, como si con ello proporcionara claves para entender ese “sentido segundo”, a modo de relato secreto, que subyace a la historia de superficie (cfr. Contreras, 2002, 186, aunque para Contreras esta distinción tiene otro sentido). De allí la falta de pudor en “arruinar” la novela a fuerza de arrojarla al disparate: el corazón del relato no estaría en la solución compositiva a la

---

<sup>250</sup> Martín Kohan afirma al definir su concepto de “realismo crítico” como constante de la literatura argentina reciente, afirma: “En muchas novelas de César Aira puede advertirse [...] la acentuación destellante de la referencialidad; pero, en definitiva, el resultado narrativo no es otro que la liquidación implacable de cualquier verosímil realista (y aun de cualquier verosímil, sin más)” (2005a, 11). En esta misma clasificación incluye a Laiseca, Sergio Chejfec, Matilde Sánchez y Alan Pauls, con lo cual, en este aspecto, se establece un parentesco fundamental entre Aira y los babélicos.

que lleva la sucesión de peripecias, sino que ya se habría escandido gradualmente antes del desenlace, bajo la forma de esas teorías personales. Como afirma Contreras, “El resultado *fallido* es parte esencial de la poética de Aira” (127).

La apología de la “literatura mala”, esa militancia aplaudida por *Babel*, también se filtra en la narración a modo de auto-poética. Así, por ejemplo, cuando los personajes de la Patri y su madre ven un teleteatro latinoamericano en la televisión, con una trama estereotipada y exótica hasta el absurdo, saturada de predecibles peripecias de venganza pasional e inesperadas fortunas monetarias, Aira introduce huellas del papel que lo novelesco de “bajo nivel” (81) tiene también en la propia novela: el placer que genera para madre e hija esa invención continua del teleteatro (ese “imperativo de la invención”) se basa fundamentalmente en las reflexiones que les inspira o, en todo caso, en la fuerza con que la irrealidad de esas situaciones son capaces de ofrecer claves de la realidad cotidiana que ellas experimentan. El absurdo folletinesco puede disculparse por el placer que genera, pero también a causa de cómo es capaz de activar una nueva percepción de aspectos de la vida “real”. Justamente cuando la hija nota que la trama del teleteatro es absurda, la madre le contesta que “Es tan absurda como nuestras vidas” (84). Y, de hecho, lo novelesco del teleteatro se filtra hacia los personajes de la novela, pues la madre aprovecha la discusión que tienen sobre la trama pasional para recordar su propia historia juvenil de amor, contaminada por el estilo *kitsch* y melodramático (donde no poco resuena del gusto aireano por Puig).

Estas ficciones dentro de la ficción - al igual que la novela sentimental titulada *Apariencias*, cuya trama se narra dentro *El volante* (1992) – sirven a Aira para inscribir la autoexigencia de su literatura (así como las claves de su posible valoración) dentro de las propias obras: el uso de lo novelesco y de sus “bajezas” son vías para enriquecer una percepción estética más profunda. El movimiento aireano típico, que va desde el prosaísmo costumbrista hacia la invención estereotipada y, de allí, hacia el exotismo y el disparate, es en realidad un pretexto, una distracción (la lógica del señuelo), para introducir una gnoseología que problematiza la posibilidad de representar la realidad. Este aspecto es aquel que los autores de *Babel* admiraron en Aira y, a su vez, expresaron en sus propias poéticas. Contra el paradigma Saer-Piglia que *Punto de vista* encomiaba como emblema de modernidad –según el cual la angustia de no poder representar la realidad lleva a la simbolización, al encriptamiento–, el efecto aireano encarna tal vez una contracara en cierto sentido postmoderna - el placer de no poder representar la realidad lleva a los significados plurales, al discurrir digresivo, a la desactivación de una interpretación única, a la deriva y al juego<sup>251</sup>. Como diría Caparrós: una “literatura del accidente” (1990, 17).

### 5.1. La figura del fantasma como índice archi-textual

---

<sup>251</sup> Acerca de la relación entre los procedimientos lúdicos de Aira y su trabajo con los límites de la interpretación, cfr. el trabajo de Graciela Villanueva sobre el juego del hermetismo en la escritura aireana (2017). Es interesante notar cómo esa cualidad inasimilable para la crítica que Giordano denomina como “el poder de lo inútil” (1999, 14), y que configura la base de la transgresión aireana, es percibida por Villanueva como un efecto receptivo derivado del surrealismo hermético del autor: “La impronta surrealista es evidente en esta tendencia de la narrativa airiana. El sutil pero firme, constante, sistemático cambio de nivel (cambio de tema, de tono, de registro, de intertexto, de código) revela un continuo en el que todo fluye, pero en el que al mismo tiempo la discontinuidad acecha, un continuo en el que las categorías y los códigos con que normalmente se maneja el lector se vuelven todo el tiempo obsoletos, inadecuados, inútiles” (2017, párr. 17).

Como afirma Martín Kohan (2013), la diversidad de Aira, su inasibilidad, hace que haya un Aira para cada uno, incluso muchos Airas para uno mismo en diferentes momentos de la vida (y, podríamos agregar, como en todo autor prolífico y desigual –tal como sucede con Stephen King en otro terreno– sus fanáticos podrían elaborar tanto un Top 5 de sus obras preferidas, como un Top 5 de sus más odiadas). En una encuesta realizada por *Perfil* a varios escritores con el fin de que cada uno eligiera, justificándose, cuál es su novela preferida de Aira, *Los fantasmas* fue la elección de Washington Cucurto, lo cual nos muestra cómo esta novela (dentro de aquellas novelas aireanas de la época alfonsinista) se disemina en poéticas posteriores a la suya hasta tomar la forma de germen: el Aira de Cucurto o, en todo caso, el Aira que hizo posible a Cucurto. El autor de *Cosa de negros* afirma:

*Los fantasmas*. La primera vez que leí la novela no sabía que se podía escribir de Buenos Aires de una forma tan real y actual, con obreros viviendo en una obra en construcción y una típica familia de clase media que espera la llegada de su primer departamento. La imaginación de la trama es perfecta, tiene una mezcla de literatura fantástica y realista que no volví a ver en ningún escritor argentino. (en AAVV, 2012)

Retomemos el tema del paradójico efecto de irrealidad que genera la verosimilitud obsesiva de la novela (un efecto que va más allá de la irrupción del elemento sobrenatural). María Teresa Gramuglio, en su clásica reseña a *Enma, la cautiva* publicada en *Punto de vista* (1982, 27-28), ya hablaba de las “operaciones de desrealización” con las que Aira va desmontando la verosimilitud del mundo narrado para producir una intensificación de la fantasía absurda que trastorna la función representativa. En el caso de *Los fantasmas*, la presencia de lo sobrenatural, al descomprimir la necesidad aireana de quebrar lo inverosímil, concentra la fantasía en una polarización más clara. Si en *Enma, la cautiva* la inverosimilitud se concentraba en el paulatino enrarecimiento de las propiedades verosímiles del escenario descripto (como el laberíntico fortín de Azul con el que ejemplifica Gramuglio, o bien las semi-apócrifas costumbres refinadas y epicúreas de los indios y las fantásticas flora y fauna de la región, casi todo fraguado como una suerte de broma contra el lector extranjero del *Boom* latinoamericano, que no sabrá distinguir lo verdadero de lo falso), en *Los fantasmas*, al haberse introducido un elemento canónicamente perteneciente al género fantástico, esa necesidad de inverosimilitud queda acumulada en la representación de los fantasmas, mientras que el espacio del edificio experimenta un enrarecimiento mucho más paulatino, como una leve irrealidad onírica intensificada en el marco de una verosimilitud sistemática. Es por ello que no es posible clasificar esta novela dentro del género fantástico (como parecería a simple vista debido a su fuerte polarización entre entorno verosímil e irrupción inverosímil). Como dice perfectamente Ana B. Flores: “¡ah!, estamos en el género fantástico, pero no exactamente, ya que el grotesco cómico se impone sobre las propias leyes de ese mundo posible creado” (2009, 447).

Precisamente, la intervención de los fantasmas en la novela, aunque comporta una irrupción de lo inverosímil dentro de un ámbito perfectamente enmarcado en el realismo, no llega a establecerse en las convenciones propias del género fantástico. Como ya nota Tzvetan Todorov, allí donde campea el humor o lo alegórico, el efecto de inquietud del género fantástico se diluye, pues en tales casos el lector comprende que

no es en la cuestión de lo sobrenatural donde la narración focaliza su interés. Cuando los personajes de la novela de Aira perciben a los fantasmas, no se produce una vacilación frente a la irrupción de lo imposible<sup>252</sup>. Ellos asumen estas presencias como si fueran molestias prosaicas inscriptas entre los demás elementos de la vida cotidiana. Aun así, a modo de parodia del recurso de la vacilación, que es formulístico en el género fantástico, el narrador omnisciente tematiza asombrado la carencia de vacilación, como si se preguntara por la adscripción genérica de la propia novela, para deslizarse hacia una teoría de la masculinidad:

Pero ¿los veía de verdad, o soñaba despierta? Ah, eso era otra cosa. Ver una decena de hombres desnudos, con las vergas colgando, mientras una lavaba la ropa en la cocina, no era precisamente lo más realista que podía pasar. Claro que para una mujer casada como ella esa visión tenía un sentido especial, no de promesa sino de confirmación: todos los hombres eran iguales en el fondo. No tenían nada que ocultar. No era sólo que tuvieran lo mismo, sino que valían lo mismo. (78)

Aun así, César Aira, en una confluencia entre surrealismo e hiperrealismo, provoca en el lector una vacilación en la adscripción genérica del relato al fluctuar entre un realismo costumbrista minuciosamente descrito y un elemento discordante de carácter más surrealista que estrictamente fantástico. El fantasma, aquí, a pesar de ser un motivo canónico del género fantástico, aparece como una de las típicas rupturas aireanas: lo novelesco puro, la invención salvaje que introduce el caos, lo aleatorio y lo imprevisible en el terreno de lo conocido. Más aún, el elemento de dudoso gusto estético que, al irrumpir sobre una narración perfectamente calibrada, pone en duda y neutraliza la oposición binaria entre “buena” y “mala” literatura.

En esa frontera, Aira exhibe una ductilidad única para caricaturizar rasgos de clases sociales - un talento por momentos, aunque sólo por momentos, lukacsiano para establecer tipificaciones de clase (cfr. Contreras, 2002, 298, n. 10) -, pero que rápidamente pasa por la cornisa de un impresionismo proustiano, se vuelca hacia la caricatura teatralizada estilo Denevi o Puig, y cae en la monstruosidad expresionista artiana, para volver a elevarse, ya desinflada, sin propósito, y arrojarse a la absoluta deformación de lo novelesco puro, de la invención delirante que destruirá voluntariamente, de forma casi morbosa, el “valor” de obra literaria conseguido hasta aquel punto, como un bello diseño hecho con dominós, sólo dispuesto para, al final, disfrutar salvajemente y por vaya uno a saber qué instinto destructivo, con su desmoronamiento sistemático, con su derrumbe o, en todo caso, con su deflagración, su voladura. Y, aun así, tras derribar las piezas, puede reivindicarse el valor del diseño subyacente.

## 5.2. Los usos de lo monstruoso

---

<sup>252</sup> Aun así, como ya nota Flores, la inversión humorística del motivo del fantasma no implica necesariamente la ausencia de lo siniestro: “el humor se torna siniestro a medida que avanza la lectura” (447). Si pensamos en el trágico desenlace de la novela y en la peculiar escena final (aún más, en la última frase de la novela), podemos percibir cómo lo que inicialmente se presentaba como un rasgo de delirio infantil, va cobrando un significado cada vez más denso e inquietante.

Esa monstruosidad que en el mundo expresionista de Arlt era la encarnación de la angustia y que, a fin de cuentas, distorsionaba de forma siniestra los cuerpos como síntoma de la distorsión de la propia conciencia, cobra en Aira un matiz de juego y de hedonismo. Si según Aira, para Arlt, “El monstruo es el hombre dado vuelta, que nos acompaña como un *doppelgänger* espeluznante” (1993b, 57), el resultado de una percepción hiper-concentrada y obsesiva, en *Los fantasmas*, en cambio, el desdoblamiento funcionaría más como el cociente de una percepción ociosa, desocupada, que no tuviera otra cosa que hacer que detenerse en los detalles y divagar hacia lo inesperado, de manera frívola y distraída. Los cuerpos en Arlt se tornan odiosos por la acumulación de atributos psíquicos que el narrador les endosa. En Aira, los cuerpos se inflaman en caricaturas percibidas por un narrador más ensimismado en sus propias relaciones de ideas que en el juicio contra las personas. Seguramente la monstruosidad arltiana es el procedimiento que permite extirpar una densidad moral reversible de los cuerpos percibidos (así, el jorobadito es malo *porque* es contrahecho y es contrahecho *porque* es malo<sup>253</sup>), mientras que, para Aira, parado en esa isla del placer textual que permitió a sus detractores descalificarlo como postmoderno, la monstruosidad aflora con la apacibilidad de un pensamiento distraído<sup>254</sup> (si Arlt es el locoide, Aira es, como en su columna de *Babel*, el “distraído”). Esa distracción, a nivel textual, opera como una diseminación (en Arlt, en cambio, prima la concentración). Así, en *Los fantasmas*, el sema de la monstruosidad se disemina hasta en cinco niveles:

- i. La monstruosidad de los obreros que trabajan en el edificio, monstruos según la percepción de los burgueses que ocuparán los departamentos (comparados por el narrador con “bestias” [10]; “La señora Iturbide dijo haber visto un monstruo horrible, gordo como un luchador de sumo. Era un santiagueño”. [11]). El Monstruo generado por la percepción sesgada y perezosa del burgués. Un clasismo sin sustrato de violencia, miedo o curiosidad antropológica (en las antípodas, si se quiere, de los “Monstruos” cortazarianos en “Las puertas del cielo”).
- ii. La monstruosidad de los fantasmas que, por un significativo desplazamiento atributivo, comparten algunos rasgos con los albañiles (desnudos, con la piel cubierta de polvillo de cal, aullando de risa, gritando groseramente, “por lo sucios, parecían albañiles, y también por la conformación del cuerpo, más bien pequeños, sólidos, de pies pequeños y manos gastadas. Tenían los

---

<sup>253</sup> Pensemos en el bestiario de jorobados, castrados, cojos y bicos que pululan por las ficciones arltianas como ejemplos de tenebrosas determinaciones de lo físico en lo moral, como si la deformidad del cuerpo fuera una exteriorización metafórica de una disfunción análoga en el plano psíquico: “El amor no es compatible con la bizquera. No puede serlo. No lo será jamás. Un bico comienza por ver torcidas todas las cosas, menos las que efectivamente lo están” (en una de sus *Aguafuertes porteñas* titulada “El bico enamorado” [2017, 49])

<sup>254</sup> En el prólogo de Graciela Montaldo a *Los fantasmas* (incluido en la reedición venezolana de 1994), se afirma que es la trivialidad la base del programa estético aireano. El culto a la frivolidad de la “literatura mala”, según Montaldo, se apoya en la concepción que Aira tiene de la literatura: un arte no atado a la moral. Se trata de la oposición que establecemos entre la monstruosidad arltiana, resultado de una neurótica contemplación de la moral humana, y la monstruosidad aireana, nacida de un esteticismo perceptivo ligado a la idea de juego y de ocio. Al fin y al cabo, la importancia, tan esgrimida por Aira, del procedimiento como punto de partida para la creación literaria es en sí misma la expresión de una autonomización del arte en relación con aclaje de un contenido moral: una literatura que funciona por sí misma, que cualquiera puede producir si aplica el procedimiento adecuado, como quien juega un juego si aplica las reglas que lo hacen posible.

dedos de los pies muy separados, como los salvajes”<sup>255</sup> [2014, 17]). En parte, la monstruosidad se introyecta también en las extrañas connotaciones sexuales con que la Patri (que es menor de edad) percibe la desnudez masculina de los fantasmas. Entre sexualidad y puerilidad hay una fina barrera (la cual Aira también difumina en *Una novela china* a partir de una teoría pigmaliónica del incesto).

- iii. La monstruosidad general de los seres humanos desde la perspectiva distanciada del narrador (distanciamiento que cristaliza también en la vigilancia burlona que ejercen los invisibles fantasmas sobre todos los vivos). La cualidad de lo monstruoso derivada de la observación distanciada (la cual enrarece, por excesivamente descripta, cualquier apariencia común o acción circunstancial) produce el efecto de la caricatura. Como anuncia el propio Aira: “Era el paso al mundo de los dibujos animados” (73) o como la denomina Ana Flores, al analizar *La prueba*: “estética travestida de dibujito animado” (2009, 456). La animalidad (*La costurera y el viento*), lo maravilloso (*Los misterios de Rosario*), la deformidad (*El bautismo*, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *Los dos hombres*), lo travestido (*Cómo me hice monja*), la naturaleza (el “tilo-monstruo” de *El tilo*), la acumulación infinita de cualidades (*Actos de caridad*) o el propio artista (*Las curas milagrosas del Doctor Aira*, *El ilustre mago*). Pero también es la percepción extrañada que hace del punto de vista de la narración una mirada artística.
- iv. El monstruo como opción ficcional propia de lo novelesco, del folletín: en *El volante*, *El congreso de literatura*, *El sueño* y muchas otras, Aira resuelve su voluntad de distorsionar el realismo a partir de la introducción de un monstruo, usualmente injustificado y delirante, que, enrareciendo la verosimilitud de la obra, exhibe la voluntad de obedecer, más que al “valor” de la obra, a la libre invención novelesca. El monstruo como recurso y emblema de la “literatura mala” de Aira.
- v. El monstruo como emblema de la posición del propio Aira en la literatura argentina y como cordón umbilical que lo hace legatario de Arlt, de Puig, de Lamborghini<sup>256</sup>, tanto por el recurso de lo expresionista como por la auto-marginación cultural de su literatura frente a un buen gusto imperante (auto-marginación estratégica que, por supuesto, es la clave del culto a Aira)<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> Aunque luego el narrador dirá que los cuerpos de los fantasmas son distintos a los de los chilenos. Serían más bien grandotes y, como afirma el narrador, del “tipo” argentino.

<sup>256</sup> “La figura del “Monstruo” será el cordón que une la obra de Aira a la tradición arltiana. Su narrativa es un hervidero de monstruos. Cada relato parece albergar este ser extraño, deformado. Cada monstruo que aparece es como una invocación a Arlt. Aira lee a Arlt y lo hace desde esta perspectiva formal, desde la “generación”, la “génesis” del monstruo” (Mbaye, 127).

<sup>257</sup> En cuanto al carácter simbólico que lo monstruoso de las ficciones aireanas proyecta hacia el lugar del propio autor en el campo literario, su marca de herencia asociada a Arlt, Puig y Lamborghini comporta también variaciones donde se evidencian algunas de las singularidades inasimilables que atraen a los babélicos. Si ya para los años ochenta y noventa, Arlt se encuentra claramente canonizado al menos desde hace tres décadas, y Puig y Lamborghini en vías de serlo, debido a un creciente e incontenible culto ejercido desde la crítica académica, Aira, como un discípulo “chasco”, se hace inasimilable al invertir las pocas cualidades que garantizaron el ingreso de estos tres autores a los dominios de la “alta cultura”: la solemnidad arltiana (esa lectura existencialista y política que predomina en la crítica [cfr. la denuncia al respecto que hace Giordano, 1999]), así como las referencias políticas y sexuales en Puig y Lamborghini, el primero desde el best-seller y el segundo desde las sombras de la marginalidad literaria, son todos



A nivel simbólico, los fantasmas reponen más un interrogante sobre la temporalidad que sobre la muerte: los fantasmas son la duración de algo que alguna vez estuvo allí, del mismo modo en que los albañiles pobres son paradójicamente habitantes del lujoso edificio antes que los ricos propietarios. Una teoría sobre la convivencia de diferentes niveles de realidad en un mismo momento, niveles que son también temporales: a la antecendencia de los albañiles y la familia del guardia, antecede la de los fantasmas. Los tres, fantasmas, pobres y ricos, cohabitarán ese mismo lugar en la medida en que sus presencias son duraciones que se entrecruzan.

Sin embargo, como veremos seguidamente, estos tres niveles iniciales de representación van torciendo el rumbo a medida que la polarización inicial entre pobres y ricos es remplazada por el binomio hombre/mujer o, en todo caso, lo femenino y lo viril. A través de toda una teoría del arte y de la virilidad, la novela irá desarrollando el sentido posible detrás de la presencia aparentemente inocua de los fantasmas.

### 5.3. Las “teorías” aireanas y lo novelesco como pretexto

Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.

Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* (2011, 253)

Es significativo que Aira afirme (a modo de bravata, seguramente) que sus novelas son ensayos<sup>258</sup>:

Mis «novelas» (pongámosle comillas porque, en realidad, nunca escribí novelas de verdad) están llenas de teorías, científicas, sociológicas, económicas, que pienso en serio pero las expongo en marcos narrativos surrealistas para desalentar a los que quieran refutarlas con argumentos serios. Yo diría que son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco. (en Martín Rodrigo, 2015)

Es por esta razón que sus lectores, aún dentro de las tramas más inesperadamente morosas o más decepcionantemente absurdas, encuentran siempre alguna frase, algún pensamiento, radiante en su circularidad, en su perfecta apostura,

---

atributos que Aira desplaza hacia la frivolidad y lo intrascendente (un Arlt banalizado), hacia un extrañamiento de todo referente político concreto (un Lamborghini despolitizado), y hacia una medianería inexplicable entre el mercado y la marginalidad (inhabilitado por hermetismo y experimentación formal para lograr el best-seller de tipo puigeano, pero plegado a la saturación del mercado por prolificidad con un ritmo que un proyecto como el de Lamborghini jamás podría haber sostenido).

<sup>258</sup> Curiosamente, en *Las vueltas de César Aira*, Contreras parecería decir lo contrario, al leer como novela los ensayos de Aira. En su novela *El ilustre mago*, Aira vuelve sobre la idea del sustrato ensayístico de sus ficciones: “Por primera vez me preguntaba seriamente si lo mío no sería la teoría, la crítica, el ensayo filosófico, y no la ficción. [...] Me pregunté si no sería posible tomar cada una de mis novelas, excavar en ellas las ideas, y reescribirlas como tratados. Con un procedimiento análogo al de la disolución química de sustancias (por ejemplo mediante un ácido) sacarles toda la ficción que contuvieran” (2017, 178).

en su clasicismo. Ideas en el sentido preliterario, como si esas iluminaciones inesperadas (a la Rimbaud) fueran la finalidad secreta de todo el aparato novelesco de procedimientos vertido sobre ellas, como si la novela fuera un rodeo para llegar, de forma aparentemente colateral, al núcleo de un ensayo inexistente, de lo que pudo ser un ensayo (un ensayo todavía no-construido). En este sentido, todo el proyecto aireano, su efecto, puede leerse también como la imposibilidad del ensayo, la imposibilidad de ceñir el pensamiento, la iluminación, en las hormas cada vez más estrechas y autoexigentes de lo que sería el ensayo académico. Aira dice que les da forma de novelas para que no lo tomen por loco. La iluminación, antiguo Dios del ensayo, ha muerto, y Aira es quizás el síntoma voluntario de esa imposibilidad: la de reproducir la anormalidad y la individualidad egoísta de la iluminación, que al fin y al cabo no es otra cosa que una intuición, una impresión fuera de sistema que expresa más al sujeto que al objeto. En fin, la idea de que sólo el disfraz de lo novelesco puede permitir la representación de la realidad es también una problematización sobre la posibilidad de la representación.

Ahora bien, hay que diferenciar la iluminación (que a veces es más bien, en Aira, la elaboración derivada de una observación llevada al extremo de la capacidad perceptiva y la relación subjetiva de ideas) de la teoría (el teoretismo novelesco aireano, más bien producto de una reflexión “seria”, pero tan arraigada en la intuición y la creencia, que sería una pérdida de energía el intentar exponerla minuciosamente según las “leyes” de las ciencias sociales<sup>259</sup>). Podríamos decir que las “iluminaciones” son momentos estéticos (como la reflexión sobre los usos de las habitaciones de los departamentos en *Los fantasmas*), mientras que sus teorías son, precisamente, momentos teóricos, ante-científicos (el germen de una teoría, desencaminado y encauzado hacia una novela, que de por sí también se desencamina a sí misma para arrojarse a la neutralización de sus posibilidades).

Si el germen de los cuentos de Nathaniel Hawthorne, como cuenta **Borges ()**, está en simples moralejas, alrededor de las cuales el autor construía ejemplos narrativos, el germen de las novelas aireanas estaría en sus “teorías”, en ocurrencias especulativas que se justifican por medio de una anécdota. Una anécdota que bien podría ser narrada brevemente, con recursos mínimos, pero que Aira (y aquí estriba uno de los principales efectos de su escritura) elige expandir analíticamente, dilatar por medio de una descripción minuciosa de lo cotidiano que, paulatinamente, deriva en los vértigos de la peripecia y de la aventura. Esta deriva, eso sí, usualmente termina por irrumpir repentinamente, cancelando el paulatino desarrollo de la trama, y desorientando

---

<sup>259</sup> Dice Aira en *Continuación de ideas diversas* (2014), “Hoy, para todo trabajo humanístico que emprendemos nosotros o que juzguemos en otros, exigimos un máximo de rigor filológico, ediciones críticas, anotaciones, bibliografías. No siempre fue así. Justamente algunos de los grandes textos del pasado, de cuya transmisión exigimos ese rigor, fueron escritos sin él. [...] Me pregunto si ese rigor filológico no se estará llevando demasiadas energías que sería más fecundo poner en el trabajo mismo (porque al fin de cuentas la filología no es sino la preparación del trabajo). Hay algo de esterilizante ahí, como si un trabajo filológico bien hecho fuera todo el trabajo, como si la historia bien hecha no dejara espacio para seguir haciéndola. Quizás si dejáramos de lado el rigor y volviéramos a lo aproximativo de una información deficiente, volvería a haber un florecimiento humanístico” (40-41). De hecho, este libro de Aira no es sino un conjunto de iluminaciones y teorías personales, adivinatorias, que no sólo no serían inadecuadas como teorías humanísticas “serias”, sino que ni siquiera el propio autor las incluyó dentro de alguna ficción que las justificara, casi como si fueran proto novelas no-construidas.

el costumbrismo finamente logrado hasta ese momento, con un despliegue aparentemente incoherente de elementos surrealistas.

Quizás el núcleo duro de la novela que analizamos, aunque no menos evanescente y ambiguo que sus fantasmas, estriba en esa teoría extraña, o pseudo-teoría, sobre “lo no-construido” que aparece al promediar la narración (63-73). Una amplia digresión que, mezclándose con un sueño que tiene la Patri, personaje que comienza a cobrar mayor protagonismo, funciona como puente modulante para el tema de la segunda mitad de la novela: la fiesta de los fantasmas a la que la Patri es invitada. El sueño es el punto de partida para que el narrador reflexione (o, más bien, divague) desde el tema de la arquitectura incompleta del edificio, donde expone una teoría arquitectónica de lo no-construido como origen del arte y de la literatura (así como también de las ciudades y de los sueños), hasta una teoría antropológica de la fiesta como regulador de las desigualdades sociales y como forma de suspender el tiempo.

Resulta típico de Aira, en este punto, la inserción del componente exótico que, a falta de un escenario extranjero de base, se introduce en la narración, aunque bien no sea, a modo de referencia, pues las teorías de lo no-construido y de la fiesta se apoyan en paráfrasis de investigaciones antropológicas (no importa si apócrifas o no) en torno a diversas costumbres de algunas tribus del África o del Pacífico.

La Patri sueña con el edificio incompleto donde están viviendo. Lo ve desintegrarse y reaparecer constantemente. El narrador reflexiona que la arquitectura, como el cine y otras artes, posee una gran distancia entre lo hecho y lo no-hecho. Esto es así porque, como en todo arte que requiere el trabajo de muchos individuos, hay un largo recorrido entre la planificación inicial y la concreción final del trabajo, entre producción y producto. Incluso suele suceder que, de fracasar la intervención de otras personas, una obra arquitectónica o cinematográfica quede a medio camino entre lo hecho y lo no-hecho, colgando entre lo real y lo irreal:

Pero podría pensarse un arte en el que las limitaciones de la realidad tocaran su mínimo, en el que lo hecho y lo no-hecho se confundieran, un arte instantáneamente real y sin fantasmas. Quizás existe, y es la literatura. (63)

Los fantasmas de la novela, al menos en cierto sentido, funcionan como encarnaciones de lo no-construido. El edificio, la obra en construcción, está atrapado en este íterin mágico entre lo real y lo irreal, con ese calor onírico de diciembre y esa atmósfera de teatro entre bambalinas, en esa suspensión entre tiempos, entre el no-ser absoluto y el ser total que será en el futuro, una entidad en desarrollo que queda simbolizada en el hecho de que la novela se sitúe precisamente en esa suspensión temporal que es el último día del año, con la expectativa de la fiesta. También el sueño y la fiesta, ejes por los que se desplaza la narración, son realidades que fenomenológicamente consisten en una cesación mágica del tiempo, son realidades casi espaciales: dependen de su capacidad para detener el tiempo. El edificio, como obra arquitectónica inconclusa, tiene en sus fantasmas la manifestación de su condición todavía irreal e imaginaria.

Es esta insistencia de Aira en construir sus novelas sobre espacios de fronteras ontológicas, entre el ser y el no-ser, lo que confiere a sus narraciones ese aire de evanescencia. El eje de su gnoseología consiste precisamente en problematizar la posibilidad de representar la realidad, y lo hace por medio de la descripción minuciosa

de fenómenos que se resisten a asentarse en una entidad acabada<sup>260</sup>: el edificio fantasmático (por embrujado y por inacabado) de la novela también se percibe en la Gran Muralla China al final de *Una novela china*, propia y ajena para el protagonista, que, al ser de un pueblo muy remoto de aquel país, al contemplar aquel monumento nacional siente tanto pertenencia nacional como el extrañamiento propio de un turista. Igualmente, en *El volante*, la teoría sobre la actuación abre una paradoja entre autenticidad y fingimiento: para que otro crea nuestros verdaderos sentimientos, no sólo hay que sentirlos, también hay que saber aparentarlos, saber actuar. Asimismo, en su ensayo sobre Copi, Aira nos habla de un Uruguay fantasmático, un espacio al margen cuya geografía no termina de ser una entidad real.

En *Los fantasmas* también habrá toda una serie de especulaciones en torno a la “chilenidad” de los personajes. Este aspecto, la esencia de “lo chileno”, que al comienzo parece meramente suplementario en la novela, cobrará una relevancia mayor hasta entrelazarse con la propia conclusión de la novela. Por lo pronto, este perspectivismo chileno que se construye en la narración (lo argentino visto desde el punto de vista chileno) permite que la novela se mueva en esa atmósfera de extrañamiento de lo propio con que Caparrós describía el desierto exótico de *Emma la cautiva*, la misma que en *Una novela china* o en *El volante* permite encriptar referentes argentinos en ambientaciones exóticas, y coincide completamente con los postulados que plantea el autor en su artículo titulado “Exotismo”, cuando expone el origen de la novela exótica en las *Cartas persas* de Montesquieu.

Cuando los fantasmas invitan a la Patri a la fiesta que están preparando, que se realizará precisamente al dar las doce de la noche, le aclaran que una de las condiciones es estar muerta. Ella, mientras festeja con su familia, en una atmósfera de felicidad familiar mágica y minuciosa, acaricia con ardor la idea de asistir a esa fiesta fantasmal, aunque eso implique el suicidio: una invitación tan irreplicable requiere un gran sacrificio. Por lo demás, la novela asienta un denso simbolismo sexual en torno al deseo de la Patri, ansiosa a causa de su soltería, de asistir a esa fiesta donde todos los fantasmas son, a pesar de todo, hombres desnudos. En la charla final con su desprevenida madre, que se encuentra preparando el café en la cocina, justo después de la cena de año nuevo y pocos minutos antes de medianoche, se ofrece toda una teoría en torno a la virilidad de los hombres. La madre, que a lo largo de la narración ha venido aconsejando a su hija constantemente que busque casarse con un “hombre de verdad”, termina ofreciendo al final una definición de esa “verdad” de la virilidad. Una teoría que involucra la diferencia entre la virilidad aparente de los hombres argentinos y la femineidad aparente de los hombres chilenos:

---

<sup>260</sup> A su vez, no en vano, al prologar las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, la imagen que Aira construye de este autor (imagen impugnada por algunos críticos, como ya hemos visto) circula en una ambigüedad indecible entre la verdad de la biografía y la ficción del mito (la ficción del “maestro” concebida por el “discípulo”): redoblando la apuesta, Aira impugna como falsos algunos aspectos de hecho verdaderos de Lamborghini sólo para proponer en contrapartida una imagen del autor a todas luces falsa. Sin embargo, si en *Los fantasmas* Aira afirma que la literatura es el arte instantáneamente real, el que no necesita transitar mucho tiempo por el estado de no-construido, Lamborghini, epítome del maestro literario, aparece representado como el que antes de estar muerto ya era un mito. Su imagen de autor no necesitó de la muerte para que su condición de mito estuviera ya construida (cfr. Contreras, 2002, 239-240).

[...] los chilenos, todos los hombres chilenos, hablan bajito y con un acentito de mujer, ¿no? Los argentinos en cambio gritan en gran forma: no sé qué tendrán en la garganta, pero son como megáfonos. Pues bien, al principio puede dar la impresión de que todos los argentinos son extraordinariamente viriles, es decir, a nosotras nos puede dar esa impresión. Pero una observación más pausada y fina demuestra otra cosa, demuestra casi lo contrario.

[...]

Tener dinero es una especie de virilidad, *la única que cuenta en la Argentina*. En eso este país al que hemos venido es tan extraño y único. [...] Es cierto que hay, o debería haber, otra forma de virilidad, que no necesita del dinero. [...] Es la forma *primitiva*. (137-138)

En una argumentación ciertamente difícil de seguir, se afirma que los fantasmas secretamente deseados por la Patri parecerían ser la encarnación simbólica del carácter imaginario que tiene el hombre en la mente femenina. Toda mujer que no sepa lo que es un “hombre de verdad”, sólo desea una imagen fantasmática e irreal de hombre. Esto se sustenta a su vez en otra teoría aireana expuesta en la novela: una teoría que vincula la esencia de toda fiesta a la frivolidad, que es precisamente aquello que la madre de la Patri, preocupada, percibe en su hija. Ella, en su frivolidad, desea participar de esa fiesta de fantasmas, de hombres irreales, que no es sino la simbolización absoluta de su deseo por una masculinidad inexistente cuyo opuesto, “los hombres de verdad”, se encarna, según la madre, en su familia chilena y en su padre que, aunque alcohólico, es humilde y trabajador. En un pase de complejización, Aira hace a la madre definir a los fantasmas como si fueran la *différance* de Jacques Derrida (la imposibilidad de representar a través del lenguaje):

Piensa que para nosotras siempre hay fantasmas. Resta un chileno de un argentino, o viceversa. O súmalos. Haz lo que quieras, de acuerdo. El resultado será el mismo: un fantasma. (139)

En cierto sentido, y esto sin el afán de reducir la obra a una hermenéutica unívoca y clausurada, parecería funcionar, al menos en uno de los niveles de la narración, una fábula simbólica, una *coming-of-age story*, como trasfondo de *Los fantasmas*. Una joven chilena emigrada a la Argentina es contaminada mentalmente por la frivolidad argentina y por ello su imagen deontológica del hombre se modifica desde lo real (lo chileno, su chilenidad originaria) hacia lo irreal (lo argentino, la argentinidad imposible de asimilar), desde el modelo de “hombre de verdad” al de fantasma: el fantasma es lo no-construido por antonomasia<sup>261</sup>. La fiesta de los fantasmas (y la decisión que la Patri, en su paso de la adolescencia a la adultez tomará en la resolución de la novela) cumpliría el papel de símbolo de un problema: cómo representar la sexualidad. Ella, al no lograr interpretar el misterio del paradigma “hombre-de-verdad” ofrecido por su madre, opta por una salida absoluta tanto de la vida como del problema de pensar e interpretar la realidad<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> Aira hace clara en cierto momento de la novela la relación entre la apariencia de los fantasmas y la de los hombres argentinos desde el punto de vista de la Patri.

<sup>262</sup> Veremos que, en *El pudor del pornógrafo* (1984), Alan Pauls también se concentra en la imposibilidad de representar la sexualidad a través de la comunicación epistolar, medio fantasmático e irreal que funciona como símbolo de la comunicación humana en general. La sexualidad como lo “no-comprendido” y el fantasma como la cristalización simbólica de esta imposibilidad.

En *Los fantasmas*, el cuerpo monstruoso de los fantasmas (el cuerpo muerto, pero a la vez, el símbolo de lo no-construido, de lo imaginario) funciona como la huella de una doble percepción cultural: lo argentino visto desde afuera (el extrañamiento de lo propio que atraviesa toda la obra de Aira) y lo masculino visto desde lo femenino (la mirada femenina como dispositivo de extrañamiento de la realidad es otra constante aireana). Esa oposición entre mujer chilena y hombre argentino se establece como un extravagante signo para remitir al binarismo entre lo real y lo irreal: en la mente de una mujer chilena, lo viril argentino se aparece como lo más artificial, como emblema de la irrealidad de los deseos, el *monstruum*, aquello concebido para mostrarse. Los cuerpos vivos, al entrar en contacto con la dimensión fantasmática de lo imaginario, pierden su lugar dentro de lo real. Si al comienzo de la novela, eran los fantasmas los que observaban sarcásticamente la realidad, en su solución compositiva, la narración los convierte en objeto de deseo de la protagonista, en entidades observadas e inalcanzables desde el plano de lo real. Así como en *Una novela china*, la consecución del deseo sólo advenía tras la asunción de la “monstruosidad” del incesto, en *Los fantasmas* el deseo sólo se asume en una instancia de post-corporalidad: la muerte.

Si algo caracteriza a las obras de Aira, esto es la atipicidad a veces inasible de sus “teorías”, iluminaciones que engendran más ambigüedades inquietantes que respuestas complacientes. ¿Qué clase de conocimiento despliega Aira en esta vinculación entre la monstruosidad fantasmal, la irrealidad, la virilidad y lo argentino? Donde parece esbozarse la denuncia de un malestar cultural, faltarían los referentes que lo anclaran conceptualmente; donde parece trazarse una hipótesis sobre las idiosincrasias, el argumento se diluye en el delirio de la invención. Y es que uno de los efectos principales de Aira es precisamente ese extrañamiento que promete una revelación, produce la sensación de un saber, pero luego nos deja con el eco imaginario que hace una burbuja al reventar. Encandilada por el placer declinado de su propia imposibilidad de representar la realidad, la obra de Aira produce un artificio barroco, un espejismo de ciencia, cuyo símbolo bien podría ser el fantasma: el esqueleto imaginario de una teoría todavía no-construida.

A lo largo de esta investigación hemos vuelto una y otra vez al tratamiento que hace Alberto Giordano del tema de los poderes de la literatura, inasimilables para las “supersticiones éticas de la crítica” (que reduce la literatura a su contexto histórico, a su participación de los discursos sociales y a su utilidad política). Estos poderes serían, para Giordano, sólo visibles a los ojos de lo que una “ética de la lectura”. La tradición selectiva de Giordano no en vano coincide casi en un todo con la que se construye desde *Babel* y con la de Aira (Arlt, Puig, la revista *Literat*, Lamborghini, Barthes). Incluso, como se sabe, Giordano formó parte, junto a Sandra Contreras y Adriana Astutti, entre otros, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, ese primer grupo de críticos académicos que, a comienzos de los noventa, se dedicó a abordar sistemáticamente el estudio de la obra del autor de *Enma, la cautiva*. De este modo, esa lectura que hace de Giordano sobre los poderes inquietantes de *lo inútil*, *lo singular* y *lo inactual*, es asimilable en un todo con ese carácter de *lo frívolo* con que Aira se hacía impensable para la crítica tradicional: un autor cuya escritura no da pie a operaciones de contextualización o ideologización, que se mantiene siempre en una medianería donde todo puede ser tomado como una gran broma. Precisamente, Giordano coloca como piedra de toque para juzgar la inautenticidad de la crítica literaria, el opuesto de ésta, el ensayo, género cuyos modos estudia desde Borges y Masotta hasta Barthes y Horacio González, y donde percibe la única salida posible a la falsa sofisticación de la academia.

En un artículo sobre la revista *Sitio*, Giordano toma como modelo de apología del ensayo una nota de Eduardo Grüner sobre Sartre, donde se define el género como “discurso *inestable*, nómada, que hace circular conjeturas antes que modelos”; Sartre rechazado por la crítica contemporánea por considerársele “inaprovechable, inaplicable, que hay en sus textos demasiado sentido, como para que puedan ser apreciados desde ‘la sofistiquería de la seducción vanguardista’, y demasiada literatura, como para que puedan tolerarlos quienes practican ‘el estoicismo de buscar, en la literatura, la sociedad’” (Grüner citado por Giordano, 1999, 96<sup>263</sup>).

En este sentido no resulta para nada casual que, tanto en *Babel*, donde se busca escribir “otra crítica”, como para Giordano, que reivindica el valor del ensayo frente a las imposturas de la crítica académica, se produzca una fuerte fascinación por el proyecto aireano: esa ficción que toma su fuerza, precisamente, de la especulación ensayística, de su saber provisional y desafiante; en una academia que ya no admite el valor del ensayo (de lo inútil, de lo asistemático, de lo personal, de lo conjetural), Aira sintetiza esta pérdida exhibiendo la única vía posible: ocultar el ensayo bajo las coordenadas de la ficción.

Esa contaminación inasimilable entre la inutilidad del ensayo y la frivolidad de la ficción es precisamente la *política de la literatura* que ejerce la escritura aireana y la que los babélicos toman como magisterio fundamental: el distraído, el abanderado chasco de lo intrascendente y banal que, al descubrir la potencia contenida en la “mala literatura”, restaura los poderes transgresores de la literatura.

## **6. *Babel* y las curas milagrosas del doctor Aira**

En *El volante*, Aira ficcionaliza de forma humorística su relación con el grupo Shanghai a través del grupo “Calcutti”, cuyos miembros admiran al “gran escritor” Cedar Pringles; a su vez, en *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, este alter-ego del autor es constantemente requerido por diferentes personas para solicitarle sus “curas milagrosas”. De igual manera, los babélicos buscaron en Aira gran parte de la legitimidad del sistema de lecturas que buscaron propugnar desde la revista, así como también las categorías desde las cuales comparecieron como grupo en el campo literario: “literatura mala” y “placer de la lectura” fueron dos de las principales consignas babélicas de cuño aireano, y desde allí se sustenta la apuesta por el juego hiperliterario, la exotización exacerbada, la parodia culterana y el anacronismo deliberado.

Es así como la presencia de Aira en *Babel* puede rastrearse también a través de la asimilación parcial o total que los autores del grupo han hecho de él en sus propias producciones, aún con sus diferentes abordajes o lecturas. En cierto sentido, la relación con Aira es más compleja que la que comporta un mero vínculo por influencia o por imitación. En todo caso, como afirma Martín Prieto, es una apertura receptiva lo que Aira significa para estos autores (2006, 446): el campo literario, gracias a lo que Aira puso en juego, comienza en los ochenta a abrirse hacia un nuevo sistema de valores y hacia una nueva gnoseología literaria: son “las curas milagrosas del doctor Aira” para redescubrir los poderes de la literatura. En la escala de observación más elemental, resulta inevitable relacionar el exotismo paródico de las primeras novelas de C.E. Feiling, Daniel Guebel, Sergio Bizzio y Martín Caparrós con la estética aireana, al menos por los puntos de unión que encuentran en los recursos de la parodia, lo exótico, la

---

<sup>263</sup> Las citas provienen del artículo de Eduardo Grüner titulado “Sartre, un idiota sin familia”, en *Sitio*, nos.4/5, pp. 88-93.

explotación de la novela de aventuras y otros géneros “bajos” o la desconstrucción de los mitos nacionales. No en vano la crítica ha establecido a menudo un sistemas de novelas de los ochenta que enhebraban *Una novela china* de Aira con *La noche anterior* de Caparrós, *La perla del emperador* de Guebel, *Un poeta nacional* de Feiling o *El divino convertible* de Bizzio, y éstas a su vez con otros referentes de *Babel* como Alberto Laiseca (con *La hija de Kheops* y *La mujer en la muralla*), Marcelo Cohen (con *El país de la dama eléctrica* o *El oído absoluto*) o Copi (con *La Internacional argentina*). Contactos más sutiles pueden encontrarse a su vez con las primeras obras de Pauls, Sánchez o Chejfec, e incluso en las ulteriores obras de Caparrós.

Se trata precisamente de lo que Maximiliano Tomas, resucitando hoy la polémica de la época de *Babel*, percibe como la nota esencial del legado aireano - el culto a la “desprolijidad” (2008) –, pero que para los babélicos comportó una pregnancia más compleja en sus poéticas. Tomas señala encomiásticamente la herencia aireana en la obra de Sergio Bizzio (quizás el autor que mantuvo un parentesco más evidente con Aira) y discute acerca del alcance del concepto de “literatura mala” que, al fin y al cabo, termina produciendo “literatura buena”. María Virginia Castro (2009a) nota a su vez el sistema de divertidas réplicas autoficcionales que se construye entre *El volante* y las dos novelas de Luis Chitarroni, *El carapálida* y *Peripecias del no*. Lisandro Bernardini (2013), por su parte, al exponer el sistema axiológico que C.E. Feiling en torno al placer de la lectura, remite implícitamente a la defensa que éste hace de Aira en *Babel*. Martín Kohan, al evaluar la novela argentina actual, nota esta complejidad que adquiere la presencia de Aira en los babélicos.

La literatura de César Aira supuso, dentro de este marco general, un foco de atención y una manifestación inusual de novedad (Aira no dejaba de ser percibido como “lo nuevo” de la literatura argentina, incluso al cabo de veinte años de la publicación de su primera novela). Si se piensa otra vez en dos narradores como Chejfec o Alan Pauls, cuyos textos –a diferencia de los de otros escritores que pertenecieron al grupo *Babel*, como Daniel Guebel o Sergio Bizzio– poco parecen tener que ver con Aira, es de notar que en sus ensayos críticos le conceden a Aira un lugar de referencia. Es como si, en cierta manera, la presunta incompatibilidad entre la literatura de Aira y la literatura de Saer pudiese, desde la perspectiva de Chejfec, desvanecerse, y admitir al menos una razonable coexistencia; y lo mismo pasase, desde la perspectiva de Pauls, con la literatura de Aira y la literatura de Piglia. Aira tendría, por encima de esas eventuales afinidades o refracciones, algo que aportar y algo que decir.

Es interesante que esa percepción se registre precisamente en autores cuyos textos poco tienen que ver con Aira. Eso supondría que lo que da que pensar Aira no necesariamente pasa por imitar (a veces, “hasta el plagio”) su manera de escribir y de narrar, sino más bien por atender a la alteración completa que habría producido en la relación que un escritor establece con la escritura de sus libros y con la publicación de eso que escribe. (2005b, 12)

En un texto del mismo año (2005a, 11), Kohan establece como denominador común entre Aira y algunos de los autores derivados de *Babel* la disolución de los recursos del realismo. Curiosamente no remite a Guebel, Caparrós, Bizzio o Feiling, sino a Pauls (con *El pasado*), Chejfec (con *Boca de lobo*) y Sánchez (con *El Dock*),



quienes, en principio, serían “autores cuyos textos poco tienen que ver con Aira” (2005b, 12). Estas poéticas, con sus diferencias, comparten, bajo el peso de la herencia borgeana y macedoneana (pero también de la lectura de Piglia y Saer), “el escepticismo, la desconfianza irreductible hacia la idea de que la realidad se deje representar dócilmente por la literatura” (2005a, 12).

Más allá de la apertura receptiva propiciada por Aira, que confirió legibilidad y legitimidad a los babélicos, dos fueron los estímulos aireanos que funcionaron en estos autores: la voluntad de escribir más allá de las restricciones del valor (y, por ende, de las restricciones del canon del *Boom*, de la literatura comprometida o de la correcta novela académica) y el atrevimiento de publicarlo todo. Si Lamborghini defendía “primero publicar, después escribir”, Aira redoblaba la apuesta hacia la voluntad de no dejar nada sin publicar, más allá de los vaivenes que pudieran experimentar los textos en la calidad, como si cada uno respondiera a un más elevado programa artístico que sólo podía funcionar como un efecto de totalidad. Los babélicos interpretaron esta postura como una arenga para no demorar la irrupción en el campo literario. De hecho, *Los fantasmas*, la novela con la que *Babel* decide culminar su valoración del autor, es justamente la primera novela que Aira publica bajo el plan de no dejar inédita ninguna de sus obras escritas en los últimos diez años. Publicarlo todo. Es pensable que, en cierto sentido, el “efecto Aira” en los babélicos coadyuvó, como estímulo en una joven generación, a convertir las inhibiciones e inseguridades noveles en su mayor fuerza de choque: el monstruo de lo no-construido, de la literatura como ensayo y experimento, pero también, el imperativo de la innovación como una búsqueda cuya legitimidad trasciende las limitaciones de la “buena” literatura.

#### 4.6. El gran plebeyo impublicable: Alberto Laiseca, cronista de reinos

Otro tipo de monstruosidad, diferente de la frivolidad aireana, registró la presencia de Alberto Laiseca en las páginas de *Babel*. Aquí el pacto de su vindicación, de su inclusión en una tradición selectiva, se apoya en otras cualidades para elaborar una figura de *transgresión*.

Como sucede con el caso de Aira o Saer, Laiseca no forma parte de la generación de los maestros para los babélicos, sino más bien de lo que Castro denomina, redefiniendo una expresión de Rubinich (1985), “hermanos mayores” (2015, 40 y 92). Entre ellos se contaría a Piglia, Libertella, Fogwill, Puig, Lamborghini, Gusmán, Walsh, entre otros. Esta hermandad postulada por los babélicos con miembros de la generación inmediatamente anterior los habilita a formular una derivada idea de herencia (104 y 109). Los miembros del grupo Shanghai, esa “generación ausente” de nacidos entre 1956 y 1961 e iniciados en la publicación a comienzos o mediados de los ochenta, vendrían a ser los herederos de aquella prédica antipopulista y experimental de autores nacidos entre los años treinta y cuarenta, emergentes en el campo literario entre los sesenta y setenta. Los babélicos reclamarían la herencia de aquella fuerza que textos como *El Fiord*, *La traición de Rita Hayworth* o *Enma, la cautiva* exhibieron a la hora de confeccionar las bases de una política de la literatura inasimilable en su transgresión a las supersticiones de la literatura política.

Sin embargo, resulta evidente que, en esa tradición selectiva, subsiste una diferencia entre ciertos hermanos mayores todavía vivos y activos, y aquellos cuyo fallecimiento los coloca en una posición de magisterio más inasible, más mítica y, a la vez, habilita el reclamo más específico de *herencia*. Porque resulta evidente la fuerza

de sentido que tiene, en la *novela de "formación"* babélica, el sema de la herencia cuando se aplica a autores cuyo fallecimiento pauta también el momento de emergencia de estos autores jóvenes, como si hubiera sido necesario las desapariciones de Lamborghini en 1985, de Borges en 1986 y de Copi en 1987, para que el supuesto manifiesto Shanghai saliera a la luz (1987) y la revista *Babel* comenzara a publicarse (1988). La muerte de Puig en 1990 haría todavía más evidente, por ejemplo, el reclamo de herencia que no sólo se expresa desde *Babel* (cfr. Pauls, 1990d), sino también desde esa suerte de *hermano del medio* que es César Aira (cfr. Aira, 1991b): nacido en 1949 y, si bien postulado como "maestro" por los babélicos, también se representó a sí mismo como discípulo de otros "maestros" de esa generación de hermanos mayores, como Lamborghini, Copi y Puig.

Estamos sin duda dentro de ese terreno metafórico con que Nicolás Rosa habla de una "novela familiar de la crítica" (1993).

Alberto Laiseca aseguraba que su primera novela, *Su turno para morir*, publicada en 1976, era una suerte de "policial chasco" (en Marcos, 2008). El término "chasco" utilizado como adjetivo con la acepción (de variedad americana) de "falso", "engañoso" o "en broma", además de aparecer constantemente en el estilo semi-oral y campechano de la escritura laisequeana (por ejemplo, en *La hija de Kheops* [2006, 152]), es el mismo con el que Caparrós definía a César Aira como "abanderado chasco" de la literatura argentina, es decir, como un falso representante, como un delegado artificioso y falsario de las letras nacionales, por ser defensor *distraído y frívolo* de la "literatura mala". La palabra aparece también en algunos momentos de la escritura de Aira, así, por ejemplo, en *Una novela china* (1987) para hablar del exótico té azul, un "té chasco", que toma su personaje Lu Hsin (2004, 89), o en *Copi* (1991a) para diferenciar la escritura del autor de *El baile de las locas* de un "arte-chasco" (89). E incluso la palabra aparece con usos semejantes en Lamborghini (el "tirapedos-chasco" de *Tadeys* [2005, 52]

Cuando en *Babel* se emblematiza a Alberto Laiseca, se está planteando una alianza con otros atributos de la *transgresión*, ausentes en Aira y que quizás reenvían a la marginalidad lamborghineana: la puesta en escena obsesiva de la perversión y la crueldad del poder, la elaboración plástica y abyecta de una suerte de mitología pornopolítica, la construcción de un lenguaje propio y enrarecido, ese "hacer sonar el poder en la lengua" con que Pauls define la escritura de Lamborghini (1989a), pero, fundamentalmente, una relación "negativa" con el mercado editorial. Allí donde Lamborghini –pese a su axioma "publicar después escribir"– había circulado de forma casi secreta, con libros de tirada reducida, al menos hasta 1988, la obra de Laiseca viene a señalar los límites de la tolerancia del mercado editorial con una obra de culto impublicable. Más allá de los cinco libros que tiene publicados en la época de *Babel* (tres novelas, un libro de cuentos y un poemario), el mito personal del autor se sustenta en la existencia de *Los sorias*, una novela cuya extensión y extrañeza radical la convierten en un imposible para las restricciones del mercado. Por eso mismo, *Babel* la percibe como un emblema.

Más aun, Laiseca proviene de cierto espacio individualista y plebeyo, monolingüe y ajeno a la formación especializada, separado de las complacencias, sofisticaciones y socializaciones propias del ámbito literario: un autor solitario, aunque no solo, que escribe en esa "orgullosa soledad" que Arlt defendía para sí en su prólogo a *Los lanzallamas*. En cierto sentido, un escritor "puro", sin un atisbo de intervención como crítico en el medio, a diferencia de Aira. Y si el autor de *Enma, la cautiva* había ido perfilando una geografía del gusto a la que *Babel* se acoplaría casi completamente –

Puig, Peyceré, Sarduy, Lamborghini, Gombrowicz, Girri, Di Paola, Copi<sup>264</sup>—, la biblioteca personal de Laiseca es atípica, extranjerizante (por momentos, casi juvenil) y casi ninguno de sus contemporáneos lee a los que él lee ni en el modo en que los lee (Hermann Hesse, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Mika Waltari, Carlo Collodi, Gaston Leroux, el Libro del Tao, George Orwell, Henry Rider Haggard, mucha historiografía, especialmente bélica, y una escasa lectura de la literatura argentina reducida a los nombres escasos de Leopoldo Marechal y Marcelo Fox).

Si bien comparte a rajatabla con Aira y los babélicos ese exotismo paródico y esa actitud humorística pautados como estrategia por Caparrós en su manifiesto, es fundamentalmente el carácter inasimilable de la escritura salvaje de Laiseca (extensa, plebeya, ora hermética, ora exageradamente imaginativa), su marginalidad a toda prueba (a prueba incluso de cualquier intento de domesticarla con la inclusión en un canon), lo que parece resultar atractivo a los babélicos.

Lo que en Aira formula iluminaciones y teorías personales en miniatura, delicadas, impresionistas, refinadamente ociosas y frívolas, en Laiseca se plantean como grotescas teorías hiperbólicas y paranoicas, simbolizaciones bélicas de la vida cotidiana y construcciones de vastas maquinarias y ciclópeos monumentos mágicos que intoxican su escritura de una especie de épica degradada, a medio camino entre un desbordante humor negro y una sabiduría “seria”, expresada, sin matiz de ironía, a modo de magisterio espiritual, supersticioso, saturado, *à la Arlt*, de referencias ocultistas y fascistas.

Ciertas escrituras consideradas “marginales” en diferentes y dispersos sentidos, adquieren para los babélicos una suerte de emblemización homologada. Si, en principio, Lamborghini, Puig, Copi y Laiseca no son autores que hayan compartido un mismo espacio de emergencia ni una misma repercusión crítica, será en la lectura de Aira y en la que van proponiendo los Shanghai antes incluso de *Babel* donde encontrarán un nicho común de recepción, una asimilación que los coloca como mojones icónicos de un mismo sistema de valores. Puede pensarse en ese primer número de *Lecturas Críticas* que hemos mencionado previamente: cómo en 1980 un Pauls todavía estudiante ya planteaba (aunque fuere en el marco de un grupo) un recorte de la biblioteca de la literatura argentina donde, filtrados por el concepto de parodia, podían leerse juntos Borges, Piglia, Lamborghini, Fogwill, Saer y Laiseca, y, como motivo tutelar, la figura del Marqués de Sade. El “Objeto Sade”, como bien perciben Bosteels y Rodríguez Carranza (1995), será una de las líneas que permita trazar una genealogía (con sus continuidades y rupturas) entre *Babel* y *Los Libros*.

Sin duda, como ya nota Catalin, en ese “leer juntos”, sea a Aira con Saer, a Borges con Aira, a Borges con Lamborghini, etc., está una de las claves de las operaciones críticas de *Babel* y de la manera de configurar tanto su *tradición selectiva* como su propio mito como grupo. De hecho, como veremos en capítulos posteriores,

---

<sup>264</sup> Por nombrar sólo algunas de estas reseñas aireanas que anticipan la tradición selectiva babélica, pueden mencionarse: “Cortázar, Puig: conjurar la realidad argentina” (en *Vigencia*, no. 49, 1981), “*El evangelio apócrifo de Hadattah*, de Nicolás Peyceré” (en *Vigencia*, no. 53, 1981), “Oswaldo Lamborghini” (en *La Razón*, 24 de noviembre de 1985), “Nostalgias de un polaco en el exilio” y “*Existenciales*, de Alberto Girri” (ambas en *Creación*, no. 3, 1986) y “El deseo de viajar” (en *Fin de Siglo*, no. 8, 1988), entre otros. Cabe aclarar que el sistema de lecturas de Aira es muchísimo más amplio, especialmente en lo que respecta a literatura inglesa y francesa del siglo XIX y de las vanguardias de comienzos del XX, y que sus operaciones críticas dedicadas a la literatura argentina no reflejan de ninguna manera el amplio arco de su formación literaria, saturado de lecturas atípicas.

gran parte de las ficciones que publican los babélicos en esos años pueden leerse como configuraciones y cristalizaciones de esas lecturas en tándem: Borges y Lamborghini en *Arnulfo* de Guebel, Puig y Kafka en *El pudor del pornógrafo* de Pauls, Aira y Saer en *El aire* de Chejfec, entre otras variantes quizás más sutiles y debatibles.

En estas lecturas en dupla, el sosía malvado del par emblemiza una crítica de la jerarquía centro/periferia como metáfora espacial para describir el campo literario nacional. La idea de leer a Borges al lado de autores “impresentables” como Puig, Lamborghini, Laiseca o Aira plantea claramente el desarrollo de una fuerte representación del espacio del “margen” como valor fundamental de una tradición asentada en la nimbada categoría de la transgresión el malditismo.

Por otra parte, volviendo al “Objeto Sade”, no es una relación menor la que se establece implícitamente entre el culto a la perversión del Marqués de Sade, emblema de subversión moral para la literatura argentina transgresora entre fines de los sesenta y fines de los ochenta (entre *Los Libros* y *Babel*), y la asimilación de figuras como Lamborghini y Laiseca: la perversión, la violencia extrema, la hiperbolización del poder, la pornografía como táctica de “mala literatura”, pero también como forma de cifrar de manera poco convencional tensiones políticas nunca explicitadas. Sobre Lamborghini y Laiseca también circulará a mediados de los ochenta una análoga leyenda de impublicabilidad en sus obras mayores y más radicalmente transgresoras: *Los sorias* (culminada en 1982, pero que no se publicaría sino hasta 1998) y *Tadeys* (finalizada en 1985, publicada recién en 1994). Ambas “impublicables” por más de un motivo, fueron impulsadas por autores crecientemente asentados en el mercado editorial y en la valoración crítica: Ricardo Piglia, Fogwill, César Aira. La extensión y la extrañeza propia de *Los sorias* también se articula en la inviabilidad editorial de *Tadeys*, que, aunque mucho más breve que la de Laiseca, sería por lejos el texto más extenso de la abigarrada y estilísticamente hiperexigente escritura lamborghineana. Para un autor que había estimulado una actitud de culto por textos tan breves como folletos (*El Fiord*, *Sebrebondi retrocede*), la saga de tres relatos extensos que componían una suerte de novela de cuatrocientas páginas parecía inimaginable. Por otra parte, si el proyecto de publicar *Los sorias* a fines de los noventa (a instancias de José Luis Mangieri, tal como se afirma en el “autorreportaje” publicado en *Babel* donde se promociona *Los sorias* [1988b, 21]) queda trunco por la hiperinflación, que convierte a una novela de esas características en un riesgo impracticable, *Tadeys* parecería poseer un obstáculo de impublicabilidad más bien intrínseco: la dificultad del ordenamiento y montaje de los manuscritos por parte de Aira (en su función de albacea) y de los editores. Ahora bien, ya Fogwill advertía contra la frivolidad de asociar la impublicabilidad de *Los sorias* sólo con su extensión: sería su “poder”, tanto la representación vastísima y exagerada que hace de él como la que ejerce sobre el lector, la que “demanda recursos editoriales” que condenan la novela “a su prolongada ineditabilidad” (2008, 138).

Ambos, Lamborghini y Laiseca, tienen en común para *Babel* una cualidad más propia del lenguaje que construyen que de la mera tematización de la perversión. Recordemos que ya en el *dossier* dedicado a Sade, Germán García puntualiza el interés que desde fines de los sesenta vinculaba *subversión a política de la lengua*:

Sade, en ese momento, era lo que decían de sus libros gente como Blanchot, Klossowski, Sollers, Barthes [...] Sade era la *escritura* –eso decíamos– la imposibilidad referencial y la ponencia combinatoria.

Pero también era un “subversivo”, alguien que sumaba su voz. (1990, 25)

Muchas son las valoraciones que en ese *dossier* de *Babel* ofrecen claves de cómo el culto sadiano sesentista y postestructuralista (moda muy presente en *Los Libros*, pero rastreable incluso hasta textos ignotos y revulsivos como *Invitación a la masacre* de Marcelo Fox) configura la base del culto babélico a Lamborghini y Laiseca: desencadenamiento de fuerzas abyectas, libertad, placer, sacralización del Mal y el horror, obsesión con el erotismo como vía para desmontar los límites de la razón, ilegibilidad al ser sus referentes internos a la propia escritura... una escritura incontrolable, intolerable, monstruosa, arrojada a exhibir con ferocidad lo prohibido e irrepresentable<sup>265</sup>. En cierto sentido, Lamborghini y Laiseca serían los grandes *sádicos* de la literatura argentina<sup>266</sup>.

No tan cerca del juego frívolo aireano, son el “Objeto Sade” y la “Operación Lamborghini” los elementos que habilitarían la asimilación babélica de aquello de inasimilable que detentaba un autor como Laiseca: la perversión, lo prohibido y el Mal como formas de hacer “sonar la lengua” y de formular una literatura que, sin referentes exteriores identificables, configura una innegable y revulsiva política literaria. Sin embargo, veremos que esta habilitación es en realidad implícita, puesto que, a nivel visible, *Babel* parecería acentuar más las líneas de fuerza que unen lo laisequeano con lo aireano, en el plano de exotismo epicúreo y del juego paródico. Donde *Babel* quizás debiera haber establecido una serie explícita entre Sade, Lamborghini y Laiseca (que, al fin y al cabo, era la serie armada inicialmente por Pauls (entre otros) en el número 1 de *Lecturas Críticas*, en 1980, y, más acentuadamente, por Fogwill en 1983, que leía paralelamente *El Fiord* y *Los sorias* como “fractales” [2008, 122]<sup>267</sup>), optaría más bien por la inclusión del autor de *Los sorias* en el nivel de las estrategias paródico-exóticas que se defendían desde el manifiesto de Caparrós<sup>268</sup>, y que más bien lee a Laiseca en esas mismas coordenadas que habilitan leer a Aira como máxima cristalización de los postulados de “El escritor argentino y la tradición” de Borges<sup>269</sup>.

---

<sup>265</sup> Estas posiciones sobre Sade provienen tanto de notas de *Los Libros* como de *Babel* (escritas por Oscar del Barco, Héctor Schmucler, Eduardo Grüner, entre otros) puntualizadas y analizadas en Bosteels y Rodríguez Carranza, 1995.

<sup>266</sup> Sobre el culto sadiano en *Los Libros* y *Babel*, cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 1995, 331-335.

<sup>267</sup> La reseña de Luis Gusmán de *Aventuras de un novelista atonal*, para el número 2 de *Sitio*, es muestra de cómo hay una puesta en común, quizás no exactamente centrada en el tópico de la perversión, pero presente, entre Laiseca y Lamborghini (1982).

<sup>268</sup> Acerca de las diferentes imágenes de autor que la crítica fue construyendo en torno a Laiseca, así como también acerca de esta serie transgresora identificable entre Sade, Lamborghini y Laiseca, cfr. nuestro libro *El Monstruo del delirio* (2017, 103, 157, 170, 497).

<sup>269</sup> Entendemos que *Babel* coloca a Laiseca en una serie con Aira, como representantes ideales de una nueva reposición de las conjeturas borgeanas sobre el exotismo, y que una posición más coherente con lo que ya era entonces el desarrollo de la poética de Laiseca hubiera sido establecer lazos de unión más explícitos con Lamborghini. Incluso creemos que, si *Babel* hubiera reforzado el paradigma de leer juntos a Lamborghini y Laiseca, una de las consecuencias a nivel canónico habría sido la inevitable visibilización del olvidado Marcelo Fox, autor maldito de los años sesenta, amigo íntimo de Laiseca, cuya poética de la abyección podría haber formado un tríptico con las otras dos. Esta conjetura sobre un hipotético sistema Lamborghini-Laiseca-Fox, aunque va por fuera de la presente investigación, ha sido desarrollada por nosotros en dos ponencias presentadas en 2019: “El descenso al mal y la transgresión gótica: las abyectas perversiones de Marcelo Fox” (en las I Jornadas de Erotismo, Deseo y Género(s) en la literatura realizadas en la Universidad Nacional de Córdoba) y “Dicen que soy abyecto’: derivas góticas

## 1. Desde *Literal* a *Babel*: la emblemización de la marginalidad literaria

Si en el panorama de los años setenta, la revista *Punto de Vista* continúa con un ojo puesto en el proyecto original del contornismo (a saber, una crítica política de la cultura nacional), el caso de la revista *Literal* (1973-1977) planteaba una relación quizás más compleja con lo político y con la marginalidad como estrategia discursiva de resistencia (cfr. Idez, 2010, 13). Esta revista, guiada en temas y estilo por la pregnancia que tuvo en Argentina el psicoanálisis lacaniano y el postestructuralismo desde fines de los años sesenta, planteó una relación internalizada con la marginalidad: la periferia no es representada como un tópico o un mero objeto de representación y análisis, cortado limpiamente con el filo del soporte crítico, y, a su vez, la marginalidad tampoco configura una potencial “alianza con los segmentos oprimidos de la sociedad” (Masiello, 20), como planteaba una cierta tradición humanista del “compromiso” intelectual (pensemos especialmente en el sartreanismo sesentista). *Literal*, fuertemente anti-populista y claramente crítica con los extremismos tanto de izquierda como de derecha del peronismo (cfr. Mendoza, 2009c), construye la marginalidad desde la propia escritura y, desde allí, desde la distorsión y el hermetismo del significante, opera una estrategia particular de transgresión frente a los regímenes canónicos de representación imperantes tanto en la crítica como en la literatura. Si en *Respiración artificial* de Piglia se verá el intento por construir un género híbrido entre novela y crítica literaria, ya en *Literal*, años antes, se encontraba la extremación de esta propuesta en la construcción de una escritura híbrida y concebida desde una marginalidad menos identificada con el progresismo que con la transgresión “malditista” y, con ello, más cercana a los modelos marginales tan mentados por el campo intelectual argentino de la época, como Macedonio Fernández y Witold Gombrowicz<sup>270</sup>, no en vano erigidos en íconos por los autores de *Literal*.

A su vez, *Literal* se diferencia en sus operaciones de resistencia frente a las revistas de su generación por la asunción específica de proponer la publicación (que sólo contó con cinco números distribuidos en tres volúmenes), no ya como una intervención específica en el campo crítico, sino más bien como una plataforma desde la cual promover la legitimación de sus autores principales - Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán – entendidos éstos como autores activos dentro del sistema

---

entre literatura y vida (sobre *Invitación a la masacre* de Marcelo Fox) (en el V Coloquio Internacional “Literatura y vida” organizado por la Universidad Nacional de Rosario).

270 Por otra parte, sobre la ausencia en *Literal* de una referencia directa a la figura de Arlt, Luis Gusmán afirma: “Quizás porque como toda revista necesita de un autor que condense su posición estética, su política de la lengua. En ese sentido Macedonio Fernández, o Gombrowicz cumplían esa función. Gombrowicz nos posibilitaba, con su poética hecha de los desperdicios del mundo cultural superior, los mitos informes, las pasiones inconfesadas, construirnos una máscara secreta que nos permitía circular en la literatura oficial de nuestro tiempo. A la vez, creíamos que nos separaba de Arlt y de Borges. Como quien se guía con una brújula. Lo cual no indica que las cosas sucedieran de esa manera. Arlt y Borges están inscriptos en cualquier escritor argentino de mi edad”. (en Mendoza, 2009a) Al mismo cuestionamiento, Germán García responde: “Arlt no estaba en los gustos. Tampoco Onetti. Nuestros gustos estaban en Reinaldo Arenas, Lezama Lima, José Agustín, que había descubierto. En fin, formar el horizonte, crear líneas de fuga. Meterse en Arlt era quedarse en algo ya conocido y cocinado: Arlt/Borges. Por supuesto, lo leíamos” (en Mendoza, 2009b). Cabe mencionar que un crítico como Damián Tabarovsky, uno de los actuales sustentadores del canon *Literal-Babel*, considera a Luis Gusmán, apoyado en lo que afirma Luis Chitarroni, como una de las herencias más sólidas de Gombrowicz en la literatura argentina (cfr. Tabarovsky, 2013, 22-23).

literario<sup>271</sup>. Así, en el caso particular de Lamborghini, *Literal* da lugar a la configuración de una poética cuya relación expresiva con lo político plantea un alto grado de complejidad representativa y una repulsa a la horma de la representación realista. Esta posición, a diferencia de *Los libros*, *Crisis* o *Punto de vista*<sup>272</sup>, sitúa el eje no en una literatura política (o bien, leída políticamente), sino más bien en una “política de la literatura”: lo que Alberto Giordano, reflexionando sobre la herencia de *Literal*, define como “apreciar la política desde la literatura” (1999, 101). A su vez, *Literal* recupera una concepción de la vanguardia que podría denominarse anti-cortazariana<sup>273</sup>, lo cual arroja un síntoma de la forma en que la década del setenta en Argentina reinterpreta el experimentalismo sesentista *for export* y los estímulos de una literatura centrada en el juego del artificio técnico (cfr. Luis Gusmán en Mendoza, 2009b). Esta recuperación del gesto vanguardista filtrado por los modelos disruptivos e “infames” de Gombrowicz y Macedonio (así como de Oliverio Girondo, recuperado de un parcial olvido), lejana a los valores del “socialismo de los consumidores” de Cortázar - la expresión es de Piglia (1974) - será la paradójica fuente para una literatura posterior que (según algunos sectores críticos posteriores) convertirá la marginalidad emblemática por *Literal* en una suerte de complacencia intelectualista<sup>274</sup>.

El caso más evidente estriba precisamente en *Babel*, revista que comparte con *Literal* la excepcional condición de sustentar desde sus páginas un proyecto que se extiende también a la producción literaria (presentarse a sí mismos más como una generación de escritores que de críticos [cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 1995, 317]). A fines de los ochenta, esta publicación lograría reproducir el gesto disruptivo de *Literal*, aunque bajo otras coordenadas socio-políticas: en plena democracia, la transgresión y la marginalidad cristalizan en valores más propios del mercado cultural<sup>275</sup> (la reseña al libro de librería, el culto al nombre propio en oposición al anonimato de los textos publicados en *Literal*<sup>276</sup>), del mundo universitario (guiños al posestructuralismo y a una literatura “para escritores”). Evitando desde el primer número “declaraciones de principios, reivindicando la heterogeneidad y la contingencia” (Bosteels y Rodríguez Carranza, 317). Y la relación dislocada con el referente político deriva en un exotismo

---

<sup>271</sup> Según Ariel Idez, uno de los principales impulsos que movilizarían a la revista *Literal* estribaría en la conjunción entre la obra intuitiva de Lamborghini y la teoría intelectual provista por Germán García (cfr. Idez, 2010, 40). De este modo, el posfacio escrito por García para *El Fiord* de Lamborghini en 1969 sería el punto de partida de las líneas fundamentales de *Literal* y, en todo caso, podría leerse como un manifiesto.

<sup>272</sup> Aunque debe tenerse en cuenta que Lamborghini fue uno de los autores dilectos del canon construido por la primera época de *Los Libros*.

<sup>273</sup> El rechazo de esta época al paradigma cortazariano también se percibe claramente en la reseña de Ricardo Piglia (publicada originalmente en 1986, en la revista *Crisis*) a *El examen*, novela póstuma de Cortázar que, según el autor de *Respiración artificial*, “anticipa muchos de los tics futuros de la peor escritura “fácil” de Cortázar (sobre todo su insoportable humor estilo María Elena Walsh)” (1990, 96). Ya en 1974, en *La Opinión Cultural*, Piglia había descrito una escena de *Libro de Manuel* como construida sobre la base de “una ingenua – por momentos candorosa – filosofía kitsch”.

<sup>274</sup> Sirva como base para esta afirmación el conjunto de textos de Elsa Drucaroff donde se denuncian las frivolidades y “malas lecturas” que en los años ochenta y noventa *Babel* supuestamente hizo de la *marginalia* setentista (1995, 1997, 2011).

<sup>275</sup> Roxana Patiño (2006) resume esta paradoja afirmando que en *Babel* predomina un doble diseño de “revista para el mercado” y “revista para la tribu”.

<sup>276</sup> Si consideramos la revista *Sitio* como puente entre *Literal* y *Babel*, puede encontrarse desde su primer número, dirigido por Luis Gusmán, una recuperación de la autoría como estrategia: “no encontramos quien procurara volverse responsable ausentándose de su nombre” (1981, 3).

cosmopolita e hiperliterario donde resulta al menos difícil la localización de un universo de referencias coyunturales (cfr. Patiño, 2006; Drucaroff, 2011, 105, 132-133).

Sin embargo, *Babel* compartirá con *Líteral* tanto el culto a ciertas figuras marginales (comenzando por Osvaldo Lamborghini) como la voluntad de construir una marginalidad desde la propia escritura desfigurada. Sólo que esta marginalidad, para *Babel*, devendrá en teoría, en pose (esnobismo según algunos críticos<sup>277</sup>) y un esteticismo epicúreo y cínico de carácter casi decadentista. Quizás el mayor exponente de esta continuidad parcial entre *Líteral* y *Babel* se encuentre en la obra inclasificable y problemática de César Aira. Difusor de Lamborghini y “hermano menor” de los autores de *Líteral*, casi como un joven aprendiz, Aira llegó a convertirse en un emblema de la concepción literaria defendida por *Babel*: exotismo, experimentalismo, surrealismo, complicidad con la teoría literaria y, fundamentalmente, un voluntario y “frívolo” borramiento de los límites entre “alta” literatura, cultura de masas y literatura “mala” (cfr. Prieto, 2006, 443<sup>278</sup>) (como hemos visto, esta voluntad de impugnar el orden discursivo de la institución literaria se verá reflejado, a su vez, en el culto que *Babel*, y Aira en particular, erigirán sobre autores como Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Copi y, ya contemporáneo a la revista, Alberto Laiseca).

Teniendo en cuenta la salvedad que hace María Virginia Castro –[en *Babel*] no toda marginalidad es susceptible de ser transformada en canon [...] no debería inferirse la calidad *reversible* de la condición complementaria de “lo marginal” y “lo canónico”<sup>279</sup>– es evidente que la emblematización de la marginalidad y de la “monstruosidad” podría leerse en el contexto del grupo Shanghai como una estrategia de resistencia contra cierta imagen de autoridad de la cultura literaria dominante, a lo cual puede sumársele la paulatina formación de un nuevo sistema de lecturas que reinterpretaba y reformulaba el montaje de la tradición literaria argentina, que llegará a ofertar no sólo una amplia nómina de marginales de culto y “malditos” vindicados de la literatura argentina, tanto del pasado como contemporáneos a aquél momento de producción, sino también una creciente reposición de la marginalidad como capital simbólico para el posicionamiento de futuros autores o, en todo caso, como un creciente estímulo, por parte tanto de las industrias culturales como de algunos sectores del campo literario, para legitimar lo marginal como instancia ideal de la producción literaria y de la canonización. Naturalmente, lo marginal, ya en democracia, pasa a representar más bien una actitud de desdén e histeria con los imperativos del mercado: no publicar por principios –Chitarroni y el primer Laiseca–, publicar de más –Aira–, ser impublicable –Laiseca: el modelo lamborghineano, más allá de su lema “primer publicar, después escribir”, planteaba a su vez la relación subterránea con el mercado, la publicación *underground*, secreta, inconseguible, prohibida o potencialmente censurable.

Desde el período de la recuperación democrática, una buena parte de este culto a la marginalidad, más como efecto de sentido que como instancia fáctica de enunciación, llegará a estructurarse según lo que Bourdieu percibe como la “lógica del

---

<sup>277</sup> Entre estos opositores deben contarse a los autores de la revista *Con V de Vian* (cfr. Saítta, Un mapa ‘casi’ literario).

<sup>278</sup> También puede confrontarse con la génesis de los debates en torno a Aira, los cuales comenzaron en la revista *Punto de vista* y que, en el fondo, según Prieto, responden a una polémica más profunda entre modernidad y postmodernidad en la literatura: Gramuglio, 1982 y Catelli, 1984.

<sup>279</sup> Esta última reflexión Castro la toma del artículo de Noé Jitrik titulado “Canónica, regulatoria y transgresiva” (1988).



esnobismo”: “búsqueda de la diferencia por la diferencia misma” (1965). Ahora bien, es indudable que en su contexto original de emergencia entre fines de los años sesenta y comienzo de los setenta, el culto a la marginalidad como forma de intervenir el canon literario nacional, como forma de revolución interna a la propia literatura, ha adquirido los rasgos de una conspiración, la puesta en escena de un complot<sup>280</sup>. Ese complot que Ricardo Piglia concibe como uno de los imaginarios principales de la tradición literaria argentina, desde *Los siete locos* hasta *Los sorias* (Piglia, 1991, 31; 2002; 2005, 69-80; 2004; 2007). La idea de una tradición que se construye desde la clandestinidad, lista para tomar por sorpresa al sistema, pero cuyo golpe nunca se produce: los delirios nunca realizados del Astrólogo, la quimera nunca concretada de la revolución social (esa misma quimera que satiriza Caparrós de manera tan irreverente como trágica en *No velas a tus muertos*). El clima político de los setenta propició absolutamente la emergencia de objetos valorados por su marginalidad, su cercanía a la locura y al extravío, su potencialidad como experiencias desestabilizadoras del orden discursivo, provenientes principalmente del desierto de lo Real, del exterior salvaje de la literatura, el afuera de la complaciente institución literaria. El maldito no proviene de la literatura y de la cultura, sino que viene desde un “afuera”, desde una alteridad incomodante, perversa e inasimilable, que es la misma que problematiza las ideas de Foucault sobre la *transgresión* y el *pensamiento del afuera* (Foucault, 1993; 2000).

Si consideramos la emblematización de la marginalidad en los setenta como una de las condiciones que privilegiaron la posterior canonización de Alberto Laiseca en *Babel*, resulta interesante mencionar como ejemplo extremo de este fenómeno el caso de Ricardo Ortolá (u Ortolás), acaso uno de los autores liminares en lo que respecta a ese “malditismo” literario que, junto con el de Néstor Sánchez o Marcelo Fox, asocian *bohemia* y *locura*.

Ortolá era un joven proveniente de un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Sin una formación humanística concreta, leyó *El ser y la nada* de Sartre, de punta a punta, en un estado alucinatorio, bajo cuya inspiración escribió una suerte de novela de más de mil páginas, titulada *Palabra Colmo*, a lo largo de una sola semana de intenso trabajo y desvelo. Al viajar a la capital intentó convencer a Germán García de publicar la delirante novela. Éste decidió publicar algunos fragmentos escogidos en los tres números de *Literal*, a modo de experimento. La revista *Literal* tomó como emblema la escritura marginal de Ortolá. A modo de broma intelectual, en el último número de la publicación, se hace mención del efecto de recepción que tuvieron los textos de Ortolá: “cada uno suele encontrar lo que pone (un texto publicado en *Literal*, producto del hundimiento esquizofrénico de un sujeto, fue leído como estructuralista)” (*Literal* 4/5, 1977, 91; cfr. también Idez, 2010, 45-46). Quizás, si fuera publicada íntegramente, sería, junto a *Los sorias*, una de las novelas más largas de la literatura argentina. Y no será extraño que, tanto en la canonización crítica de Laiseca como tematizado en la propia

---

<sup>280</sup> Sea válida como imagen icónica de este ambiente conspirativo la forma en que Strafacce, en su ya clásica biografía de Lamborghini, muestra al autor de *El Fiord* y a Héctor Libertella - ambos, según Diego Erlan “construyeron, a lo largo de los años, dos de los proyectos literarios más extravagantes y ambiciosos de la literatura argentina contemporánea. De una complejidad furiosa y hermética [...]” (2013, 35) – constantemente reunidos, discutiendo, planeando, compartiendo locura y marginalidad. La escena resulta una efigie simbólica de aquellos años: los dos “manijeados” planeando el batacazo de las letras nacionales desde las orillas del sistema literario.

obra del autor, el tópico de un “hundimiento esquizofrénico” (aunque superado por un aprendizaje espiritual) parezca estar en las bases de su valoración artística.

Si retomamos la emergencia de *Literal* a comienzos de los setenta, podemos notar entonces cómo la utilización icónica de la marginalidad como estrategia ideológica culmina, a fin de cuentas, en un sistema de tensiones dentro del campo literario cuya principal proyección estriba en la cuestión del canon: ¿qué es canónico en la literatura en los años setenta?, ¿cómo se puede impugnar el canon dominante?, ¿qué canon puede postularse como alternativa? Y, tal como llegará a *Babel*, ¿cómo diferenciar el genio vanguardista de la impostura estéril? (¿qué otra cosa se debate en *Babel* cuando Chejfec cuestiona el culto a Lamborghini o cuando Feiling hace lo propio con la escritura de Emeterio Cerro?).

Frente a la concepción de una literatura revolucionaria, propugnada tanto por el progresismo intelectualista derivado del contornismo de los años cincuenta como por los autores del compromiso y la militancia (Conti, Urondo, Walsh, Gelman, Rivera), así como también por algunos autores paradigmáticos del *Boom* latinoamericano (como Julio Cortázar), durante los años setenta comienza a perfilarse una suerte de “contra-canon”. Como hemos visto, este fenómeno se concentra fundamentalmente en la experiencia de la revista *Literal* y de la primera época de *Los Libros*, donde, bajo el signo de una recuperación de la vanguardia, se invierte la noción de una “literatura revolucionaria” hacia lo que podría verse como una “revolución de la literatura”:

Contra la fachada del compromiso y la mala fe del referente revolucionario, los hombres de *Literal* librarán su batalla en el plano de la gramática y la sintaxis, herramientas con las que, a fin de cuentas, el orden dominante construye su discurso hegemónico. (Idez, 2010, 13)

## **2. El escritor y la puesta en escena de la transgresión**

También entre fines de los años sesenta y comienzos de los ochenta se produce la emergencia de una literatura homosexual “fuerte”, representada por proyectos literarios decididamente apoyados tanto en una posición marginal frente a los valores de la burguesía y del sistema literario oficial, como en una voluntad de inscribir esta marginalidad en los propios textos: así, por ejemplo, emergen las obras de Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Néstor Perlongher, Oscar Hermes Villordo y Copi, con su antecedente más relevante en la figura de Carlos Correas, quien sería introductor de la temática homosexual en la literatura argentina (cfr. Maslaton, 2012, 30-31). Si ya para *Babel*, a fines de los ochenta, aquellas figuras se erigirán como modelos y piedras de toque del nuevo canon (o contra-canon) de la literatura argentina, el proceso de visibilización de Correas adviene con mayor lentitud, especialmente debido a que, mientras en el caso de los mencionados anteriormente la relación con el mundo editorial se mantiene estable, aunque bien no sea en un terreno paralelo o alternativo (Copi publica en Francia, Lamborghini en tiradas subterráneas, Puig escondiendo la marginalidad en *best-sellers* fuertemente genéricos y Perlongher publica buena parte de su obra ya en el período de democracia), Correas estimuló su ocultamiento al mantenerse voluntariamente inédito durante los años sesenta y setenta (especialmente debido a las querellas judiciales sufridas en 1960 por “publicaciones obscenas” y una condena de libertad condicional). Sólo a mediados de los ochenta, con las tres novelas breves recopiladas en *Los reportajes de Félix Chaneton* (1984), Correas resurge en el campo literario, si bien su obra deberá esperar hasta el siglo XXI para encontrar el

impulso de la reivindicación. Sin embargo, aunque para la tradición selectiva babélica la figura de Correas no haya sido recuperada tal como se hizo con Lamborghini, Perlongher, Puig o Copi, su reposición años más tarde se debe en buena medida a la apertura receptiva propiciada por el contra-canon postulado desde *Babel*: vale decir que, sin el peso de un fuerte proceso de canonización de las figuras esas figuras icónicas de lo *queer*, con las cuales se instaura en Argentina un culto decididamente orientado a los escritores “malditos” y transgresores, la visibilización de Correas y de muchos otros autores (como Oscar Hermes Villordo dentro de la literatura *gay*, o Néstor Sánchez, “el escritor linyera”, o bien Jorge Di Paola, entre los experimentalistas ocultos y alrededor del cual los autores de *Babel* elaboraron un particular culto<sup>281</sup>) no hubiera poseído las mismas condiciones culturales de posibilidad.

Es precisamente en este marco donde puede percibirse cómo un creciente culto a la transgresión, que se desplaza desde los ochenta hasta la actualidad, configura la dinámica del campo literario donde una obra como la de Alberto Laiseca va estratificando sus instancias de legitimación.

Este culto de los ochenta al “malditismo” se extiende en los babélicos, hacia el pasado, con las figuras de Pizarnik, Gombrowicz y Arlt (estos dos últimos cultos pueden leerse como una forma de continuidad entre el canon propuesto por *Babel* y el propuesto por *Literal* en los setenta; el de Pizarnik más bien corresponde a la biblioteca personal de Aira), y hacia el presente, con una fuerte apuesta por los autores vinculados a la revista, incluyendo al propio Laiseca. En consecuencia, los valores de esta relectura del canon literario argentino se concentran en los atributos del hermetismo, el juego literario, la experimentación con la lengua, el exotismo, ciertas formas de surrealismo y un culto a la perversión que, según Elsa Drucaroff (1997), se plantea en términos muy diferentes a la transgresión ideológica de los setenta, lo cual esta ensayista centraliza particularmente, como hemos visto, en lo que denomina “operación Lamborghini”: la construcción artificial, principalmente por parte de César Aira, de un Lamborghini cuyos efectos disruptivos se encarnarían más en la innovación formal que introduce que en la marginalidad ideológica y social que representa. Ya hemos visto puntualmente cómo según Drucaroff, Aira, en sus prólogos a la obra de Lamborghini, borra los alcances políticos del sujeto textual del autor (marxista, homosexual, loco, drogadicto, alcohólico, según se desprende de *Sebregondi se excede*), y lo hace “desaparecer”, cumpliendo simbólicamente lo que la dictadura hubiera hecho tácticamente con el autor. Aira “lo hace *desaparecer* y reaparecer después, para que pueda circular en la Postmodernidad” (1997, 153). Consideramos que de los efectos discursivos de esta “operación” babélica denunciada por Drucaroff puede decirse que deriva gran parte del aparato axiológico con el cual se ha planteado el posicionamiento y la canonización de Alberto Laiseca: un autor a cuya marginalidad ya no se le exige una identidad social y políticamente marginal, sino al cual se le confiere el atributo de “maldito” o “transgresor” por su exclusiva relación con el interior mismo de los valores literarios: *singular e inclasificable*

---

<sup>281</sup> La aparición en 1987 de *Minga!* de Di Paola señala un momento fundamental del culto al malditismo literario propio de los ochenta. Ya César Aira, en una reseña a esta novela aparecida en la revista *Fin de Siglo*, la denomina “*otra literatura*”, lo cual acentúa el carácter de alternativa al canon hegemónico con el cual se construye en este momento un nuevo sistema de valores literarios. Daniel Guebel y Sergio Bizzio construirían una relación discipular interesante con Di Paola, pues si éste había sido a su vez una suerte de joven aprendiz de Gombrowicz en los años sesenta, los dos Shanghai pasarían a convertirse en algo así como “nietos” simbólicos de Gombrowicz dentro de la *novela familiar* de la literatura argentina.

allí donde los autores de la época buscan reproducir los discursos sociales convencionales, *inactual* donde los autores buscan patentizar su condición de actuales, *ideológicamente inútil o ineficaz* allí donde los autores suelen justificar su escritura por su fuerte moral política, *impublicable* por sus novelas vastas y raras allí donde los autores buscan adaptarse a las exigencias de legibilidad del mercado.

A su vez, la marginalidad en la imagen del propio autor es representada en términos de extravagancia y de atipicidad, apoyándose en una serie de rasgos físicos donde, a través de las herramientas de la actitud de culto postmoderna, se destituye la fisicidad ideológica que predominaba en la transgresión lamborghineana: donde Lamborghini manifestaba una forma ambigua e incomodante de bisexualidad, Laiseca construye la imagen de un pagano libidinoso, entusiasta de la pornografía; donde la locura de Lamborghini lo aislaba socialmente, la de Laiseca lo convierte en emblema de jóvenes escritores; lo que en Lamborghini se plantea como una ideología política marcada por el delirio, en Laiseca se convierte en una cosmovisión metafísica y esotérica que queda grande a toda posición política específica; la corporalidad puesta en juego a través del vicio se cambia por el tamaño monstruoso y los bigotes nietzscheanos (ya la portada de la primera edición de *Matando enanos a garrotazos*, publicada por Editorial De Belgrano<sup>282</sup>, incluye la efigie característica del autor). Estos contrastes no implican en modo alguno un demérito de las instancias legitimadoras del autor de *Los sorias*, pero sí permiten comprender el funcionamiento de las formaciones discursivas pre-existentes que posibilitan un proceso de canonización cultural: lo marginal no es una cualidad esencial, lista para ser descubierta y visibilizada, sino que se configura como un efecto de sentido producido según los valores y exigencias del campo específico donde emergen.

Si en los sesenta Pizarnik pudo satisfacer las necesidades del campo literario en torno a una representación del autor “maldito” acorde a las coordenadas de un surrealismo tardío (desinhibición sexual, origen judío, relación tortuosa con la madre, bohemia parisina, evasión de la realidad, depresión, suicidio), su transgresión fue puesta en liquidación por la versión politizada que comportaba la figura de Lamborghini (cfr. Prieto, 2006, 435). Y ésta a su vez, tras el advenimiento de la democracia, fue no sustituida pero sí resemiotizada paulatinamente por la extravagancia literaria despolitizada, por el juego académico y por la construcción de una marginalidad postmoderna que, en todo caso, tuvo sus ejemplos más evidentes en los autores de *Babel*, en César Aira, en Héctor Libertella... (cfr. Drucaroff, 2011, 57-68). En este contexto de superposiciones y recambios generacionales, podría establecerse la localización específica de Alberto Laiseca y las estrategias discursivas a través de las cuales, por un lado, el canon experimentalista y académico de los ochenta hizo de uso de la figura de Laiseca (marginal, por inasimilable, al sector crítico-académico de producción) como emblema de posiciones teóricas, y, por el otro, cómo el propio autor estableció sus propias tácticas<sup>283</sup> de posicionamiento y legitimación en el campo literario.

---

<sup>282</sup> Esta editorial había publicado el año anterior la primera edición de *Ema, la cautiva* de César Aira y el mismo año de la antología de Laiseca, *Música japonesa* de Fogwill, con lo cual puede percibirse que el perfil de emergencia de Laiseca comienza a coincidir en algunos puntos con lo que luego configurará el canon de la revista *Babel*.

<sup>283</sup> Usamos este término, aunque sin demasiada especificación, según la antítesis planteada por Michel De Certeau entre “estrategias” y “tácticas”: esta distinción busca definir los vínculos que un tipo de discursividad puede mantener con los regímenes canónicos de significación, según la relación que posean, la cual puede ser de legalidad y refracción (“estrategias”) o marginalidad y tensión (“tácticas”).

Retomando el tema de la puesta en juego del cuerpo como instancia de canonización, en muchos casos, una cierta “fisicidad” del artista puede convertirse en un elemento mediador entre la producción y la recepción de su obra. Así como en la literatura existen instancias de mediación tales como los editores, los críticos, el mercado editorial, las instituciones académicas, etc., también “las palabras, las cifras, las imágenes, los objetos [...] contribuyen a interponerse entre una obra y las miradas que caen sobre ella” (Heinich, 2010, 66). La recepción de la obra de Laiseca está mediatizada por los marcos mentales que diversos estímulos actualizan en los lectores: ilustraciones y diseño de las portadas (que pueden ceñir la recepción a un sector específico de lectores, sea por rango etéreo, interés genérico), estilo de las presentaciones sociales del libro (eventos masivos, íntimos, promocionados), espacios de distribución (tipos de librerías según la tirada o difusión de la obra), prestigio o marginalidad de la editorial que lo publica, tono de las notas, críticas o entrevistas que lo publicitan (humorístico, laudatorio, irónico, solemne), etc.

Ahora bien, también algunos componentes del habitus desarrollado por el autor como agente social dentro del campo específico de actividad - en este caso, el campo literario - pueden mediatizar y condicionar las instancias de recepción y, al mismo tiempo, intervenir en el proceso de legitimación. Por ejemplo, la puesta en escena de una cierta corporalidad, que en Laiseca irá definiéndose a través del atributo (a medio camino entre el humor y la actitud de culto) de la “monstruosidad”, pone en juego diversos mecanismos de veridicción y “mitos”<sup>284</sup> en torno a “lo que debe ser un artista auténtico” contruidos a partir de “historias de vida, anécdotas y, a veces, leyendas, que forman la cultura común de una sociedad” (Heinich, 68). Ahora bien, esta construcción de la corporalidad laisequeana, y la relación de contigüidad que establece entre la “monstruosidad” del aspecto (gran estatura, gran bigote, sonrisa sádica) y la dimensión hiperbólica de su novela *Los sorias*, es un aspecto del *efecto Laiseca* cuya instancia principal estará más claramente desarrollada en la década del noventa y del dos mil que en la década del ochenta. Y es que si bien en los ochenta ya pueden encontrarse atisbos de la actitud de culto hacia este aspecto del autor (especialmente en las intervenciones o menciones en la revista *Babel*)<sup>285</sup>, esta instancia de canonización no advendrá sino hasta la publicación de *Los sorias* y la aparición del autor en los medios audiovisuales con los *Cuentos de Terror* transmitidos por la señal I-Sat. Por lo demás, puede decirse que (siguiendo el modelo de sociología del reconocimiento de Alan Bowness [1989]) la actitud de culto construido por la “hélix”<sup>286</sup> del autor atraviesa, en los ochenta, la instancia del juicio de los pares (es decir que todavía se trata de un efecto producido sólo entre los autores de su círculo más íntimo –Fogwill, Soriano, Aira, Piglia, Saavedra– quienes coadyuvarán a la construcción del mito de Laiseca y su gran novela inédita), mientras que, en los noventa, este aspecto pasa a convertirse en patrimonio de un imagen pública, difundida desde los espacios editoriales y los medios audiovisuales hacia la recepción de los lectores no especializados.

---

<sup>284</sup> Utilizamos la noción barthesiana de “mito” como signo “abrillantado” que intenta hacer pasar por natural una construcción cultural artificial (cfr. 2008, 223).

<sup>285</sup> Puede mencionarse una de las primeras instancias en el culto a la corporalidad de Laiseca. En la portada de la novela *No se turbe vuestro corazón*, publicada en 1974, aparece la fotografía de un militar imponente, de gran bigote y porte marcial. Un joven y casi inédito Laiseca fue el modelo para esta fotografía (cfr. De Santis, 2014).

<sup>286</sup> En términos bourdeanos, “ethos” y “hexis” significan, respectivamente, representación de los valores morales y representación del propio cuerpo como sustento de aquellos (cfr. Bonnewitz, 2006, 65).

### 3. Laiseca y el problema del borgeanismo

Me encantaría decir que Borges no me importa,  
pero no me da la cara.

Martín Caparrós<sup>287</sup>

Como otras tantas figuras de culto emblemáticas durante los años ochenta y noventa, el particular efecto de recepción de Laiseca participa de una fuerte corriente, representada principalmente por una joven generación de post-dictadura<sup>288</sup>, cuya relación hacia la figura de Borges podría denominarse “contra-borgeana” (para usar el término de Graciela Montaldo [1990]).

El campo literario argentino de los ochenta fue testigo de una serie de tensiones sustentadas, fundamentalmente, en una cierta voluntad parricida frente a la literatura comprometida y politizada de la generación anterior: estimulados por la pregnancia que el gusto post-estructuralista había tenido en las vanguardias críticas de fines de los sesenta y comienzos de los setenta, los Shanghai se posicionaban (al comienzo con cierta tibieza y relativismo) en contra de la “ilusión mimética” del realismo literario, en contra de la tematización ideológica, en contra del “narrativismo” de mercado, en contra de las facilidades del realismo mágico latinoamericano y, en general, en contra de esa “literatura Roger Rabbit” definida por Caparrós (1989, 43-45).

Ahora bien, esta generación, identificada con una concepción experimentalista, metaliteraria y cosmopolita (anglófila, si se piensa en Chitarroni y Feiling; afrancesada, por parte de Caparrós y Pauls) de la literatura, decididamente construida a partir de una suerte de afectación dandy y postmoderna, se oponía a una generación anterior que, como argumenta Drucaroff (2011), durante la dictadura (sea por la censura, sea por el exilio), había perdido la oportunidad de posicionarse en los lugares privilegiados que les correspondían dentro del campo literario. Los babélicos no disputaron el lugar de los grandes e “intocables” autores desaparecidos (como Walsh o Conti), ni polemizaron con los grandes críticos y académicos politizados de la generación anterior, en la medida en que estos resultaban útiles contactos para sus estrategias de legitimación. Así, por ejemplo, Beatriz Sarlo y el staff de *Punto de Vista*, pese a su impronta casi opuesta a *Babel*, pasa a formar parte del sistema de alianzas del grupo. Como afirma Drucaroff, los babélicos buscaron construir “enemigos” que no representaran un peligro, pero que reunieran los atributos de la literatura “plana” contra la cual buscaban construir su literatura experimentalista. Así lo hicieron, por ejemplo, con Osvaldo Soriano o con Enrique Medina. Ambos representaban la literatura ingenua de ventas: Soriano<sup>289</sup>, el

---

<sup>287</sup> Entrevista de la Audiovideoteca de Buenos Aires: <http://taller.perfil.com/2011/08/13/martin-caparros/>

<sup>288</sup> Es interesante señalar que, si bien la crítica ha definido usualmente a los autores vinculados más o menos exotismo de los ochenta y a la revista *Babel* (Aira, Caparrós, Guebel, y el culto que estos practicaron de autores como Copi, Puig, Perlongher y Lamborghini) como una generación de post-dictadura, Elsa Drucaroff procura desviar esta calificación recordando que estos autores, nacidos en su mayoría en los años cincuenta, no corresponden a la verdadera generación de post-dictadura (que sería la de autores nacidos después de 1960), sino que más bien el epíteto remite al efecto de indiferencia ideológica al que propendía esta literatura experimental e intelectualista (cfr. 2011, 60-61).

<sup>289</sup> Paradójicamente, considerando la amistad que unía a ambos, Soriano y Laiseca representan para *Babel* contrafiguras en lo que respecta a la cuestión del mercado: el primero representa la literatura *midcult*, frívola, populista y oportunista en su localización como éxito de ventas; el

gusto *midcult* por un alegorismo político de interpretación evidente; Medina, el llano realismo, la ficción desproblematizada de la cuestión del artificio y la representación<sup>290</sup>. Está claro que esta postura de *Babel*, pese a que la revista a menudo intenta disimular su fuerte apego a las modas teóricas universitarias, se hacía eco de una “descalificación académica” que también se volcaba contra el “mercantilismo” de Jorge Asís (cfr. Mayer, 2007, 7).

Ahora bien, más allá de esto, era evidente que, si era el realismo comprometido lo que *Babel* quería invertir y neutralizar, la actitud hacia Borges constituía un problema radical. La reedición en las páginas de *Babel* de “El escritor argentino y la tradición” de Borges implica un particular manifiesto de “desnacionalización” o exotización de lo propio bajo cuya sombra el grupo parecía construir su literatura: exotismo, experimentalismo, tecnicismo, complejidad en el significante, etc. La “Operación Borges” de *Babel* estaba más cerca de Borges de lo que interpretaba Montaldo (1990). Borges, que había sido, sin duda, un emblema para el post-estructuralismo, tenía claramente un doble filo: por un lado, respondía exactamente al modelo de un intelectualismo cosmopolita y políticamente distanciado que se postulaba en *Babel*, pero, por el otro, las figuras “marginales” que ellos mismos buscaban reivindicar como ejemplos de transgresión y disrupción a nivel metaliterario, como paradigmas de una literatura de registros múltiples, ajena a la dicotomía entre “alta” y “baja” literatura, correspondían también a un cierto tipo de contra-borgeanismo, al menos en lo concerniente al funcionamiento más obvio del sistema literario, ya que implicaba una convivencia “espuria” entre centro y margen. Un canon que se construía, fundamentalmente, sobre las figuras de Lamborghini, Copi, Puig y Aira no podía resignarse a las complacencias de la lectura liberal de Borges, tan fetichizado por el academicismo humanístico, paradigma de un clasicismo literario, de un “buen gusto” estilístico, de una escritura de “línea clara” y de forma circular; pero, tampoco podía resignarse a la lectura progresista que en los setenta condenaba en bloque a Borges desde una exigencia ideológica. La reapropiación babélica de Borges implicaba, entonces, la táctica de recuperarlo extirpándolo de esa altura donde se hacía imposible leerlo, por ejemplo, junto con Puig. La solución de *Babel*, desde el manifiesto de Caparrós, parece consistir en colocar a los “hermanos mayores” Aira, Laiseca y Cohen como herederos directos de “El escritor argentino y la tradición” (con el modelo implícito de los relatos de *Historia universal de la infamia*, si seguimos a Delgado [1996, 11]).

Esta ambigüedad (continuidad y discontinuidad de lo borgeano) dará lugar, entonces, a un fenómeno doble: por un lado, *Babel* construye un canon literario cuyo eje de valoración es “contra-borgeano”, pero, a su vez, cuyos intereses parten de un repliegue hacia el argumento borgeano sobre el exotismo: una suerte de borgeanismo extremado (pensemos en las primeras novelas de Guebel, como *Arnulfo* o *La perla del emperador*, o incluso en los efectos de esta extremación en obras ya posteriores al período de *Babel*, como *La Historia* de Martín Caparrós).

---

segundo, los riesgos radicales de una vanguardia salvaje, políticamente inclasificable, impublicable por la ambición de su factura y saturada de un sistema de referencias a una mitología propia que la convierten, en la desterritorialización de la lengua que plantea, en una verdadera *littérature mineur* deleuzeana.

<sup>290</sup> Al mismo tiempo que *Babel* comenzaba a publicarse, Jorge Lafforgue afirmaba que *Las tumbas*, la gran novela de Medina aparecida en 1972, “se trata del libro más vendido en el país de un escritor de su generación: sobrepasa los 250.000 ejemplares en 1986” (1988, 165).

Así, desde un comienzo, la remisión a Borges es constante en las obras de estos autores: Chitarroni y Feiling heredan de Borges, en buena medida, un cierto estilo ensayístico y anglófilo (pensemos en las *Siluetas* del primero, que fusiona la tendencia borgeana al prólogo perfecto y al apócrifo literario); Aira (padre del culto a Lamborghini) y Guebel, desde sus primeras obras, plantean una batalla evidente contra el predominio estilístico y temático de Borges (*Moreira* y *Ema la cautiva* de Aira pueden leerse como un ingreso al canon “por la puerta grande” de la gauchesca; a su vez, el juego metaliterario en *La perla del emperador* de Guebel es evidentemente borgeano; por su parte, la obra teatral *El amor*, escrita con Sergio Bizzio, recupera una versión paródica de “La intrusa”); Caparrós abre su obra con una cita de Borges (en *Ansay*) y con una defensa de Borges frente a la condena progresista (en *No velas a tus muertos*) y en su novela capital (*La Historia*) desarrolla el juego borgeano (y concretamente tlöneano) de describir una completa civilización apócrifa (por algo, Pauls la llama “la novela que Borges nunca escribió” [1999b]); en el caso de Pauls, gran lector de Puig, podría decirse que su ensayo *El factor Borges* (2000), de cuño barthesiano, asienta la lectura oficial babélica de un Borges como parodista y erudito simulado. En esta última imagen de Borges (la erudición borgeana como un artificio paródico) no sólo desmiente la efigie solemne de escritor filósofo, sino que lo acerca a ese saber “chasco” que circula en las novelas exóticas y extrañas de Laiseca. De hecho, ya García Helder, en 1987, leía los *Poemas chinos* de Laiseca como una deriva de “El escritor argentino y la tradición” (1987, 31).

Alberto Laiseca, como autor emblemático por *Babel*, es también partícipe de esta ambigüedad: el semi-legendario desprecio de Borges, en 1982, al gerundio paratextual de *Matando enanos a garrotazos* (y la hiperbólica respuesta de Laiseca en 1988), así como el rechazo de Laiseca a la forma clásica y al registro estilístico homogéneo, lo erigen en un evidente anti-Borges. Laiseca se convierte en legatario de la gran herencia “plebeya” de Arlt: el autor marginal, periférico, advenedizo, “salvaje” y creador de una obra cuya fuerza imaginativa desbanca los valores canónicos de la alta literatura. Aún más, *Los sorias* sería la “gran novela total” faltante en la producción borgeana. Cuando Piglia escribe su emblemático prólogo a *Los sorias*, conecta a Laiseca con dos tradiciones que han adoptado los anti-borgeanos: el culto a la “mala escritura” de Arlt (la alternativa a Borges: el plebeyo) y el culto a la experimentación total de Macedonio Fernández (quien sería el origen oculto y “ocultado” de Borges: el verdadero Borges) (cfr. Piglia, 2004, 7-10). Desde *Contorno a Literal* (pasando por *El escarabajo de oro*), el culto a figuras marginales (Arlt, Macedonio, Gombrowicz, Fijman, Pochia, Marechal, Pizarnik, Lamborghini) que pudieran encarnar una oposición racional al peso irreductible y creciente de Borges se llegó a convertir en una obsesión de la idiosincrasia intelectual argentina. Ahora bien, si Laiseca parecería encarnar este mito (la llegada mesiánica del anti-Borges), también cabe señalar que, desde un comienzo, el “realismo delirante” del autor plantea, más que una oposición a Borges, una reabsorción de sus principios, aunque llevados hacia una hiperbolización: el exotismo (los escenarios orientales), la relación con géneros bajos (el policial, la ciencia ficción, etc.), la remisión a textos apócrifos o a textos primitivos, las influencias literarias extravagantes y extranjerías<sup>291</sup>.

---

<sup>291</sup> Nos remitimos a nuestro estudio sobre la relación compleja entre la escritura de Laiseca y la figura de Borges (2017, 317-339).



No sería errado, en principio, desde la perspectiva de la evolución del género fantástico en Argentina, colocar a Laiseca, como una suerte de fantástico delirante, en una línea de tres componentes cuyos dos primeros serían el fantástico intelectual de Borges y el fantástico cotidiano de Cortázar. Sin embargo, la línea antirrealista que interesa a *Babel* enlaza a Laiseca con Borges por aquella cualidad autoconsciente y paródica de la representación de la realidad, esa formulación de un mundo separado, exclusivamente literario, cuya sutileza anti-mimética es mucho más compleja que el mero fetichismo del quiebre de la verosimilitud que representaba la literatura fantástica cortazariana.

En todo caso, la relación ambigua que toda una generación de autores del período de post-dictadura mantiene con la figura de Borges, superado o reprimido el rechazo ideológico de las generaciones anteriores, demuestra, por un lado, una voluntad de continuidad (una literatura exótica y experimental que pretende perpetuar la tesis de una literatura argentina de carácter universal defendida por Borges en “El escritor argentino y la tradición”), pero, al mismo tiempo, una voluntad generacional de ruptura (Borges es identificado con una hegemonía cultural a la que se busca transgredir<sup>292</sup>). Ahora bien, el sistema de literaturas contra-borgeanas como el que abarca el arco que va de Lamborghini y Puig a los propios babélicos, pasando por Fogwill, Aira y Libertella (esa primera generación de autores que escribieron “sin Borges”), roza en sus zonas liminares proyectos creadores como los de Laiseca o Copi, y quizás podría agregarse a Marcelo Cohen, donde el conflicto con lo borgeano parece señalar también una extinción ya producida, una relación con Borges como entidad pretérita. Precisamente, Damián Huergo afirma al respecto que

la literatura de Laiseca parece utilizar los moldes vacíos que dejó la extinción de Borges y los rellena a su antojo, como si fuese un hermano maldito que disfruta al burlarse de su semejante. [...] Allí donde Borges utiliza sus conocimientos literarios y filosóficos, Laiseca agrega teorías científicas, arqueología egipcia, magia negra, óperas de Wagner, cuentos de terror, cine porno sadomasoquista y delirio paranoico a granel. (2011)

Y la primera transgresión de una escritura post-borgeana consiste, precisamente, en la desconstrucción de los límites que Borges había levantado entre la literatura y el conocimiento, y si en Aira y en los Shanghai esta desconstrucción ya está planteada, también es cierto que aparece como una forma de conciencia disruptiva, una certeza teórica de estar operando una transgresión. Si Borges establece una literatura sustentada en el constante equívoco entre el saber como referente cultural y el saber como invención apócrifa, la escritura “contra Borges” se orienta a la destitución de estos saberes, sea por la remisión polifónica y fragmentaria a saberes bajos (Puig; cfr. Tabarovsky, 2011, 27), por la ruptura de la linealidad significativa de la obra (Libertella), por la inclusión “frívola” de lo excluido por el canon como literatura “mala” (Aira), por la reposición de un *sensorium* realista de referentes exclusivamente costumbristas y pretensiones sociológicas (Fogwill), por un proceso de simbolización cifrada y disruptiva del referente político (Lamborghini, Perlongher), por la desmitificación de los límites entre lo nacional y lo exterior (Copi) o, finalmente, en Laiseca, por la extremación de lo apócrifo y la degradación paródica de los saberes enciclopédicos, y aún más: por la

---

<sup>292</sup> “Los efectos de Borges no son literarios, son culturales” (Tabarovsky, 2011, 27).

puesta en escena de un nuevo “saber” literario. Es la singularidad anacrónica, la extrañeza supersticiosa y, en cierto sentido, la inutilidad ideológica de este saber lo que hace del “realismo delirante” (tal como lo bautizó el propio Laiseca) una reposición de los poderes de la literatura.

Para cuando en 1982 Laiseca terminó de escribir su vasta obra maestra, *Los sorias* –culminación y anulación surrealista de la novela latinoamericana de dictadores, saga hiperbólica de más de mil trescientas páginas que narra una guerra expansiva y satírica en diferentes niveles ontológicos–, Aira, Fogwill y Piglia serían sus primeros lectores, que accederían con admiración y extrañeza a esos borradores manuscritos que el autor repartía insistentemente entre sus amigos y cuya mastodóntica extensión de hojas cargaba consigo por la ciudad, dentro de una caja, a modo de amuleto.

Precisamente, además de la temprana difusión de *Los sorias* como mito literario que se hiciera en *Lecturas Críticas* (1980), a instancias de Pauls, serán tres reseñas de 1982 las que abran realmente el juego crítico: la que publica Ricardo Piglia en el número 16 de *Punto de Vista*, la de Luis Gusmán en el número 2 de esa hermana mayor de *Babel* que fue la revista *Sitio* y la de Fogwill en el primer número de *Pie de Página* (que aparece también en *Vigencia*, esa misma revista desde la cual un año antes Aira había defenestrado *Respiración artificial*). Las tres son reseñas de la novela *Aventuras de un novelista atonal*, publicada ese mismo año por Sudamericana<sup>293</sup>.

Piglia escribe sobre Laiseca en *Punto de Vista*, una revista que aún años después no parecería dar indicios de comprender totalmente el desplazamiento que representaba la emergencia de Aira en el sistema de valores de la literatura nacional (cfr. Prieto, 2006, 443; Contreras, 2012, 12, n. 3), y puntualmente, lo hace en el mismo número en que María Teresa Gramuglio justamente plantea una lectura de los cuentos de Andrés Rivera en esa clave que busca descifrar de sentidos políticos disimulados en claves opacas, típico paradigma crítico de la época (típico en *Punto de Vista*), con el que se leía la narrativa alegórico-política que, por medio de la alusión y la elipsis, codificaban la referencia a la dictadura. La tradición selectiva de la revista se basaba precisamente en el culto a las nuevas alegorías políticas que venían a realizar un balance de la dictadura militar. Novelas que, lejos del realismo de tesis, plantean poéticas donde la rarificación, la metaliteratura y los episodios laterales vehiculizan lo ideológico a modo de pistas (cfr. Gramuglio, 1982b, 28-29). Éste era el modelo crítico consignado en la revista, tal como se ve en las reseñas de Sarlo sobre *Nadie nada nunca* de Saer (en el no. 10) o sobre *Las muecas del miedo* de Enrique Medina (no. 13), de José Sazbón sobre *Respiración artificial* (no. 11), de Gramuglio sobre la novela argentina del exilio (no. 13) o sobre *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano (no. 15). Se trata no sólo de leer textos que evidencian su condición alegórica, sino también de leer alegóricamente, a modo a veces de síntomas involuntarios que atraviesan las poéticas del período. Será justamente en ese número 16 donde, al lado de la reseña mitificadora que escribe Piglia sobre Laiseca, Marcos Mayer reproche la linealidad y falta de complejidad metafórica de la narrativa de Soriano (la misma contrastante actitud sintetizada en esas dos páginas de *Punto de Vista* parece trasladarse directamente hacia *Babel*: el culto a Laiseca y el desdén hacia Soriano<sup>294</sup>, perspectiva crítica paradójica si se considera el respeto y amistad que se profesaron ambos autores).

---

<sup>293</sup> A este respecto, hemos realizado un análisis de esta novela en relación con el mito del artista en la poética de Laiseca (cfr. Conde De Boeck, 2017, 188-217).

<sup>294</sup> Desdén que no es uniforme en *Punto de Vista*, a juzgar por la reseña de Gramuglio a *No habrá más penas ni olvido* (no. 13, pp. 13 y ss.).

Ricardo Piglia, que ya venía leyendo sistemáticamente desde hacía más de una década a autores en cuyas escrituras podía problematizarse la cuestión del margen (tales como Puig, Arlt o Macedonio), con el consiguiente impacto sobre la centralidad borgeana, parece encontrar desde un primer momento un valor icónico en la obra de Laiseca, juicio que quedará asentado de manera innegable en el memorable prólogo que escribirá para la primera edición de *Los sorias*, en 1998, cuyo incipit consiste en una frase que luego sería archicitada por la crítica: “*Los sorias* es la mejor novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*” (2004, 7)<sup>295</sup>.

En la reseña de *Punto de Vista*, una de las mayores empatías críticas de Piglia a la hora de leer a Laiseca consiste en dispensarlo de la horma de lectura alegórico-política predominante en la revista (y que es también la clave de sus propias ficciones, siendo *Respiración artificial* uno de los principales modelos de este modelo de novela experimental ideológicamente cifrada) y admitir la singularidad estética de su proyecto, bastante ajeno a las veleidades de la literatura política de la época: leer a Laiseca por sí mismo, por la extrañeza de su poética, sin caer en la tentación de la lectura descifradora de claves argentinas bajo la apariencia de lo remoto.

Al situar *Aventuras de un novelista atonal* dentro de un género al que bautiza como “relatos sobre el mundo literario” (“Escritor fracasado” de Arlt y “El Aleph” de Borges, “Nota al pie” de Walsh, entre otros), Piglia plantea claramente el movimiento fundamental, la novedad, incluso, de la escritura laisequeana: “exaspera y lleva al límite” (1982, 30). La idea de arrastrar irrespetuosamente un género o un tema hasta sus bordes será luego una de las bases de la concepción babélica de la parodia, apoyada en aquella frase de Borges en “El escritor argentino y la tradición”: “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”. Esta posición será, en el manifiesto de Caparrós, lo que justifique esa tradición selectiva que percibe en *Enma, la cautiva*, *La hija de Kheops* y *El entonado* modelos de parodia.

“Tratamiento delirante”, “historia paranoica” y “épica degradada y grotesca” (30) son propiedades que Piglia adjudica a esta novela, con lo cual ratifica también ese gusto propio por las entropías paranoicas de la literatura norteamericana (Ballard, Dick, Pynchon, Vonnegut), que en *Babel* tendrá un equivalente aproximado en el sistema de lecturas que arma Marcelo Cohen, así como en la propia poética de este autor. Sin embargo, la operación más notable que realiza Piglia en esta reseña de 1982 es llamar la atención sobre *Los sorias*, “su gran novela inédita”, de la cual *Aventuras de un novelista atonal* vendría a ser un “prólogo críptico y secreto”, “una suerte de fragmento o de esquirla”, “una versión microscópica” de esa novela mayor<sup>296</sup>. La frase ponderativa central de este texto apunta precisamente más a *Los sorias* que a la *nouvelle* reseñada: “Con seguridad uno de los textos fundamentales de la literatura argentina de estos años”. Este recurso de promocionar (y mitificar) *Los sorias* a través de *Aventuras de un novelista atonal* es el mismo empleado por Fogwill en su reseña de la novela, titulada “Las aventuras de la escuela de Viena”.

Según María Virginia Castro, Laiseca no sería, como dice Saítta (2004, 248), “el escritor secreto del grupo *Babel*”, sino “el escritor secreto de Fogwill” (Castro, 2015, 117-118). El autor de *Los pichiciegos*, pese a admitir que Piglia fue el primero en descubrir

---

<sup>295</sup> Para un estudio específico de este prólogo, cfr. Conde De Boeck, 2017, 405-434.

<sup>296</sup> En otra parte hemos leído sus dos libros de 1982 (el otro es el conjunto de cuentos reunidos en *Matando enanos a garrotazos*) como desprendimientos o miniaturas de *Los sorias* (cfr. Conde De Boeck, 148, 171, 178).

a Laiseca, ya lo había comenzado a glorificar muy tempranamente, casi desde un primer momento: en el número 1 de *Pie de Página* (1982) reseña *Aventuras de un novelista atonal*, y hace de este autor que “ha sido hasta ahora un secreto a voces entre críticos y autores de vanguardia” (1982, 27), un objeto de culto que *Babel* heredaría directamente, especialmente en la medida en que la inédita *Los sorias* – cuyo misterio Pauls (1980), Piglia (1982) y Fogwill (1983) hacen circular– venía a señalar con su extensión impublicable los límites del mercado editorial de la época (por no mencionar que quizás la presencia de Laiseca en *Babel* sea otra de las filtraciones que Fogwill tuvo crecientemente en *El Porteño* y luego en *Babel*, siempre capaz de insistir e imponer sus opiniones a través de un juego turbio de politiquería interna del campo literario muy propio de la construcción de su figura como autor maldito).

Fogwill apuesta por Laiseca como también lo hace por otros autores transgresores que residen el margen del canon de los ochenta, como Copi y Néstor Perlongher, y ya en *Help a él*<sup>297</sup>, novela breve que escribe en 1982, establece el paradigma de un Laiseca como opción frente a Borges: en una parodia de “El Aleph” ya enunciada desde su anagramático título, y a través de una inversión de la valoración borgeana del personaje de Daneri, homenajea a Laiseca ficcionalizándolo bajo la imagen de un gran plebeyo extravagante, escritor inmoderado, fascinado con el desborde y la fantasía. Fogwill siguió amparando y difundiendo encomiásticamente la figura de Laiseca en reseñas posteriores (1983, 1984 y 1986). En “Fractal: una lectura de *Los Soria* [sic.]<sup>298</sup>” (1983 [2008, 121-125]), Fogwill propone una cercanía valorativa entre *Los sorias* y *El Fiord* de Lamborghini, en virtud de la complejidad del funcionamiento interno de la lengua que construyen, funcionamiento que compara con el de un fractal (concepto geométrico tomado de las matemáticas contemporáneas<sup>299</sup>):

una figura demarcada por líneas o planos cuyas anfractuosidades repiten, a menor escala, la morfología del nivel anterior. Son fractales esos cristales que copian y traen al alcance de la vista la forma del agregado de moléculas que los compone y que sólo se revelan a través del microscopio. (121)

---

<sup>297</sup> Para un análisis de la figuración autoral de Laiseca en *Help a él* de Fogwill, cfr. Conde De Boeck, 2017, 326-330.

<sup>298</sup> Antes de ser publicada en 1998, la referencia al título de la novela posee variaciones en los críticos. Si el título original es *Los sorias* (en minúscula y plural), muchos la mencionan como *Los Soria*, *Los Sorias* o *Los soria*. El juego con los apellidos es constante en la obra de Laiseca. Incluso será un recurso típico en su escritura la distorsión del propio apellido (Iseka, Laisék, Lai-Tsé). Para un análisis de la cuestión de la escritura del título de *Los sorias*, cfr. Conde De Boeck 2017, 114, n. 67; 207.

<sup>299</sup> Conjeturamos algunas razones por las cuales Fogwill decide utilizar el concepto de fractal, de forma en parte metafórica, para definir la escritura laisequeana: en primer lugar, desde el propio Benoît Mandelbrot que propuso el término matemático en los años setenta, se estimuló a buscar patrones de un modelo fractal en las artes, de modo que no resulta del todo extraña la aplicación que ofrece Fogwill; asimismo, como ya demostraban Alan Sokal y Jean Bricmont en su estudio titulado *Fashionable Nonsense* (1999), la referencia metafórica poco sistemática a nociones de ciencias duras fue muy usual en el pensamiento humanístico francés de los años setenta, y es en parte el tipo de retórica y de “impostura intelectual” que absorbieron algunos sectores de la crítica literaria postmoderna en la Argentina del período; finalmente, la propia referencia laisequeana, desde *Aventuras de un novelista atonal*, a los métodos de la vanguardia musical, en especial del atonalismo y el dodecafonismo de Arnold Schönberg (técnicas que implican una cierta pregnancia y traducción de las matemáticas a la música), estimuló en Fogwill una lectura basada precisamente en un modelo que pareciera reproducir ese gesto de experimentación entre creación artística y automatismo matemático.

La idea de una “hipercoherencia” que atraviesa no sólo la obra de Laiseca, sino que circula hacia su propio autor, a modo de una repetición de elementos en diferentes escalas, una suerte de homología estructural donde la desmesura y excentricidad del propio cuerpo del autor se disemina hacia la desmesura y excentricidad lingüística y literaria de su novela, y cada pieza del delirio funciona como un todo interrelacionado<sup>300</sup>.

“La otra literatura: los inéditos de Laiseca” (2008, 138-139), que aparece en el número de junio de 1986 de *Tiempo Argentino*, Fogwill escribe lo que, según Hernán Bergara, será “el más extraordinario artículo crítico que sobre la obra de Laiseca se haya publicado” (2011, 11, n. 16), lo cual refleja sin duda el precoz nivel de compromiso que exhibe Fogwill en el conocimiento meticuloso de la mitología interna de Laiseca: ofrece una bizantina lectura de sus dos extensas y en ese entonces inéditas novelas, *El jardín de las máquinas parlantes* y *Los sorias*, sobre la base de una noción tomada de un cuento también inédito de Laiseca, “Los santos”. El culto a la condición inédita de Laiseca se instaure aquí definitivamente: lo impublicable aparece como núcleo del poder laisequeano para transgredir las complacencias de la literatura convencional:

[...] lo que convierte a *Los Soria* en la novela del poder es la integración de estas pequeñas historias del poder dentro de una exhibición despótica de poderes sobre las artes de narrar, de poetizar y de reflexionar, destinada al ejercicio de un poder absoluto sobre el lector. (Fogwill, 2008, 138)

Ya para cuando en 2008 se reediten los textos críticos de Fogwill, reunidos bajo el título de *Los libros de la guerra*, la compilación de las cuatro reseñas sobre Laiseca vuelve a poner sobre el tapete el rol crucial que las operaciones e intrigas fogwillianas habían tenido en la canonización del Monstruo. En cierto sentido, podría decirse que Fogwill fue el primer fanático de Laiseca, el primer lector sistemático de su mitología, buscador de una “hipercoherencia” en su obra (2008, 121), en un plano cercano al de los aficionados a la cultura de masas<sup>301</sup>. Precisamente, como dice el propio Piglia sobre el lector modelo de Laiseca: “para que su prosa funcione el lector tiene que ser incondicional, un fanático” (en Bêgné, 2013).

También por ese entonces Luis Gusmán había publicado en el segundo número de la revista *Sitio*, una reseña de *Aventuras de un novelista atonal*, donde coloca a Laiseca dentro de una línea novelesca y extravagante que complejiza la línea metaliteraria de Puig, Lamborghini y Piglia. Si Piglia colocaba la novela de Laiseca dentro del sistema de “relatos sobre el mundo literario” (Borges, Arlt, Walsh), Gusmán hace un avance en abstracción para encontrar que es la tendencia general a la metaliteratura el rasgo más amplio que explica la emergencia de *Aventuras de un novelista atonal* (la “novela de una novela”) y que va más allá, hacia el procedimiento que implica la ruptura de “códigos literarios anteriores”. No se trata ya de la tematización del mundo literario, como ve Piglia en su reseña, sino de la posibilidad de la escritura literaria de despertar a una autoconciencia de sí misma, al dominio de una escritura de

---

<sup>300</sup> Para un análisis de los complejos escritos de Fogwill sobre Laiseca, cfr. Bergara, 2011, 10-12.

<sup>301</sup> Sobre la actitud de culto hacia Laiseca en relación con el modelo del fanatismo propio de los mass media y de la cultura *freak*, cfr. Conde De Boeck, 2017, 19; 304-305; 302, n. 227; 305, n. 230.

la escritura. Como un guiño a las lecturas personales y atípicas de Laiseca, Gusmán define el estilo de la novela como

Una “escritura lujosa” apoyada en los excesos de esas descripciones que aparecen en esos simulacros de novelas históricas y de aventura, digna de los nombres de M. Waltari y H. Rider Haggard. (8)

Pero quizás la operación crítica más notable de esta reseña, casi a modo de confirmación de la que propone Piglia en la suya, es la explicitación de cómo el modelo alegórico-político es insuficiente para leer la obra laisequeana, a la que califica con palabras como “extraña”, “loca”, “excéntrica”:

Hay que aclarar que la alternancia de las escenas no está destinada a producir un efecto alegórico mediante el recurso analógico que de la oposición de las escenas deje caer como resto alguna enseñanza sobre el mundo actual. (8)

Gesto crítico notable si consideramos que, como sucede con Piglia, Gusmán estaba por publicar, al año siguiente, *En el corazón de junio*, una novela cuya lectura oficial sería precisamente la de un “efecto alegórico” acerca del “mundo actual”. Por otra parte, Gusmán ofrece otro elemento en su construcción de imagen del autor que destaca por su ausencia en las lecturas de Piglia y Fogwill, quienes, ocupados en la exuberancia excéntrica de la escritura de Laiseca, no reparan en el “contenido” de esa prosa, en la estética que construye. Gusmán, en cambio, se detiene en ese componente macabro y monstruoso que hace a la imaginería mitológica del autor: “los engendros, la peste, los crematorios, la escuela de cadáveres”, aunque, según sostiene la reseña, todos estos elementos, filtrados por la novela de aventuras, pierden su posible lectura inquietante<sup>302</sup>. Aunque no hable directamente de parodia, Gusmán parece encontrar el núcleo del efecto laisequeano en la “degradación” y la “ruptura” de la literatura clásica, el enciclopedismo simulado y en el híbrido literario desde el cual construye las incertidumbres de un lenguaje propio.

Estas tres lecturas tempranas, las de Piglia, Fogwill y Gusmán, instauran las señales que llegarán luego al culto que hace *Babel* de Laiseca como emblema de transgresión, aunque tales señales se vean readaptadas a un programa hiper consciente de los efectos que la parodia como procedimiento comporta en toda política literaria y en toda salida de los imperativos de una literatura política. Para Piglia, Fogwill y Gusmán, la novedad laisequeana principal parece consistir en su carácter inasimilable, sea para el mercado, para los moldes ideológicos de la crítica literaria o bien para la idea misma de escritura. Y los tres comparten una misma intuición: para hablar de Laiseca, la crítica debe adquirir un tono mitificador.

Así, Fogwill construía a Laiseca como “el maestro, el ideal y el patrón de medida de todos nosotros” (2008, 272). Tal será la imagen que se disemine hasta los babélicos: la de un maestro de una transgresión auténtica, desbordante y monstruosa, que emblematiza los poderes más inasimilables de la literatura. En la gran *novela de*

---

<sup>302</sup> El propio Laiseca nota a menudo esta paradoja de su escritura: la cercanía en temas y motivos con la literatura de terror, pero la disolución de estos elementos en un procedimiento paródico que imposibilita el efecto de lo siniestro (cfr. Cusimano, 2008; Enríquez, 2002; Duque, 2008; Conde De Boeck, 2017, 297-299).

“formación” que componen los Shanghai a través de su tradición selectiva, Laiseca será uno de los ejes implícitos de la dinámica maestro-discípulo que atraviesa toda la idea de una herencia generacional.

Sin embargo, como veremos, será la concepción de parodia de los babélicos, con su núcleo en el culto aireano, la que obtendrá e invisibilizará en su lectura de Laiseca algunos de los aspectos más complejos y originales en la poética del Monstruo.

#### **4. Laiseca en *Babel* y la identificación entre los espacios de la marginalidad y el exotismo**

El año antes de la aparición de *Babel*, Daniel García Helder publicaba una elogiosa reseña de los *Poemas chinos* de Laiseca en el sexto número de *Diario de Poesía*. Casi al mismo tiempo, Guillermo Saavedra publicaba, en la revista *Vuelta*, una reseña al mencionado poemario y, en las páginas de *El Porteño*, una entrevista titulada “Retrato de artista con novela”, cuyo contenido, adjuntado a un adelanto de *Los sorias*, llegaría a ser programático entre las instancias de canonización del Monstruo. Levantando el guante arrojado por Piglia, Fogwill y Gusmán, Saavedra, en sucesivas reseñas (en *Babel*, 1989; en *Clarín*, 1992a y 1992b), se encargará de insistir en la mitificación de Laiseca. Aira hará otro tanto, especialmente en el plano del *de boca en boca*, que configura ese entramado invisible pero efectivo de la legitimación cultural.

En el caso de Saavedra, puede decirse que es uno de los críticos que más ha perseverado, desde los años ochenta, en la tarea de conceder a Laiseca su merecido lugar dentro de la literatura nacional. Es posible también que hay sido uno de los responsables directos de ponerlo sobre el tapete en *Babel*.

En la entrevista a Laiseca que publica en 1987, y que reedita, entre otras conversaciones con escritores, en su libro *La curiosidad impertinente* (1993), Saavedra, entre otras cuestiones, define el “realismo delirante” como

un mundo sórdido y marginal pero reconocible para alcanzar una promiscuidad imaginaria en la que cobra sentido una versión, universo inficionado de arcaísmos y saberes desprestigiados. (1993, 32)

Saavedra aquí coincide con Gusmán en dos percepciones de la obra de Laiseca. Por un lado, la abyección, la transgresión a través de la representación extrema de la violencia y el terror del poder: “un mundo sórdido y marginal”. Por el otro, la cuestión de la exuberancia apoyada en un enciclopedismo chasco, en una erudición falsificada: “universo inficionado de arcaísmos y saberes desprestigiados”. Aunque Saavedra no lo haga explícito, ambos elementos son cordones umbilicales que reenvían la lectura de Laiseca a dos operaciones: un parentesco con Lamborghini (en el cual la crítica, lamentablemente, no ha insistido lo suficiente) y una inversión de la legitimidad cultural borgeana (que, como sabemos, anticipa completamente la apropiación que los babélicos hacen de Borges, visto como un parodista que escenifica una erudición simulada).

También insistirá Saavedra en la “biblioteca insólita” de Laiseca, en su “visión del mundo deliberadamente excéntrica”, en su humor, en la marginalidad de su circulación (ya matizada por continuas reivindicaciones: “Ya no es tan maldito ni inédito como hace unos pocos años”), en la imperdonable condición de inédita de *Los sorias* (imperdonable para el mercado editorial del momento), así como la vinculación icónica entre la desmesura de su físico y de su escritura (la hiper-coherencia fractal que

observaba Fogwill entre el autor y su obra). Pero quizás el núcleo de la lectura que propone Saavedra, el punto fuerte de la mitificación que ensaya, consiste en colocar el acento en la figuración del malditismo inasimilable del autor: “Tal vez el único maldito de la literatura argentina actual. Alguien capaz de escribir olímpicamente de espaldas a los usos y costumbres del circuito local”, “incapaz de ser domesticado por las ediciones, reportajes y las notas en los diarios”. Entre estos atributos inclasificables, Saavedra define el paganismo de Laiseca a medio camino entre el chiste extravagante y la religiosidad genuina. Esta concesión de marginalidad indomable, de exterioridad a la idiosincrasia intelectual argentina, repercutirá luego en la imagen que Piglia construirá del autor en el prólogo a *Los sorias*, un Laiseca ya completamente asociable a exterioridades míticas de la literatura nacional, como las de Arlt o Macedonio.

Precisamente, un fragmento del texto de Saavedra será reeditado en *Babel* y colocado, como veremos, en un marco donde se acentúa fuertemente el componente lúdico y exótico con que Caparrós, en su manifiesto, incluía *La hija de Kheops* al lado *Ema, la cautiva*, como partes de un mismo modo de escritura paródica.

Sin duda, la presencia de Alberto Laiseca en las páginas de *Babel* es constante. De hecho, de una u otra manera, es mencionado en más de la mitad de sus veintidós números (debe recordarse que, dado que la revista *El Porteño* anticipaba parte del staff babélico, la jugada de Saavedra tiene una diseminación directa de una revista a la otra<sup>303</sup>). En el número 1, por ejemplo, una comparación de Diego Bigongiari (1988, 16) entre Alberto Laiseca y el escritor japonés Kenzaburo Oé revela algunas de las cualidades que ya habían comenzado a construirse en torno a la figura de un Laiseca que hasta el momento sólo había publicado cuatro breves libros, en particular al respecto de su condición de aislamiento en el campo literario argentino:

El estilo de Oé, barroco, provocativo y oscuro, su onirismo de visionario y su psicología atormentada, hacen de este escritor un solitario en la literatura japonesa contemporánea. Un poco como nuestro veterano de guerras y cronista de reinos Alberto Laiseca. (1988, 16)

No sólo la imagen de autor es significativa –“solitario” dentro de la literatura contemporánea y “veterano de guerras y cronista de reinos”, que reenvía directamente a la fuerte centralidad del tópico de la guerra en su narrativa–, sino también la manera en que lo presenta al denominarlo “nuestro”, una propiedad que, en el sentido más obvio, se opone a la extranjería oriental del autor japonés con el cual se lo compara (“nuestro” por ser argentino), pero que involuntariamente introduce el motivo crítico de las apropiaciones que caracterizan a *Babel* (“nuestro” por pertenecer a ese “nosotros” implícito en la revista, un escritor con el cual, como se ve en el manifiesto de Caparrós, la formación Shanghai puede exigir un vínculo de parentesco y de herencia). Asimismo, no es casual la comparación que establece Bigongiari ni el hecho de que la primera referencia a Laiseca en *Babel* se haga en la sección “Bárbaros”, dedicada a la literatura extranjera (por lo general aquella remotamente extranjera): el orientalismo y el exotismo son las dos claves iniciales con que *Babel* da un lugar a Laiseca en su tradición selectiva.

En el número 2 de la revista, Laiseca se encarga de la sección “La mesa de luz. Notables y notorios confiesan qué han leído”, desde donde en cada ocasión algún

---

<sup>303</sup> Ya hemos visto en el capítulo 2 cómo *Babel* se originó en gran parte en la redacción de *El Porteño*, casi como un subproducto de ésta.



escritor seleccionado recomienda lecturas personales al tiempo que propone un canon propio. En esta sección vale tanto el personaje convocado para escribirla como los autores que éste traerá a colación. Aquí Laiseca se construye como un lector contrario a la legitimidad intelectual, siendo que al recomendar ciertas obras “es suficiente para quedar desprestigiado al primer vistazo” y para que los intelectuales le respondan “eso no se lee” (1988a, 32). El novelista manifiesta en esta sección su preferencia, tan expresada a lo largo de su carrera literaria, por *Sinuhé el egipcio* de Mika Waltari (cfr. *Los sorias*, 2004, p.457), *Ella* de Henry Rider Haggard, *El fantasma de la ópera* de Gastón Leroux y *Las mil y una noches*, y de estas obras destaca principalmente su novelesca imaginaria (recordemos que ya Gusmán nombraba en su reseña de 1982 a Waltari y a Haggard). Todo este texto implica una autorrepresentación del autor que toma como punto de partida el exotismo casi plebeyo de sus lecturas y preferencias culturales. Incluso, al final del artículo, aparece la fotografía de un hindú meditando sobre una cama de clavos, con un pie de foto que reza: “El autor de esa nota, durante su disciplina matinal”. Se trata de la construcción, podría decirse, de una fisicidad (o una *hélix*, si seguimos el concepto de Bourdieu) a partir de la cual dar lugar a una actitud de culto, pábulo ideal para el desenvolvimiento del autor dentro de la cultura de masas, como se ve en el texto de Saavedra (1987) y que se intensificaría en las décadas siguientes, con sus participaciones televisivas. Lo oriental y exótico forman y se refuerzan en esta segunda aparición babélica de Laiseca y coadyuvarán a que esta imagen se perpetúe en la revista, incluso quizás en desmedro de otros aspectos de la poética del autor que van más allá de las categorías de humor, parodia y exotismo (aspectos que, por ejemplo, las reseñas de Fogwill o Gusmán ya percibían).

Esta “Mesa de luz” presentada por Laiseca también revela su inclasificable modo de leer la literatura, completamente ajeno al formulismo intelectual de los babélicos. Tras confesar que nunca puede convencer a sus amigos de que lean los libros que él prefiere, Laiseca admite que lo que le brindan sus “libros amados”, a los que leyó, hiperbólicamente, unas “quince o dieciocho veces”, es una “enorme gratificación para el pensamiento” (1988a, 32), defensa del placer de la lectura que no es para nada ajena a lo babélico, especialmente si pensamos en Aira, en el manifiesto de Caparrós, en artículos posteriores de C.E. Feiling como “¿Por qué escribo tan mal?” (1994; para un estudio sobre este último, cfr. Bernardini, 2013). Sin embargo, el componente compulsivo, obsesivo más bien, de la lectura laisequeana se diferencia de la babélica en la carencia de un fundamento teórico o crítico. Para que en los babélicos cristalice la idea de “placer” o de “goce” de la lectura, es necesario, por un lado, el filtro de las lecturas de Roland Barthes y, por el otro, la estrategia de enfrentarse a otras zonas de la literatura argentina que, centradas en la idea de compromiso, dejan de lado el placer de la lectura, el cual pasa a ser un motivo crítico que el grupo esgrime como marca de diferencia generacional y de pertenencia a una específica tradición nacional que ellos vindican. Laiseca, en cambio, postula la categoría del placer de la lectura como expresión de una experiencia personal, ajena a las estrategias de intervención crítica en el campo literario local, del que prácticamente ignora todo (casi no lee a sus contemporáneos, jamás habla autores con los que en principio podrían vincularse, como Copi, Puig, Wilcock, Macedonio, Lamborghini, y si nombra a Soriano, a Aira, a

Fogwill o a Piglia resulta evidente que sólo lo hace como una amable devolución del favor que estos le hicieron al nombrarlo y difundirlo<sup>304</sup>).

Este placer laisequeano de la lectura se cimienta en la atmósfera estética y en los elementos que delatan la fuerza imaginativa de una obra:

[...] el mundo fantasmagórico de la Ópera de París, con su lago subterráneo, donde en una casa de brujas llena de trampas y cuartos de suplicios habita el solitario Fantasma, ser horrendo que compone en un órgano las melodías de su obra magna [...] (1988a, 32; al referirse a *El fantasma de la Ópera* de Gaston Leroux)

Recuerdo también, en este libro, una montaña perforada hasta formar criptas gigantescas, llenas de momias perfectas. Los muertos tienen ocho mil años y, sin embargo, parecen recién sepultados. Incluso no falta el personaje morboso que se enamora de una de las difuntas milenarias. (Id.; sobre *Ella* de Henry Rider Haggard)

Y entre inagotables descripciones, Laiseca usa una frase con la que también describe su propia novela, *Los sorias* (cfr. Laiseca, 1988b, 21): “Hay esto y mucho más”.

Frente al “eso no se lee” de los colegas escritores, que desdeñan las lecturas de Laiseca, él afirma:

Creo que un escritor no es escritor hasta que aprende a **entretener**. En el siglo pasado, la gente leía. **Existió una voluntad universal para fabricar entretenimientos y por creer en ellos**. Menos de cien años atrás, ocurrió que muchos **soñadores y delirantes** perdieron sus vidas buscando las minas del rey Salomón (que finalmente  *fueron encontradas* en África del sur), las ruinas de la fabulosa Kor y su Fuente de la Vida (esto último sí fue un chasco: parece que es más fácil escribir novelas, y hasta volverse rico, que vivir eternamente) y muchísimas otras cosas sobre las cuales escribió Haggard. **Entiendo que todos deberíamos volver a estas viejas lecturas**. Cabe, al menos dentro de lo posible, que algún día alguien escriba algo **profundo** como el *Zaratustra* y **ameno** como *Beau Geste* o *Las minas del rey Salomon*. (1988a, 32; el remarcado es nuestro)

Entre lo “profundo” y lo “ameno” de la verdadera literatura entretenimiento, Laiseca deja entrever la materia de sus juicios de valor: la idea romántica de genio, el desborde de la imaginación gótica, la exigencia de la aventura hiperbólica, el valor estético de los escenarios descomunales y de los espantos macabros. En una postura cercana a aquella con que Harold Bloom define el valor literario en la conformación del canon, Laiseca reivindica la fuerza imaginativa. Pero agrega algo de su cosecha, un componente que es quizás el más claramente laisequeano: la superstición. La literatura como “una voluntad universal para fabricar entretenimientos y por creer en ellos” (Id.). La literatura como un arte destinado a “soñadores y delirantes”. Su propio realismo delirante, surrealista, onírico, exuberante de una imaginación quimérica, hilarante y aterradora, se aleja con su ambición de universalidad de esos juegos conceptuales y

---

<sup>304</sup> Sobre esta idiosincrasia retributiva, obsesionada con el reconocimiento recíproco, que es propia del campo literario argentino y el papel que juega en las declaraciones de afinidad de Laiseca, cfr. Conde De Boeck, 2017, 480-481.

esos guiños metaliterarios con que los babélicos buscan intervenir directamente sobre la literatura argentina.

La legitimación de Laiseca en *Babel* sigue en números posteriores: en “La mesa de luz” del número 5, Gerardo Gandini menciona los *Poemas chinos*; en la del número 7, Alicia Steimberg hace lo propio con los cuentos del autor y en la del número 18, Eduardo Stupía recomienda *La hija de Kheops*. En el número 3 se mencionaba en un aviso la apertura del taller literario de Laiseca, instado por sus “conspicuos admiradores”, y se lo nombra como “el inclasificable autor de *Los sorias*” (1988, 7). En el número 6 se lo trae a colación de forma lateral: al reseñar la edición de los apuntes de Leonardo Da Vinci sobre las extrañas costumbres gastronómicas del renacimiento, se menciona su preceptiva acerca de la correcta ubicación de los asesinos en la mesa, “y otras perlas que serán, sin duda, la envidia de Alberto Laiseca” (1989, 38). *Babel* va moldeando así una imagen de autor asociada a las extravagancias y curiosidades macabras de la Historia.

Mayor relevancia tendrá, en el número 4, la publicación de una suerte de anticipo de *Los sorias*<sup>305</sup> en forma de autorreportaje (1988b, 21), donde Laiseca intenta sintetizar el argumento y el significado de su todavía inédita obra maestra a partir de rasgos que, en gran parte, son los que constituyen su interés por lo exótico en sus novelas *La hija de Kheops* y *La mujer en la muralla*<sup>306</sup>. En el copete de este texto, la redacción de *Babel* ofrece algunas claves. Por un lado, a la condición de impublicable, le adosa el cumplimiento de una virtud suprema para los babélicos (que el manifiesto de Caparrós evidenciará como una defensa de *l'art pour l'art*): “la perfecta gratuidad de una obra de arte” (21). Asimismo, se hace explícito que para muchos intelectuales, la necesidad de

---

<sup>305</sup> Debe mencionarse también el fragmento publicado en el primer número de la revista *Lecturas críticas*, dedicado a la parodia, en 1980. El texto de Laiseca, titulado “Por favor, ¡pláguenme!”, aparece junto a reseñas sobre Fogwill y Lamborghini y menciones al Marqués de Sade (podemos ver cómo desde esta revista, fundada por Alan Pauls, se anticipa el canon transgresor que difundirá en *Babel* a fines de los ochenta, y desde donde también se reivindicará a Laiseca). Aunque el título del fragmento remite a lo que sería la obra homónima publicada en 1991, Alan Pauls lo recuerda como un fragmento de la inédita *Los sorias* (Pauls, 2014, 139). En todo caso, puede percibirse cómo ya en 1980 Laiseca difundía, como construcción de la propia imagen de autor, sus textos como fragmentos desgajados de una única obra inédita e impublicable.

<sup>306</sup> “Encontramos construcciones ciclópeas, de un volumen superior al de todas las pirámides egipcias juntas (en este sentido no nos sorprendería ver a la Gran Muralla China rectificadas y puestas de punta, como un edificio más) [...] hay [...] chinos encargados de dar suplicios, que anotan las torturas escrupulosamente en gruesas carpetas de tapas escarlata” (1988b, 21). No olvidemos que, tratándose de anticipaciones exotistas a *Los sorias*, en *Aventuras de un novelista atonal* (1982), el protagonista, trasunto semi-autobiográfico de Laiseca, se encuentra escribiendo una colosal novela, evidente referencia a la aún inédita *Los sorias*, la cual describe con las siguientes palabras: “Algunas [páginas] contenían exclusivamente elementos de joyas y jarrones de la dinastía Ming, porcelanas o todas las variedades del jade. Otras abarcaban ecuaciones diferenciales, o fragmentos de ellas o, en fórmulas clásicas, suprimía partes o insertaba trozos diversos, etc.” (1982, 30). Este motivo de la novela atonal como remisión al propio proyecto creador del autor, centrado en *Los sorias* y en el atributo de la extensión hiperbólica, aparece como constante en toda la producción laisequeana, incluyendo sus primeras obras, *Su turno para morir* (1976), con su ficticia *Antología de barbaridades, venganzas, crueldades y delirios*, y *Matando enanos a garrotazos* (1982), libro de cuentos donde cada historia juega a ser un fragmento de una supuesta novela total. Por lo demás, lo oriental se mantendrá como motivo a lo largo de toda la obra del autor: recordemos a Hwang, el chino maoísta y detractor de Confucio en *El jardín de las máquinas parlantes* (1993), al karateca coreano y homosexual del relato “De mi bastón salen jingles”, la ambientación india de “El poeta Charán” (ambos en *Gracias Chanchúbelo*, 2000), a Tojo, el japonés necrófilo de *Sí, soy mala poeta pero...* (2006), entre muchos otros.

que *Los sorias* vea la luz “se ha convertido en una causa”, acompañada por “gran cantidad de mosqueteros de la cultura criolla”, entre los cuales se cuenta la propia revista, el *Diario de Poesía* y José Luis Mangieri (que en ese entonces era el candidato seguro para publicar la novela, aunque terminaría haciéndolo Gastón Gallo diez años después).

El texto de Laiseca se aleja del feliz epicureísmo orientalista, centrado en el puro juego y el placer de la lectura, atributos que en general se imprimirán en *Babel* sobre la imagen de su obra. Laiseca parecería demostrar aquí que la parodia no es el núcleo de su programa literario, o que en todo caso no es la finalidad última, sino que el procedimiento paródico es simplemente el móvil para un tema “serio”: “Siempre me preocupó el problema del poder: hasta qué punto un Estado puede y debe ser poderoso; lo individual frente a lo colectivo” (21). Frente a esta exposición de cierta visión del mundo solemne (en el sentido de grave) que subyace al exuberante humor de su prosa, la parodia como estrategia parece adquirir entre los babélicos, por contraste, una suerte de fetichización: la imposibilidad de fijar un sentido, de tomarse nada en serio, expuesta por Caparrós como una característica indudable del grupo, se choca de frente con la predisposición laisequeana a defender creencias supersticiosas de carácter ocultista y a construir una fuerte cosmovisión trágica en torno al tema del poder y el mal.

Si Laiseca logra el ideal babélico de una literatura que huye de los imperativos de politización, para erigir más bien una transgresión en el plano de la *política de la literatura*, no por ello el realismo delirante pierde de vista la idea de un magisterio “serio”, de un mensaje que va más allá de toda referencia ideológica contingente y local, y que impregna todo su satírico humor negro de una insistente noción de sabiduría (de neto corte oriental) y un pésimo pronóstico sobre la naturaleza conflictiva del hombre. Este humanismo en cierto sentido “clásico” que se obstina en la obra de Laiseca, como bajo continuo que subyace a sus falsos saberes, es quizás lo que el culto que se le rinde en *Babel* pierde de vista (y lo que hace Fogwill, más perceptivo que los babélicos, comparar a Laiseca con la solemnidad épica y filosófica de Ernst Jünger [2008]<sup>307</sup>).

En parte puede volverse aquí a la debatible acusación que establece Drucaroff contra la “Operación Lamborghini” que hace el grupo (que vendría a despolitizar la figura del autor de *El Fiord*), y percibir que, de haber una “Operación Laiseca” en *Babel*, ésta quizás se apoya en el escamoteo que se hace del tema “serio” del poder en la obra del Monstruo, y de los alcances humanistas que este tema comporta, para acentuar, en cambio, sus juegos exóticos, sus parodias irresponsables, sus efectos utópicos y eudaimonísticos con los que convierte lo histórico en un bestiario de exquisitas rarezas, su huida de la referencia política local, en fin, todo aquello que construye al autor como una versión más estafalaria y plebeya de la elegante frivolidad aireana, como otro maestro de un falso saber, equivalente a Aira y sus delicadas bromas literarias o a Borges con su simulacro de erudición. Ya no se trata del autor inasimilable y salvaje, sino de un personaje que se puede enlistar en las filas de una nueva tradición, más homogénea y rotulada, cuyos efectos aplicados (ya domesticados bajo la forma del *cliché*) por los jóvenes Shanghai, herederos o hermanos menores que se envanecen de convertir en un listado de estrategias, en un programa, aquellos rasgos que en sus maestros –Lamborghini, Copi, Aira, Puig, Laiseca– habrían surgido originalmente de una transgresión espontánea, de un gesto extraño e irreverente frente a las convenciones literarias de la época.

---

<sup>307</sup> Sobre la comparación con Jünger, cfr. Conde De Boeck, 2017, 211, 329-330, 482 (n. 377).

En el autorreportaje del número 4 de *Babel*, Laiseca deja en claro su postura acerca de la representación del poder en las ficciones: frente del cine (que pinta a los tiranos como Calígula o Napoleón como villanos de obvias pretensiones), Laiseca propone una lectura más compleja del temperamento dictatorial, aunque no por ello más realista: exige lo *real* de la psicología del poder, pero plantea su hiperbolización hacia los extremos de lo inverosímil. Esta dupla entre inverosimilitud y aspiración a lo *real* será característica del realismo delirante: la amplificación de la verdad del mundo se acentúa al mismo tiempo que se acentúan las distorsiones antirrealistas (cfr. Laiseca, 1988b, 21). Asimismo, todo se amplifica en la novela: la guerra mental que comienza en un verosímil escenario de pensión, donde el protagonista, Personaje Iseca, comparte alquiler con dos hermanos, Juan Carlos y Luis Soria, cuya mediocre cosmovisión le resulta hostigadora, permuta en una guerra total –física y mágica, visible e invisible– entre la Tecnocracia y Soria, dos potencias que vienen a representar la tensión de esa enemistad prosaica: en la primera, regida por el Monitor, todos se apellidan Iseca; en la segunda, gobernada por el Soriator, todos comparten el apellido Soria. A esta guerra se suma una tercera potencia, Rusia, y otras tantas potencias menores. Todas con sus sádicos tiranos y su complejo aparato de poder omnímodo. Laiseca expone aquí por primera vez y de forma sistemática el argumento de su mítica novela inédita: buena parte del conocimiento que en el campo literario se tendrá de *Los sorias* de aquí en adelante proviene de esta síntesis que hace su autor.

Más allá de enumerar caóticamente los elementos, motivos y personajes recurrentes de su novela (desde las guerras de brujos hasta las construcciones ciclópeas, desde las máquinas sentientes hasta las religiones politeístas más extravagantes; desde la siniestra necrofilia orgiástica y sus sectas de torturadores hasta la santidad de sus hombres abnegados... todo nombrado con el mismo placer con que describía sus “libros amados” en la sección “La mesa de luz”), Laiseca no pierde de vista el eje moral sobre el que se sustenta toda la obra: la humanización de Monitor, un tirano absoluto que, sin embargo, y a diferencia de los otros jefes poderosos, tiene en sí el germen del cambio, la fuente de la creatividad artística que le permite optar, llegado su momento, por el Ser y abandonar las filas del Anti-Ser. El amor, el arte, la amistad, la sabiduría y la felicidad se revelan como las obsesiones de la enseñanza que Laiseca coloca conscientemente en su novela, y en todas sus obras, a modo de un anacrónico conato de literatura de tesis, aspecto inasimilable para el gusto vanguardista y escéptico de los babélicos, parodistas desdeñosos de los grandes metarrelatos de la historia y de las magnánimas intenciones artísticas. Dicho *grosso modo*, leyendo a Laiseca fuera de su *contenido* humanista, *Babel* opta por prestar mayor atención a la *forma* vanguardista: en lugar de leer literalmente la voluntad de magisterio moral de la obra, la perciben como un gesto excéntrico, atípico en la literatura argentina, y se quedan precisamente con esa marginalidad y esa suerte de pintoresca locura de autor maldito. Laiseca define su obra con estas palabras:

*Los sorias* es la novela del amor entre hombres y mujeres. [...] Se retoma el tema wagneriano de *La Redención por el Amor*; este sentimiento trascendente es más fuerte y se mantiene por sobre la locura, el poder arbitrario y la muerte. Purifica las tragedias horribles y las torturas tristesísimas. Persiste como tema guía y esperanza, luego del apocalipsis. (1988b, 21)

La revista sigue introduciendo el nombre de Laiseca en diversas instancias: una reseña sobre una historia de egiptología de Francis Fèvre trae a colación *La hija de Kheops*; las diversas publicidades de su taller literario admiten la inserción de un estilo laisequeano: “Alberto Laiseca, ante la demanda de nefandas bestias pardas insaciables, abre nuevos grupos en su taller artesanal de narrativa” (*Babel*, no. 7, 1989, 7).

Esta sólida presencia de Laiseca confluye en una declaración de pertenencia y afinidades por parte de Caparrós, en el manifiesto que publica en el número 10, donde deja en claro, en el armado de una tradición selectiva que, tutelada por la teoría borgeana sobre el exotismo y lo nacional, incluye a Aira, Saer y Briante y, asimismo, a Cohen, Guebel, Pauls y él mismo, que *La hija de Kheops* de Laiseca es uno de los modelos con que la “nueva novela” se opone, a través del extrañamiento y la inversión de los grandes mitos, a las facilidades e ingenuidades de la “literatura Roger Rabbit” (Caparrós, 1989, 44).

Finalmente, el número 12 de *Babel* ofrece el punto culminante de esta “causa” a favor de Laiseca: la sección “El libro del mes” se dedica a *La hija de Kheops*<sup>308</sup>, la última novela de Laiseca, publicada ese mismo año y que ya venía mencionándose lateralmente en la revista desde el número 7.

Si la sección “El libro del mes”, eje de las estrategias canonizadoras de la revista, selecciona la novela laisequeana de ambientación egipcia que ya había anunciado Caparrós en su manifiesto como modelo para el grupo, los que la reseñan, siguiendo la impronta caparrosiana, no leen la novela en clave de metáfora política sobre la historia nacional (como lo haría posteriormente Kurlat Ares, 2006), sino que más bien acentúan el distanciamiento que se construye a través del exotismo: entre César Aira y Pablo Bari, encargados de la crítica de la novela, sumando la reedición de un fragmento de un texto de Guillermo Saavedra, acuerdan en construir una imagen no-convencional de Laiseca, acercándolo extravagantemente, más que a un sutil parodiador, a un escritor de una grandeza pagana: Aira lo concibe como un “artista maduro y consumado” (1989b, 4), Saavedra más como un politeísta que como un novelista<sup>309</sup>, y Bari como autor cuya obra se centra en el principio de la exageración y la acumulación (1989, 5). Estos mismos

---

<sup>308</sup> La novela de Laiseca está basada en algunos elementos anecdóticos en torno al reinado del faraón Kheops o Keops, de la Cuarta Dinastía del Antiguo Egipto, hacia el siglo XXVI a.C. Laiseca se basa en una narración de Heródoto, según la cual el faraón llegó a prostituir a su propia hija para construir la Gran Pirámide de Guiza. *La hija de Kheops* funciona tanto como una novela histórica artificial, saturada de anacronismos y disonancias, como una novela que integra la mitología personal de su autor. Hemos dicho en un estudio anterior: “[...] si *La hija de Kheops* (y lo mismo vale para *La mujer en la muralla*) participa por tema y documentación de la forma genérica de la novela histórica, sus particularidades van mucho más allá de las rupturas de la llamada “nueva novela histórica latinoamericana”, con la cual en todo caso compartiría los recursos de lo paródico y del pastiche, así como de ciertas interferencias en forma de anacronías deliberadas [...]. Sin embargo, lo que en las novelas de Laiseca difiere de la novela histórica tradicional es lo mismo que, más que acercarla a las nuevas exploraciones del género que pueden encontrarse en Juan José Saer, Tomás Eloy Martínez o Abel Posse (por nombrar exponentes argentinos y contemporáneos a Laiseca), las acerca al esteticismo esotérico y barroco de *El unicornio* o de *El escarabajo* de Manuel Mujica Lainez” (Conde De Boeck, 2017, 224-225).

<sup>309</sup> En el texto completo, Guillermo Saavedra describe la obra del autor con las siguientes palabras: “No se trata de un ejercicio de imaginación para escribir una novela de dobles astrales y gatos sagrados, sino de una firme y tal vez poética creencia religiosa. Un modo de pensar la realidad. Un politeísmo con nombres propios que involucran no sólo a los egipcios, sino también a los grecorromanos [...] Rescatar el paganismo significa, para este escritor extemporáneo, exponer la problemática del ser humano con menos distorsiones” (1993).

atributos pueden extenderse también a *La mujer en la muralla* (1990), la siguiente novela del autor, aún más ambiciosa en su factura, donde se aborda la China imperial de Shi Huang Ti (breve y anónimamente reseñada en el último número de *Babel* [1991, 8]) y, asimismo, pueden compararse algunos elementos entre *La hija de Kheops* y *Una novela china* de Aira, especialmente en el tratamiento transgresor del tema del incesto (formas extravagantes de incesto), que en ambas obras es presentado, positiva y perturbadoramente, como parte de una concepción desprejuiciada y abierta de la felicidad.

En múltiples entrevistas Laiseca ha utilizado su interés por la cultura china como elemento para su autorepresentación como autor, construyéndose a sí mismo a partir de la desmesura y la originalidad: lo chino – actualizado en sus perfiles de magnificencia y complejidad – sería en este marco una suerte de metáfora de la monstruosidad hiperbólica con que el propio autor ha buscado realizar la construcción de su imagen como “autor maldito”, expatriado de los sistemas convencionales de la alta cultura<sup>310</sup>, pero a la vez capaz de señalar, por medio de una monstruosa proliferación imaginativa, las limitaciones narrativas de las literaturas “legítimas”. A través del delirio del realismo delirante, Laiseca propone denunciar zonas de la literatura donde la contención y la sujeción involucran un oscurecimiento de la realidad. Y, precisamente, lo exótico, reinterpretado, juega un papel fundamental en esta voluntad de extrañamiento: se trata de reedificar una identidad social e histórica desde afuera. Desde la distancia, los perfiles de lo propio adquieren relieves tan desconocidos e inesperados como ineludibles.

Pese a algunas menciones posteriores, como un breve guiño que hace Piglia, entrevistado para la sección “La Esfinge” del número 21, la cúspide de la presencia laisequeana en *Babel* está en el número 12. Sin embargo, puede mencionarse como colofón la lectura que propone el artista plástico Eduardo Stupía en “La mesa de luz” del número 18, sobre *La hija de Kheops*. Stupía ya era a fines de los ochenta un personaje singular de la escena artística argentina, un lector voraz y amigo de Héctor Libertella, y destacaba por su trazo inimitable en blanco y negro, grafismos libres de significados ambiguos e indefinidos con los que producía la impresión de imágenes que realmente no están. Un fuerte componente de ensoñación efímera y espejismo que se reproduce fielmente en su lectura de la obra de Laiseca, pieza que anticipa la llamativa revelación del artista como crítico de arte en su libro *Líneas como culebras, pinceles como perros* (2019). Como un laberinto de impresiones y episodios monumentales, Stupía lee *La hija de Kheops* como una “novela funeraria que no narra, sino que contiene”, un “monumento” que “reserva pistas falsas, pasadizos ciegos, capítulos guía que el ingeniero deliberadamente pergeñó sin salida y que el visitante puede seguir, engañado, mientras no ingresa a aquellos a los que sí debe ingresar” (1990, 32). Y en uno de los conatos de interpretación del pensamiento laisequeano más fieles que se podrán leer en *Babel*, afirma que esa “novela-amuleto contra profanadores y turistas” funciona como una “novela-fetiché para que Laiseca resguarde su sensualidad espiritual”. Y cita a Laiseca para sustentar una noción del arte en base a la trascendencia

---

<sup>310</sup> Entre las numerosas entrevistas donde se comienza a construir la imagen hiperbólica y excéntrica de Laiseca, podemos mencionar desde la de Guillermo Martínez para *El Porteño* (1987, luego recopilada en *La curiosidad impertinente*, 1993, del mismo autor) hasta el homenaje realizado en 2011 en la revista *Ñ* (número 399), sin olvidar el extravagante documental que Eduardo Montes Bradley le dedicó al escritor: *Deliciosas perversiones polimorfos* (2004).

a través de los sentidos: “lo espiritual en el arte requiere estrategias para su protección” (id.).

Volviendo a “El libro del mes” del número 12 de *Babel*, es notable la construcción de autor que se plantea en los textos que homenajean, a través de *La hija de Kheops*, a su autor. La reseña de Pablo Bari se titula “Que todo sea más grande pero que no sea nunca monstruoso”. Bari, que ya había leído *El género gauchesco* de Ludmer en el sexto número de *Babel*. En cierto sentido, esta reseña hace gala de lo que será la escritura crítica protocolar sobre Laiseca. Pese a ser sencilla, tiene todos los elementos de la estereotipia laisequeana con que *Babel* y el campo literario presentan a al autor. Sintetizando la trama de *La hija de Kheops*, Bari hace la típica enumeración caótica de rarezas que atraviesan la novela, y preconiza el efecto de la exageración: “En las ficciones de Alberto Laiseca la exageración es la medida de todas las cosas. Acumular, engrandecer, aumentar y amontonar [...]” (5). También nota que el humor de la narración funciona principalmente a través de irrupciones de referencias anacrónicas, a modo de disonancias.

Ahora bien, la cita de H.G. Wells de que Bari se sirve para titular su reseña es el punto de partida para llevarlo a argumentar que la exageración laisequeana no admite la monstruosidad, lo cual puede ser cierto en esta particular novela utópica, pero que de ningún modo se aplica a la poética total del autor, ya que la monstruosidad funciona, de hecho como el vértice mismo de todo su pensamiento, tematizada de manera constante y diseminada incluso hacia el propio sobrenombre por el que el ambiente literario lo conoce: el Monstruo.

Entre otras cosas, Bari hace la protocolar mención (parte de la “causa” babélica) de *Los sorias* y su condición de inédita pronta a enmendarse (es evidente que todavía el proyecto de Mangieri mencionado ocho números atrás se mantenía en pie), así como la proverbial estatura física del autor (quizás no mucho más proverbial que la del propio Martín Caparrós).

Dos elementos llaman la atención en la reseña de Bari: la fugaz tentación que experimenta el crítico por reducir la extrañeza de la novela a una alegoría (“¿Es (¿será?) una alegoría *La hija de Kheops*?”) y la observación (que luego expresará también Piglia en su prólogo a *Los sorias*) de una cercanía entre Macedonio y Laiseca (“¿me gusta pensar en la proximidad de ciertos estados macedónicos [...] antecedentes de este Egipto vertiginoso de Laiseca?” [5]).

Más compleja en su contenido resulta la contribución de César Aira, aunque menos de lo que podría haber sido, si se la compara con sus originalísimos textos sobre Arlt, Copi o Puig. En este sentido, si seguimos el concepto de Sandra Contreras (2002, 235-285), lo que Aira escribe sobre Laiseca no parecería formar parte, en principio, de esa “novela del artista” que compone a modo de mito personal a través de su escritura crítica (donde también incluye a Lamborghini, a Pizarnik y, en cierto modo, a Borges).

En su reseña, Aira muestra a Laiseca como un autor meditabundo y obsesionado con ciertas ideas y apasionado con la Historia vista desde su anecdotario de desmesuras y chistes involuntarios, pero también desde el problema de la felicidad. Aira hace evidente, por una serie de guiños, que conoce al dedillo la mitología laisequeana de sus obras inéditas (por ejemplo, usa los términos “Mozart” y “chichi”, propios de *Los sorias*). Como creador de mundos, Laiseca es mostrado como un personaje que sólo exorciza la tristeza de la realidad a través de las evasiones: “la literatura en él es una máquina de guerra contra la Pena; si no puede construir Pirámides, puede crear exorcismos. y sabe hacerlas de veras grandes y eficaces” (1989b, 4). Aira comprende



esa diseminación que la guerra como acto tiene en Laiseca: la propia literatura termina convirtiéndose en una “máquina de guerra”, funciona con las leyes de sus propias ficciones. No olvida tampoco las lecturas “raras” del autor, en especial *Sinhué el egipcio* de Mika Waltari, e incluso postula una noción de poética que sirve para definir tanto la escritura de Laiseca como la propia: “cercar la lectura y la escritura hasta que se confunden es quizá la operación literaria por excelencia”. Es decir, hacer de las lecturas y de la escritura operaciones complementarias, réplicas entre sí, continuaciones. Una identidad aural de fuerte cuño borgeano: el escritor como lector. E incluso Aira propone una definición del realismo delirante de Laiseca (“que es muy real”) sobre la base de la lógica laisequeana de la felicidad y de la contigüidad implícita que esto produce, simbólicamente, entre Egipto y la Argentina.

Si en toda esta reseña Aira juega con el tono reflexivo, lánguido y delicado de su propio estilo literario (al narrar la trama propone casi una versión aireana de *La hija de Kheops*), su máxima apuesta consiste en realidad en la explicitación de su propia participación en la “causa” Laiseca: afirmar claramente que *La hija de Kheops* es una obra maestra y que Laiseca “ya no es un adolescente a la espera de la gloria; es un artista maduro y consumado; es el autor de *Los sorias*, una de las más grandes novelas del Siglo XX, y ya no tiene nada que esperar” (Id).

Si recordamos las “etapas de la Vida del artista” que, según Contreras (238), articula la “novela del artista” que Aira despliega en su escritura crítica, cabe preguntarse si realmente esta reseña de Laiseca como personaje no podría formar parte de esa “novela”. ¿Esta referencia a la madurez de Laiseca no parece acaso ubicarse entre la figura del Maestro (la madurez de Lamborghini, al fin y al cabo, casi cogeneracional de Laiseca) y la del Monstruo (Roberto Arlt, en quien el nacimiento de “lo novelesco” y de una conciencia expresionista parecería estar también en las bases de la estética distorsiva de *Los sorias*)? Es decir, ¿no sería posible percibir en la lectura aireana de Laiseca una cierta referencia a su propio mito de autor, “el artista maduro y consumado” que “ya no espera la gloria” y que usa la literatura como “una máquina de guerra contra la pena”? ¿No hay acaso en esta percepción de Laiseca una expresión del paso de la adolescencia a la madurez del artista, y su conversión en Maestro, en el sentido de ser autor de “obras maestras”? ¿Y no hay acaso un repliegue de Aira hacia Laiseca, una identificación, una declaración de su autopercepción como artista?

Más allá de este acercamiento simbólico, sólo comprensible en el marco de la interpretación que hace Contreras de la “novela del artista” aireana, es interesante notar cómo, si bien Caparrós (1989a, 44) coloca a Aira y a Laiseca en un mismo plano de extrañamiento del exotismo, el abordaje que ambos hacen de la materia narrada funciona, procedimentalmente, de manera casi antagónica: dos anécdotas acerca de la composición de *Ema, la cautiva* y de *La hija de Kheops*, respectivamente, hacen evidente esa distinción, que se podría definir como la cuestión de la documentación, recurso canónico de la novela histórica si los hay, que en ambos autores adquiere un grado de disolución y extrañamiento transgresor.

En *Ema, la cautiva*, el personaje del cacique Calfucurá aparece con el nombre mal escrito: Cafulcurá. Este mismo error por metátesis se traslada a la recurrente aparición del personaje en otras novelas del “ciclo pampeano” de Aira: *La liebre* y *Entre los indios*. En esta última, el autor tematiza la cuestión, dándole un sentido mágico, y hace decir al Diablo, en diálogo con el cacique: “su nombre verdadero es Calfucurá, pero usted viene empleando desde hace veinticuatro años el de Cafulcurá (lingüísticamente aberrante) como contraexorcismo” (Aira, 2012a, 113). Sin embargo,

tal como confiesa Aira, con completa frescura, en una entrevista (2017b, min. 5:35 y ss.): “Está mal escrito. Yo lo leí mal. No fue deliberado”. Y afirma que, tal como sucede con algunos extraños nombres rusos en las novelas de Dostoievski, que el lector hispano puede leer mal a lo largo de las cientos de páginas, a él le ocurrió lo mismo con el nombre del célebre cacique mapuche, y que recién muchos años después se percató del error mientras andaba en bicicleta por un barrio de Buenos Aires, al encontrar el cartel de la breve calle Calfucurá. En este plano, Aira ha declarado a menudo su procedimiento espontáneo de escritura, su falta de corrección, esa “frivolidad” y liviandad que en *Babel* se construye como uno de sus grandes rasgos. Un exotismo que proviene exclusivamente de la invención apenas patinada de color local y estereotipos culturales, anacronismos deliberados, una documentación “distráida” (recordemos su columna en *Babel*, titulada precisamente “El distraído”) y una visión poética basada en poblar lo nacional con atributos imposibles, como los exuberantes y sobrios indios de *Ena, la cautiva*, elegantes como mandarines, dueños de ciudades fascinantes en medio del desierto pampeano, magníficas como espejismos nacarados sacados de algún relato de *Las mil y una noches*.

Frente al exotismo improvisado de Aira, que subvierte la documentación típica de la novela histórica, Laiseca hace alarde de una documentación excesiva, hiperbólica, declarada en entrevistas en los mismos términos con que se expresa en sus novelas para describir construcciones y monumentos ciclópeos:

Para escribir *La Hija de Kheops* debo haberme leído un metro cúbico de libros, muchos de los cuales eran lecturas muy áridas, especializadas para egiptólogos, para investigadores. (en Marcos, 2008)<sup>311</sup>

Laiseca, a diferencia de Aira, apoya su imaginación desbordante en una documentación obsesiva, paranoica, desbordante como su propia estética, o así lo hace al menos en *La hija de Kheops* y en *La mujer en la muralla*, sus dos novelas pseudo-históricas, mientras que en *Los sorias* o en *El jardín de las máquinas parlantes*, las referencias producen ya un efecto de pandemónium.

Si en Aira hay un goce en utilizar el estereotipo para luego desdibujarlo y enrarecerlo hasta dejarlo irreconocible, es evidente que en Laiseca los referentes historiográficos mantienen, en su distorsión surrealista, una base verosímil de documentación, una idea más meticulosa de referencias culturales que hacen a la obsesión laisequeana por asimilar grandes bloques historiográficos y erigirse a sí mismo en “cronista de reinos”, como lo llamaba Bigongiari en el primer número de *Babel* (1988, 16).

Precisamente, como hemos visto anteriormente, la operación crítica fundamental por medio de la cual *Babel* construye la axiología de su canon es el borramiento del compromiso, una concepción según la cual toda transgresión literaria que se precie se apoya en una escritura que busque desasirse de todo imperativo de coincidencia con la

---

<sup>311</sup> En una entrevista anterior realizada por Graciela Speranza, Laiseca habla sobre su documentación para escribir tanto *La hija de Kheops* como *La mujer en la muralla*, y ofrece una declaración parecida a la que hemos citado: “Me apasioné por los egipcios a los nueve años y por los chinos a los veinte cuando descubrí un librito de Lin Yutang que se llama *Sabiduría china*. Desde entonces leí mucha historia. Para cada una de esas novelas estudié muchísimo, algo así como medio metro cúbico de libros para cada una” (1995, 201).

realidad social, eso mismo que en 1981 Aira criticaba en las novelas que abordaban lateralmente la cuestión de la dictadura, entre ellas, *Respiración artificial*: “el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir, de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento dado” (Aira, 1981, 57). Es de esta misma imposición moral de la historia, la sociedad y la política (que Giordano bien define como supersticiones de la crítica [1999]) que Aira y Laiseca reniegan para proponer un retorno a la “inutilidad” de la invención pura, de la literatura de placer, y esto mismo los coloca como modelos casi de devoción para los babélicos. Sin embargo, como veremos en capítulos posteriores, de esta relación maestro-discípulo que los Shanghai elaboran con respecto a ambos “hermanos mayores” (al decir de Castro, 2015), se producirán derivaciones múltiples y distintas hacia cada poética: si en todas hay un trabajo con las posibilidades de los géneros novelescos, con el estereotipo y la invención narrativa, es evidente que hay divergencias en los modos en que se teoriza y se ejerce la práctica de la experimentación con el lenguaje. De resultados tan diversos como *El pudor del pornógrafo*, *Ansay o los infortunios de la gloria* o *Lenta biografía*, entre otras novelas del grupo, pueden también deducirse diferentes concepciones a la hora de representar, de forma más o menos cifrada, la cuestión de la herencia generacional: la relación discipular-filial con los maestros-padres cuya transgresión buscan continuar.

Sin embargo, ese encuentro del absoluto libre juego, del simulacro, del repliegue solipsista del arte que los babélicos parecen celebrar quizás no pudo leer a Laiseca en su específica atipicidad ni en la experiencia mental extraña de la que su escritura funcionaba como punta de lanza, a modo de un magisterio supersticioso o una terapia esotérica. Esa singularidad del autor que quizás es más palpable en los escritos críticos de Piglia y Fogwill, que se acercan más a asumir esa idea megalómana de genio que despliega la poética laisequeana.

En su prólogo a *Los sorias*, por ejemplo, Piglia restituye a un Laiseca leído como sujeto marginal, como fenómeno excepcional y único de la literatura argentina, para cuya definición todo ejercicio comparativo es una práctica insuficiente, porque la extrañeza del autor se sustrae al parangón: si *Babel* hace de Laiseca un modelo reductible a estrategias y equiparable a Aira o a cierto Saer, Piglia acentúa su condición de inimitable, de *rara avis* absoluta, y devuelve al autor el sentido de su transgresión. Asimismo, como indicio, siembra el prólogo de apoyaturas que reponen la estirpe existencial “originaria” de Laiseca (Arlt, Gombrowicz, Macedonio... el canon que de *Los Libros* pasó a *Literal* y que en *Babel* llegó filtrado a través del borramiento de esa “experiencia del límite” comportada en la *transgresión*). Es decir, Piglia no habla ya de influencias, intertextos o comparaciones, sino de estirpes de solitarios, castas de inclasificables cuyo único *trait unaire* sería precisamente esa feliz y exuberante marginalidad. De hecho, toda la obra de Laiseca se apoya en el mito megalómano de una escritura cuya genialidad radica en la escenificación de una visión del mundo orgánica y en el carácter ontológico de la obra como defensa mágica frente a las “manijas” o ataques mentales que recibe del mundo exterior. Este orgullo arltiano, esta autoexclusión lamborghineana, este riesgo macedoniano de elaborar una pseudofilosofía que no tiene quorum (rasgos que, por la fuerza de negatividad que comportan, destruyeron psicológicamente a su amigo Marcelo Fox), son señales laisequeanas que *Babel* no parece percibir del todo, centrada más bien en una imagen lúdica, experimental y metaliteraria de la literatura que quizás el grupo Shanghai satisface casi completamente con el culto a César Aira. Y, tomando a Laiseca como efecto, como simulacro equivalente al apócrifo Balbastro o a la propia *mise en scène* del

grupo Shanghai, los babélicos se detienen más en el ludicismo epicúreo y anecdótico que encarna la escritura de Laiseca, en el mito inédito de *Los sorias* como síntoma de las limitaciones del mercado editorial, en el exotismo de sus escenarios, en el plebeyismo grotesco e inusual de sus lecturas, y pasan por alto tanto el complejo trabajo con lo abyecto, el gótico y la perversión (más afines a Lamborghini o a Pizarnik) como el pensamiento “moral” y “espiritual” que, según afirma el propio autor en incontables entrevistas, configuran el eje de la “cosmovisión” de su obra:

“Los escritores se desaniman y tratan de escribir cosas cortas”, sigue. “Pero se equivocan. Las novelas tienen que tener el tamaño que deben tener. Si usted tiene una cosmovisión, sin duda va a necesitar muchas páginas para expresarla. ¿Por qué cree que escribí una novela de 1.300 páginas? No podía desarrollarla con menos. Hoy, mucha gente carece de una cosmovisión”. (en Mattio, 2011)

Los Sorias, que es una cosmovisión, un punto de vista del mundo, tiene 1450 páginas. (en Frieria, 2007)

Claro, eso es *Los Sorias* (se sirve cerveza). Tiene cosmovisión, cosa que le falta muchas obras. (en Vázquez y Millonschik, 2012)

Lo que pasa es que a esta altura, y acá me sale mi luna en leo, todas las mías son obras maestras. Cuando tenés una ontología se nota en toda tu obra. (Tentoni, 2008)

Laiseca: - Siempre transmito conocimiento en lo que hago, sea una parte cómica o una parte trágica. Siempre hay ontología. La literatura para mí es transmitir conocimiento ontológico, que es el conocimiento más importante. La forma de ver el mundo: ese es el mayor aporte del escritor.

- ¿Esa cosmovisión está de entrada en su obra?

Laiseca: - Sí, ese punto de vista del mundo está desde el principio. Por eso es que mi obra salió tan rara, porque tiene una cosmovisión propia. Generalmente, las otras obras no la tienen. (Molle, 2011)<sup>312</sup>

Veremos posteriormente cómo la “mala lectura” que hacen los babélicos del magisterio laisequeano (leyéndolo como pura parodia y juego literario) tiene particular resonancia en la manera en que leen a Juan José Saer. El manifiesto de Caparrós se asentaba, como hemos visto, en el paradigma del exotismo extrañado de sí de *Ema, la cautiva*, *La hija de Kheops* y *La ocasión* (además de los cuentos de Briante, una novela de Cohen y otros textos de los propios autores del grupo). En relación con tal *tradición selectiva*, ya hemos visto el funcionamiento del culto aireano en *Babel* y el componente transgresor leído en la idea de “mala escritura” y de “frivolidad”: las potencias literarias que *lo inútil* y *lo inactual* (como afirma Giordano) que entre los babélicos se erige en el ideario de una literatura incapaz de representar la realidad, arrojada al juego del placer

---

<sup>312</sup> Todo nuestro estudio titulado *El Monstruo del delirio* se dedica precisamente a desplegar la hipótesis de una vocación de Laiseca, atípica en la literatura argentina contemporánea, a desarrollar una ontología o cosmovisión personal. Cfr. particularmente: Conde De Boeck, 2017, 371-373.

literario y del arte por el arte. Hemos visto que, hasta cierto punto, el magisterio aireano es asumido en *Babel* de forma hasta cierto punto consecuente, pese a que no todas las poéticas de los babélicos toman a Aira como un modelo absoluto. Sin embargo, al leer a Laiseca y recuperar su paradigma del exotismo, la parodia y el placer de la lectura (entendida como una recuperación del género de aventuras, el humor y la perversión), pareciera que algo se pierde en la recepción babélica: encandilados por el mito de *lo impublicable* como transgresión máxima contra las expectativas culturales del mercado editorial, y centrados en endilgarle al realismo delirante las mismas propiedades de la *frivolidad* aireana (lo voluntariamente inútil e inactual, el escepticismo hacia las grandes ideas), obturan la potencia de *lo singular*, tal como lo define Giordano (1999, 14, 16, 23): aquello que no puede interpretarse sólo al plegarlo la homogeneidad de “los discursos sociales y las prácticas culturales” (22), y podríamos agregar, aquello que rebasa la asociación directa con otras poéticas literarias del momento. Eso que Giordano, leyendo a Arlt, nota como lo inasimilable, el poder de la locura, el poder “de una literatura demasiado interesada en las monstruosidades morales surgidas de las más autoritarias y perversas voluntades de poder” (25).

Quizás la serie de exotismos del extrañamiento que arma Caparrós en su manifiesto podría leerse como un “contexto insuficiente” para leer a Laiseca (tal como lo entiende Giordano [1999, 17], tomando el término de Deleuze).

Veremos a continuación cómo la lectura de Saer (en especial el Saer de *El entenado* y *La ocasión*) permite a los babélicos sumar a las estrategias del exotismo, la metaliteratura, el antirrealismo y la parodia experimental, la cuestión de la *negatividad*: más allá todavía de “la desconfianza ante los grandes temas” que definía Caparrós (1989, 45) como característica de los intereses comunes del grupo y que también apoyaba del antirrealismo “frívolo” de Aira, el peso saeriano parece recaer en el núcleo de la concepción que los babélicos elaboran de la idea negativa de realismo y compromiso con la realidad. La idea de que la realidad es incognoscible e incomunicable y de que la literatura es completamente indigente para expresar la realidad, siendo, en cambio, sólo capaz de expresarse a sí misma y a sus estereotipos (una hiperliteratura frente a la noción de literatura comprometida); la idea de que la literatura no puede conocer lo Real, de que sólo debe conformarse con sus juegos del lenguaje y de que, por lo tanto, toda concepción de *literatura política* sólo puede ser ingenua, abrevará muy particularmente en la gnoseología saeriana que, si bien no niega que la literatura pueda conocer lo Real (siguiendo un argumento de Sager, 2014, 110), sí problematiza esta relación hasta la máxima distorsión de las herramientas del lenguaje. En los babélicos, aquella dificultad de acceder a lo Real que se tematiza de manera particular en Saer (a través de la angustia y el ahogo de sus personajes, a través de la ansiedad por la forma del autor [cfr. Sager, 2014, 47 y 181]) se vuelve un culto al fragmentarismo, a la ambigüedad imposible de interpretar y a la idea de una literatura que no rinde ninguna pleitesía a la idea de una realidad exterior esperando ser representada o sobre la cual la literatura podría pretender producir efectos.

### **Conclusión y repaso**

El autodesierto que comporta todo exotismo, esa propensión a buscar la explicación de lo propio en lo ajeno, puede interpretarse, en la literatura argentina, a través de palabras de Martínez Estrada: “Mi tesis es que nuestra verdad la vemos siempre del otro lado de cualquier frontera” (1983 [1948], 801), sea para pasarse al desierto, como en el *Martín Fierro* o el *Facundo*, o al lejano extranjero, como ensayó el modernismo y luego el

cosmopolitismo borgeano. Es esta búsqueda la que se procuraron muchos de los babélicos en un principio, quizás en parte por medio de cierta lectura de Aira y Laiseca, en parte por rechazo a los imperativos de una literatura concentrada en la representación de lo propio y en el compromiso ideológico, pero también para plantear una relación compleja y competitiva (una “ansiedad de la influencia”, en términos de Harold Bloom) con la soberanía cultural de Borges.

Cuando *Babel* emblemiza la figura de Laiseca como una de tantas estrategias de posicionamiento (ésta sería la de construir un nuevo canon acorde a los valores del grupo), el campo literario argentino se halla en un estado de renovación generacional (autores jóvenes listos para competir por los lugares profesionales en un medio lleno de oportunidades como lo es el campo cultural argentino de postdictadura [cfr. Drucaroff, 2011, 61]) que no corresponde estrictamente a la generación de emergencia de Laiseca. Nuestro autor, ya iniciado desde comienzos de los setenta en la consagración subterránea (de boca en boca) del campo literario, encuentra casi inevitable la emblemización de su figura por parte de una generación joven que percibe en su marginalidad un valor y un modelo.

*Babel* elabora meticulosamente un culto a lo “raro”: ya no es el intelectual integrado a un sistema ideológico el que puede representar la realidad, sino que, quebradas las vías comunicativas con la generación anterior, sólo es apto quien puede percibir el panorama desde afuera, desde el exterior de las ideologías. En una neutralidad política que en los noventa llegó a aparecer como síntoma de la desnacionalización del menemismo (por algo Drucaroff denuncia a esta generación como la culminación de los objetivos ideológicos de la dictadura), los novelistas exotistas de los ochenta elaboran un culto a la excentricidad, al malditismo poético, a la infamia. No es casual en este contexto la recuperación de los agentes sociales excluidos por las generaciones anteriores: *outsiders*, homosexuales, hermetistas ilegibles, exploradores de los géneros frívolos, etc.

De tal liturgia de la imagen de autor se nutrió la legitimación de Alberto Laiseca: ya no sólo se trata de la escritura “extraña”, sino también del cuerpo y del lugar social. Apodado (y autodefinido como) “el Monstruo” (por sus más de dos metros de altura), este plebeyo (provinciano, no profesional, monolingüe), este bárbaro, este refinado poeta chino, de entre todos los intelectuales surgidos de o divulgados por la experiencia exotista de los ochenta y de la revista *Babel*, quizás sea una de las figuras vivas (sucediendo a Pizarnik y a Lamborghini) donde más se concentra ese deseo del campo literario argentino de producir un autor donde la transgresión de la escritura deviniera (o al menos generara tal efecto de sentido) de la transgresión del cuerpo y del estilo de vida.

Sin embargo, puestos sobre la mesa el exotismo, la genialidad, la desmesura, quedan de lado tres componentes fuertes de Laiseca que, por lo general, no serán percibidos por los babélicos en su lectura: la preocupación por el poder, el recurso de la perversión y la cosmovisión “seria”; todo aquello que, bajo una superficie humorística y experimental, Laiseca intenta exponer a modo de una “sabiduría” más allá de toda parodia. La fuerza imaginativa, lo abyecto y la comicidad absurda como maneras de vehiculizar una visión del mundo cuyo magisterio parece ser la obsesión de Laiseca, tal como lo demuestra la constante tematización de la relación maestro-discípulo en sus grandes ficciones. En tal caso, si los babélicos se erigen como discípulos de Laiseca, puede pensarse en esa noción nietzscheana del “discípulo indeseable” que, como veremos en el último apartado de esta investigación, expresa claramente la sátira que

elaborará César Aira sobre estos vínculos maestro-discípulo entre los babélicos y sus autores modelo.

Consideramos que, pese a que este aspecto no parece acentuarse en las lecturas babélicas, toda la “novela” babélica de “formación” del artista que van articulando los miembros del grupo, si bien reivindica la legitimidad con que heredan a sus maestros y se apropian de sus legados (pensemos en las reseñas de Pauls y Chitarroni sobre Lamborghini), termina confluyendo siempre en la cuestión de la imposibilidad de esta herencia y la imposibilidad de la relación entre maestro y discípulo o entre padre e hijo. Veremos en capítulos posteriores, como algunas ficciones babélicas vuelven constantemente a la imposibilidad de la herencia, del magisterio, de la transmisión generacional de cualquier identidad o conocimiento, casi como emblemas de la idea de “generación ausente” planteada por Rubinich (1988). Aspecto éste que, en cambio, en novelas como *La hija de Kheops* o *Una novela china* admiten una perspectiva utópicamente: el incesto consentido como símbolo (como extraño símbolo) de la paternidad llevada a su extremo delirante, de la posibilidad efectiva de un magisterio.

Si estas dos novelas, como grandes novelas de la “felicidad”, representan la ficcionalización de la herencia realizada, de la plena comunicación generacional, otras ficciones babélicas, como las que hemos mencionado de Chejfec, Sánchez, Guebel o, en última instancia, Cohen, representan la distopía, la mirada frustrada de una imposibilidad de heredar a la generación anterior, una generación de padres cuya *transgresión* resulta inasimilable, imposible de transmitir, incomunicable, casi como una identidad mágica que los hijos, demasiado escépticos o demasiado prosaicos, son incapaces de asumir. Veremos posteriormente cómo *El volante* de César Aira constituye una sátira sumamente inteligente y perceptiva de este problema generacional: la imposibilidad de los babélicos (que son ficcionalizados en la novela) de heredar a sus maestros (figura en la cual Aira, irónicamente, se coloca a sí mismo): el maestro representa una literatura cuya virtud transgresora busca la perfección de lo inasimilable (*lo inútil, lo inactual, lo singular*), pero los discípulos quedan imposibilitados de heredar ese saber al buscar convertir esa herencia en algo asimilable (*útil* a sus propósitos de visibilidad cultural, *actual* en el sentido de adaptado a las modas intelectuales del momento y *colectivo* en la medida en que configura la estrategia de una intervención grupal en el campo literario)<sup>313</sup>.

Esta obsesión babélica por *lo ilegible, lo impublicable, lo inédito* como atributos de *lo inasimilable* exhibe un tema doble que atraviesa toda la “novela de formación” del grupo, en la revista, en las ficciones que leen y en las que escriben: el fracaso y el genio artístico. El fracaso como una declaración de una relación ética (la exhibición genuina de las incapacidades, grupales, individuales, generacionales), pero también como uno de los atributos indiscutibles del genio artístico (la épica del genio, eje de toda la obra de Laiseca), capaz de operar, por la fuerza de su expresividad y por la originalidad de sus recursos, una negatividad incontenible: volverse impublicable, inédito, ilegible, inasimilable, es también convertir el fracaso en una potencia: la ética del fracaso en una épica del fracaso. La apología de Laiseca como genio impublicable fluctúa precisamente en esa medianería entre ética y épica, fracaso como imposibilidad y fracaso como potencia, que atraviesa toda la construcción que hace *Babel* de su biblioteca y de la

---

<sup>313</sup> A modo de complemento a este capítulo, reenviamos a nuestro estudio sobre *La hija de Kheops* (2017, 219-236).

propia condición de grupo: los Shanghai como un colectivo que pasa de la jactancia subversiva a la autodenigración voluntaria (negar su propia condición de grupo, su debilidad generacional, su imposibilidad de programa). Esa gran colosal novela impublicable, *Los sorias*, actúa en el imaginario con que los babélicos construye el mito de origen del grupo como una poderosa fuerza de atracción emblemática: libro hiperbólico, innecesario, grotesco, obra demasiado extensa y extraña cuya ambición de totalidad la hace dirigida a todos y a nadie por igual. Es la obra cuya desmesura y cuya invalidez van de la mano, la obra del genio, poderosa pero débil, soberbia pero humillada por su condición de impublicable, como un monstruo enorme e incómodo que no logra pasar por la estrecha del mercado editorial local.

Veremos que gran parte de la figuración discursiva con que se despliega la cuestión de la herencia de la transgresión en las ficciones babélicas adquiere esta duplicidad entre ética/épica del fracaso como formas de reponer el sentido de la *transgresión* literaria y de resignificar el motivo mítico del genio literario<sup>314</sup>.

#### 4.7. El culto perverso a Juan José Saer: antirrealismo y complejidad en la lectura babélica

Comprender la posición que Juan José Saer llegó a ocupar en el canon literario argentino implica forzosamente transitar por una de sus máximas instancias de legitimación cultural: la lectura que se hizo desde *Punto de Vista*, a partir de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta. Esta revista, particularmente de la mano de Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio<sup>315</sup>, otorgó un lugar de centralidad a la obra de Saer y estableció las categorías críticas fundamentales desde las cuales se leería toda su producción. Ya en 2017, durante el Coloquio Internacional Juan José Saer celebrado en Santa Fe, Sarlo cerrará esa operación crítica consagratoria que iniciara casi cuatro décadas atrás, al colocar a Saer en la cima del canon de la literatura argentina post Borges<sup>316</sup>.

Si a fines de los años sesenta la revista *Los Libros* había establecido uno de los intentos más fructíferos de operar una modernización de la crítica literaria, *Punto de Vista*, surgida una década más tarde, tomaría la antorcha de esta traza, pero para escoger y acentuar de aquella modernización el perfil del debate político. En tal empresa, la revista dirigida por Sarlo desde su doceavo número (Jorge Sevilla había sido el director de los primeros once) desplegó una caja de herramientas teóricas que, primero apoyada en una orientación gramsciana, luego, a modo de actualización, se concentraría en la sociología de Raymond Williams y Pierre Bourdieu.

---

<sup>314</sup> Una interesante lectura de la cuestión del fracaso y el genio artístico en la obra de Guebel es la que hace Alberto Giordano al estudiar *Derrumbe* y *Mis escritores muertos* (en Adriaensen y Maier, 2015, 49-70), donde propone la figura del Payaso como una forma de autofiguración ficcional del autor y como respuesta al problema guebeliano (y babélico en general) sobre qué es un verdadero artista.

<sup>315</sup> En realidad, Gramuglio comienza a leer a Saer ya desde fines de los años sesenta, con su reseña a *Cicatrices* publicada en *Los Libros* (no. 3, 1969).

<sup>316</sup> Sarlo afirmó en este encuentro: "se podrá hacer una discusión de canon, que por otra parte es interesante. Yo afirmo en este momento: para mí, el canon de la literatura argentina post Borges está encabezado por Saer, (luego) vienen Aira y Fogwill, y punto" (en s/autor, 2017). Para un estudio detallado acerca de la operación crítica y docente de Sarlo en torno a Saer, cfr. Gerbaudo, 2010.



La continuidad modernizadora de *Los Libros* fue asumida por *Punto de Vista*, en plena dictadura, como una manera de proyectarse, en tanto herederos, hacia lo que había sido la experiencia de crítica social e ideológicamente “comprometida” que había ejercido la revista *Contorno* en los años cincuenta<sup>317</sup>. Decía Beatriz Sarlo en el cuarto número de *Punto de Vista*: “La validez del programa de *Contorno* respecto de la revisión crítica del pensamiento, si bien ha tenido en el campo de la cultura continuadores escasos, sigue vigente” (1978, 7). Ahora bien, dado que a largo del período en que la revista se publicó en tiempos de dictadura, la estrategia discursiva fundamental en la ficción para eludir la censura y el peligro fue la parábola, la alegoría política (cfr. King en Kohut y Pagni, 1990, 93), el canon de nuevos autores que construyó *Punto de Vista* estuvo estrechamente ligado a esa misma estrategia aplicada al plano literario. Así, el núcleo de los jóvenes autores reivindicados desde las páginas de la revista se concentró en aquellos que no sólo venían construyendo un proyecto orgánico y “moderno”, sino que también habían explorado la denuncia ideológica por medio de la alegoría y el mensaje cifrado. Y sumado a la constante apología de Ricardo Piglia, Daniel Moyano y Juan Carlos Martini – autores de celebradas alegorías políticas: *Respiración artificial* (1980), *El vuelo del tigre* (1981) y *La vida entera* (1980) -, *Punto de Vista* prestó particular atención al santafesino Juan José Saer, quien había comenzado a publicar en los primeros años sesenta (ya desde Francia a partir de 1968). Luego, durante la dictadura, Saer desarrollaría un programa que coincidiría en buena medida con el sistema de valores exhibido por los críticos de *Punto de Vista*: modernización del regionalismo a través de procedimientos experimentales (cuya cúspide se alcanza en *El limonero real*), pero también, con *Nadie nada nunca*, un modelo de denuncia contra la dictadura por medio de la alusión indirecta (pese a que luego la propia Beatriz Sarlo afirmaría que Saer llegó a confesarle que la novela no estaba pensada como una alegoría). Significativamente, en su artículo “Narrar la percepción” (en el número 10 de *Punto de Vista*, publicado en 1980)<sup>318</sup>, Sarlo encomiaba la recién aparecida novela por su interés técnico al explorar en su escritura el tiempo, la percepción y el espacio, pero implícitamente la elección de esta novela se afirmaba en el sustrato ideológico con el que cifraba la dictadura y sus desapariciones forzadas a través de los siniestros asesinatos de los caballos y del ocultamiento de uno de ellos, como refugiado, en casa del protagonista. Ya en 1987, Sarlo volverá sobre esa novela para instalarla como la gran novela de la dictadura. Mientras Saer entraba en su fase de canonización, la crítica comenzaba a enfatizar el carácter alegórico y antirrealista de su escritura<sup>319</sup>. Precisamente en aquel artículo, Sarlo explicitaba el estatuto alegórico-político de *Nadie nada nunca* al definirla como “cifra sobre la violencia” y teorizar sobre sus mecanismos

---

<sup>317</sup> Para la herencia de *Punto de Vista* en el campo de las revistas literarias, cfr. King, 1993, 87, 91; Chacón y Fondevider, 1998, 25-26. Para el canon de lecturas de *Punto de Vista*, cfr. King, 92.

<sup>318</sup> Aunque éste es el primer artículo fuerte donde Sarlo comienza a construir la centralidad de Saer, deben mencionarse dos artículos anteriores: uno publicado por Sarlo en la revista *Los Libros* (1976) donde lo ubica en un sistema de autores del interior que desmontan las convenciones del regionalismo, junto con Tizón y Conti; otro, de María Teresa Gramuglio (1979), que es el que introduce a Saer en *Punto de Vista*.

<sup>319</sup> Sobre la categoría de antirrealismo en relación con el contexto de emergencia de la obra de Saer en los años sesenta y setenta, cfr. Avellaneda, 1985 y Reati, 1992.

de figuración (1987, 57), lo cual, en 1980, en su reseña de *Punto de Vista*, apenas había sugerido (35)<sup>320</sup>.

Sin embargo, después de la dictadura, y más allá de *Punto de Vista*, Saer fue objeto de otros regímenes de lecturas, de otras apropiaciones. Algunas de éstas utilizaron al autor como medio para visibilizar tensiones literarias propias de aquel momento (mercado vs. vanguardia, realismo vs. experimentación, centro vs. margen, literatura política vs literatura metaliteraria) y quizás también como nexo entre la generación pasada y una nueva camada de autores que comenzaban a pensar la literatura desde esquemas alternativos: escribir después de Borges, pero también escribir fuera de la literatura “comprometida”. Y es en este punto donde la relectura de *Babel* se hace paradigmática, puesto que representa la percepción de una determinada cisura en la producción de Saer. Si el autor de *El limonero real* accedió al radar de intereses del grupo Shanghai, esto se debe a que evidenció una apertura de su proyecto estético hacia categorías menos asociables a la literatura política y más asentadas en el extrañamiento de la representación. Es posible decir que la operación crítica babélica en torno a Saer se apoyó no poco en el viraje que el autor exhibió a partir de *El entenado*, en oposición con ese sustrato casi costumbrista que en sus obras anteriores sólo huía del realismo por la rarificación de su experimentación formal. Frente al fragmentarismo y a la morosidad analítica de la percepción de su producción previa, *El entenado*, como notaba Gramuglio, se volcaba hacia una “narratividad en catarata: una historia que abunda de un modo visible en sucesos novelescos” (1984a, 35). Como bien expresan Miguel Dalmaroni y Analía Gerbaudo, en esta novela “Saer parecía haberse vuelto legible, aventureril, histórico, subtropical, latinoamericano y alegórico” (2012, 960)<sup>321</sup>. Esto explica claramente cómo es que Caparrós (1989a, 44), en su manifiesto, coloca *El entenado* y *Ema, la cautiva* de Aira en una sola serie modélica en contra del realismo, en contra de las obviedades de la literatura de intención política: novelas extrañas, inútiles, frívolas, “una literatura sin atributos” donde la búsqueda poética prevalece sobre las exigencias ideológicas de la época (tal como expone Saer en su ensayo de 1980)<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> Sobre la instancia de canonización que significó este artículo para Saer, Baptiste Gillier afirma que este proceso de aumento en legitimidad implicó también que la crítica enfatizara “el carácter alegórico y antirrealista de *Nadie nada nunca*” (2014, 70).

<sup>321</sup> Recordemos que ya en los setenta Saer había ensayado algunas ambientaciones históricas en los cuentos de *La mayor*, como “El intérprete” o “El viajero”, respectivamente situados en la época colonial y en el siglo XIX. Este último contiene como germen algunos elementos de *La ocasión* (cfr. Merbilhaá, 1999, 68, n. 100).

<sup>322</sup> Dos ensayos de Saer reunidos en *El concepto de ficción*, pero publicados en 1979 y 1980, anticipan la axiología babélica, aunque el manifiesto de Caparrós extreme las medidas de su escepticismo en la relación literatura realidad. Estos ensayos son “La selva espesa de lo real” y “Una literatura sin atributos”. En el primero de ellos, tomando como referente a Macedonio Fernández, descrea ese “real” que la novela realista intenta presentar de manera desproblematizada, y en su crítica a los “peligros que acechan a la literatura latinoamericana” (2014, 269) respecto de las banalidades simplificadoras del realismo, Saer se acerca a lo que también desdeñarán los babélicos: (1) una literatura que se presente “a priori como latinoamericana” (id.) bajo la superstición de la especificidad nacional, (2) una literatura que se identifica con el vitalismo de la naturaleza, reproduciendo el estereotipo de un territorio primitivo habitado por puros y “buenos salvajes” y (3) el “voluntarismo”, “que considera la literatura como un instrumento *inmediato* de cambio social” (270). Frente a estas supersticiones, Saer propone “analizar la propia experiencia” y “desplegar este análisis en la praxis de la escritura”, puesto que todos los escritores, sin importar su origen, “viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real” (271). Aunque la postura de Caparrós y los babélicos coincide con esta idea de una literatura que genera en su práctica su propia teoría, carente de determinaciones e imperativos que provengan del exterior (de la realidad social, de la nacionalidad), los presupuestos saerianos

[2014, 264-267]), que se burlan de la exuberancia exigida a la idea *for export* de lo que debería ser una “literatura latinoamericana”, sobreexotizando la representación hasta alcanzar la masa crítica del extrañamiento.

Sarlo, quizás notando que ese cambio en la producción de Saer parecía desmontar la apropiación crítica que desde *Punto de Vista* había realizado sobre el autor, y temiendo que *El entenado* pudiera volcar su recepción hacia las expectativas estereotípicas del *Boom* latinoamericano, pasa a relacionar esta novela atípica con una reescritura de “El informe de Brodie” de Borges, con el fin de anclarla a una identificación con búsquedas intelectuales más sofisticadas que las del puro latinoamericanismo (1992, cit. en Gerbaudo, 2010, 88<sup>323</sup>). Asimismo, ya en 1997, al reseñar *Las nubes*, Sarlo destacará el papel de esta nueva experimentación con los géneros novelescos que ejerce Saer en obras como ésta o como *La pesquisa*: “escribiendo en medio de la crisis de la forma novela, Saer recapitula los grandes momentos del género” (cfr. 1997, 35)<sup>324</sup>. En cierto sentido, *Babel* anticipa un aspecto de estos reflejos críticos de Sarlo, puesto que, como vimos, emblematiza *El entenado* precisamente como contracara del *Boom*, haciéndolo formar parte de la misma tradición selectiva paródica, experimental y exótica que incluía a Aira y a Laiseca, y que también tomaba a Borges como referente. Sarlo, en su programa de 1992, acentuaba tanto el trabajo con el género de aventuras como el desarrollo de una ficción filosófica. *Babel*, por su parte, se quedaba principalmente con el primero de estos elementos, el “rebajamiento” al género de aventuras, y de allí se permitirá leer a un Saer donde lo que prima es la parodia y el juego, el exotismo y el extrañamiento de lo nacional, la discontinuidad y la mezcla, la disolución del realismo y la exterioridad de la Historia. En este último aspecto, *Babel* leerá *El entenado* –novela

---

todavía percibe en la narración un instrumento para explorar lo real, sus complejidades. Los babélicos, como veremos, admiten esa complejidad, pero la fetichizan bajo la figura del juego, del exotismo gratuito, donde se frustra toda expectativa de una “literatura latinoamericana”, pero también donde se pone en escena el placer como fin último de la literatura. Si Saer busca la libertad del escritor frente a las determinaciones ideológicas y políticas en boga, a fin de “poner al desnudo, desnudándose a sí mismo aspectos insospechados de la condición humana y de la relación del hombre con el mundo” (273), Caparrós opta por un “arte por el arte” cuya función última, en el mejor de los casos, no vaya más allá de desmentir y deconstruir los grandes mitos culturales aceptados por la sociedad. Por ejemplo, en sus primeras novelas, deconstruye los mitos ideológicos de la izquierda nacional: el heroísmo de la militancia juvenil durante los años setenta (*No velas a tus muertos*) y la capacidad de la novela histórica para ejercer una crítica de la realidad política y social (*Ansay o los infortunios de la gloria*). En cierto sentido, al fin y al cabo, aunque el programa saeriano está más apegado a la idea de reproducir la experiencia, en el caso puntual de Caparrós, aún bajo su supuesto desapego frente a la realidad, predomina por inversión el deseo de acercarse a la realidad, aunque sea revirtiendo sus mitos culturales. En cierto sentido, es más inasible la relación de *El entenado* con la realidad social que la que plantea *Ansay*, explicitando su posición acerca de la esterilidad y la imposibilidad de la novela histórica. En el capítulo dedicado a la producción de Caparrós veremos estas cuestiones detalladamente.

<sup>323</sup> Esta lectura de Sarlo aparece por primera vez en su programa de Literatura Argentina del año 1992. Si mencionamos los programas docentes de Sarlo como fuente, se debe fundamentalmente a la recolección de Gerbaudo, que lee el corpus de programas académicos como parte de las operaciones críticas de la autora.

<sup>324</sup> Algo típico en *Punto de Vista*, al menos en esa época: Sarlo elude mencionar a Aira en la reseña de *Las nubes*, a pesar de que su mención parecería inexcusable cuando está hablando del trabajo con lo histórico que hace Saer, en cuya novela especula como fuente los diarios de viaje por la pampa decimonónica de Ebelot, que, como es sabido, es la misma fuente que transforma Aira en el primer capítulo de *Ema, la cautiva*. En cambio, Sarlo prefiere comparar la novela de Saer, en capacidad para demostrar que todavía se puede narrar tras la “crisis de la narración”, con *Wasabi* de Alan Pauls (recordemos que Sarlo sigue la trayectoria de Pauls desde sus primeras ficciones).

que ficcionaliza de manera exuberante, entre orgías y banquetes caníbales, la convivencia de un joven grumete español entre los indios colastiné a comienzos del siglo XVI y con la cual el autor exhibe la fundación de la “zona” donde sitúa la mayor parte de sus ficciones—, junto a otras novelas que, como *Ema, la cautiva* o *La hija de Kheops*, desmontan las convenciones representativas de la novela histórica. Desde allí, los babélicos percibirán en Saer el valor de una *transgresión* que señala los límites de la literatura en su tratamiento desenfocado de la política, en su apuesta por una singularidad que desmiente las normas de producción del mercado y en su potencia para hacer extrañas las convenciones de representación de lo nacional.

Resulta claro que desde las páginas de la revista *Babel* se plantea otra lectura de Saer en la medida en que se lo hace ingresar en otro sistema de lecturas, bajo distintas coordenadas de valor. Consideramos que la lectura babélica de Saer, concentrada no sólo en *El entenado*, sino muy especialmente en la novela *La ocasión* (reseñada en 1988 por Alan Pauls y Sergio Chejfec), coloca al autor santafesino en diálogo con una *tradición selectiva* que problematiza el paradigma moderno y alegórico-político desde el cual *Punto de Vista* había formulado su lectura “oficial”. Al funcionar como una formación cultural, el grupo nuclear de *Babel* busca introducir a Saer en una selección restringida de autores “transgresores”, con lo cual se pretende, asimismo, sustentar los valores antirrealistas de las propias poéticas del grupo y apropiarse de dos valores específicos que perciben en Saer: la opacidad de lo real con respecto a su representación literaria (es decir, la dificultad o imposibilidad de la literatura de dar cuenta de la realidad exterior a ella misma) y el culto a la complejidad como una forma tanto de conjurar los imperativos simplificadores del mercado y de la *literatura política*, como de reponer las potencias desestabilizadoras e inasimilables de la literatura<sup>325</sup>.

---

<sup>325</sup> Es importante notar que la idea de la complejidad como una forma de rehuir a la simplificación exigida por la literatura política es algo que ya aparece claramente en la concepción de Piglia sobre la literatura como medio para vehicular lo político. Hasta cierto punto, la concepción de Piglia admite tanto la lectura alegórico-política practicada en *Punto de Vista* (la ficción como manera de cifrar y velar lo político a causa de una coyuntura adversa, de censura y persecución ideológica) como la lúdico-experimental de *Babel*. En una entrevista de 1989, Piglia afirmaba que “la ficción tiene otra manera de trabajar la política que cuando se la escribe con una óptica ‘realista’ o ‘periodística’” y que “Eso es la ficción política. Capta el núcleo secreto de una sociedad. Funciona, digamos así, transformando los elementos que son los núcleos verdaderos, los núcleos de interpretación” (1990, 192-193). Este juicio, según el cual la literatura es política, no cuando se degrada a imitar a la realidad (que, por otra parte, es imposible, siempre es una ilusión mimética), sino cuando ejerce “transformaciones” de esos “núcleos verdaderos”, sin necesidad de hablar de ellos (Piglia, ejemplifica con *Los siete locos*, que no necesita nombrar a Yrigoyen para hacer una novela eminentemente política), tiene ecos, aunque menos comprometidos, en el manifiesto de Caparrós (1989a, 45), cuando admite que sobre los desaparecidos y la violencia política no hay que parlotear, porque es inefable, de modo que el escritor no puede lavarse “las manos de sus conciencias” de esa manera, con la obviedad pornográfica del realismo, sino que la ficción necesita (como diría Piglia) “transformaciones”, “otra manera de trabajar la política”. Según Caparrós, el grupo Shanghai, así como los autores que admiran, no lo hicieron: “Nosotros escribimos en ese desierto de los cuerpos, y es probable que, en muchos casos, nuestra escritura se nutra de ese desierto” (1989, 45). Es decir, transformando, nutriéndose de ese “núcleo verdadero” sin nombrarlo. Esta concepción cruzada entre Piglia y Caparrós coincide en más de un punto con nociones saerianas, tratadas en *El concepto de ficción*, tales como “literatura sin atributos” o “antropología especulativa”. Ésta última marca la cisura exacta entre Saer y los babélicos: si bien aquí el autor santafesino asegura que la ficción no debe ser “sirvienta de la verdad” y que debe indagar en una realidad que va más allá del periodismo y la historia, tampoco admite ser un mero artificio para el placer de la lectura o el divertimento. Es decir, reniega de la literatura política esquemática de la que huyen los babélicos, pero mantiene ese espíritu de seriedad al que Caparrós opone la figura del juego.

En cada autor de la *tradición selectiva* que defienden, los babélicos van componiendo una imagen de los poderes transgresores de la literatura formada por atributos y estrategias que se van complementando para configurar un gran sistema de valores. El entusiasmo que expresan Caparrós, Pauls, Guebel y cía. hacia lo novelesco, la parodia, la experimentación, el antirrealismo y el carácter *desinteresado* del hecho literario encontraba en Aira la categoría de la frivolidad como cifra de *lo inútil*, de la libertad de la *literatura mala*, de aquello que no debe rendir cuentas a un régimen de representación cotejado con una realidad social o con una norma del gusto; en Laiseca encontraba la categoría de la desmesura y la marginalidad como cifras de *lo impublicable*, *lo singular*, *lo inclasificable*. En Saer, justamente, los babélicos se detendrán en los recursos del *azar* y la *velocidad* como formas de relacionarse con la representación literaria de la realidad<sup>326</sup> y como estrategias desde las cuales sustentar esa saeriana “literatura sin atributos” que, de *El entonado* a *La ocasión*, hace explícita su vocación de extrañamiento, complejidad y singularidad frente a las coerciones externas al propio hecho literario.

No en vano autor de *Ansay o los infortunios de la gloria* –novela histórica situada en los años fundacionales de la nación que problematiza a cada paso, entre la parodia, la irrupción metaliteraria y el delirio, la posibilidad misma de narrar la Historia–, Caparrós configuraba su manifiesto babélico sobre la base de la apelación al exotismo como recurso para operar un extrañamiento de la Historia y de lo nacional. Precisamente, su interés en leer a Aira, Saer y Laiseca radica en el modo en que, en sus novelas “históricas”, el estereotipo y el mito revelan su naturaleza de artificio literario y desmontan la posibilidad de que la literatura pueda dar cuenta lineal y directamente de lo Real. “Revertir el mito” (Caparrós, 1989a, 44) ya que “la ficción tiene que ver más con el mito que con la historia” (Saer, 1995, 74).

Ahora bien, si para Saer lo real, y la experiencia de lo real, se definen por su opacidad e incertidumbre, y sólo puede restituirse (aunque sea provisoria y artificialmente)<sup>327</sup> por un ejercicio de experimentación con el lenguaje que expresa lo sensible, en cambio, en las ficciones babélicas, veremos que campean diferentes *gnoseologías* literarias, donde quizás importa menos esa restitución de lo real que el regocijo de su carácter inasible; menos la forma de reponer su espesor que el goce del libre juego al que la literatura se ve arrojada por su indigencia para atravesar esa “selva espesa de lo real” cuyo desafío constituye acaso toda la aventura de la escritura saeriana<sup>328</sup>. Sólo quizás en las poéticas de Chejfec y Sánchez (y en parte en Marcelo Cohen<sup>329</sup>, escritor dilecto de la revista), como veremos luego, hay una relectura de Saer

---

<sup>326</sup> Como dice Catalin, si *Babel* asocia *El entonado* con las narraciones pampeanas de Aira (*Ema, la cautiva* o “El vestido rosa”) no es “porque ambos retomen el siglo XIX, sino porque ambas novelas son delirios de azar. Nuevamente anticipatorio, delirio y realismo (como variaciones de una extrema velocidad) para leer las bases del futuro de la novela argentina” (2011, 8).

<sup>327</sup> Cfr. la compleja reflexión saeriana sobre lo material y lo real en “La canción material” en *El concepto de ficción*: “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo, que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporarse en una coherencia nueva, coloridamente, significar” (Saer, 2014, 168).

<sup>328</sup> Valeria Sager lo expresa perfectamente: “La novela y el realismo saeriano podrían definirse como el despliegue de una indagación sobre lo paradójico. El espacio de la escritura es el lugar en el que se expone la resistencia a admitir aquello que se piensa y se dice en teoría: que lo real es lo imposible” (Sager, 2014, 106-107).

<sup>329</sup> Sobre esta homología entre Saer y Cohen, dice Martín Prieto: “la recepción favorable de la obra de Saer, a partir de mediados de la década del ochenta, es la que otorga visibilidad, a su

que asume más íntimamente ese “obsesivo –y apóstata– ‘realismo’” (al decir de Florencia Garramuño, 2010, 712) y esa ansiedad por reconstruir lo inconmensurable de la experiencia y del pasado histórico.

### **1. Saer con Aira: el lugar de Saer en la tradición selectiva de *Babel***

Ahora bien, si la revista *Babel* también propuso una continuidad con respecto a la modernización crítica que iniciara *Los Libros* veinte años antes, este gesto fue diferente al de *Punto de Vista*: lejos del debate político y del marco sociológico (que tienen en *Babel* una presencia más bien encarnada en esa vocación de “actualidad” o “agenda” que se exhibe en sus dossiers), la revista dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio establece un diálogo con la impronta transgresora de la vanguardista revista *Literal* y, por extensión, una complicidad con la retórica de la teoría literaria postestructuralista. A diferencia de *Punto de Vista*, cuyos colaboradores se desempeñaban de forma casi exclusiva como críticos académicos (con excepción de las ulteriores participaciones de Chejfec y Martín Kohan, como críticos-escritores), los babélicos eran fundamentalmente escritores de ficción, y sólo algunos de ellos practicaban, además, el periodismo político (Caparrós) o una crítica académica de corte más semiológica y menos sociológica (Pauls). Lejos también de los ejes de *Punto de Vista* (modernidad literaria y compromiso ideológico), *Babel* planteaba una simpatía hacia un tipo de experimentación formal transgresora donde el tema de la dictadura se silenciaba o se relativizaba (si hacemos caso a las denuncias de Elsa Drucaroff, 2011), y donde una concepción negativista de la literatura en tanto sistema de representación les permitía postular un *art pour l'art* metaliterario y lúdico<sup>330</sup>. En un coqueteo entre mercado (los babélicos escriben fundamentalmente novelas donde la voluntad de hermetismo es más “legible” o asimilable que la de sus autores-modelo) y vanguardia (sus intereses se concentran en autores “malditos” o marginales que transgredían la obsolescencia de las convenciones de la literatura moderna), su sistema de lecturas de autores contemporáneos era notablemente ajeno al que había venido elaborando *Punto de Vista*: Osvaldo Lamborghini, Alberto Laiseca, César Aira, Jorge Di Paola, Arturo Carrera, Copi, Fogwill, Héctor Libertella. Sin embargo, ambas revistas coincidieron específicamente en la apreciación de Saer, aunque con el ojo crítico colocado en atributos disímiles. Por empezar, como ya lo han afirmado algunos estudios, una de las operaciones críticas fundamentales de *Babel* fue la de haber leído a Saer y a Aira juntos (cfr. principalmente Catalin, 2011, 3, pero también Sager, 2014 y Arce, 2010b y 2011), mientras que *Punto de Vista* mantuvo desde un comienzo una clara distancia con respecto a Aira<sup>331</sup>. Y es que ver en Saer a un autor posible de colocarse en diálogo con la estética de Aira era,

---

vez, a las nuevas novelas de Marcelo Cohen, no porque éstas provengan necesariamente de esa matriz, sino porque ambas aparecen emparentadas por las dificultades de la escritura para dar cuenta justa de la percepción” (2006, 420). En nuestro apartado dedicado a *El oído absoluto*, veremos detenidamente algunas de estas cuestiones gnoseológicas que remiten a Saer, tanto acerca de la representación de la realidad como de la capacidad de expresar algún tipo de espesor político.

<sup>330</sup> Aclaremos nuevamente que esta diferencia se plantea obviando el peso autónomo que tienen la sección “Dossier” en la revista, donde la multiplicidad de temas y colaboradores (no siempre vinculados al efecto de “lo babélico”) confluye en la cuestión de la modernidad y la postmodernidad, así como en los debates de valor actual, en especial al papel de las ciencias sociales en el medio académico. De modo que, en cierto sentido, los dossiers de la revista mantienen un cierto diálogo con los grandes núcleos temáticos de *Punto de Vista*.

<sup>331</sup> Tengamos en cuenta que, en cambio, la valoración de Aira por parte de *Punto de Vista* es bastante tardía: un “largo silencio” y un “borramiento”, como afirma Valeria Sager (2008).

por parte de los babélicos, establecer una mirada en cierto sentido postmoderna (acentuando el juego, la dispersión, el humor, el uso de los géneros “bajos” y la literatura “mala”) para leer a aquel autor que *Punto de Vista* había entronizado como paradigma del autor moderno (comprometido, dueño de un programa estético sistemático y organizado, heredero de líneas canónicas de la literatura experimental del siglo XX, desde Proust, Faulkner y el *Nouveau Roman* hasta Onetti y Di Benedetto). Asimismo, como ya hemos visto, también el corpus saeriano que los babélicos eligen leer (o, en todo caso, donde ponen el acento) es otro: *El entenado* y *La ocasión*.

En un consistente estudio sobre el papel de Saer en el canon babélico, Mariana Catalin afirma:

[...] lo que le interesa a *Babel* de Saer es diferente de lo que le interesa a *Punto de Vista*, pero en ambos casos sirve como modo de oposición. Si nos centramos en ese modo de oposición, el tono polémico de los textos supone una confrontación explícita y el enemigo es doble: no sólo la literatura que *Babel* elige rechazar sino también una lectura de este escritor que no le interesa a estos nuevos escritores. (2011, 9, n.11)

Y es que, si tenemos en cuenta que las novelas de los babélicos escritas en los ochenta se sustentaban en cierta exploración del exotismo o bien de la exotización de escenarios nacionales, resulta claro que eligen interpretar la ambientación histórica de *El entenado* y *La ocasión* (el espacio pampeano-litoraleño en los siglos XVI y XIX, respectivamente), no sólo como una ampliación cronológica de la “zona” que Saer venía construyendo desde sus primeros relatos de *En la zona*, sino más bien como un procedimiento no poco emparentado con la parodia y que puede leerse en tándem con el “ciclo pampeano” de César Aira (*Moreira, Ema, la cautiva*, “El vestido rosa” entre otras posteriores, como *La liebre*).

Así, en ese manifiesto de estrategias y afinidades casquivanas que Caparrós publica en el décimo número de *Babel*, se defenderán como modelos del grupo a Saer y a Aira en la medida en que en sus novelas saturan de significantes y de recursos novelescos un espacio tradicionalmente vacío como lo es el desierto de la pampa y, a la vez, exotizan o vuelven extraño lo estereotípicamente nacional, con lo cual se conjuran los excesos de color local *for export* del *Boom*. Y, de hecho, tal modelo saeriano-aireano se podrá rastrear en las formas enrarecidas y experimentales con que los babélicos abordan las reescrituras del pasado nacional en sus novelas, como *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) del propio Caparrós, *Un poeta nacional* (1993) de C.E. Feiling, e incluso en obras de ambientación extranjera, como *La perla del emperador* (1990) de Daniel Guebel, o de carácter no histórico, como *El aire* (1992), donde Sergio Chejfec, cuyos primeros textos ya tenían mucho del estilo saeriano, se acerca a Aira para representar cierto imaginario en torno al vacío de la pampa. Por otra parte, Matilde Sánchez, parcialmente identificada con los babélicos, y que elabora una narrativa que en principio (en novelas como *La ingratitud* o *El Dock*) establece una cierta coordinada onettiano-saeriana, será una de las voces que recuperará finalmente, a nivel crítico, la figura de Aira en *Punto de Vista* (en el marco de una famosa conversación con Sarlo y Martín Prieto reproducida en las páginas del número 66 de la revista; cfr. Sager, 2008, 22), demostrando así que Saer y Aira no son pares opuestos, sino

complementarios. Que ambos pueden leerse de modo que sus pregnancies y marcas en la literatura argentina funcionen como una síntesis.

Curiosamente, si *Babel* se permitía establecer esa recepción aunada de Saer y Aira, este último marcaba claramente las distancias. En 1987, en *El Porteño*, Aira publicaba una breve nota titulada “Zona peligrosa”, la cual, hoy archicitada por la crítica como indicio de la disruptiva idiosincrasia literaria aireana, elabora un sarcástico comentario acerca del creciente posicionamiento central de Saer en el campo literario. Si bien todavía Aira remite aquí a un Saer previo a *La ocasión*, ya establece una categoría crítica con la que, implícitamente, marca una diferencia radical entre ambos programas, el propio y el del santafesino. Sin comparar obras puntuales, localiza el alcance de la poética saeriana en su totalidad. Aira aboga por la “literatura mala” como el principal riesgo de una poética de vanguardia: Saer, en cambio, sería “bueno” a priori, manteniendo una complacencia cultural que se conforma con producir “obras maestras” del mismo modo en que un “escolar aplicado” saca buenas calificaciones. Aira, identificado completamente con los experimentos de un arte que no contemporiza con los gustos del mercado, no ve ningún riesgo, ningún peligro en la obra de Saer, moderadamente experimental, fraguada para un medio que también funciona como un mercado (el mercado crítico-académico), incluso en aquellas ocasiones en que elabora sus mayores hermetismos (como *El limonero real*), porque incluso ahí sigue sometido al imperativo de “escribir bien”, de escribir una literatura “seria” destinada a ser estudiada como parte orgánica de una producción. Precisamente, esa expectativa crítica del “escribir bien” será lo que Aira buscará defraudar desde el comienzo de su trayectoria a través de novelas que buscan voluntariamente el efecto de mezclar lo “alto” con lo “malo”. En lo que parece una pugna entre “buena” y “mala” literatura, entre vanguardia complaciente y vanguardia audaz (audaz por su desinterés en ser condenada como “literatura mala”), es también una rivalidad entre esas dos categorías que los babélicos rescatarán de ambos: la *complejidad* saeriana y la *frivolidad* aireana<sup>332</sup>. Dos perfiles de la *transgresión* que se quieren inasimilables para el horizonte de expectativas tanto de la literatura política como del mercado editorial. Debe tenerse en cuenta que, tras esta lectura de Aira, Saer nunca expresó interés en nombrar u oponer su proyecto al aireano<sup>333</sup>. No en vano Rafael Arce, en uno de sus dos estudios sobre esta cuestión, afirma: “Saer y Aira: opuestos, inconciliables, antitéticos. ¿Tiene algún sentido oponerlos, como parece no tener sentido acercarlos?” (2010b, 25).

Recordemos que Aira también había demolido en otra crítica, años atrás, el predominio de Piglia con *Respiración artificial*, con lo cual su oposición al sistema de valores de *Punto de Vista* resulta integral. Pese a esto, *Babel* admite la disposición Saer-Aira (y, en menor medida, también incluyendo a Piglia), sin que la postura contraria del autor de *Ema, la cautiva* implique un obstáculo. Mariana Catalin lo confirma:

---

<sup>332</sup> Sobre los presupuestos críticos que enfrentan a Saer con Aira, cfr. la lista exhaustiva que ofrece Rafael Arce en su deconstrucción de estos *clichés* (2011, 1-2).

<sup>333</sup> Teniendo en mente la célebre impugnación aireana de *Respiración artificial* (1981), es interesante la reflexión de Rafael Arce, quien duda de que Saer pueda haber gustado de la escritura de Piglia, pero que a la vez ambos establecieron una alianza que no incluiría a Aira: “Una *alianza estratégica* porque es evidente que algo que tuvo que ver con la carrera de los escritores y con la vida personal los unió: pensándolo en términos airianos, sí, son dos tipos *demasiado serios*, tienen demasiado porte de escritores comprometidos con la literatura. Ambos, también, ejercieron, o ejercen, de profesores (otro motivo de mofa airiana)” (2010b, 23).



Para *Babel* no es un problema leer a Aira y a Saer juntos. Es decir, a pesar de lo que Aira había propuesto en su ambivalente artículo, la relación entre ambos no se presenta como algo que la revista o los escritores dentro de ella se planteen como un problema a resolver, sino que conviven en sus páginas (2011, 3)

Por otro lado, también resulta estimulante para los babélicos una de las más clásicas intransigencias saerianas: la negación epistemológica de la novela histórica. Así como Saer niega este rótulo para un texto tan complejo como lo es *Zama* de Antonio Di Benedetto, reafirma la misma postura para sus propias novelas situadas en el pasado nacional. Curiosamente, la simpatía babélica no sólo produce continuidades respecto de este gesto saeriano, sino también coincidentes anticipaciones, puesto que Caparrós escribe *Ansay* (negación sistemática e irónica de la mera posibilidad de concebir una novela histórica) a fines de la década del setenta, años antes de que Saer publicara *El entenado*. Asimismo, con la monumental novela *La Historia*, publicada en 1999 pero escrita durante toda la década, Caparrós exhibe su rendición final de cuentas tanto con *El entenado* como con todo lo borgeanamente apócrifo, antropológicamente especulativo y extrañamente auto-exótico que exponía en su propio manifiesto en 1989.

Asimismo, no debemos olvidar que el propio Aira, tal como nota Sandra Contreras (2012, 20), también comparte ese gusto por las civilizaciones apócrifas (o la exotización y extrañamiento de las civilizaciones ya existentes<sup>334</sup>), lo cual lo aúna tanto a *El entenado* y *La Historia*, como a esos otros dispositivos de especulación y fantasía histórico-social que se despliegan en Laiseca (con sus crónicas de guerras, reinos y dinastías, sean reales, distorsionadas o lisa y llanamente delirantes) y en Cohen (con su complejísima trama de sociedades artificiales, en permanente tensión entre lo utópico y lo distópico). Precisamente, es en este punto de afinidades que revelan el sentido de Saer en la *tradición selectiva* de *Babel*, que puede recordarse la importancia que el autor de *El entenado* confiere a lo antropológico como medida de su escritura: si la “antropología especulativa”, tal como la desarrolla en *El concepto de ficción* (1997) plantea una ficción alejada del realismo que prefiere acercarse hacia lo problemático y complejo de la realidad, hacia los puntos de tensión entre lo imaginario y lo empírico, esa voluntad se vuelve temáticamente antropológica al reconstruir el pasado histórico desde una perspectiva más allá de la historia, desinteresada de la facticidad del pasado, y sólo asentada en un componente especulativo personal. Experimentar con el pasado como medio para llegar a sentidos más profundos y extraños es también la base de esa distorsión de lo histórico, lo político y lo social que aparece en Aira, en Caparrós, en Laiseca, en Cohen: poéticas que, especulando con “lo humano” que subyace a los referentes tratados, se alejan de lo histórico para encontrarse con lo anacrónico; desdeñan la eficacia política para trabajar con lo ineficaz; se apartan de lo social para encontrar una voz singular.

Ahora bien, la presencia de Saer atraviesa toda la revista *Babel*, y constantemente se hace palmaria su inclusión elogiosa en la *tradición selectiva* que

---

<sup>334</sup> Contreras lo expresa de esta manera: “[...] el mapa que despliega de una novela a otra, como un pasaje a través de las civilizaciones mutantes de la Argentina: de las civilizaciones salvajes del siglo XIX, en la pampa, a la civilización de los travestis y el fútbol en las sierras turísticas de Córdoba, a las civilizaciones juveniles de Flores, a la de los gimnasios y los kioscos y los conventos del barrio, a la de los cartoneros y el proletariado expandido de la villa... Civilizaciones: estos es, poblaciones extrañas, regidas por sus propias leyes, ritos y ceremonias, que se manifiestan, “explotan”, como mundos dentro del mundo” (2012, 20).

proponen. En el número 8, en el marco del rico debate que la revista estableció en torno a la novela *Larva* del español Julián Ríos, que en aquel momento fue encomiada por su atrevimiento experimental, Luis Chitarroni relativiza el culto a esta obra, frente a la cual opone a autores locales cuyos trabajos con la experimentación comportarían, además, la creación de un estilo (que Chitarroni percibe como faltante en el protocolar vanguardismo de *Larva*). En este canon favorable coloca a Puig, Saer, Aira, Gusmán, Fogwill, Lamborghini y Néstor Sánchez (1989a, 28), es decir (autor más, autor menos), el repertorio transgresor privilegiado por los babélicos. Más que sintomático es que Saer aparece rodeado por una nómina que *Punto de Vista* jamás hubiera considerado equiparable en términos de valor al santafesino, escritores marginales cuyos procesos de legitimación literaria fueron en su mayoría lentos y accidentados precisamente a causa de los mismos criterios “modernos”, ideológicos y sociológicos que sustentaba el canon enarbolado por Sarlo. Es evidente que en la lista de Chitarroni, el Saer que se lee aparece agnado a los otros nombres por el denominador común de lo inasimilable y de la complejidad, frente a las facilidades de la experimentación de manual que ofrecía la fácilmente encomiable novela de Ríos.

En el número 10, la referencia a Saer en el manifiesto de Caparrós se torna programática. Al mencionar a los modelos de base para el grupo, elabora una tríada *Ley de juego* de Miguel Briante (citado mal como *Fin de juego*, curioso lapsus cortazariano), *El entenado* de Juan José Saer y *Ema, la cautiva* de César Aira. Si el desierto es el *lugar* por excelencia de la literatura argentina, estas tres obras logran convertir el vacío del espacio pampeano en un “demasiado lleno, un lugar de hipercivilización” (1989, 44): Briante la convierte en un disparador metafísico, Aira lo puebla de indios epicúreos y refinados, y Saer haría algo equivalente: “los indios se lanzan a bebercios y comercios que llenan el espacio con los ecos de una cultura del pacer y del placer” (44). Briante será quizás menos decisivo en el sistema de lecturas babélico, pero ya aquí la relación Aira-Saer está marcada, precisamente, por las novelas de temática histórica que, por un lado, no configuran novelas históricas y, por el otro, realizan una propuesta que encandila a los jóvenes de la revista: “Revertir el mito. Hacer del vacío un exceso [...] una forma de extrañamiento” (id.). El manifiesto parte entonces de una característica que representará a las poéticas del grupo: sea escribiendo novelas exóticas de aventuras (situadas en épocas o lugares extranjeros, especialmente orientales, a veces incluso inexistentes) donde lo argentino aparece como una disonancia o un guiño fugaz, o bien novelas de ambientación argentina donde la imagen de la nacional se ve enrarecida por aspectos artificiales. Como Saer, evitan las referencias excesivas, con lo cual buscan producir un efecto de ambigüedad (pensemos en cómo la disolución de la referencia, por ejemplo, en las novelas de Alan Pauls lleva a Martín Kohan (2005a, 10) a clasificarlas dentro de lo que denomina “realismo críptico”<sup>335</sup>).

---

<sup>335</sup> Según Martín Kohan, la literatura argentina contemporánea exhibe una discontinuidad con la idea clásica de realismo que se hace evidente en toda una serie de operaciones narrativas: “Una de esas operaciones narrativas es la completa liquidación de la referencialidad. El caso más notorio, por el empleo a ultranza del recurso, es sin dudas *El pasado* de Alan Pauls. La supresión absoluta de toda indicación epocal a lo largo de la novela fuerza a la lectura a preguntarse precisamente por esos datos: cuándo y dónde está pasando todo lo que pasa (y entonces se distinguen esporádicas pistas sueltas, y resulta que la historia transcurre en Argentina, durante la última dictadura militar). En *El pasado* la realidad brilla literalmente por su ausencia; se hace notar tan sólo a fuerza de omisión” (2005a, 10).

Kohan percibe esta “desconfianza irreductible hacia la idea de que la realidad se deje representar

Asimismo, Caparrós afirma claramente que, si el grupo se opone a lo que él bautiza allí como “literatura Roger Rabbit” (aquella que comete “la ingenuidad” de exigir una literatura ideológicamente comprometida, una ficción que intervenga en la realidad) es también porque ésa es precisamente la literatura que Briante, Saer y Aira jamás se rebajaron a escribir. Este desdén por lo político (y en todo caso, esta lectura *apolítica* de Saer) exhibe la diversa disposición con que se permiten introducir al autor de *El entenado* en su canon de preferencias<sup>336</sup>. Mientras Sarlo acentuaba cómo Saer simbolizaba las desapariciones forzadas de la dictadura en *Nadie nada nunca*, para luego explicitarlas en *Glosa*, Caparrós expresa el valor de eludir la referencia a la dictadura<sup>337</sup>:

Ya lo sabemos: en la Argentina, cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos. Hubo textos en los setenta y ochenta que lavaron las manos de sus conciencias hablando, parlotando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. Nosotros, en general, no lo hicimos. Nosotros escribimos en ese desierto de los cuerpos, y es probable que, en muchos casos, nuestra escritura se nutra de ese desierto. (1989, 45)

En ese “nosotros” se incluye a Saer y a Aira (es decir, no sólo al grupo Shanghai, sino también a todos aquellos que no escriben “literatura Roger Rabbit”), y con “ese desierto” remite metafóricamente al componente de deconstrucción mítico-nacional, esa pampa exotizada, que operaban *Ena*, *la cautiva* y *La ocasión*, y que los babélicos tomarán como ejemplo de lo que en sus propias poéticas están intentando poner en escena. Al “desierto” de desaparecidos, estas novelas vendrían a llenarlo de vida, en la medida en que superpueblan el desierto como tópico fundacional de la nación. Una suave concesión de espesor político, levemente desinteresada, la que hace Caparrós con este doble sentido metafórico de “desierto”.

En el número 13 de *Babel*, Daniel Samoilovich elogiaba la poesía de Saer. Debe tenerse en cuenta que, por esa misma época, como director de *Diario de poesía*, Samoilovich defendía un objetivismo poético que, opuesto al neobarroco, se apoyaba en una lectura “en clave poética de los relatos de Juan José Saer” (Prieto, 2006, 452). De modo más ecuánime y conciliador en materia de poesía, *Babel* conciliaba la presencia de Samoilovich con una reverente lectura de neobarrocos esenciales como

---

dócilmente por la literatura” (que señala también en Chejfec, Laiseca, Aira y Matilde Sánchez) como una perspectiva aprendida, entre otros, en Saer (12). Esta parcial discipularidad saeriana se aplicaría, en todo caso, no a Aira y Laiseca, pero sí a los babélicos.

<sup>336</sup> Resulta interesante que en el primer número y en el penúltimo (el vigésimo primero), las entrevistas realizadas respectivamente a Noé Jitrik y a Ricardo Piglia arrojan la pertenencia e identificación de los entrevistados con el sistema Saer-Piglia-Martini que estaba en la base del sistema de lecturas de *Punto de Vista*. En este sentido, si bien el uso que hacen los babélicos de Saer es distinto al que pautaban Sarlo y Gramuglio, lo cierto es que el canon alegórico-político de esos tres autores no es invisibilizado desde *Babel*. Ahora bien, de ese tríptico resulta evidente en la revista que Martini es el autor menos tenido en cuenta por las estéticas de los jóvenes “Shanghai”, a pesar de que se lo entrevista para el número 13.

<sup>337</sup> Es notable al respecto que Daniel Link (uno de los colaboradores de *Babel* que reafirma el paradigma Walsh-Puig-Lamborghini [1998, 8] que también postula Pauls), en una reseña de 1984 a *El entenado*, hacía patente, al señalar la tentadora “equivalencia indios/sociedad civil argentina de determinado período” (29), lo que será el viraje entre un Saer leído por *Punto de Vista* bajo el paradigma alegórico-político y un Saer políticamente desenfocado.

Perlongher o Carrera. Y, si bien la poesía ocupa un lugar hasta cierto punto minoritario dentro de *Babel* (pese a dedicársele la sección “Poesía/Teatro”), muchas de sus posiciones se vinculan al peso que en los ochenta comienza a tener Saer para ciertos poetas. Así, por ejemplo, cuando C.E. Feiling elogia el poemario *Verde y blanco* de Martín Prieto, encomiará la creciente influencia de Saer en la poesía (“para el actual panorama de la poesía argentina, me parece una de las mejores influencias a las que uno puede someterse” [1989, 39]). Anteriormente, en el número 5, Feiling también discutía y finalmente alababa *El arte de narrar* de Saer (1988, 35). Resulta notable el juego crítico que opera: al reseñar la poesía de Saer, encomia su capacidad para sobreponerse a la herencia de Borges, y, a su vez, al hacerlo con la de Prieto (también santafesino), aplaude el hecho de que se haya sobrepuesto a la de Saer. También es destacable el hecho de que, en el terreno poético, el tándem Saer-Aira funciona hacia lugares dispares: si Saer pasa a ser un modelo para los poetas objetivistas, Aira es, en cambio, un producto activa y explícitamente proveniente de la fragua neobarroca (proviene de Lamborghini –fuente básica de Perlongher–, preconiza a Carrera y a Cerro, e incluso funda su propia poética con una obra como *Moreira*, completamente clasificable como precursora del neobarroco).

Cuando, en el número 18, la revista dedica la sección “El libro del mes” a *La perla del emperador* de Daniel Guebel, una novela exótica de aventuras situada en diferentes lugares de Asia y estructurada narrativamente como un sistema de cajas chinas, Daniel Link la reseña señalando la predilección de Guebel por *El entenado* de Saer (1990, 4), como si esta afinidad permitiera explicar en parte la opción guebeliana por el juego orientalista de su novela. Finalmente, en el número 21, cuando se dedica la sección “El libro del mes” a *Los fantasmas* de César Aira, C.E. Feiling ejerce uno de los juicios que más hace evidente la operación babélica de leer a Aira y Saer juntos: “*Los fantasmas* genera placer de un modo, a un grado que recientemente sólo había alcanzado *La ocasión*, de Juan José Saer” (1990, 5). Si para Saer su ficción, comprendida como “antropología especulativa”, estaba lejos de buscar el mero hedonismo de la lectura, Feiling deja establecida la lectura contraria: el placer de la lectura como medida para valorar (positivamente) a Saer. Valoración hasta cierto punto paradójica, si se tiene en cuenta que las novelas anteriores a *El entenado*, como *Nadie nada nunca* o *El limonero real* tenían la fama precisamente opuesta, en tanto obras herméticas y radicalmente experimentales. Ese atributo de la prosa saeriana como “pesada” o “aburrida”, que parecería oponerse completamente a las búsquedas de Aira, es el que se diluye con novelas como *El entenado* y *La ocasión* y la que habilita a que los babélicos descubran a otro Saer: uno cuya ficción auspicia una escritura de goce.

Como colofón de esta operación crítica, resulta por demás irónico que sea en la propia *Babel* donde reediten, a modo de homenaje, un fragmento de la demoledora crítica de Aira a Saer. En el marco de una breve antología titulada “Críticos fuera del molde” (1989, 42), Daniel Link selecciona el texto de Aira y lo coloca cabeza a cabeza con otros de Borges, Martínez Estrada y Oscar Masotta. Por un lado, esta selección funciona como otra instancia de encumbramiento de Aira (esta vez, en su faceta crítica). Por el otro, permite visibilizar la tensión Aira-Saer, lo cual confiere un carácter más activo a la lectura doble que ofrece la revista, es decir: al manifestarse que la revista es consciente de la opinión de Aira sobre Saer, la lectura de ambos como complementarios queda en evidencia como una operación crítica específica, no basada en afinidades electivas de los propios autores referidos, sino más bien en una estrategia exclusivamente babélica. Considerando que entre ambos *Babel* más bien lee una

concordancia y que el texto de Aira parecería, a priori, desmentirla, su inclusión demuestra la riqueza crítica que la revista exhibía en cuanto a sus posicionamientos, esa vocación de establecer una heterogeneidad en las voces participantes que ha sido uno de los criterios de base de la publicación. Sin embargo, otra operación crítica resuena en esta “antología mínima” que propone Link: el crítico la presenta como una alternativa excéntrica frente al “Olimpo criollo de la especialidad”, a saber, Sarlo, Jitrik, Viñas, Pezzoni, etc.<sup>338</sup> Aira criticando a Saer, en todo caso, funciona aquí como impugnación de ese programa moderno y comprometido que se elaboraba en *Punto de Vista*, revista que en ese momento era, con Sarlo, el eje de ese “Olimpo”.

Ahora bien, más allá de este amplio sistema de referencias que van conformando un perfil de Saer para los babélicos, el núcleo de esta representación se concentra en la sección “El libro del mes” del cuarto número de la revista, y que es la que en todo caso justifica la inclusión de Saer en el manifiesto de Caparrós. En esta sección Alan Pauls y Sergio Chejfec, a través de una reseña sobre *La ocasión*, establecen una serie de categorías críticas más específicas y polémicas que las que evidencian las mencionadas inserciones ocasionales de Saer en las páginas de la revista. No se ofrecen sólo algunos elogios pasajeros, ni se lo incluye en el proselitismo de un sistema de afinidades grupal, ni se lo menciona como un modelo de escritura para los propios proyectos. Ambas reseñas, en cambio, ingresan en el terreno más denso del debate en torno a los grandes sistemas de valor que conviven en aquel momento en torno a la literatura, lo cual conduce fundamentalmente a la cuestión del realismo.

Lo que Caparrós planteará en su manifiesto en contra de la “literatura Roger Rabbit” (principalmente, las obsecuencias y facilismos del *Boom* latinoamericano y de la narrativa ideológicamente “comprometida”), en las reseñas a *La ocasión* se anticipaba bajo la forma de un ajedrez crítico donde Saer es una pieza clave, pero también un pretexto. El campo de batalla se reparte entre *Babel* y la revista *Crisis*, y tiene proyecciones hacia toda una genealogía de revistas y suplementos culturales que se irán erigiendo como némesis de *Babel*. Al discutir *La ocasión* se intenta dirimir, a su vez, para qué “bando” se hará jugar la producción de Saer, crecientemente central e inevitablemente disputada para representar diferentes concepciones de la literatura.

## **2. El culto perverso a Saer: la lectura babélica de *La ocasión***

*La ocasión* narra la historia de Bianco, un culto mentalista europeo que hacia mediados del siglo XIX<sup>339</sup> se instala en la pampa, cerca de una pequeña ciudad del interior que, según puede inferirse, no es otra que Santa Fe (es decir, dentro de los límites de esa “zona” alrededor de la cual se nuclea toda la poética de Saer). Aunque inicialmente su propósito es sumergirse en una suerte de retiro espiritual, luego se aferra a dos objetivos más concretos: por un lado, hacer riqueza imitando las estrategias básicas de los prósperos terratenientes pampeanos de la época; por el otro, planear su venganza contra aquellos “positivistas” de París que, en pos de desmentir el fraude de sus supuestos dones telepáticos, organizaron una humillación pública que lo hizo huir de

---

<sup>338</sup> Lo cual colabora también con esa vindicación del ensayo frente a la especialización académica que se percibe en el dossier del número 18 de *Babel* (al respecto del papel del ensayo en *Babel*, cfr. Giordano, 1999, 141-155).

<sup>339</sup> La novela cierra con la fiebre amarilla que asoló Buenos Aires en 1871, por lo tanto, puede inferirse que el tiempo transcurrido por Bianco a lo largo de la narración incluye toda la década los años sesenta del siglo XIX. También se supone que la humillación de Bianco en un teatro de París por parte de “los positivistas”, antes de partir hacia Argentina, habría ocurrido en 1857.

Europa. En Argentina, Bianco se vincula con Garay López, un criollo perteneciente a una rica familia local, y se casa con Gina, una hija de la inmigración italiana.

La ambigüedad del origen de Bianco (oriundo de la isla de Malta, mitad inglés, mitad italiano, pero políglota y cosmopolita hasta la desintegración de toda especificidad nacional<sup>340</sup>) coincide con la vacilación que la narración instala en torno a sus poderes sobrenaturales como mentalista (¿verdad o fraude?), que se proyecta hacia la tensión entre espiritualismo y materialismo, encarnados, respectivamente en el protagonista y en Garay López, emblema del criollo pragmático, sensual y expansivo. La propia referencia a los “positivistas” de París, brumosa y poco precisa, intensifica aún más la atmósfera de vaguedad de la novela. Por otra parte, también se construye otro nivel de ambigüedad cuando Bianco encuentra a su esposa junto a Garay en una confusa situación, lo cual desatará en el relato un despliegue de especulaciones paranoicas y analíticas acerca de la posibilidad del adulterio. Ambos enigmas (los poderes de Bianco y la sospecha del adulterio de Gina) volverán una y otra vez sin que lleguen a resolverse. La novela parece sostenerse precisamente en el efecto deceptivo de un enigma pendiente, tal como sucederá posteriormente en *La pesquisa* (1994), lo cual disemina los sentidos de la novela hacia un plano simbólico: si la trama novelesca no cierra, es que la imposibilidad de decidir entre una interpretación u otra funciona como parte de ese programa saeriano que Piglia denomina “poética de la negatividad”: contra la idea de un lenguaje literario “transparente”, se erige la desconfianza en la posibilidad de restituir la experiencia de la realidad a través de la escritura (para Saer la “experiencia [es] intransferible e incomunicable” [2013, 140]). Esta primacía de lo irrepresentable hace del punto de vista el corazón del fracaso de Bianco, quien pasa de la humillación intelectual de los positivistas a la humillación erótica de Gina, con lo cual su ambición de dominar la materia a través de la mente se degrada en un creciente delirio que demuestra la imposibilidad de su ideal y que lo único que se puede conocer es la pluralidad de impresiones que ofrecen los sentidos. Al respecto afirma Margarita Merbilhaá:

Puede sostenerse la hipótesis según la cual la búsqueda de Bianco es una búsqueda obsesiva de conocimiento de la verdad. El delirio nace precisamente de una doble imposibilidad de Bianco. Por un lado, acceder a la verdad del deseo de Gina [...] por el otro, la dificultad para desentrañar otra verdad de lo inmaterial: la del conjunto incierto, desordenado del propio deseo [...] (1999, 20-21)

Además de estas tensiones, *La ocasión* escenifica un momento crucial en la formación del estado-nación moderno en Argentina: la consolidación de la patria liberal y el comienzo del predominio indiscutido del régimen conservador. Un puñado de escasas familias ganaderas, cuya riqueza es fruto del pillaje, la violencia y el engaño, que se reparten el poder institucional en esta nación joven cuya organización todavía no

---

<sup>340</sup> En una reseña titulada “Mujer, gaucho malo, caballos”, posterior por más de veinte años a la aparecida en *Babel*, Pauls vuelve sobre *La ocasión* y reflexiona acerca de este aspecto puntual de la identidad de Bianco: “Malta, alegado lugar de nacimiento, es un espacio histórico y culturalmente tan mixto, está tan empapado de esoterismo y de sospechas que aclara menos de lo que oscurece, y debe competir, además, con dos rivales de mérito: Inglaterra (escenario de las primeras performances de mentalismo del héroe) y Prusia (su patria de adopción). Italiano, inglés, francés, español: Bianco, ciudadano del mundo, habla muchos idiomas, pero los habla todos con un infalible dejo extranjero” (2011).

abandonó los impulsos atávicos del cruento período de las guerras civiles. Estos terratenientes convierten el nepotismo y la endogamia en la base de su perpetuación en el poder. Es en este reino de materialismo e intereses donde Bianco, europeo culto y excéntrico, verá naufragar sus íntimos proyectos espirituales.

Con el relato enmarcado sobre el “tape” Waldo, que inicia años antes de la llegada de Bianco, la novela hace efectiva esa atmósfera de sordidez y barbarie que subyace a la sociedad de la llanura: las historias de las familias rurales, saturadas de vicio y miseria, anticipan con la historia irresoluble de los supuestos poderes proféticos de Waldo, la imposibilidad de decidir sobre la veracidad de los poderes telepáticos de Bianco. Ambas, de manera paralela, implican una relación de esterilidad con el tiempo: Waldo, trastornado por un hecho traumático de su pasado, parece poder predecir el futuro, aunque la narración nunca confirme si los signos de esta cualidad son verdad o superstición; Bianco, a su vez, obsesionado con la escena que desata sus sospechas de adulterio, es incapaz de avanzar en su interpretación de los hechos, puesto que su mente queda atrapada en el delirio de recordar constantemente ese hecho del pasado.

Tras ganar con *La ocasión* el premio Nadal, Saer confesaba (cfr. 1988) que la novela relata un delirio y que con ella buscó abrirse hacia modos narrativos menos experimentales, vinculados a ese placer de la lectura que producen las novelas clásicas, aunque sin ceder a la narración plana y lineal del siglo XIX, sino que incorporando recursos técnicos propios del siglo XX (se sobreentiende, principalmente, el montaje con diferentes niveles de temporalidad, el estilo indirecto libre, la descripción de la percepción y el extrañamiento en la construcción del mundo narrado, pero también el erotismo explícito). Este “descanso de estilo” será punto de partida para que los jóvenes autores de *Babel* perciban en la nueva orientación de Saer la inserción de algunos de sus propios valores tematizados constantemente en la revista: el placer de la lectura (que C.E. Feiling defiende constantemente en sus textos críticos y que es la base de su propio programa narrativo, sin olvidar que es la matriz desde la cual se permite leer a Saer y Aira juntos), las aventuras del lenguaje y la percepción (que son rasgos que Pauls defiende a menudo como característicos de la literatura del siglo XX), el delirio (disparador antirrealista que los babélicos tomarán como cualidad fundamental de sus lecturas, con Aira, Laiseca, Copi, etc., y que incorporarán crecientemente a sus propias poéticas) y, en todo caso, esa forma de experimentación morigerada de la que habla Saer en la entrevista es precisamente el modo en que los babélicos se relacionan con la vanguardia: admiran la experimentación hermética y extrema en casos como Lamborghini o Libertella, pero a la hora de escribir buscan incorporar esos elementos técnicos a novelas legibles donde prima el componente narrativo (esa variedad de fundir vanguardia con invención narrativa que Aira denomina “lo novelesco puro” [1993]): encriptar la aventura vanguardista en el placer de la peripecia narrativa. Por lo demás, este extrañamiento de lo nacional que construye *La ocasión*, donde el pasado histórico se representa como enrarecido por una trama de ambigua interpretación, coincide con el recurso típico en los babélicos de situar sus novelas en espacios extraños o exóticos, como forma de desmitificar lo nacional y de rehuirle a las coordenadas del realismo.

Justamente, “narrar la interpretación de los signos”, como dice Merbilhaá (1999,12) para definir la obra de Saer, es la base de la producción ficcional de los babélicos entre los ochenta y comienzos de los noventa. En Saer, como en los babélicos, estas hermenéuticas conjeturales, ahogadas en meras hipótesis, son siempre hermenéuticas del fracaso que deambulan entre el fracaso como ética (la

confesión de las imposibilidades) y el fracaso como épica (la jactancia de lo inasimilable del propio genio).

En sus respectivas reseñas a *La ocasión*, Alan Pauls y Sergio Chejfec (1988, 4-5) exhibirán intereses específicos en torno a Saer, la mayoría de los cuales permite comprender toda la recepción que el autor tendrá en *Babel*. Sin embargo, algunos elementos serían específicamente aplicables a la lectura de las propias poéticas de ambos autores, pues, leyendo *La ocasión*, revelan de forma inevitable algunos núcleos obsesivos que ya comenzaban a manifestar en sus novelas. Si en *Punto de Vista* la obra de Saer inspiraba la construcción de un aparato crítico y una lectura general de la relación entre literatura y representación, puede afirmarse que, en *Babel*, la recepción del autor no se limita a la crítica, sino que se disemina como influencia literaria y como declaración de identidad entre poéticas.

Ambas reseñas funcionan como defensa de uno de los valores fundamentales que se postula desde la revista, y que será cardinal en el manifiesto de Caparrós: el antirrealismo, tematizado aquí bajo el signo de la imposibilidad de representar la historia. Leer a Saer y Aira juntos subraya como parentesco precisamente el factor común por el cual configuran impugnaciones contra el realismo.

El texto de Pauls, por otro lado, plantea uno de los aspectos más interesantes de las posturas babélicas: la cuestión del academicismo. Al condenar allí el academicismo de Tomás Eloy Martínez, Pauls está cargando las tintas contra cierto canon oficial construido en torno al *Boom* y a cierto realismo latinoamericano. La definición que Saer hiciera de *Glosa* como “comedia” habría provocado el ataque de algunos “conspicuos” escritores. Pauls parte de esta situación para criticar a Tomás Eloy Martínez como representante de un canon escolar (lo llama “profesor”, se refiere a sus “precisiones doctorales”) que percibe a Saer como representante de una “línea cuyas perversiones” se basan en imitar a Thomas Bernhard y al *Nouveau Roman*. Esta perversión, esta abyección que nota Tomás Eloy Martínez, Pauls la interpreta así: el pecado saeriano es (a) alejarse de la propia historia, (b) escribir para la crítica, (c) centrarse en la autorreferencialidad, (d) desviarse de la moda del *Boom*. Estos cuatro atributos/pecados coinciden precisamente con los valores transgresores que defenderán los babélicos tanto en su canon de lecturas como en sus propias poéticas: (a) el extrañamiento y el exotismo como estrategias para representar lo propio, (b) la metaliteratura y la complicidad con la teoría literaria semiológica y postestructuralista, (c) las constantes inserciones autoficcionales que remiten al grupo (cfr. Castro, 2009a y 2015) y (d) la declarada oposición a las ingenuidades mercantiles del *Boom*, así como a los compromisos ideológicos imperativos (con esto también rechazan la novela política de Tomás Eloy Martínez, atravesada por la *non fiction*). También Pauls arremete contra aquellos que buscan en Saer la etiqueta de “postmoderno”, aunque sea para identificarse con él (en todo caso, la lectura babélica de Saer también será leída como postmoderna, y no es que falten motivos) y satiriza el bipartidismo Saer/Piglia. En fin, la reseña a favor de Saer permite a Pauls establecer más bien una serie de posiciones *en contra* de los detractores del autor santafesino, además de dar cuenta de un valor que principalmente se destaca en la escritura de Saer: el hermetismo, o bien, la falta de transparencia. Aquello que, como vimos, Piglia, para describir precisamente a Saer, denomina “poética de la negatividad” (2015, 14): aquella que se opone a las convenciones de las industrias culturales al trabajar con la ambigüedad, el lenguaje figurado, la complejidad. Curiosamente, aunque la propuesta es hecha por Pauls, será



Sergio Chejfec (si hacemos caso a lo que dice Martín Kohan [2005, 10]) quien verá fructificar esta síntesis en su propia poética.

Esta reseña, que posee como subtexto la polémica entre Alan Pauls y Tomás Eloy Martínez, resulta significativa no sólo en lo que respecta a la postulación de leer a Saer desde Aira, sino también por ser prácticamente la marca inaugural con la que *Babel* se posiciona frente a un cierto saber establecido de la literatura y construye una pertenencia a una cierta imagen estratégica del “presente” como temporalidad de legitimación generacional. Se ponen en juego en esta polémica lo que serán las líneas cardinales de lo que luego la revista irá desplegando, en un trasfondo al heterogéneo entramado de reseñas diversas, a modo de una intervención fuerte en los modos de leer la tradición literaria argentina y en los valores que serán piedra de toque para la confección de un canon de nuevos autores identificados con las búsquedas de la experimentación formal y el antirrealismo.

Una de las primeras polémicas escenificadas en la revista se produce contra la exigencia que el campo literario realizaba a la representación ficcional de lo histórico. Encomiar *La ocasión* de Saer, novela que pone en escena una mirada extrañada del siglo XIX argentino, funciona como argumento ideal para refutar el imperativo con que la novela histórica parecía ser terreno exclusivo del compromiso ideológico (como en la producción de Abelardo Arias, David Viñas y Andrés Rivera) o del mercado (como sucede con el *Boom* latinoamericano: pensemos en *El amor en los tiempos del cólera*, que García Márquez había publicado justo el año anterior a la de Saer<sup>341</sup>). La novela de Saer, para Pauls y Chejfec, configura un paradigma de complejidad donde se perfila una literatura “del futuro” (es decir, una vanguardia en el sentido último de la palabra). De este modo, los babélicos hacen de *La ocasión* un texto cuya manipulación de los recursos de la novela histórica lo muestra solidario a la satírica *Ansay o los infortunios de la gloria* de Caparrós, a las novelas del ciclo decimonónico de Aira e incluso a la exótica novela egipcia de Alberto Laiseca, y habilita tanto la novela histórica de aventuras que Feiling pone en práctica en *Un poeta nacional* como la problematización sobre la reconstrucción del pasado y la experiencia que Chejfec efectúa en *Lenta biografía*.

Como hemos visto, está claro que en esta lectura donde se promueve un Saer calibrado según el valor del azar, la parodia y la falta de ciframiento político, se arremete explícitamente contra Tomás Eloy Martínez (cfr. Martínez, 1988, 35) y, por extensión, a otras interpretaciones de Saer (como la lectura política realizada desde *Punto de vista*)<sup>342</sup>. Pauls parte de una declaración de Tomás Eloy Martínez en el marco de una entrevista realizada por la revista *Crisis* en torno a la relación entre ficción y política. Se

---

<sup>341</sup> Pero también pueden contraponerse el elemento antropológico indígena en *El entenado* y *El hablador* (1987) de Vargas Llosa, o el siglo XIX saeriano con el del autor peruano en *La guerra del fin del mundo* (1981), o el temprano siglo XIX de García Márquez en *El general en su laberinto* (1989) con el de *Las nubes* (1997) de Saer. También el mexicano Carlos Fuentes se venía volcando al género desde los años setenta, al igual que Augusto Roa Bastos con *Yo, el supremo* (1974) o, en Argentina, todavía más cerca del puro *best-seller*, Abel Posse, con su ciclo de la conquista de América. Es evidente que la opción por la novela histórica era un recurso al que los autores del *Boom* habían comenzado a inclinarse en la década del ochenta. De allí el interés con que, tanto en *Babel* como en *Punto de Vista*, se intenta distanciar a Saer del modo en que García Márquez y cía. reponen el pasado.

<sup>342</sup> En el número siguiente de *Babel*, C.E. Feiling, al reseñar *El arte de narrar*, colocará a Saer como único continuador de Borges. Considerando el papel tutelar de Borges para la revista, en tanto emblema de la autonomía de la literatura, el juicio de Feiling asienta la posición de identificación que el grupo experimenta con cierta lectura de la escritura saeriana.

crítica desde aquí el academicismo de “buen gusto” con que Martínez ataca “las perversiones” de Saer al imitar a Thomas Bernhard y al *Nouveau roman*. Dice Pauls:

Si Saer es el eslabón primero de una cadena de perversiones, es sin duda porque en su literatura ya anida el embrión de lo que para el Profesor Martínez es la quintaesencia de lo abyecto: alejarse de la propia historia, “escribir para la crítica”, centrarse en la “autorreferencialidad”, desviarse de “esa onda general” que vibra en el latinoamericanismo de los García Márquez, los Fuentes, los Vargas Llosa, los Roa Bastos. (1988, 4)

Pauls, al poner en tela de juicio la “autoridad de juez” que representaba Tomás Eloy Martínez, que dirigiría años más tarde el suplemento literario de *Página/12*, *Primer Plano*, desde Estados Unidos, refuta una crítica que no sólo apuntaba a Saer, sino también a Aira, y en cambio defiende, precisamente, los valores de la “autorreferencialidad”, el anti-latinoamericanismo y la complicidad teórico-crítica que serán los emblemas de las poéticas desplegadas en *Babel*. En defensa de esas “perversiones”, la reseña de Saer permite a la revista establecer su primera posición clave en contra de la banalización literaria que perciben en la moda imperativa del *Boom* (del cual Martínez vendría a ser su epígono más notorio) y a favor de una literatura que, como afirmaba Piglia, se opone al mercado de la transparencia y opta por eludir el sentido único para abrazar, a través de una “epopeya paranoica del siglo XIX” (Pauls, 1988d, 5), el valor del azar y la celebración del fracaso de la literatura para poder representar la realidad (ese doble fracaso ético/épico que emblematisa el héroe poderoso/débil que es Bianco). Al encomiar el realismo azaroso y delirante de Saer (que por ello mismo es un antirrealismo), Pauls establece la apertura receptiva donde se ubicará el culto a Aira y Laiseca (de hecho, este último, creador de un “realismo delirante”). Ni objetivista, como denuncia Martínez, ni posmoderno, como quieren otros: Pauls defiende en Saer un emblema de lo vanguardista que encarnará en *Babel* como un posicionamiento en el presente para apelar al futuro.

Incluso los rasgos que acentúa Pauls en su lectura de *La ocasión* revelan aspectos específicos de sus propias novelas, no ya por relación de influencia directa, sino más bien de coincidencias en una geografía del gusto. Le interesa, así, el carácter de hermeneuta celópata de Bianco y el sistema de interpretaciones plurales y estériles que el protagonista realiza en razón de sus celos. El celópata cuya hermenéutica obsesiva termina confiriendo el ritmo narrativo de la novela, su cadencia especulativa, su constante revisión analítica de un momento singular (la escena en que encuentra a Gina y Garay López), una indagación en la que la novela insiste a sabiendas de su ineficacia (gesto al que Saer volverá en *La pesquisa*), pues es el aparato perceptivo y analítico a que da lugar lo que configura el eje que posibilita la narración. La narración como “máquina interpretativa” (Pauls, 5) destinada a fracasar es una constante en las ficciones babélicas. Y es esto precisamente, este elemento de “poética de la negatividad”, lo que Pauls admira como riesgo fundamental de *La ocasión*: una novela capaz de sujetar todo su mecanismo sobre la base de la imposibilidad, el fracaso, el caos y, en fin, el azar. El azar que, ajeno a la intensidad analítica de esa “máquina interpretativa” que es la mente de Bianco, desmonta toda voluntad de asir la realidad, pues demuestra que la sustancia de la realidad no es el sentido, lo representable, sino más bien lo imprevisto, lo fortuito, un conjunto sin orden de impresiones sueltas (de

indicios, tal como los busca Bianco: los signos del adulterio) que nunca se unirán para reconfigurar y restaurar la experiencia de lo real: la escena primaria y traumática que desata los celos de Bianco jamás volverá a unir sus piezas para mostrar la imagen de lo que realmente ocurrió. Sólo sobrevivirá como un conjunto de perfiles enigmáticos que bien pueden arrojar una interpretación o su opuesta.

Pauls percibe en *La ocasión* “tres máquinas interpretativas” que establecen el funcionamiento del fracaso que atraviesa la novela: los celos de Bianco, las profecías del tape Waldo y la alegoría teatral de Garay López sobre los Reyes Magos. Todas plantean máquinas interpretativas de la realidad que, paranoicamente, caen en la imposibilidad de descifrar la verdad. Intentos de percibir signos de un orden donde sólo hay la contingencia del azar. Es este azar, el hecho de que los enigmas de la novela no se resuelvan y queden en una suspensión que parece dudar de la posibilidad misma de que tengan solución, donde encuentra Alan Pauls el principal interés. Y esta lectura – personajes o situaciones que funcionan como paranoicas máquinas de interpretar signos que quizás ni siquiera estén allí – configura precisamente la base de las narrativas tempranas de Pauls, *El pudor del pornógrafo* (1984) y *El coloquio* (1990): en la primera, atravesada por la relectura de Puig y del psicoanálisis lacaniano, el protagonista anticipa a Bianco en su obsesión por interpretar los signos del adulterio en las cartas de su amante, lo cual lo sólo conduce al fracaso; en la segunda, una pesquisa policial absurda, donde resuenan Kafka y Beckett, se obstaculiza a través de constantes malos entendidos hasta desmontar y frustrar su propia máquina interpretativa. Azar, decepción y fracaso son los ejes a través de los cuales Pauls lee a Saer porque, precisamente, son los que introduce como móviles de su propia poética (y, en parte, también de las poéticas particulares del resto del grupo: pensemos, por ejemplo, en la sucesión de imposibilidades azarosas que atraviesan las peripecias del protagonista en *Infierno Albino* de Sergio Bizzio, la épica del fracaso de *Ansayo* o el fracaso por reconstruir la historia paterna en *La ingratitud* de Matilde Sánchez y *Lenta biografía* de Chejfec).

Otras dos operaciones críticas ejerce Pauls en esta inagotable reseña: (a) negando tácitamente que *La ocasión* sea una novela histórica, hipotetiza que la estrategia de lo clásico, lo anacrónico y lo histórico como ambientación de época no es sino un pretexto para elaborar su tema de la descentralización del sujeto y el caos (el sujeto no puede interpretar la realidad porque en ésta todo es fortuito, múltiple, caótico); y, (b) alejándolo de las lecturas que lo vinculan al *Boom*, a lo posmoderno, al objetivismo o a Thomas Bernhard, Pauls inaugura la apuesta que luego seguirán todos los babélicos al poner en pie de igualdad *La ocasión* con “El vestido rosa” de Aira, ambas como atípicas narraciones delirantes sobre el azar.

Por su parte, Sergio Chejfec se sorprende en su reseña por la multiplicidad de perfiles que *La ocasión* concede al personaje de Bianco, las sutilezas de su empeño y su fracaso. Al fin y al cabo, la ingenuidad de creer que el siglo positivista por antonomasia le dará la espalda al materialismo sólo porque él demuestre poder doblar cucharas con la mente resulta un rasgo que eleva al personaje, con tal empresa imposible, al rango de símbolo quijotesco. Del mismo modo, en su primera novela, *Lenta biografía*, el protagonista busca un imposible: reconstruir el pasado (en términos de reposición de lo empírico) de su padre, un inmigrante judío que huyó de los horrores de la II Guerra Mundial. Como a Bianco le obsesiona interpretar los signos del adulterio, sin lograr descifrar la verdad, el protagonista de Chejfec se obsesiona con una historia del pasado que jamás podrá reconstruir, que siempre se le sustraerá para atomizarse en

cientos de interpretaciones, en sentidos plurales que, como ocurre con la pesquisa de Bianco, llegan al delirio.

Leyendo las huellas de Borges en *La ocasión*, Chejfec se detiene particularmente en el nominalismo filosófico que subyace a la negación saeriana de poder conocer la realidad tal cual es. Borgeanamente, Saer postula un universo conjetural, sólo que, si para Borges las conjeturas provienen de las ideas, para el santafesino provienen de la multiplicidad ofrecida por los sentidos.

A su vez, como Pauls, Chejfec desestima el valor de la ambientación histórica de la novela como cosa circunstancial, como un pretexto para poner en escena, precisamente, esas sutilezas y complejidades saerianas en torno a la representación y la percepción. Y en este aspecto, critica el género mismo de la novela histórica, de la cual *La ocasión* estaría lejos, puesto que en la primera la historia se representa como algo ya interpretado, pleno de sentido historiográfico (incluso cuando intenta desmentir las historias “oficiales”), mientras que Saer propone una representación donde lo histórico es opaco, indefinido, donde no transparenta sentidos que el lector puede identificar como grandes temas objetivos. La Historia, tal como sucede al hombre que la vive en presente, no tiene sentido histórico, sino que aparece a través de los signos múltiples y azarosos de la experiencia subjetiva. Lo intransmisible e incomunicable de la experiencia histórica es precisamente lo que Chejfec planteará como base de *Lenta biografía*: el hijo no puede reconstruir el pasado histórico del padre porque, en primer lugar, la experiencia no se puede transmitir, ni siquiera por medio del lenguaje; en segundo lugar, porque, tal como fue vivida, esa experiencia no fue “histórica”, tampoco fue “política”, y no fue percibida como un conjunto orgánico de impresiones cuyo sentido desembocaría en un concepto del hecho de valor social que se estaba viviendo. La Historia, en ese sentido, para Saer y para Chejfec, sería precisamente ese núcleo donde la experiencia no repone lo político, histórico y social, sino que más bien hace circular los poderes subjetivos de la experiencia íntima, que son los que reclama para sí la literatura: lo inútil (lo políticamente ineficaz), lo inactual (lo que está más allá o más acá de la Historia) y lo singular (lo que no representa a un colectivo, sino exclusivamente a un individuo).

Si Pauls acentuaba el fracaso de las interpretaciones en torno a los celos, Chejfec lo hará con las interpretaciones en torno a lo histórico que *La ocasión* (negación de la novela histórica como lo es *Ansay* de Caparrós) ofrece como *gnoseología*, como forma de conocer el mundo: así como Bianco no puede descifrar la realidad sobre su esposa y el adulterio, parecería que la “tesis” de la novela, situada a estos fines en un pasado extrañado de sí mismo, es negar la posibilidad de descifrar la experiencia histórica. En este aspecto, Chejfec se fascina ante el modo en que Saer logra plantear esta filosofía de la literatura sin necesidad de explicitar una preceptiva de valores y lecturas canónicas, que es lo que, en cambio, los propios babélicos sí están ejerciendo. Más que Pauls, Chejfec parece plantear cómo la crítica literaria y la política de legitimación cultural en torno a Saer poco tiene para agregar a la “gran obra” que demuestra su valor en el hecho mismo de que “se la puede utilizar a modo de clave para leer el resto de la literatura” (5).

### **3. El acontecimiento, la cosmovisión y la gravedad**

En su programático artículo titulado “Genealogía de lo nuevo”, publicado en *Punto de Vista* en 1990, María Teresa Gramuglio ponía sobre aviso acerca de la generación babélica y su literatura experimental a partir de un dato significativo: la novela *Glosa*

(1986) de Saer, con su referencia explícita a la dictadura, cerraría simbólicamente el período de las grandes alegorías políticas, por lo cual funcionaría también como una suerte de punto de articulación (y como contexto de producción) para los proyectos de los jóvenes de *Babel*, donde la cuestión de “decir lo no dicho” es desplazada por otras políticas (políticas internas de la literatura). Puede pensarse, siguiendo esta lógica, que, así como *Glosa* clausura un tipo de literatura contra la cual los babélicos definen sus proyectos, estos exhibirán una determinada identificación con el ciclo inaugurado por *El entenado* y sucedido por *La ocasión* (y que en los noventa se extiende con *La pesquisa* y *Las nubes*), donde la experimentación objetivista y hermética parece verse desplazada por una narrativa continua que admite cierta preeminencia de “lo novelesco”<sup>343</sup>, cierta vuelta a ese “acontecimiento” que la poética saeriana originalmente despreciaba (cfr. 1975<sup>344</sup>). Este viraje de Saer es leído por los babélicos a partir de un sistema de valores y lecturas que, si bien no coincide exactamente con el aparato conceptual desde el cual se lo está leyendo en *Punto de Vista* (e incluso tampoco se hace eco completamente de las posiciones del propio Saer con respecto a su programa literario), rescata fundamentalmente lo que lleva agua para el propio molino. Martín Caparrós, por ejemplo, en su manifiesto, al nombrar *El entenado* como modelo de su generación, leyendo a Saer en un mismo plano con Aira y situándolo como punto de partida para las estéticas babélicas, elige leer en esta novela el juego, el extrañamiento, la ucronía, la digresión, la parodia, la inversión de los mitos culturales, la mezcla de géneros (cfr. Caparros, 1989, 45). Si hay una posición específicamente saeriana que resuena en esta declaración de principios de Caparrós es la negación que aquél hace de la posibilidad epistemológica de la novela histórica<sup>345</sup>, negación que alimenta particularmente esa

---

<sup>343</sup> Cfr. al respecto Dalmaroni, Merbilhaá (2000) y Prieto (2006). Este último afirma, siguiendo a los dos anteriores, cómo desde *La ocasión* “hay una preeminencia del relato lineal y afirmativo, que convoca a presupuestos de lectura diferentes de los privilegiados para leer el núcleo de su producción más singular” (2006, 417). Se sobreentiende que esta preeminencia no diluye la experimentación formal en Saer, sino que, en todo caso, cambia de signo, desde un trabajo con la percepción de los sentidos (que llega hasta la máxima disolución en *El limonero real*) donde la imposibilidad de representar lo real configura un cierto nivel de hermetismo, hasta un posterior trabajo con las formas de la invención narrativa, donde el espesor reflexivo de la narración experimental se vuelca más bien a girar en torno al desarrollo de una trama fundamentalmente lineal que, asimismo, abandona los anteriores temas costumbristas (que en lo formal nada tenían de costumbristas) para buscar escenarios, cronologías y situaciones más insólitas y novelescas (principalmente un trabajo con el pasado histórico que, declaradamente distanciado de la novela histórica, explora vetas psicológicas, filosóficas e incluso paródicas). Por otra parte, Rafael Arce, al estudiar la relación entre Aira y Saer, resalta la existencia de algunas “rarezas” dentro del programa supuestamente coherente que configura la producción de Saer (en todo caso, rarezas para la interpretación crítica): por un lado, el carácter separado de *Responso* y *Lugar*, pero también la cuestión, precisamente, del viraje hacia una temática decimonónica: “¿Qué tiene que ver, por ejemplo, *La ocasión* con el resto de la saga, aparte de la sempiterna unidad de lugar y dos o tres tópicos que insisten en la obra? ¿Y *Las nubes*?” (Arce, 2009, 3-4).

<sup>344</sup> En este texto, titulado “Narrathon” (1975, 161-170), Saer expresaba su rechazo absoluto hacia el *acontecimiento* como marca de la literatura tradicional, aspecto que él, en su escritura experimental, más afín a la poesía, reemplaza por una descripción analítica de la percepción y una fragmentación de lo narrado. Es todavía el Saer joyceano y nouveauroancesco de *El limonero real* el que habla aquí y, a causa de este tipo de declaraciones de rechazo a las convenciones narrativas clásicas es que los críticos de *Punto de Vista* se verán parcialmente desorientados a la hora leer su narrativa a partir de 1983 (de hecho, de las siete novelas que escribe el autor a partir de ese año, cuatro pertenecen a esa vertiente extraña donde dialoga con lo novelesco y los géneros: *El entenado*, *La ocasión*, *La pesquisa* y *Las nubes*).

<sup>345</sup> En su célebre prólogo a *Zama* de Antonio Di Benedetto, publicado en 1973, Saer ya establecía esta postura negativa hacia la posibilidad de la novela histórica: “Se ha pretendido, a veces, que

desconfianza en los grandes temas y en la literatura ideológica que los babélicos expresan desde un primer momento.

Puede decirse entonces que, en el Saer de *El entonado*, los jóvenes del grupo “Shanghai” encuentran el modelo de una literatura posible, de un avance hacia una literatura de postdictadura donde la tensión política del período anterior (ya resuelta en *Glosa* al explicitarse lo que antes sólo podía insinuarse) quedaría subordinada a una cierta complacencia hiperliteraria: un *arte por el arte* refinado en sus simbolismos, experimental, barroquizante, anacrónico en sus escenarios y, fundamentalmente, despegado de las grandes pretensiones de denuncia social. Naturalmente, *Glosa* será más bien soslayada por los babélicos<sup>346</sup>, mientras que recibirán *La ocasión* como una confirmación de la lectura que venían haciendo de Saer, una novela donde parecerían verse ratificadas aquellas cualidades que elogiaban en *El entonado*, y donde parecería ingresarse en ese terreno inquietante de *lo inútil* que Giordano define frente a las exigencias de toda lectura política de la literatura.

Contrariamente, en *Punto de Vista* el interés por *La ocasión* será significativamente más amortiguado y cuando Sarlo la reseñe, pese a que encomiará su riesgo experimental y su manipulación de los recursos de la novela sentimental y de aventuras, no respaldará la lectura política que venía haciendo de Saer, y en sus múltiples textos sobre el autor casi nunca volverá a esta novela (en 1993, en el número 46 de *Punto de Vista*, por ejemplo, hace un repaso de la densidad política que atraviesa toda la saga saeriana, y no toca las novelas de ambientación histórica: el Saer que más interesa a Sarlo, sin duda, es más bien el de su saga de personajes conectados, desde *En la zona* hasta *La grande*).

Resulta notable cómo casi treinta años más tarde, Piglia devuelve la extrañeza inasimilable que había comportado la aparición de *La ocasión*, al redil de las *supersticiones críticas* (siempre dentro de las coordenadas que define Giordano, 1999): si bien esta novela no ofrece las potencialidades hermenéuticas para leer una alegoría política, como sí ocurría con *Nadie nada nunca*, o para leer grandes tematizaciones ideológicas, como parecía haber en *Glosa*, Piglia encauza su lectura hacia esa exigencia moral de *lo histórico, político y social* que la crítica suele imprimir sobre la literatura. Le interesa cómo lo histórico está cifrado en *La ocasión*, cómo lo político aparece codificado en la vida privada de sus personajes sin necesidad de que se lo explicita. Y en ese sentido, lee *La ocasión* como “una novela sobre la presidencia de Sarmiento” que “hace ver de qué manera funciona, por anticipado, la máquina de la modernización” (2016, 126-127).

---

*Zama* es una novela histórica. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. La pretensión de escribir novelas históricas —o de estar leyéndolas— resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente improbable” (Saer, 2000, 8-9).

<sup>346</sup> La menciona Pauls en su reseña de *La ocasión* y C.E. Feiling en la suya sobre *El arte de narrar*, pero no parecen alinearla al sistema de valores de la revista (en todo caso, a Pauls le sirve como punto de partida para hacer de su reseña una disputa con Tomás Eloy Martínez y a Feiling para ejemplificar la construcción de una lengua saeriana cuyo núcleo, aun cuando se expresa narrativamente, sería poético).

Como hemos visto, no era éste el Saer que interesaba a los babélicos. No el Saer donde lo político e histórico se filtran cifrados como núcleos últimos de sentido, sino precisamente el autor donde estos elementos aparecen enrarecidos hasta la misma posibilidad de su negación.

Y es que, hasta cierto punto, *La ocasión* es una novela sobre la transmisión imposible de un saber misterioso, sobre la herencia no producida: Bianco, como mentalista, se erige en maestro de su esposa, y la imposibilidad de enseñarle su arte intuitivo no sólo reproduce la imposibilidad de la relación amorosa (en todo caso, su incapacidad para confiar en la fidelidad de ella), sino también el fracaso al intentar transmitir algo incierto (un arte acaso sobrenatural) a un personaje que representa a los herederos del país, los inmigrantes, y a su fecundidad demográfica y cultural. La hija de italianos (el inmigrante) y el hijo del patriciado criollo (Garay López) no logran absorber de Bianco (el europeo puro: no el inmigrante, sino el viajero, el aventurero, el maestro cuya vida novelesca es un misterio) el saber o la visión que busca transmitirles. Se trata, como dijimos, de una novela donde no sólo es imposible determinar la naturaleza del saber que supuestamente detenta Bianco, sino donde también la herencia queda trunca. Algo de las tensiones generacionales de la propia literatura argentina parecen desplegarse aquí (esta vez sí, cifradas). Si hacemos caso a la común interpretación del episodio del Tape Waldo como un guiño a “Funes, el memorioso” de Borges (y, hasta cierto punto, como una inversión de esa “francofobia” que Saer endilgaba al autor de “El Aleph”<sup>347</sup>), podría pensarse que hay algo de la figura de Borges en la extranjería inhóspita de Bianco, en la imposibilidad de transmitir al país el carácter sobrenatural de su arte, incapaz de encontrar herederos; en su condición de hombre refinado que intenta pensar la bruta pampa sobreimprimiéndole sus obsesiones metafísicas, acaso falsas. De hecho, como el arte de Bianco, también el de Borges, según Saer, puede comportar un elemento de fraude. Recordemos que, en “Borges como problema”, Saer percibía la erudición borgeana (ese gran capital simbólico que lo erigía como maestro absoluto de la literatura) como un simulacro, no “una verdadera erudición” (1999, 131-132). Esa sospecha de Saer, que no ensombrece su valoración artística de Borges, es la misma que recae implícitamente sobre el mentalismo de Bianco. Entre mentalismo/erudición y fraude/simulacro se ofrece precisamente esa revelación de que no es la verdad de ese arte lo que le importa a Saer (si Bianco tiene poderes, si Borges es erudito), sino el “gozoso reconocimiento” (133) que puede hacerse de ese efecto de realidad, esos “textos mágicos” y esos “mil momentos luminosos” (Id.) que van más allá de todo escepticismo intelectual. Y esa “magia” (nótese el peso de la red lexical de “la magia” y “lo mágico” en los dos mayores textos críticos de Saer sobre Borges: “Borges como problema” y “Borges novelista”) es precisamente aquella que tanto Borges como Bianco no logran transmitir a una generación discipular: como maestros de un arte intuitivo, acaso simulado, ambos son incapaces de producir una herencia, por ser quizás

---

<sup>347</sup> En “Borges francófono” (1989), al reseñar la publicación póstuma de *Textos cautivos*, Saer percibe que, como lector fundamentalmente anglófilo, Borges satiriza continuamente en contra de la literatura francesa, no sólo en numerosas reseñas, sino también en “Pierre Menard, autor del Quijote”, estereotipo de una supuesta esterilidad pretenciosa, lúdica, artificial y frívola de la literatura francesa contemporánea, puntualmente una caricatura de Paul Valéry. En todo caso, podría decirse que también “Funes, el memorioso”, con su personaje que recuerda todo, funciona como una parodia de la narrativa proustiana y su obsesión por el pormenor empírico (cfr. Craig, 2002, 86-91). Saer, cultor del impresionismo y el descriptivismo perceptivo en la línea que va de Proust al Nouveau Roman, parecería devolver ese ataque (acaso como una contraofensiva francófila) en esta reversión de Funes que es el siniestro Tape Waldo de *La ocasión*.

demasiado grande, demasiado compleja, demasiado exigente o acaso una mera superstición.

En tal aspecto, y sólo como conjetura, podría decirse que algunos de esos sentidos sobre lo borgeano como problema generacional (en todo caso, como problema para sus herederos) atraviesan la idea de magisterio trunco que encarna la figura de Bianco en *La ocasión*.

Veremos posteriormente cómo las ficciones de los babélicos también comparten esa tendencia a la representación cifrada de las políticas literarias nacionales por medio del tópico del magisterio trunco, de una herencia no realizada, del motivo del maestro o el padre cuyos discípulos o hijos no pueden comprenderlo, sea por ser el maestro un fraude, acaso por ser los discípulos unos inmerecidos herederos. Esa vacilación, esa incertidumbre sobre la herencia, sobre el magisterio, atraviesa algunos núcleos de las ficciones babélicas a modo de una “mancha temática” (como diría David Viñas) que quizás expresa algún perfil de esa condición de “generación ausente” con la que Lucas Rubinich (1985) se refería a los escritores que quedaron atrapados en ese limbo y esa identidad entre dos épocas, entre la dictadura y post-dictadura (cfr. Castro, 2015 y Catalin, 2013, 559).

Ahora bien, si recordamos que, al leer a estos “maestros” (Aira, Lamborghini, Saer, Laiseca), los babélicos operan una serie de apropiaciones y desnaturalizaciones (aunque no siempre las que la críticas les endilga<sup>348</sup>), puede admitirse que una de las principales “malas lecturas” (en el sentido definido por Harold Bloom) que hacen de sus autores-faro consiste en la invisibilización de aquellos elementos de “gravedad” de sus poéticas que van en contra del escepticismo babélico. Sea el espesor político de Lamborghini, la frívola riqueza pseudo-teórica de las novelitas de Aira o la cosmovisión de las grandes novelas de Laiseca<sup>349</sup>, en general el grupo Shanghai busca obturar todo

---

<sup>348</sup> Con esto nos referimos nuevamente a las acusaciones de Elsa Drucaroff sobre la “Operación Lamborghini”. Aunque probablemente los babélicos no “desnaturalizan” a Lamborghini en el mismo sentido en que lo expresa Drucaroff, la apropiación que hacen del autor construye una imagen de transgresión donde es inevitable percibir una sobreescritura o una resemiotización de algunos rasgos de su identidad autoral.

<sup>349</sup> Resulta interesante, a su vez, señalar cierta percepción que Alberto Laiseca, en constante defensa del sustrato espiritual de su obra, hace evidente respecto de la diferencia entre su cosmovisión positiva, su magisterio moral, y la poética de la negatividad de Saer: la idea de que la realidad es prácticamente inasible para la literatura (que es justamente lo que los babélicos llevan al escepticismo extremo de considerar que la realidad social y la literatura son rectas paralelas que no se tocan). En una entrevista, Laiseca expresa la diferencia entre su cosmovisión positiva y lo que cree ver como nihilismo en Saer, sin dejar de poner de relieve esa obsesión personal por la cuestión del genio artístico:

**“Volviendo a tu literatura, no se encuentran muchas obras tan cargadas, que desarrollen una cosmovisión...”**

Claro, eso es *Los Sorias* (se sirve cerveza). Tiene cosmovisión, cosa que le falta muchas obras.

**¿Encontrás algún autor que labore así ahora?**

Mirá, autores geniales actuales yo te puedo mencionar toda una lista que va de la punta de la mesa hasta acá (señala con los manos uno y otro extremo del escritorio). Por de pronto, ese muchacho que se murió hace poco en Francia... Juan José Saer. Un genio, Juan José Saer, ¿pero sabés qué mató la cosmovisión de Saer? Su nihilismo. Él pudo tener cosmovisión, no la tuvo por su nihilismo. El nihilismo mata a la cosmovisión, nunca te lo tenés que permitir. ¡Y te está hablando alguien que te dice que Saer era un genio! ¡Porque lo era! Pero... nihilista...

[...]

**¿Vos cómo te definís si Saer y algunos más son nihilistas?**

No, yo no soy nihilista...

**¿Y por la positiva?**



aquello que en estas escrituras pueda desmentir el modelo puramente lúdico que plantean como piedra de toque para la categoría de *transgresión* central en la axiología babélica. Y también en su lectura de Saer hay quizás un componente inasimilable para la geografía del gusto del grupo (aunque no para todos sus miembros).

Puede decirse que en Saer hay una búsqueda por reponer la experiencia, por dar cuenta de la realidad, aunque la vía sea la complejidad a través de la fragmentación de la experiencia o la rarificación de los medios expresivos. Así, en “Literatura y crisis argentina”, afirma que su obra

depende [...] de su negación constante al asedio de las ideologías y de las veleidades del poder; [...] sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el principio de realidad, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo. (2014, 120)

Esta declaración que hace Saer de una cosmovisión fuerte, “seria”, si bien coincide con la impugnación babélica del realismo plano y de la literatura de intenciones sociales, mantiene una distancia evidente con el culto al juego y a la dispersión interpretativa que plantean novelas como *Ansay* o *La perla del emperador*, o, yendo a la dicotomía más clara, las de Aira. Es cierto que, como defiende Saer en *La narración-objeto*, su propia escritura parte de la defensa de la autonomía de la literatura frente a la realidad, pero también admite que igualmente éstas mantienen una cierta relación de homología: tanto el sentido de la realidad como el de la literatura son inciertos y las interpretaciones que posibilitan son múltiples. “Como creador de ficciones narrativas, me intereso no por las certezas sino por las incertidumbres” (1987, 60). Resulta palmario que la escritura saeriana, con toda su complejidad y todo su extrañamiento de las convenciones del realismo, todavía opera en un plano donde la idea de “mundo” es un interés para la literatura, ese “principio de realidad” que permite percibir en su escritura un sustrato de *gravedad*<sup>350</sup>. Y es precisamente este aspecto, el de la experimentación con el lenguaje para construir una cosmovisión, lo que en las ficciones babélicas

---

(Piensa unos segundos) Y... soy creyente. Creo en la posibilidad del hombre, a pesar de ver que las cosas van cada vez más para la mierda (prende otro cigarrillo). Pero igual tengo confianza en el ser humano. (Eleva el tono de voz) Por otra parte, si hablamos del mundo femenino, nadie va a conseguir que yo hable mal de la mujer. Y me ha ido para la mierda con muchos matrimonios, noviazgos... No: las mujeres a mí me hicieron crecer. Hay que estar un poco agradecido, che. Ya sé que pasaste dolor, sí, pero te hicieron crecer, te dieron mucho placer además, compañía, te dieron sus tetas y una manera distinta de pensar porque las mujeres lógicamente son distintas a nosotros, y eso es lo que te hace crecer, justamente, la manera distinta de ver las cosas. Así que yo no soy misógino, eh. Ni misógino ni nihilista” (Laiseca en Vázquez y Millonschik, 2012).

<sup>350</sup> Valeria Sager destaca justamente aquello que nos permite pensar la distancia entre la *gnoseología* escéptica de los babélicos (la literatura no puede conocer ni representar la realidad) y la *gnoseología* de la complejidad de Saer y Aira: “[...] no resulta en la obra de Saer, ni en la de Aira [...] la comprobación de que la realidad es incognoscible sino la evidencia de que para escribir sobre lo real, para transformar algo de lo real y hacerlo aparecer en un mundo, se precisa la forma de una lógica capaz de contraer y expandir el tiempo” (2014, 110). “[...] reponen que la única forma en la que la novela puede dar cuenta de lo real, es inventando una lógica pura, que le sea propia, y que sea a la vez, tan completa como la construcción lógica a la que llamamos realidad” (249).

aparece reemplazado por una noción lúdica de experimento, una cierta concepción de literatura tanto hiper-literaria como post-literaria, donde la invitación borgeana de escribir sobre todos los temas y escenarios del universo se convierte en un terreno para ejercer la parodia como acto puro, sin un específico trasfondo crítico y donde se exorcizan no sólo las solemnes veleidades saerianas de literatura filosófica, sino que también se soslaya, como hemos visto anteriormente, la vocación aireana por la especulación y las teorías personales, el espesor de la referencia empírico-política en la escritura de Lamborghini, así como el despliegue de una idea de sabiduría moral y espiritual que atraviesa toda la producción de Laiseca. Es la gratuidad de la literatura como acto desinteresado, como juego de exotismo, de mezcla y de caos, como exhibición de competencias intelectuales puestas al servicio del puro goce descomprometido, como desdén hacia los grandes temas, en fin... tal es la imagen de *transgresión* que predomina en las ficciones babélicas y en todo aquello de “babélico” que tiñe la axiología que el grupo, desde la revista, erige para hacer leer a su *tradición selectiva* de autores.

De este modo, tal como veremos posteriormente, es cierto que *El entonado* y *Ansay* funcionan como una exterioridad de la historia, como un más allá de la interpretación del pasado que representan, y como una imagen desenfocada de la política (es decir, se detienen un paso más allá de la alegoría política, allí donde el significante del símbolo se separa de su significado supuesto y se solaza en la incertidumbre de su significación), pero también lo es que la novela de Saer expresa un interés en restituir cierta relación, aunque tortuosa, entre el hombre y la realidad, mientras que la de Caparrós renuncia no sólo a la posibilidad de escribir una novela histórica (renuncia a la que, en todo caso, también se pliega Saer), sino que desconfiaba de toda mínima posibilidad de la literatura de expresar otra cosa que no sean artificios, incapaz de concebir una escritura que funcione homológicamente a una idea de realidad exterior.

Pensando en una categoría que deja caer Gramuglio en su célebre balance del grupo Shanghai en *Punto de Vista* (1990), estas ficciones buscan huir del “peso de la tensión ética” que la experiencia política de los setenta parecía exigir. Si Gramuglio veía en *Glosa* de Saer la descongestión de esta tensión a base de explicitar lo que antes las ficciones alegóricas dejaban en un siniestro cono de sombra encarnado en “lo no dicho”, está claro que Caparrós, Guebel, Pauls y cía. juegan ya con una literatura post-alegórica, una literatura donde el mensaje político cifrado pasa a considerarse una inelegancia de trazo grueso (como dice Guebel en *La perla del emperador*: “Es de un mal gusto infinito mencionar aquello que existe”) y la búsqueda decadente del placer como eje de la experiencia literaria pasa a ser guía de gran parte de sus primeras ficciones. De este modo, si la *transgresión* que los babélicos procuran sobreimprimir como virtud a su *tradición selectiva* de autores se basa en extremar las propiedades inasimilables de estos (soslayar lo político, lo histórico, lo social, pero también toda traza de una cosmovisión “seria” en cualquier sentido), es esta misma actitud la que les impide percibir quizás algunos de los perfiles más propiamente inasimilables y transgresores, más singulares y extraños, de los proyectos de tales “autores-faro”.

Veremos posteriormente cómo es quizás en los primeros pasos de Matilde Sánchez y Sergio Chejfec donde puede buscarse un cierto viraje hacia la *gravedad* saeriana, hacia una cierta cosmovisión vivificada por el experimento, el fragmento y la incertidumbre.

## 5. Las poéticas: *Babel* y su máquina de escribir

El espacio que se le asigna a la obra de cada autor depende de la construcción de la figura de autor que hizo ese escritor, de la cantidad de amigos que tiene, y del amor o del terror que genera en los demás. Y en ese sentido no hay autor satisfecho.

Daniel Guebel (en Ballester, 2010, 25)

La literatura es un papel que viene de otros papeles. Los que escriben son los que leen los antiguos libros de su propia lengua, para ver cómo se acomodan a ella, cómo inventan una nueva forma de sobrevivir en ella.

Héctor Libertella (1988)

Antes de comenzar este tramo final de la investigación, consagrado a las poéticas que fueron construyendo los babélicos antes, durante y después de la revista *Babel*, queríamos retomar dos nociones cuya aptitud y procedencia configuran, a nuestro juicio, una matriz de lectura fascinante para abordar las ficciones del grupo y que, asimismo, se pliegan pertinentemente al objeto de estudio abordado, a las categorías teóricas que configuran el punto de partida de este trabajo y a la verificación de las hipótesis que hemos planteado inicialmente. Estas nociones son las de *manchas temáticas* y *red deseante*. La primera, si bien es una ya célebre conceptualización elaborada por David Viñas en lo que ha llegado a ser un clásico de la crítica, *Literatura argentina y realidad política* (publicado inicialmente en 1964), será un recurso al que remitirá constantemente Elsa Drucaroff en su estudio sobre la literatura de postdictadura titulado *Los prisioneros de la torre* (2011), que parte de la impugnación generacional contra los babélicos (a quienes percibe como impostores generacionales, representantes del auge postmoderno, elitista y vacío) y avanza hacia la propuesta de un canon de nuevas ficciones. La noción de Viñas remite a las recurrencias argumentales que configuran huellas de una experiencia social y que se diseminan en diversos textos de una época. Drucaroff, para definir los ecos del trauma social en la literatura de postdictadura, señala algunas manchas: “fantasmas y desaparecidos”, “el filicidio”, “el parricidio en legítima defensa”, “la memoria falsa”, “el viaje estático” y “la civilibarbarie” (cfr. Campos, 2013). Viñas define las *manchas temáticas* como espacios semánticos específicos que atraviesan ciertos textos de forma horizontal, como un flujo significativo constante, e irradian y se diseminan a otras textualidades. Estas matrices de sentido emergen como síntomas en los textos y permiten armar series históricas (el estanciero, el viaje, Rosas, entre otros) (cfr. Viñas, 1964).

Por otra parte, la noción de *red deseante*, menos amplia y de aparición más fugaz que la categoría de Viñas, es mencionada por Germán García en el número 2/3 de *Literal*, al exponer su rechazo al realismo y al populismo como normas literarias, y propugnar, en un marco de inspiración lacaniana, una literatura que escenifique el deseo, una “flexión literal”. Consideramos que, dada la filiación más que conjetural entre el sistema de valores babélico (con sus disensos internos) y los postulados de *Literal*, la perspectiva de García puede iluminar la manera en que circulan discursivamente las *manchas temáticas* en las ficciones babélicas y en la propia revista *Babel*:

¿Qué son los “temas” de una época, sino la interpretación intersubjetiva de una red deseante que se enmascara en el *sentido* para legitimar los mensajes de sus *sentidos*? (1975, 12)

Precisamente, el carácter sintomático de las *manchas temáticas* emerge en las ficciones babélicas con el carácter específico de una interpretación intersubjetiva (generacional y grupalmente). Lo que se interpreta en estos temas (como veremos: la herencia reclamada/no recibida, los maestros y discípulos, los padres e hijos, la imposibilidad de reconstruir el pasado, la intriga frustrada, etc.) es precisamente una *red deseante* que aparenta remitir a un sentido determinado, pero que en realidad busca la legitimación cultural del mensaje (y de sus mensajeros). Ese objeto de deseo cuya red se ciñe en el grupo Shanghai, sería precisamente el atributo de la vanguardia de sus precursores: la *transgresión*. El gran problema que se tematiza puede expresarse también en palabras de García en *Literal*: “¿Cómo subvertir sin despedazar(se)?” (1975, 29). Es decir, ¿cómo ejercer la transgresión, la subversión, sin reproducir esa misma autoexclusión y marginalidad que caracterizó a esa vanguardia radical que los babélicos toman como modelo?, ¿cómo adoptar un paradigma de experimentación y hermetismo cuya radicalidad implica acaso sacrificar la legitimación cultural?

Buscar en las poéticas propuestas en las ficciones del grupo Shanghai los núcleos de sentido de la formación como grupo y de la transgresión como estrategia implica no sólo una percepción derivativa de *lo babélico* presente en la revista *Babel* hacia las ficciones y de éstas hacia *lo babélico*, a modo de aplicación y cumplimiento de postulados estéticos. También implica el recorte de un corpus: esas ficciones donde el reclamo de una herencia generacional –la herencia transgresora de las vanguardias precursoras de los sesenta y setenta– cristaliza como “manchas temáticas” y recursos específicos.

Problematizada la cuestión de la herencia como un modo de construir un *lugar* colectivo: ficciones cuyos sujetos textuales enmascaran las estrategias y tensiones con que los autores buscan intervenir en el campo literario argentino. Una periodización de los efectos culturales y de la persistencia de hilos discursivos propios de *lo babélico* debiera abarcar un arco temporal mucho mayor al de la vida editorial de la revista *Babel*. Hacia atrás, los primeros pasos del grupos Shanghai y de sus integrantes particulares nos llevarían hasta fines de los setenta y comienzos de los ochenta (hacia la revista *Lectura Crítica*s donde Alan Pauls va construyendo su teoría de la parodia y su interés hacia Lamborghini, hacia la revista *Sitio*, donde Chitarroni participa de los ecos de *Literal*, hacia los primeros poemarios con los cuales Sergio Bizzio comienza a intervenir en esa tirantez dentro del campo poético que anticipa la dicotomía posterior entre neobarroco y objetivísimo, etc.). Hacia adelante, los resabios de *lo babélico* localizables, no sólo en las cúspides de las poéticas ya individualizadas de sus autores (en novelas como *El pasado*, *La Historia*, *El absoluto*, *Peripecias del no*, *Rabia*, etc.), sino también en la emblemización del grupo como parte de una historia de la vanguardia que homologa sus efectos con los de *Literal*, Lamborghini, Libertella, Aira, Laiseca (unificando maestros y discípulos, hermanos mayores y menores) y su extensión hacia debates que se proyectan en las políticas literarias de los noventa (con el suplemento *Radar*, con la revista *V de Vian*, etc.) y en las políticas literarias contemporáneas (tales como los que pueden rastrearse entre Elsa Drucaroff, Damián Tabarovksy, Guillermo Martínez, Quintín, Martín Kohan y un largo etcétera).

De este modo, el montaje de un corpus implica, en sus operaciones de selección, también voluntarias exclusiones, las cuales, en una panorámica más amplia, nunca estarían justificadas más allá de los criterios de espacio, pertinencia y manipulación epistemológica que requiere una investigación, siempre sujeta a sus propias reglas internas de arbitrariedad enmascarada. En todo caso, aquí hemos atravesado las proyecciones de *lo babélico* tomando como núcleo algunos textos centrales de *Babel* (en especial aquellos que coadyuvan a esa reconfiguración del canon, así como al “autobombo” grupal) y sus conexiones discursivas dentro de lo que podría verse como una *historia de la crítica a través de sus revistas*, pero también como parte del relato y mitificación de un grupo específico, para cuyas estrategias no hay limitaciones entre fronteras genéricas: crítica y ficción se cruzan no sólo como parte de un programa de ecos telequelianos heredado de *Literal*, sino también como una optimización de los recursos grupales dentro de un campo literario que, tras la dictadura, ha dejado amplios sectores de legitimación cultural en estado de vacancia.

En este caso, optamos por un corpus donde la cuestión de la herencia generacional (en diálogo más o menos reactivo con la apreciación de Rubinich sobre la “generación ausente”) escenifica de manera problemática algunos de los núcleos que en la revista *Babel* irán armando, por medio de una tradición selectiva, una figura de *transgresión*. Consideramos que esas lecturas sobre Lamborghini, Aira, Laiseca, Saer y Cohen, así como las que hacen de Copi, Puig, Libertella, Carrera, Cerro, Soriano y otros, que en *Babel* construían una biblioteca, en las ficciones del grupo encuentran sus paradojas, contradicciones, disensos y saturaciones: volviendo al cuestionamiento de Libertella (con el cual Chitarroni discute en la revista [1990b, 8]), el abordaje de las primeras ficciones Shanghai habilita inmediatamente la pregunta de cómo escriben estos autores que leen (o dicen leer) a Lamborghini, qué vínculos y coherencias aparecen (o podría exigirse que aparezcan) entre las poéticas del grupo (visiblemente diferentes entre sí) y el sistema de lecturas cuyos valores dicen promulgar. Hemos considerado que, en algunas ficciones de estos autores previas a la publicación de *Babel*, e incluso previas a la emergencia pública del grupo Shanghai, se problematiza la cuestión de la continuidad, la herencia y los parricidios (esos parricidios cuya imposibilidad generacional niegan en una sola voz Rubinich [1985] y Caparrós [1989a, 44]) de forma incluso más compleja y contradictoria, más plena de modos individuales, que en textos posteriores donde el grupo escribe algunas ficciones quizás más estereotipadamente plegadas al cliché que la revista había sentado en torno a *lo babélico*. Por ejemplo, si seguimos a Sassi, 2006, *La noche anterior* de Caparrós sería una novela donde las estrategias babélicas del manifiesto están aplicadas de forma ostensible, configurando una omnipresencia discursiva que configura una post-literatura grupal, desproblematizada y autocomplaciente, apoyada en los propios recursos ya culturalmente cristalizados. Otro tanto puede decirse del proyecto narrativo de C.E. Feiling, cuya línea de novelas concentradas en géneros “bajos”, si bien se despega de la experimentación hermética de los babélicos, impregna la escritura con los perfiles más estereotípicos de los recursos babélicos (*El agua electrizada*, por ejemplo, pese a configurar un policial de corte clásico, se enlaza, por medio de los recursos permanentes de la cita culta descontextualizada y de la exhibición de cosmopolitismo, a los aspectos menos problemáticos y más “vacíos” de *lo babélico* [cfr. Sassi, 2006, párr. 11]).

En fin, estas aclaraciones sobre los criterios del corpus ya han sido dosificadas en capítulos anteriores, y seguirán reponiéndose en los posteriores, en la medida en que, más allá de la selección operada aquí, se insistirá permanentemente en la

consideración de la totalidad de las ficciones babélicas, al menos entre el período editorial que va de 1984 a 1992. Por lo demás, como caja de resonancias de *lo babélico* y de la herencia de la *transgresión* que el grupo opera como axiología generacional, el abordaje de las siguientes ficciones nos parecería inexcusable, puesto que configuran las zonas textuales donde *lo babélico* no aparece como un sistema de valores ya logrado, sino como un conjunto de tanteos y problematizaciones, saturados de *manchas temáticas* y *sentidos enmascarados*, que configuran una suerte de *red deseante* de operaciones textuales. Operaciones por medio de las cuales los babélicos entran en diálogo con la tradición literaria anterior, exploran las posibilidades de continuar a sus precursores, se esfuerzan en distanciarse de aquellas políticas culturales de la que reniegan y, asimismo, van esbozando el blindaje de poéticas que, ya en *Babel*, aparecerá como una intriga desde donde leer a los otros para leerse a sí mismo.

Tomaremos entonces las ficciones publicadas antes de la aparición de *Babel: Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) y *No velas a tus muertos* (1986) de Martín Caparrós, *El pudor del pornógrafo* (1984) de Alan Pauls y *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987) de Daniel Guebel, cuya puesta en diálogo con las operaciones críticas analizadas en el capítulo anterior es, a nuestro parecer, más fructífera. Incluiremos también el abordaje de una ficción publicada después de *Babel: Los elementales* (1992) de Daniel Guebel, estudiada en conjunto con *El volante* (1992) de César Aira, con la cual consideramos que arma una serie en base al tema de la herencia de la *transgresión*.

Aclaremos que, por un lado, nuestro interés se centra en aproximarnos a novelas poco releídas por la crítica, algunas de ellas, como *Arnulfo* de Guebel o *No velas a tus muertos* de Caparrós, prácticamente olvidadas por el público lector y las reediciones editoriales. Por lo demás, remitimos a algunos estudios sobre otras novelas babélicas (o afines) que hemos publicado paralelamente a esta investigación y que consideramos que pueden articularse con la lectura que proponemos aquí<sup>351</sup>.

Las ficciones “excluidas” serán, sin embargo, traídas a colación constantemente para establecer la diseminación de *lo babélico* en sus páginas. En esta línea de referencias secundarias (teniendo en cuenta un arco que llega sólo hasta el año posterior al cierre de *Babel*) estarían *El divino convertible* e *Infierno Albino* de Sergio Bizzio, *El ser querido* de Daniel Guebel, *La noche anterior*, *El tercer cuerpo* y *Larga distancia* de Martín Caparrós, *El agua electrizada* de C.E. Feiling, *El Dock* de Matilde Sánchez y *Moral* y *El aire* de Sergio Chejfec. Por lo demás, la monografía crítica de Pauls sobre Puig (*Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*) y la edición de las “Siluetas” de Chitarroni reunidas en un volumen integral, han sido y serán mencionadas ante la pertinencia específica de la circulación puigiana en las ficciones de Pauls y de el gusto por lo apócrifo en el sistema de valores babélico.

Estimamos, por su parte, que el abordaje de la obra poética de los babélicos requeriría un trabajo desde la reconstrucción de otro marco cultural y otras políticas del campo literario, como son las concernientes al desarrollo de la poesía argentina de los años ochenta. En este plano deberían estudiarse las líneas de fuerza entre neobarroco y objetivismo que circulan entre la poesía de Sergio Bizzio, Jorge Dorio y C.E. Feiling,

---

<sup>351</sup> Sobre *La ingratitud* de Matilde Sánchez, cfr. Cohen de Chervonagura y Conde De Boeck, 2019; sobre *La perla del emperador* de Daniel Guebel, *Una novela china* de César Aira y *La mujer en la muralla* de Alberto Laiseca, cfr. Conde De Boeck, 2017, 238-275. Se encuentran en prensa otros estudios sobre *Lenta biografía* de Chejfec, *El coloquio* de Alan Pauls y *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (presentados en reuniones científicas verificables en nuestro perfil digital de [www.conicet.gov.ar](http://www.conicet.gov.ar)).

cuya diseminación de valores se da cita en algunas secciones de la revista *Babel* (especialmente en “Poesía & Teatro”).

Si el gran problema que circula en “lo babélico” es la herencia de la transgresión o, en todo caso, la pregunta por cómo heredar a los precursores, uno de los dilemas que más salta a la vista es el que se declina de una operación casi redundante y que es, de hecho, el pase analítico que ha predominado en los estudios sobre el tema: contrastar las ficciones que escribieron los babélicos con el sistema de lecturas que exaltaban desde la revista. Estos jóvenes lectores de Lamborghini, de Libertella, de Di Paola, de Copi, son los mismos que escribieron en su momento novelas como *Ansay o los infortunios de la gloria*, *El pudor del pornógrafo*, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, *El divino convertible*. El rasgo más evidente que delimita ambas partes (entre la máquina de leer y la máquina de escribir) es probablemente el principio de legibilidad. Si la tradición selectiva que leen los miembros del grupo Shanghai se caracteriza por su intensa apuesta por la radicalidad ilegible, por la impugnación de la transparencia del lenguaje y por el goce de la pura escritura contra “la prepotencia del referente” (*Literal* 1, 1973, 7), en sus propias novelas, en las textualidades que eligen producir, se comprueba una clara inclinación a la búsqueda de un público, la jugada a favor de, si no una absoluta legibilidad, sí un enmarcamiento discursivo que aumenta las convenciones que habilitan la lectura, tal como si se desactivaran algunos de los generadores de hermetismo más extremos de sus precursores y desenredaran esa extrañeza fundamental con estos que habían conspirado a favor de una letra autonomizada del referente.

Por lo pronto, los babélicos optan por la escritura de novelas en lugar de poner en práctica esa escritura genéricamente inclasificable de sus “autores-faro” (como los llama Delgado, 1996). Novelas que se pueden publicar y promocionar como “libros” propiamente dichos, más allá de la carga mayor o menor de experimentación que puedan contener. Es probable que en este viraje de la *letra* (como “práctica cruzada” entre crítica y ficción, como la llama Libertella en *Las sagradas escrituras*) hacia la *novela* (o de la *escritura* al *libro*, como se opera el cambio de objeto entre *Literal* y *Babel*) deban buscarse también los efectos de otras figuras tutelares que fascinan a los Shanghai y que justifican esa búsqueda de la transgresión dentro de los límites de lo novelesco: Manuel Puig, Alberto Laiseca y César Aira. Y quizás, en menor medida, Juan José Saer. Como hemos visto anteriormente, en estas poéticas los babélicos encuentran formas de lo inasimilable con las cuales reafirmar en la narrativa la plataforma discursiva idónea para introducir, como subterfugios, coordenadas disimuladas de radicalidad vanguardista. Volvemos a la ya invocada figura libertelliana del “caballo de troya” (1977; cfr. Tabarovsky, 2018): introducirse en el mercado (en sus formas convencionales) y desde allí producir efectos disruptivos y subrepticios propios de la vanguardia. Transgredir desde los moldes el gusto hegemónico del mercado editorial.

Ahora bien, al entregarse a la parodia como principio de escritura, el acceso de los babélicos a la novela nunca es lineal, sino irónico. Se trata de escribir novelas que constantemente están poniendo en duda los mitos culturales que las justifican. Sin embargo, está claro que se trata todavía de ficciones en las que el retorno a una idea de novela plantea un trabajo con la verosimilitud narrativa (en todo caso, con los disparadores convencionales de lo novelesco), trabajo que parecería desdejar la radicalidad extrema que el grupo vindica en Libertella o en Lamborghini. Recordemos que ya Catalin subraya esta paradoja al hablar de “la vuelta sobre la estética realista en

relación paradójica con la recuperación de la radicalidad vanguardista como valor” (2015), es decir, si el realismo es excomulgado por *Babel* como parte de esa ilusión mimética y esa superstición política de la “literatura Roger Rabbit”, es la estética realista la que hace acto de presencia en las ficciones del grupo, aunque lo haga bajo el estandarte del valor vanguardista de la transgresión como política literaria. Pensemos en *No velas a tus muertos* o *El tercer cuerpo* o *La noche anterior* de Caparrós; en *Infierno Albino* de Bizzio o *El agua electrizada* de Feiling... casos puntuales donde el trabajo con un aparato de representación verosímil y por momentos costumbrista disimula el trasfondo vanguardista hasta casi disolverlo en una moderada forma de experimentación con la técnica, el montaje y la metaliteratura no mucho más compleja, en realidad, que lo que ya se hacía en las novelas del *Boom* latinoamericano, tan defenestrado en las páginas de *Babel*.

Eso que Valeria Sager percibía en las ficciones Shanghai como “la ruptura con el pacto de mimesis del realismo; la negación de la linealidad temporal a favor de desvíos y digresiones (...); la preferencia por la parodia, la ironía y el distanciamiento crítico [...], etc.” (2005), configura una ruptura formal que, más allá del sistema de valores del grupo, no termina de clausurar la estética realista de sus páginas. Es en este plano que Lisandro Bernardini zanja el problema al diferenciar la *estética* del realismo de los *usos culturales* del realismo:

**Más que la existencia del poder de representación del realismo lo que se cuestiona son los modos en que se lo ha estado utilizando,** la degradación a que lo somete el afán pedagógico, de captación y expansión del mercado. Contra los efectos políticos e ideológicos de la obra literaria y la ausencia de complejidad narrativa a la que obliga el mercado fomentando un fortalecimiento del sentido común, desde *Babel* se recuperan, en las reseñas y en la puesta en práctica narrativa, la meta literatura de Macedonio Fernández, la combinación de estilos bajos de Roberto Arlt, la mezcla de lenguas de Gombrowicz, la liberación de la narración de un narrador único que experimenta Manuel Puig; todos gestos que atentan contra la legibilidad, y ponen en crisis la función expresiva del lenguaje literario. (2015, 1-2; el remarcado es nuestro)

La mezcla y la experimentación con el lenguaje no sólo plantean entonces una impugnación del realismo en términos de buscar lo ilegible frente a lo legible (al fin y al cabo, las novelas babélicas están muchos más cerca de lo legible que la escritura de Lamborghini, Libertella, Zelarayán o el primer Gusmán), sino que se trata de una puesta en escena de la complejidad frente a la banalización, de la extrañeza frente a la obviedad: una literatura que, en su autonomía, pierde esa relación “ingenua” que el realismo tiene con respecto a la idea de su capacidad para intervenir en la realidad, y este viraje opera un extrañamiento que está en las bases de la concepción babélica de la transgresión. Al abandonar la banalización del mercado y el imperativo ideológico, las ficciones babélicas quedan arrojadas al infinito desborde de lo “puramente” literario, esa desmesura de invención inagotable de la cual Aira o Laiseca son ejemplos absolutos de lo que se percibe entonces como una liberación: la vindicación de cuño borgeana de ampliarse a todos los temas, a todos los escenarios. Y en esta liberación de los lugares comunes y las deontologías literarias convencionales, el grupo Shanghai se encuentra de frente con el desafío cardinal de toda vanguardia: representar lo inasimilable y, a la



vez, estar a la altura de las potencias e incertidumbres que proclama. Lo inútil, lo singular, lo inactual, como diría Giordano (1999), pero también lo frívolo, la literatura “mala”, lo ilegible, lo impublicable. Todo aquello que reenvía a la exterioridad salvaje de la literatura que la institución literaria suele reprimir y a cuyo desafío desvía la mirada. Es precisamente ese fenómeno que Damián Tabarovsky percibe como la verdadera “literatura de izquierda”:

¿Qué ocurre con quien hace saltar la banca? Es expulsado. Obviamente expulsado de la literatura del café con leche<sup>352</sup> (más que expulsado: nunca fue aceptado), pero a la vez expulsado del nuevo canon; no por ignorarlo, por hacer como si el nuevo canon no existiese; sino por haberse vuelto anómalo también para él, haberse vuelto inasimilable; poco confiable, un desviado.

Ese *sin lugar* es el sitio de la literatura de izquierda, allí imagina la comunidad inoperante. Desde ese sin lugar, habla: es el escritor sin público. (2011, 36)

Aunque los detractores de *Babel* desdeñaran el oportunismo académico e intelectualista del grupo, es inevitable percibir que, si pensamos en el horizonte de expectativas de los años ochenta, la idea de escribir contra el realismo ideológico y contra el mercado producía un riesgo puntual: un “sin lugar” y un “sin público” que, definidos como *lugar* en términos de Mozejko y Costa, configuran una posición estratégica dentro del campo literario que quizás promueva más obstáculos que beneficios (Drucaroff, en *Los prisioneros de la torre*, quizás hiperboliza en exceso las prebendas académicas con que los babélicos se verían supuestamente beneficiados gracias a la ficción teórica que promulgaban). Al fin y al cabo, las impugnaciones que se granjearon los babélicos operaron como publicidad, pero también como rechazo, y si bien este efecto cultural no los perjudicó a nivel directamente editorial (ninguno de los babélicos experimentó hiatos editoriales o invisibilidades mediáticas a partir de entonces), es inevitable percibir que, incluso hoy, se exhibe una inquietante cantidad de voces que funcionan como anticuerpos a algo que se señala en el grupo como frivolidad, pero que parecería más bien pugnar por superponer un “manto reactivo” (por usar una expresión barthesiana que recupera Giordano [1999, 15]) contra lo inasimilable de una literatura que, en su momento, propuso diseñar la eficacia.

---

<sup>352</sup> Con “literatura del café con leche” Tabarovsky reformula implícitamente la noción babélica de “literatura Roger Rabbit”, para lo cual toma una anécdota de Alejandra Pizarnik, según la cual la poeta afirmaba no poder escribir una narración convencional en la cual los personajes expresaran cosas circunstanciales, como servirse un “café con leche”. Se trataría de la literatura que no experimenta con el lenguaje y las formas (es decir, la literatura que no se piensa en ese “metalenguaje que se apasiona” con que Steimberg define a Borges desde *Literar* (1977, 83)).

5.1. Un legajo polvoriento y un epistolario sentimental: primeros pasos del grupo Shanghai en *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós y *El pudor del pornógrafo* (1984) de Alan Pauls

¿Qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente?

Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1968, 15)

[...] la literatura habla de la masturbación y de la muerte [...]

Germán García, "La palabra fuera de lugar" en *Literal*, no. 2/3 (1975, 26)

Si puede marcarse un punto de inauguración para las poéticas de postdictadura que darán lugar a esa autopercepción de "generación ausente" con que el grupo Shanghai se volvería emblemático del período, es precisamente en las dos ficciones que Martín Caparrós escribió a fines de los setenta y comienzos de los ochenta en España, en su relativo exilio, y en la novela que Alan Pauls fue escribiendo durante las fechas de transición democrática: en ambas se ha señalado la falta de interés por la coyuntura social (cfr. Sassi, 2006, 206) y el regodeo decadente en una autonomización de la literatura frente a sus supuestas funciones como medio de denuncia y reparación ideológica. Si Pauls irrumpió en la escena, hacia 1984, con una novela erótica y paranoica, relectura lacaniana del sentimentalismo folletinesco y experimental de Manuel Puig, Caparrós hacía su rendición de cuentas con el estado "actual" de la literatura nacional con una ficción político-testimonial, obsesionada por el presente, como era protocolar en las novelas latinoamericanas de los años setenta fraguadas desde el exilio o como resistencia interna (cfr. Aínsa, 1991, 13), y con una forma atípica de novela histórica, pensada como reescritura burlesca y desmitificadora del pasado fundacional del país.

La experiencia que comenzó en Shanghai y desembocó en *Babel* se había realizado, como hemos visto, bajo la propiciatoria apertura receptiva instaurada por textos como *Ema, la cautiva* de César Aira, el emergente "realismo delirante" de Alberto Laiseca y los magisterios, más o menos encauzados por esa época en el canon nacional, de autores como Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi, Héctor Libertella y Jorge Di Paola. Para ese entonces, apenas podían señalarse dos textos que representarían a esta joven generación emergente. Aparecidas en 1984, estas novelas son las primeras publicadas por sus autores. *Ansay o los infortunios de la gloria* de Martín Caparrós<sup>353</sup> y *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls, funcionaron en su momento como cabales estandartes de lo que estos autores postulaban como literatura. Resulta probable, entonces, que todo intento de interpretar el papel del grupo Shanghai y de la posterior revista *Babel* dentro de la literatura argentina deba partir de una relectura de estos dos textos<sup>354</sup>: de las condiciones de su emergencia, de aquello que repiten, de

---

<sup>353</sup> Puede señalarse, sin embargo, la anterioridad de la escritura de *No velas a tus muertos*, de Caparrós, publicada recién en 1986.

<sup>354</sup> Ya Valeria Sager afirma que "Si bien la sensibilidad poética de sus primeros libros se gesta en correspondencia con el programa, las afinidades electivas y la forma de la revista; la narrativa de los babélicos (también la de los narrativistas) puede verse como un conjunto verdadero a

aquello que combaten y de aquello que pretenden fundar. Como afirmaba Héctor Libertella (y que hemos citado ya como epígrafe de este capítulo sobre las poéticas de *Babel*):

La literatura es un papel que viene de otros papeles. Los que escriben son los que leen los antiguos libros de su propia lengua, para ver cómo se acomodan a ella, cómo inventan una nueva forma de sobrevivir en ella. (Libertella, 1988)

¿Qué se representa en estas novelas? Caparrós inaugura una relación singular con la historia nacional, que acaso experimentará su culminación en la monumental, aunque todavía no lo suficientemente reconocida, *La Historia* (1999), proyecto que la crítica ha equiparado en extensión, fuerza imaginativa y ambición de totalidad a *Los sorias* de Alberto Laiseca (cfr. Piacenza, 2001); y Pauls hace lo propio con su representación de las ambiguas relaciones entre el amor, el erotismo y la perversión, para lo cual elabora una compleja “semiótica de las pasiones” que atravesará como un hilo conductor toda su obra, hasta desembocar finalmente en su tríptico “histórico”: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013).

Entonces, si el joven grupo Shanghai, más allá de su voluntad transgresora, irreverente y disruptiva, fue representado en su época de emergencia por alguna experiencia literaria concreta, ésta debería buscarse (y sin importar hacia dónde se hayan orientado posteriormente las respectivas poéticas de cada miembro) en los efectos de sentido que *Ansay* y *El pudor del pornógrafo* intentaron poner en circulación<sup>355</sup>.

---

partir de 1990” (2005 y cfr. 2007). Antes de este año, las únicas obras publicadas por el grupo serían las dos novelas de Caparrós, la de Alan Pauls y la primera de Guebel. En cambio, en 1990, se publican *La perla del emperador* de Guebel, *Lenta biografía* y *Moral* de Chejfec, *La ingratitud* de Matilde Sánchez, *El coloquio* de Alan Pauls, *El divino convertible* de Sergio Bizzio y dos de Caparrós: *La noche anterior* y *El tercer cuerpo*. Ahora bien, resulta interesante que precisamente donde Sager percibe el momento de mayor cristalización de la estética del grupo, por concentración de publicaciones, es cuando más puede percibirse las diferencias de los programas estéticos personales: la distancia, al menos, entre el desarrollo de una narrativa de influjo onettiano y saeriano en Chejfec y Sánchez y el culto paródico y novelesco en Bizzio y Guebel, y, por otra parte, el experimento expresionista y onírico de Pauls (donde, como Piglia en *Respiración artificial*, repite la combinación entre reflexión sobre los genocidios y una vaga estructura policial usada para remitir a la historia argentina reciente [cfr. Castro, M.V., 2009, 5]). Sin duda comparten el exotismo, que ya Caparrós subrayara en su editorial babélico de 1989, así como el experimentalismo, el uso de una profusa intertextualidad y una amplia red de referencias culturales, así como la constante prolongación de otros discursos bajo el régimen de la parodia.

<sup>355</sup> Hasta cierto punto no es incorrecto afirmar que estas primeras ficciones de los Shanghai han ocupado un lugar muy periférico en los estudios sobre el grupo. En el caso concreto de *Ansay*, más allá de Martín Kohan (2000) o Lisandro Bernardini (2015), ni siquiera María Virginia Castro (2015) o Lucía Ludeña Aranda (2016) le dedican en sus completos estudios más que algunas referencias pasajeras. En todo caso, el trabajo más sistemático sobre esta novela quizás pueda encontrarse en la tesis doctoral de Paul Alexander Roggendorff (2012). En cuanto a *El pudor del pornógrafo*, nos remitimos al interesante estudio de Diego Germán Ruiz (2016), aunque también puede encontrarse una notable lectura de esta novela en el trabajo de Pablo Rubio Gijón (2012) sobre la obra general de Pauls, desde la perspectiva de la reescritura que hace el autor de las convenciones del género policial. Veremos posteriormente cómo la primera novela de Daniel Guebel, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, configura una vacancia crítica todavía más evidente.

Estas dos novelas establecen una representación de la historia, de la intimidad y de la escritura a la luz, no sólo de los cambios culturales y políticos producidos durante la transición democrática de los años ochenta, sino también en virtud de la autoconstrucción como formación cultural emergente (sin olvidar que ambas ficciones, si bien se convirtieron en íconos del grupo, fueron escritas todavía como parte de los modos individuales previos a la formación colectiva). Cierta identidad generacional, cierta posición “nueva” hacia la literatura anterior y, sin duda, el reclamo de ciertas herencias literarias, abrieron para estos autores un espacio de visibilización para escenificar toda una serie de actitudes y poses para posicionarse frente a las relaciones ya canónicas entre literatura y política que en Argentina se habían establecido como resistencia durante el “proceso”. Asimismo, estas obras anuncian, ya no sólo la construcción de un efecto de grupalidad, sino también el bastimento de lo que serán los proyectos creadores individuales de sendos autores; los elementos que no pueden explicarse sólo con la mirada colocada sobre la experiencia colectiva de *Shanghai* y *Babel*, sino que deben proyectarse hacia la especificidad con que los autores intervienen con estrategias diferentes en la política literaria y gestionan la legitimidad específica de sus trayectorias para intentar “sobrevivir” dentro de la literatura y responder, a su vez, a esa programática pregunta lanzada por Germán García en la revista *Literat*: “¿Cómo subvertir sin despadazar(se)?” (1975, 29).

### **1. *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós: una épica borgeana del fracaso**

El relato de una derrota es, siempre, una suma de divagaciones atroces y estupor, a la que el relator acosa con las morbosidades del suplicio.

Andrés Rivera, *En esta dulce tierra*

*Ansay o los infortunios de la gloria* narra la historia de un ignoto personaje histórico, el militar don Faustino Ansay, comandante en Mendoza, y las diversas desventuras que se suceden en su vida al manifestarse como leal a su rey y opositor a la reciente Revolución de Mayo. La historia de su destitución, su exilio, sus procesos judiciales, humillaciones, encarcelamientos y vanos intentos de fuga y de dar batalla, transcurren episódicamente a lo largo de una novela que, de manera creciente, va revelando su carácter experimental. Si bien las fuentes básicas de Caparrós son los archivos sobre el personaje histórico y las *Memorias* que éste escribiera en España muchos años después<sup>356</sup>, la obsesión central del texto se apoya en los diversos contrapuntos, fragmentos, recursos narrativos e intervenciones metaliterarias con los cuales se configura, por un lado, toda una épica del fracaso que reflexiona sobre la derrota y sobre el papel del individuo en el flujo de los acontecimientos políticos, pero también un complejo balance sobre la imposibilidad de asir el pasado y de reconstruir la mentalidad de un hombre, lo cual, como tiro por elevación, refuta la posibilidad misma de escribir una novela histórica y nos devuelve a esa negatividad gnoseológica que la revista *Literat* había establecido como parte de su programa antihumanista:

---

<sup>356</sup> De hecho, el título completo de esas memorias, *Relación de los Acontecimientos ocurridos en la ciudad de Mendoza en los meses de junio y julio de 1810*, recuerda levemente, en el casticismo de su estructura, al título pomposo que Caparrós le dará a su manifiesto en *Babel*: “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”.

Se dirá que es necesario que la vida tenga un sentido... ¿por qué tendría que ser así? En los sujetos –nada más cierto– y “entre” los sujetos, se constituye la condición inapelable del sentido y por eso toda búsqueda de sentido, aunque pueda escandalizar a una coyuntura de la historia, es buena letra para la cultura. (García, en *Literal* 2/3, 1975, 29)

En cierto sentido, el Ansay caparrosiano vendría a ser un emblema de esta actitud desesperanzada hacia toda búsqueda de un sentido único de la vida del sujeto y de verdad ideológica. Es precisamente “la incertidumbre”, ese núcleo de transgresión que *Literal* había convertido en eje de toda resistencia discursiva, la que parecería llamar la atención de Caparrós al momento de escoger a Ansay como ejemplo de una contraépica de la Revolución de Mayo: un personaje ambiguo y semificcional cuya falta de sentido pone en duda el sentido mismo de la fundación de la nación argentina.

Toda la primera parte de la novela (pese a ciertos giros metaliterarios, a la constante inserción de fragmentos de Mariano Moreno que revelan las contradicciones ideológicas de la Revolución y de cartas de la esposa del patriota, quien le escribe desconociendo que su marido ya ha fallecido) todavía se mantiene parcialmente dentro de las exigencias formales de la novela histórica de canon tradicional. Sin embargo, la segunda parte elabora una complejización formal y conceptual que parecería alejarla del género y proponer miradas desviadas sobre la Historia. La creciente distorsión de los “hechos” que se opera en esta segunda mitad pone en escena la imposibilidad de asir el pasado histórico, la realidad cruda de los hechos, sin ingresar a la subjetividad del personaje, a sus “íntimas batallas”.

Don Faustino Ansay, atormentado por su encarcelamiento e incapaz de comprender que el tiempo de la colonia ha terminado y que lo que percibe como un traidor levantamiento no es otra cosa que el nacimiento de un estado-nación, ingresa en un delirio dentro del cual fantasea, escribiendo sus memorias, con ser un conquistador del glorioso Imperio del Siglo de Oro y, bajo la lente de su imaginación enfebrecida, percibe a los rebeldes como salvajes indígenas. De este modo, sus sufrimientos quedan justificados dentro de un ilusorio marco épico y anacrónico. A su vez, la derrota y los infortunios del personaje se diseminan hacia el propio autor, quien, por medio de su auto-inscripción en el texto como narrador metaliterario, pone en escena su propia derrota como escritor: su incapacidad para escribir una novela histórica, lo cual busca funcionar como argumento para negar la posibilidad de todo el género en sí mismo e incluso de toda la literatura: “[...] a medida que sigo adelante con esta historia estoy cada vez más lejos de saber cómo se escribe una narración, como se *cuenta* una novela” (1984, 246).

I. Aunque fue la primera en ser publicada, en 1984, *Ansay o los infortunios de la gloria* es en realidad la segunda novela de Caparrós. La primera, en orden de escritura, sería publicada recién en 1986: *No velas a tus muertos*, una novela sobre la militancia juvenil durante los años setenta<sup>357</sup>.

---

<sup>357</sup> *Ansay* fue el primer libro publicado por la editorial Ada Korn, la cual, aunque hoy se mantiene inactiva, ha producido hasta años recientes un selecto catálogo de publicaciones nacionales y extranjeras, entre cuyos autores locales se cuentan Marcelo Cohen, César Aira y Matilde Sánchez.

*Ansay* fue escrita en los primeros años de la década del ochenta, durante el relativo exilio español de su autor (originalmente comenzado en Francia)<sup>358</sup>. Por tema y por contexto dentro del campo literario argentino, podría ser percibida, en primera instancia, como parte del fenómeno de la llamada “nueva novela histórica argentina” (cfr. Aínsa, 1991<sup>359</sup>), en la línea de *Polvo y espanto* (1973) de Abelardo Arias, *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975) de Héctor Tizón, *Daimón* (1978) de Abel Posse, *El baile de los Guerreros* (1979) de Ernesto Schóo, *Juanamanuela mucha mujer* (1980) de Martha Mercader, *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos, *El entonado* (1983) de Juan José Saer, *En esta dulce tierra* (1984) y *La revolución es un sueño eterno* (1987) de Andrés Rivera y *Tiempo de opresión* (1986) de Antonio Elio Brailovsky, por mencionar estrictamente las más notables del período.

Esta relación, aunque no es errada, fue diluyéndose en la crítica durante los años posteriores, no sólo por el derrotero particular que tomó el proyecto creador de Caparrós, sino también por su filiación dentro de un grupo que ventilaba temas e intereses desafiantemente distantes de ese desarrollo ideológicamente “reparador” de la “nueva novela histórica”.

La impronta que dejaría el grupo Shanghai en el campo literario desde fines de los años ochenta ha establecido en la recepción crítica la tendencia a leer cada texto de sus miembros (especialmente los publicados durante el período que abarca desde la emergencia del grupo hasta el cierre de *Babel* en 1991) como la expresión o aplicación sea de un programa estético grupal, sea de un compartido impulso generacional. Incluso en las directrices interpretativas opuestas, donde campea un cierto escepticismo hacia la homogeneidad del grupo (escepticismo alimentado desde un comienzo por los propios babélicos, si hacemos caso al manifiesto de Caparrós de 1989), se tiende de

---

<sup>358</sup> De hecho, al final de la novela, el autor firma: “Valsaín y Madrid, 1982” (1984, 291). La fecha y el lugar de escritura (no casualmente resaltado por el autor) nos permite clasificar a *Ansay* (y por extensión a *No velas a tus muertos*) dentro de la literatura argentina producida durante la dictadura y desde el exilio, junto a textos como *Cuentos del exilio* de Di Benedetto, *Hechos y relaciones* de Juan Gelman, *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas, *La casa y el viento* de Héctor Tizón, *No habrá más penas ni olvidos* de Osvaldo Soriano o *La vida entera* de Juan Martini. La tematización del exilio en *Ansay* es una de las huellas que el enunciador deja en el texto (cfr. 1984, 50) y que esperan ser contrastadas e interpretadas, a nivel extra-textual, con la biografía que el autor construye de sí mismo (ya el efecto de exilio político aparece connotado en la breve biografía que incluye la primera edición de la novela, donde se aclara que residió en París y Madrid entre 1976 y 1983). El exilio en la literatura nacional, cuya tradición se inicia en los tiempos de la Generación del 37 (con Alberdi, Echeverría y Sarmiento), ha llegado a convertirse en un valor dentro del campo intelectual: confiere al escritor una legitimidad ideológica, el signo abrigado de una autoridad empírica para hablar de política y profetizar sobre los males del país, la marca del sufrimiento en carne propia, que confiere la autenticidad del martirologio y, por lo demás, cuando el exilio ha sido europeo, establece una relación de distanciamiento y perspectivismo genuino (el autor que, desde Europa, adquiere la autoridad y el prestigio como para producir juicios de peso sobre su país: esa mitología de la mirada exterior que establece que, desde afuera, todo lo dicho sobre el país adquiere un espesor más real y objetivo). Caparrós, a su vez, por medio de sus dos primeras novelas, se encarga de construir un rasgo de diferencia específica en su propio exilio: se trata de un exilio de causas, o al menos de connotaciones, políticas (para diferenciarlo de los exilios personales, de tipo cultural o existencial, como los de Wilcock, Néstor Sánchez, Saer e incluso Cortázar). El exilio de Caparrós, entre Francia y España, aunque más bien configura una etapa de estudio y profesionalización, corresponde a la misma trayectoria geográfica de la mayor parte de los exiliados argentinos durante el período (de hecho, en el mismo orden, Francia y España son las dos residencias de Di Benedetto entre 1977 y 1984).

<sup>359</sup> De hecho, Seymour Menton la incluye en su ya clásico *Latin America's New Historical Novel* (1993, 3, 22, 26, 191 n.20).

todas formas a señalar especialmente los rasgos estereotípicos de Shangai: la parodia, el fragmentarismo, el exotismo, el intelectualismo metaliterario, el juego y la intertextualidad. Y aunque estos rasgos sean fundamentales al momento de considerar la axiología de fondo de los textos producidos por esta *formación*, es cierto que una excesiva concentración en los mismos impide deslindar aquellos elementos que unieron a estos escritores en un momento determinado de aquellos con los que cada uno, individualmente, fue elaborando las bases de proyectos creadores personales, mucho más amplios que los clichés estratégicos a partir de los cuales cimentaron en los ochenta un efecto legítimo de grupo para intervenir en el campo literario nacional. A su vez, la búsqueda de lo babélico en la cristalización ficcional de una lista preconcebida de recursos y estrategias sólo sirve para confirmar el sentido que se le ha conferido como episodio de la literatura de postdictadura, pero no para recortar los implícitos reclamos de herencia y las complejas y contradictorias formas con que de esta camada “huérfana” fue desplegando, a través de una suerte de “novela del artista”, una desesperada búsqueda de maestros precursores y padres para ejercer parricidios. Si bajo las veleidosas declaraciones de experimentación e intelectualismo paródico subyace un cierto malestar generacional, quizás éste radique en la “épica del fracaso”, en esa intriga fallida de la que hablaba Lamborghini en el primer número de *Literal*, cuyo mito fundacional, redirigido hacia la percepción de la historia argentina, podría leerse en las páginas de *Ansay*.



Ilustración de Luis Scafati

**Figura 4.** Ilustraciones de Luis Scafati incluida en el dossier sobre la Revolución de Mayo del número 17 de *Babel*. En la línea de trazo sucio y expresionista de Carlos Nine, este dibujante y artista plástico mendocino ilustró obras de Roberto Arlt, Kafka, José Hernández, Mario Levrero, Ricardo Piglia y Guillermo Saavedra, entre muchos otros. La editorial Punto Sur, la misma que comienza a publicar *Babel* a partir del número 6, publicó en estos mismos años un libro de ilustraciones de Scafati (reseñado elogiosamente por Pablo Avelluto en el octavo número de la revista).

Este amplio dossier, titulado “El día de la escarapela” (*Babel*, no. 17, 1990, 20-29), si bien no ilumina especialmente los recursos e intereses de la novela de Caparrós (en realidad, los dossiers de *Babel* pocas veces dialogan fructíferamente con las ficciones del grupo), por la multiplicidad de voces que introduce a través de fragmentos de textos de la época, y por el panorama de contradicciones y paradojas que se evidencia como trasfondo de la épica nacional, sumado a la presencia constante de diferentes facetas de Mariano Moreno, es inevitable la remisión a *Ansay*. Incluso el copete del dossier (acaso escrito por el propio Caparrós) exhibe con ironía esa misma impugnación de la historia oficial argentina que puede leerse (al menos hasta cierto punto) en la novela, especialmente a modo de deconstrucción de un mito nacional. Reza el copete en cuestión: “Salvo la cruda revelación de la verdadera identidad de los Reyes Magos, no debe haber otro golpe tan duro en la vida de un párvulo argentino como la comprobación de



que la revista *Billiken* no le había contado toda la verdad. Desde el telón de fondo épico y costumbrista hasta el corazón ideológico y el significado político de aquellos días de mayo de 1910, mucho ha sido tergiversado por la voluntad hagiográfica y lubricante de buena parte de la historiografía y su divulgación en manuales, libros de texto y semanarios infantiles. Mientras el sol del 25 viene asomando nuevamente sus desmayados rayos, *Babel* ofrece una antología de textos y declaraciones para arrojar alguna luz acerca de los problemas que realmente desvelaron a un puñado de hombres hace apenas 180 años” (1990, 20).

II. En la entrada sobre Caparrós incluida en el *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (siglo XX)* dirigido por Rocco Carbone y Marcela Croce, Pablo Castro describe *Ansay* como

novela histórica construida sobre la base de una suma de géneros, coro polifónico, carnaval [...] complejo articulado de formas distintas: memoria, ensayo, crónica de Indias, epístola, guion dramático. Ficción que, por momentos, devela la “cocina” de la escritura en una suerte de distanciamiento brechtiano; o, si se quiere, de apartado reflexivo que constituirá un procedimiento estilístico constante a lo largo de toda su obra. (Castro en Carbone y Croce, 2010, 263).

Para este crítico, las notas de mezcla de géneros, fragmentarismo, polifonía y distanciamiento metaliterario quedan estrechamente plegadas a la definición que propone del “programa estético” del grupo Shanghai:

la desconfianza ante los grandes temas y las totalidades, el trabajo sobre el fragmento y la digresión, la autonomía y manipulación de los géneros; todo con algo de dandismo y exotismo. (263-264)

Quedan, sin embargo, soslayados los aspectos que puedan ir más allá de la conceptualización crítica de los atributos grupales de Shanghai. Así, no es evaluado el experimento con el *fluir* de la conciencia y el estilo indirecto libre, que se acerca a lo que ya comenzaba a desarrollar Andrés Rivera<sup>360</sup>, o los alcances de la novela como impugnación de un discurso historiográfico oficial y su posible cercanía con la “Nueva Novela Histórica Latinoamericana”, o bien la lectura trágica que Caparrós, entre *Ansay* y *No velas a tus muertos*, va construyendo en torno a la noción de compromiso ideológico<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> Al leer *Ansay* en la actualidad, la comparación con Rivera resulta inevitable. No nombrarlo sería estar demasiado ceñido al paradigma crítico que lee a los autores de Shanghai exclusivamente desde la experiencia de grupo y desde sus rasgos supuestamente compartidos de transgresión experimental. De hecho, ya el propio Rivera ha confesado en una entrevista (en Berg, Bueno y Fernández Della Barca, 1994, 321) su gusto por *Ansay*, aunque no por el resto de la obra de Caparrós, y hasta podría estudiarse en qué punto el experimento con los puntos de vista y el desarrollo de una épica del fracaso en *Ansay* tuvieron alguna influencia sobre la escritura *La revolución es un sueño eterno*.

Ante la pregunta acerca de los jóvenes narradores de aquel momento, Rivera contesta: “No me dicen nada... Leí la primera novela de Martín Caparrós, *Ansay* o *Los infortunios de la gloria* (1984) y me gustó, luego escribió una novela sobre la represión *No velas a tus muertos* (1986) y preferí otras lecturas” (en Berg, Bueno y Fernández Della Barca, 1994, 321).

<sup>361</sup> Al mencionar estos aspectos soslayados en el texto de Pablo Castro, no lo hacemos como señalamiento de una carencia, en la medida en que estamos refiriéndonos a una breve entrada en un diccionario, de por sí ya bastante más completa de lo que podría esperarse en un género

En todo caso, es indudable que *Ansay* exhibe una suerte de doble acceso: si bien en su puerta de entrada pareciera participar de esa problematización del pasado histórico que la Nueva Novela Histórica formula como estrategia para cifrar los traumas del pasado reciente, su puerta de salida ya confluye hacia los ejercicios paródicos y metaliterarios de Aira y Guebel.

Esta distinción que hacemos al colocar, de un lado, la Nueva Novela Histórica Latinoamericana y, del otro, la producción paródica de Aira y Guebel, es, en cierto sentido, inválida y sólo se basa en un criterio debatible: uno de los textos críticos que introducen el concepto de Nueva Novela Histórica para cartografiar la narrativa latinoamericana de los años ochenta, el de Fernando Aínsa (1991). Si bien Aínsa conceptualiza esa reescritura narrativa de la historia con rasgos casi completamente homologables a los que exponía Caparrós en el manifiesto de *Babel* –impugnación de la historia oficial, abolición de la “distancia épica”, deconstrucción de los mitos nacionales, negación de la verosimilitud, anacronismos, metaficcionalidad, parodia y pastiche, el gusto por lo apócrifo, escepticismo frente a las grandes verdades, desmesura, extrañamiento, experimentación con el lenguaje (Aínsa, 1991)–, al hacerlo arma un sistema de lecturas tan amplio y contradictorio en lo referente a las políticas literarias del período, que la amplitud de la categoría termina configurando un contexto insuficiente para pensar en escrituras como las de Aira, Laiseca o Caparrós, especialmente porque Aínsa ni siquiera las menciona. En una biblioteca ejemplar, el crítico coloca lado a lado, en lo que respecta a la literatura argentina, las novelas de Martha Mercader, Abel Posse y Tomás Eloy Martínez con las de Saer y Libertella (el caso de *¡Cavernícolas!* La promiscuidad de esta serie, donde la objetividad crítica para cartografiar el período produce disonancias más que evidentes (por lo pronto, la convivencia entre una complaciente literatura de mercado, epígona del Boom, y una de las escrituras de vanguardia más radical de la época, como lo es el caso de Libertella), las cuales el propio Aínsa no explicita ni problematiza. En tal caso, la ausencia de *Ema, la cautiva* y *La liebre, Ansay o los infortunios de la gloria* o *La hija de Kheops* (con sus exotismos y/o extrañamientos de lo nacional) termina resultando sintomática, como si las experimentaciones que plantean (salvando las distancias entre unas y otras) resultaran demasiado inasimilables (en el caso de Aira y Laiseca<sup>362</sup>) o al menos no coincidieran con el sustrato humanista y latinoamericanista que Aínsa imprime a la noción de Nueva Novela Histórica, muy a contrapelo del sistema de valores babélico. La ausencia de *Ansay* en tal caso es significativa en la medida en que, lejos de la radicalidad más inasimilable de Aira y Laiseca, y considerando que Aínsa tuvo la apertura de concederle un lugar a una escritura tan extraña como la de Libertella, la novela de Caparrós bien podría haber figurado en la nómina. Olvido, elisión por acotar el trabajo a un número limitado de ejemplos o simple desconocimiento de la novela no configuran argumentos suficientes para desestimar lo palmario del contraste entre el manifiesto de Caparrós y el texto de Aínsa: si bien ambos acuerdan de forma casi exacta en la enumeración de estrategias de resistencia discursiva (principalmente sintetizables

---

discursivo tan acotado. Simplemente notamos algunos vacíos típicos que la crítica ha dejado en torno a esta novela de Caparrós y que impactan indirectamente en el texto de Castro.

<sup>362</sup> En todo caso, al juzgar por las últimas producciones de Aínsa, su exploración crítica no negó la lectura de Aira (puede pensar en *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* [2007], donde lee a Aira al lado de Arlt, Sabato y Borges).

en el extrañamiento de lo nacional), es el fundamento humanista y latinoamericanista<sup>363</sup> el elemento que distancia ambas perspectivas y que haría que la visión de Aínsa pudiera calificarse, bajo el sistema de valores de Caparrós, como parte de esa “literatura Roger Rabbit” que cree en la intervención de la literatura en la realidad, o como parte de esas supersticiones críticas señaladas por Alberto Giordano (1999), que reducen el hecho literario y sus potencias transgresoras a la funcionalidad de los discursos sociales, del contexto histórico y de la utilidad política.

De todas formas, salvando este trasfondo, muchas de las lecturas que propone Aínsa en programático artículo, funcionan completamente como dispositivos para comprender las aristas y matices de la transgresión propuesta por los “mitos degradados” de *Ansay* y de las poéticas de los babélicos.

III. El carácter periférico de Don Faustino Ansay dentro de la historia nacional permite a Caparrós elaborar, a modo de digresión, una línea donde se enhebran el fracaso “glorioso” del personaje, el fracaso de la gesta militante argentina durante la dictadura y la gloria silenciosa del exilio (que, por extensión, remite a la propia trayectoria del autor):

Nadie puede escribir sobre el exilio, porque escribir es el exilio siempre. Antes del exilio la palabra no tenía conciencia de sí, era una sola, piedra blanca sobre piedra blanca. El buen salvaje será un ser sin memoria. Sólo es posible escribir desde el exilio, y la pregunta es hacia dónde. No es una pregunta para la que yo tenga respuesta, ahora, ni don Faustino Ansay, comandante de fronteras que sólo escribía doce años más tarde, la tiene entonces, mientras se aleja de esa ciudad que lo enterró durante tanto tiempo. [...] Ahora Ansay sabe que su tierra no es la que creía. Ahora yo sé que la palabra tierra se separa en dos sílabas, y es grave. (1984, 50)

En su “manifiesto” publicado en *Babel*, Caparrós cita ese fragmento de su novela y confiesa:

[...] me preguntaba yo, hace unos años, cuando parecía tener localizado mi lugar: yo estaba en España, desterrado de un país que existía, al que podía volver o no volver, una referencia. Ahora, que ya no hay tal, que ya no hay vuelta posible porque ya he vuelto y no he llegado, y no hay dónde llegar, quizás nos toque aceptar ese exilio más radical, y exacerbar el postulado, y hacer de esa desaparición literatura, o contra esa desaparición literatura, o al costado, frente sobre, alejados o indiferentes ante esa desaparición literatura. (1989a, 45)

---

<sup>363</sup> Baste como ejemplo de esta postura de Aínsa la frase con la que cierra su artículo: “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea” (199, 131). Si bien esa vacilación entre realidad e invención parece coincidir con esa declaración caparrosiana de que quizás todo sea literatura (1989a, 45), el sustrato epistemológico de Aínsa parece encauzar toda la fuerza paródica de la novela que describe hacia el autoconocimiento del hombre y de la complejidad de la historia del continente. Lejos estamos de las desconfianzas e incertidumbres de *Líteral* que tanto admiran los babélicos.

Y, de esta forma, Caparrós llega a definir a la Argentina como un “desierto”, un “no-lugar”, el exilio como una ficción y la literatura, en consecuencia, como la expresión de esta extrañeza: “porque hacerse en el vacío, desatada es, supongo, la única posibilidad de subversión que le queda a la literatura” (Id.). ¿No resuena aquí esa idea de la política literaria como deconstrucción de los mitos culturales que ya desde la revista *Sitio* hacía Jorge Jinkis (1983, 40) al desmontar los clichés del discurso del exilio en la cultura de postdictadura y en las nuevas actitudes reaccionarias con que las izquierdas comenzaban a construir las culpabilizaciones sociales? A través del extrañamiento de *Ansay*, subyace esa estrategia para transgredir el tema del exilio como mito cultural y como exigencia propia de la literatura ideológicamente comprometida.

IV. Puede percibirse en los años ochenta un retorno en clave experimental al escenario del siglo XIX argentino: textos como *En esta dulce tierra* de Rivera, *La ocasión* de Saer o *Enma, la cautiva* de Aira sirven de marco para comprender algunos de los alcances del programa que proyecta Caparrós en *Ansay*. En estas cuatro novelas puede leerse quizás una tentación de regresar al siglo XIX comprendido éste como núcleo temático fetichizado a lo largo de toda la tradición literaria argentina.

Dice Martín Kohan:

La representación del siglo XIX funciona siempre como una multiplicada interrogación por el poder: por el poder político, económico o sexual; por su constitución, por su afianzamiento represivo o por las posibilidades de rebelarse contra él. (2000)

El siglo XIX, naturalmente, es la época fundacional donde los escritores argentinos (desde Gálvez y Lugones hasta Borges, Sabato y Martínez Estrada) buscan respuestas a sus cuestionamientos sobre la cultura nacional y la argentinidad. Al abordar de manera experimental este período (sea la era rosista, la Revolución de Mayo o una imagen vaga y general del desierto decimonónico como emblema de la barbarie), los textos de los años ochenta buscarán impugnar todo un sistema hegemónico de representaciones. La búsqueda de una disrupción a nivel formal, el uso de la parodia, la transgresión por medio del lenguaje, no sólo configuran estrategias para acercarse desde una nueva óptica al pasado histórico, sino que también comportan la apropiación de un tema literario ya canónico a través del cual los autores, a pesar de abordarlo de manera rupturista, no dejan de legitimar su producción y pasan a integrarse a una tradición central de la literatura argentina.

A su vez, como ya afirman Marsimián y Grosso (2009), estos retornos al siglo XIX no sólo establecen una búsqueda de respuestas para comprender el pasado histórico, sino también para “encontrar una clave del presente (o del pasado reciente)” (78). El tópico del siglo XIX como cifra para leer la dictadura y la experiencia de la militancia viene a ofrecer también una alternativa (y acaso una evolución) a las novelas alegóricas de comienzos de los ochenta, donde la coyuntura política era cifrada y disimulada en argumentos vagamente policiales (*Nadie nada nunca* de Saer, *Respiración artificial* de Piglia, *La vida entera* de Martini), en sátiras surrealistas (“Segunda vez” de Cortázar, *En el corazón de junio* de Gusmán o *Cola de lagartija* de Valenzuela) o en obras corales y simbólicas (como *Libro de navíos y borrascas* de Moyano o *Pretérito perfecto* de Foguet).

Dice al respecto Fernando Reati:

Sí fue y es prolífica [...] la novela histórica que en la década del 80 a menudo aludió a la problemática contemporánea por medio de un desplazamiento cronológico hacia atrás, remontándose por lo general al período de formación nacional y a las guerras civiles del siglo XIX como parte de una estrategia de explicación comparatista (lo que pasa hoy es idéntico a lo que pasó ayer) o genética (lo que somos hoy es resultado de lo que fuimos ayer).

El impulso crítico de la novelística histórica tuvo un amplio desarrollo durante e inmediatamente después del terrorismo de Estado de los 70, cuando sirvió para reflexionar sobre los orígenes del autoritarismo a través de narrativizar una especie de arqueología de la endémica violencia argentina. (2006, 14).

*En esta dulce tierra*, novela con la que Rivera inicia un ciclo histórico que culminará en *El farmer* (1996), es atravesada por la misma obsesión de *Ansay*: la derrota. Particularmente, los padecimientos morales que ésta comporta. Como Caparrós lo hace con los “infortunios” de don Faustino Ansay, Rivera narra las desventuras de Gregorio Cufre, un joven médico de educación enciclopedista que decide, valiente o imprudentemente, regresar a Argentina en 1839, durante la cúspide de violencia mazorquera del gobierno de Rosas. Leído como parodia o inversión de *Amalia* de José Mármol (cfr. Gilman, 1991 y Pons, 2000, 155), esta novela de Rivera articula explícitamente su lectura del siglo XIX con la interpretación de la última dictadura militar. Sólo que si aquí la vinculación se establece entre la violencia de la Mazorca y el anclaje de los epígrafes que abren la novela (una cita de un miembro de la Junta Militar y una cita de Marx: opresión y militancia), así como en una serie de disonancias anacrónicas (cfr. Marisimán y Grosso, 79-80; Martínez, 1985), en la novela de Caparrós la única clave es la cita apócrifa de uno de los epígrafes, adjudicado a un personaje de ficción del propio autor. Carlos Montana, personaje de *No velas a tus muertos* (entonces todavía inédita) y de *La noche anterior* (1990), representa el fracaso de la militancia de los años setenta. Mientras en Rivera las referencias se vinculan a la realidad histórica reciente (como confiriendo carnadura ideológica a toda su representación del siglo XIX), en Caparrós la cita falsa, el juego de la autorreferencia a una obra propia todavía inédita y el carácter de fracaso ideológico que el personaje de Montana encarnaría en las sucesivas novelas del autor, no consignan la representación histórica de *Ansay* al territorio de la historia sino al de la literatura.

Está claro, como nota Marta Morello-Frosch (1987), que la biografía ficticia (o más o menos ficticia) centrada en antihéroes laterales a la historia oficial se convirtió en una estrategia usual durante y después de la dictadura, aspecto formal que *En esta dulce tierra* y *Ansay* comparten indudablemente. Aun así, tanto en Caparrós como en Rivera sobrevuela una presencia ineludible: la referencia a Borges (en el epígrafe inicial de *Ansay*, tomado de “Deutsches Requiem”, y en una mención a “El milagro secreto” en el cuerpo de la novela de Rivera) es síntoma de una creciente reconciliación de los intelectuales de los años ochenta con la figura del autor de *El Aleph*. Escritores tan dispares como Rivera y Caparrós, para reflexionar sobre el poder y la libertad, recuperan uno de los perfiles ideológicamente más agudos (y menos problemáticos) de Borges: la denuncia del nazismo y la reivindicación de la incoercible libertad interior. Sólo que si en *Nada que perder* (1982) Rivera ridiculizaba los estereotipos borgeanos en torno a la figura del compadrito y hablaba de las “dudosas prescripciones de Borges”, Caparrós,

en *No velas a tus muertos*, pondrá en boca de una joven estudiante el asombro frente a la actitud antiborgeana de sus compañeros militantes. La diferencia es clave: Rivera se aleja de las falsificaciones literarias de la realidad nacional que endilga a Borges; Caparrós, si seguimos la axiología que defiende en su manifiesto babélico, no cree que haya tal realidad ni que haya otra cosa que no sean falsificaciones literarias<sup>364</sup>, lo cual se distancia del mayor problema literario de la generación anterior, que Piglia expresara programáticamente en *Respiración artificial* con la pregunta “¿cómo narrar los hechos reales?”.

Caparrós también incluye en *Ansay* una mención velada a Borges, muy en sintonía con los juegos y encriptaciones que se convertirán en rasgos distintivos de los babélicos: en el capítulo titulado “Los infortunios, 2”, acaso el de mayor densidad metaliteraria de toda la novela, se refiere en dos ocasiones a un tal Jorge de Burgos y a un relato suyo sobre Averroes (lo cual es referencia obvia a “La busca de Averroes” de Borges). La remisión a este cuento permite al enunciador una digresión sobre el vínculo entre historia y ficción que prácticamente configura toda una declaración de principios: la imposibilidad no sólo de reconstruir literariamente la vida de Ansay, un hombre que vivió hace casi dos siglos, sino incluso la imposibilidad de comprender los móviles mentales de sus actos. Averroes, en el cuento de Borges, al traducir la *Poética* de Aristóteles, no logra encontrar equivalentes árabes para los términos griegos que expresan “tragedia” y “comedia”: puesto que la religión musulmana prohibía la representación de la realidad y, por lo tanto, la literatura, la barrera cultural impide al filósofo hispano-árabe comprender el sentido del texto aristotélico. Del mismo modo, el enunciador de *Ansay*, identificándose explícitamente con el propio autor de la novela, se coloca en la misma situación de Averroes a la hora de comprender e incluso imaginar el sentido de la vida de su personaje:

Lo patético de la cuestión estriba en la doble futilidad de la búsqueda de unos conceptos que nos parecen tan cristalinos pero que las diferencias de tiempo y espacio hacen incomprensibles. En el Islam las representaciones de lo real estaban prohibidas por el Libro. Yo no sé cuál es mi prohibición. (222)

Esta distancia histórica, este obstáculo hermenéutico, donde todo lleva a suposiciones e hipótesis vanas (“Yo me pregunto”, “pienso”, “quizás”), deja como único camino posible el de la ficción, esa zona porosa entre la veracidad histórica y la llana mentira:

Intento sobrepasar sus pálidos reflejos, y me deslumbra el temor de la mentira. Mentira. ¿Qué es mentira y qué verdad en la vida olvidada de

---

<sup>364</sup> Esta insistencia babélica (y borgeana) en la naturaleza ficcional de la Historia puede sintetizarse en una máxima de Oscar Wilde que Luis Chitarroni cita en su “Silueta” dedicada a Oliver St. John Gogarty (destinada a aparecer en el número 23 de *Babel*, que nunca se publicó, e incluida finalmente en el volumen integral titulado *Siluetas*): “Dar una descripción exacta de lo que nunca ocurrió no es sólo la ocupación propia del historiador, sino también el inalienable privilegio de todo artista y hombre culto” (en Chitarroni, 1992, 91). Esta misma visión sobre la realidad, que abrevia en parte en la concepción de *Literat* de “La literatura es posible porque la realidad es imposible” (1973, 5) se proyecta hacia ese exotismo escapista de Daniel Guebel en su novela oriental *La perla del emperador*, donde afirma “Es de un mal gusto infinito mencionar aquello que existe” (2010 [1990], 20).

un hombre que ya no es más que un legajo polvoriento y obviamente manuscrito [...]? (221)

Este “legajo polvoriento” sepultado en un archivo, texto en el que se basa el autor y que por momentos cita (él mismo lo declara: cfr. 221), estas memorias brumosas, dejan una imagen escasa e inalcanzable que, para Caparrós, parece servir como símbolo de la idea misma de veracidad histórica, de su inasibilidad. Como Don Faustino Ansay, cuya única imagen superviviente es “la imagen de afuera”, la imagen superficial, la historia también sería sólo el eco de una exterioridad, de una simple sucesión de datos que realmente no podemos comprender plenamente, sino apenas imaginar, inventar, ficcionalizar. Esta dimensión ontológica de la Historia, el hecho de ser meramente un archivo manuscrito, un relato “desde afuera” de lo que sucedió, en la superficie de las cosas, “es peor que si no hubiera existido en la realidad. Porque ni soy enteramente su dueño, ni se impone por sí mismo a mis caprichos” (221). La Historia existe sólo en esa medianería dudosa en la que el hombre no puede simplemente reemplazarla por mentiras, por invenciones, pero tampoco es lo suficientemente transparente como para imponerse a todo falseamiento. La literatura sirve, precisamente, como un gesto, aunque sea vano e inútil, de recuperar la verdad por medio de la mentira, de buscar lo que pudo ser a fuerza de imaginarlo, de ingresar al sentido profundo de la historia, sorteando la vacuidad de la historia meramente superficial que descansa en los legajos polvorientos. Ya lo manifiesta el narrador:

Pero, en última instancia, esto permanece en el terreno de lo histórico, y es de más o menos fácil respuesta. Lo que más me intriga es lo personal. (222)

Esa idea saeriana de la realidad personal e histórica como algo que sólo puede restituirse parcialmente, nunca del todo, a través de un lenguaje que desdeñe de la transparencia –esa afirmación que hace en *La ocasión* según la cual la “experiencia [es] intransferible e incomunicable” (2013, 140)– atraviesa Ansay como una gnoseología negativa que aporta un atributo a esa negatividad de *lo inasimilable* con que la categoría de la *transgresión* va cobrando forma entre los Shanghai, sea en sus ficciones o en *Babel*. En este caso, a lo inútil, lo singular, lo inactual, lo ilegible, lo impublicable, lo ineficaz y lo frívolo, Caparrós suma lo irrestituible, la imposibilidad de reconstruir o devolver espesor ontológico a la experiencia ajena y a los hechos del pasado, motivo que volverá una y otra vez, en las novelas babélicas (y que ya atraviesa todo *El oído absoluto* de Marcelo Cohen, tal como ya hemos expuesto previamente). Aquí, el tema cardina de la “novela del artista” que elaboran los autores del grupo, es decir, el motivo de la herencia reclamada a los precursores, encarnará no sólo en la búsqueda fallida de comprender al maestro (*Los elementales*) o de interpretar el pasado del padre (*Lenta biografía*, *La ingratitud*), sino también de comprender el pasado de la *patria* (cristalizada, en su doble sentido etimológico que remite a la palabra *padre*, en el motivo del personaje histórico cuya experiencia es intransferible e irrestituible por medio de los instrumentos de la novela histórica). La fábula narrada por Lotario en *El oído absoluto*, la biografía paterna que intenta reconstruir el narrador de *Lenta biografía*, la ausencia de identidad que la protagonista de *La ingratitud* no puede sortear al intentar comunicarse con su padre, el maestro moribundo cuyo secreto no será revelado a los discípulos en *Los elementales*, participan de esa red deseante de las ficciones del grupo que en Caparrós

se asienta en el personaje histórico cuya experiencia, cuyo pasado, será imposible de reponer por el escritor. Todos los intentos confluyen en simulacros y ficciones que constantemente perciben dolorosamente su inevitable condición artificial y puramente imaginaria. La experiencia es intransferible y la literatura sólo puede hacer literatura, he aquí el gran lema del grupo, esa épica del fracaso generacional que puede verse inaugurada en *Ansay*<sup>365</sup>.

V. El tema de la derrota de la izquierda<sup>366</sup>, también percibida por Rivera, es constante en Caparrós como eje de su percepción del motivo general de la derrota generacional: Caparrós y Rivera son, en cierto sentido, los dos escritores opuestos que narran la misma épica del fracaso de la izquierda. Jorgelina Núñez, afirma que cuando fue expulsado del PC en 1964, Rivera comprendió la derrota del ideal revolucionario y que, a partir de entonces, su visión del mundo cambió:

El cambio de perspectiva procede de la constatación de una derrota — tema que recorrerá de manera insistente todos sus libros posteriores—, fundada en la certeza de que la sociedad no se halla a las puertas de la revolución y que el aire equívoco de revuelta que se respira en aquellos años empieza a percibir los primeros signos de su fracaso más rotundo y definitivo. (Núñez, 2001)

Esta percepción de la derrota, acentuada tras la dictadura militar, será expuesta en *La revolución es un sueño eterno*. Si el horizonte de decepción de Rivera fue, originalmente, la organización comunista de los años sesenta en argentina, la experiencia de Caparrós fue la de la militancia setentista, y su percepción del fracaso, puesta en escena en *Ansay* (simbólicamente) y en *No velas a tus muertos* (literalmente), posee, sin embargo, una orientación polémica con respecto a la de Rivera. Si éste acentúa la épica de un compromiso que lleva las de perder, en Caparrós, en cambio, se produce un viraje hacia ciertas formas de evasión del referente nacional: sea a través del intelectualismo y el juego literario en sus primeras obras, o bien, en sus obras posteriores, a través del interés en la situación política del mundo y las formas de vida de otros países, el problema general de la pobreza y el hambre, etc., todo lo cual privilegia la construcción de su propia imagen como autor cosmopolita, pero, a la vez, lo instala en una zona más brumosa, donde el compromiso ideológico concreto puede ser eximido.

Elsa Drucaroff, en *Los prisioneros de la torre*, señala el derrotismo o el regodeo en el fracaso ideológico como uno de los elementos fundamentales del cinismo que representaría a la generación de *Babel*, un cinismo que, según la autora, anticipa desde el campo cultural lo que advendría inmediatamente en el campo político: el memenismo (2011, 132-133). Sin embargo, toda esta imagen de autor, sustentada en una extensa trayectoria, queda neutralizada si se considera el papel de testimonio ideológico que constituye su trabajo en coautoría con Eduardo Anguita: los tres volúmenes de *La*

---

<sup>365</sup> Curiosamente, el tema de la derrota volverá en un presunto antepasado del autor, contemporáneo a *Ansay* y también español, aunque del bando opuesto, que Caparrós introduce en una de las crónicas recopiladas en *Larga distancia* (1992) (2012, 223-225).

<sup>366</sup> Esa derrota que en *Literal* anticipaba Germán García al hablar de los límites y fracasos del populismo y el realismo como discursos regidores del imperativo de la literatura testimonial (en *Literal* 2/3, 1975, 14).



*voluntad*, acerca de la historia de la militancia de izquierda desde los años sesenta hasta el final del “proceso”<sup>367</sup>.

Pueden contrastarse perfectamente las respectivas percepciones ideológicas con las que Rivera y Caparrós representan la derrota ideológica. Rivera, en *Nada que perder*, afirmaba:

De la derrota no se habla. [...] De la derrota se escribe: la palabra escrita es el mejor material que se haya creado, hasta ahora, para la confrontación con los autos de fe, el tiempo y el olvido. (Rivera, 1982, 74)

Caparrós, en *Ansay*, publicada dos años después que la novela de Rivera, dice:

Nadie puede escribir en la victoria, porque escribir es la derrota siempre. La escritura es la aceptación de la imposibilidad actual del mundo, de imponerse al mundo. (1984, 138)

Si para Rivera la escritura es el instrumento perfecto para testimoniar la derrota, para analizarla, para confrontar el problema de su posible reparación, para Caparrós, la escritura en sí misma implica la derrota, es la operación póstuma y desesperanzada, es la actividad de quien ya no puede intervenir en la realidad. Para Rivera, la escritura es un imperativo para comprender la derrota y para localizar el propio lugar dentro de la historia, para Caparrós es el gesto inútil de quien ya ha quedado fuera de la historia. Entre ambas épicas del fracaso se abre el abismo de la concepción de la literatura como un instrumento posible del compromiso y acción, y la literatura como un instrumento infecundo, sólo operativo como gesto vacío y reservado para el regodeo esteticista (interpretación extrema de ese llamamiento al goce de la letra que se hacía desde *Literal* como estrategia para escapar de las limitaciones de la moral populista). En Rivera se elabora una literatura política, mientras que en Caparrós cobra vida una política de la literatura: mientras una, a lo “Roger Rabbit”, quiere intervenir, aunque sea póstumamente, en la comprensión positiva del mundo, la otra sólo sabe que puede intervenir en un solo espacio, un espacio del que no hay un afuera que espere ser referido: la literatura. Rivera usa la literatura para llegar a la historia, Caparrós usa la historia para llegar a la literatura.

---

<sup>367</sup> Aun así, Drucaroff insiste en cómo este compromiso configura un cambio estratégico en los babélicos, cambio que éstos no parecerían dispuestos a confesar, a fin de no neutralizar la posición legítima alcanzada durante la década anterior: “Martín Caparrós entendió antes que Pauls que la estrategia de *Babel* ya no servía. En 1991, con *Babel* recién cerrada, se olvida velozmente de sus burlas contra la literatura “Roger Rabbit” y se dedica a escribirla. Conquista lectores con excelentes crónicas de viajes como *Larga distancia* o *¡Dios mío! Un viaje a la India en busca de Sai Baba*, y a fines de los años 90 publica, junto con Eduardo Anguita, una notable investigación periodística sobre la lucha armada en la Argentina, en varios tomos, que ya es un clásico: *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, 1966-1978*. Su discurso caminó antes que Pauls en direcciones similares, aunque con mayor velocidad y éxito de mercado: borró el elegante escepticismo cínico de los primeros tiempos, se manifestó políticamente comprometido e interesado en escribir sobre la realidad. [...] Estos virajes no fueron asumidos. Una vez más quiero explicar que no niego el derecho a Martín Caparrós a cambiar sus opiniones y su estilo literario, lo que no termina de convencerme es que nada en su último discurso examine críticamente sus posiciones previas y se desdiga del desprecio y la burla despiadada que exhibió públicamente contra la literatura que no la compartía” (2011, 72-73).

VI. Podrían señalarse tres modelos básicos que dan forma a *Ansay*, a saber: una lectura de la filosofía borgeana sobre la relación paradójica entre el sujeto y la historia (especialmente a partir del epígrafe de “Deutsches Requiem” y de las reflexiones sobre “La busca de Averroes”<sup>368</sup>), la experimentación con el lenguaje que *Zama* de Di Benedetto introdujo en el género de la novela histórica en Argentina (modelo que comparte con *El entenado* y que Aínsa coloca como precursora de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana [1991, 14]) y, a su vez, el relato del alumbramiento de la conciencia ideológica en *G* (1972) de John Berger, novela dilecta de Caparrós.

Aun así, la filosofía de la historia que sobrevuela toda la novela de Caparrós no sólo se apoya en la filosofía de la historia borgeana, sino también en el escepticismo historicista creciente en los años ochenta, como resaca y extremación del postestructuralismo setentista, y que apoyaban pensadores como Hayden White, Gaston Bachelard, Jean-Francois Lyotard o Gianni Vattimo: la negación de la que la historiografía remite a la verdad histórica, la postura de que la historia real es incongnoscible y la historiografía sólo un metarrelato o un conjunto de fábulas necesarias.

Por otra parte, la falsa crónica de Indias y las costumbres que inventa Caparrós en *Ansay* ya anticipan una de las cúspides de su proyecto creador: *La Historia*, obra ciclópea publicada en 1999<sup>369</sup>: mitología y antropología absoluta de una apócrifa civilización calchaquí. Si el modelo de *Ansay* sería, en principio, cierta trayectoria subjetiva del personaje inspirada en *G* de Berger, en *La Historia* el modelo de base quizás sería *La vie. Mode d'emploi* (1978) de Georges Perec: “Quizás este es el libro que más veces tuve tentación de escribir. [...] una máquina en la que cupieran todas las ficciones”<sup>370</sup>.

A su vez, si volvemos a la enumeración de estrategias disruptivas e impugnadoras de la historia “oficial” propias de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana (cfr. Tacconi, 2013), puede establecerse un parentesco entre *Ansay* y la línea histórico-paródica que representan, por un lado, una novela más o menos contemporánea a la de Caparrós, *Alias Cara de Caballo* (1982), del salteño Juan

---

<sup>368</sup> Una frase de Schopenhauer, muy citada por Borges, puede colocarse como eje de la concepción borgeana de la historia: “No hay una ciencia general de la historia; la historia es el relato insignificante del interminable, pesado y deshilvanado sueño de la humanidad” (Borges la cita, por ejemplo, en su reseña sobre Oswald Spengler publicada en *El Hogar* [25 de diciembre de 1936]).

<sup>369</sup> Podría encontrarse un sistema de continuidades específicas entre *Ansay* y el resto de la producción de Caparrós, incluso en aquellas donde no se desarrolla una representación del pasado histórico. Sin embargo, la continuidad se evidencia especialmente cuando el autor retoma el género: en su última novela, *Echeverría* (2016), repone la querrela contra la novela histórica “Roger Rabbit”, escribiendo, como en *Ansay*, una novela histórica que es la negación del género, sea por densidad ensayística, por cosmovisión o por riesgo. De *Ansay* recupera ciertos recursos formales, la obsesión por lo inasible y ficcional de toda biografía (que Caparrós parece llevar hasta el límite del psicoanálisis existencial y del auto-análisis como escritor), la angustia de esta imposibilidad expresada metaliterariamente en la denuncia de los propios procedimientos de ficcionalización y en la declaración transparentada de las fuentes historiográficas, la trayectoria subjetiva y la lenta concientización ideológica del individuo que vive la historia desde adentro (de vuelta al epígrafe borgeano de *Ansay*), la reversibilidad de lo histórico y lo ficcional, e incluso la reconstrucción borgeana de Buenos Aires (tanto la Buenos Aires de *Ansay* como ésta poseen mucho de la “Fundación mítica de Buenos Aires” de Borges).

<sup>370</sup> Cfr. Entrevista de la Audiovideoteca de Buenos Aires: <http://taller.perfil.com/2011/08/13/martin-caparros/>. Aquí menciona la novela de Perec y la de Berger como fuentes constantes de inspiración.

Ahuerma Salazar; por el otro, un clásico ya entonces, *Los relámpagos de agosto* (1964) del mexicano Jorge Ibarguengoitia. También puede pensarse en el componente inventivo y novelesco, por momentos casi inverosímil, que se filtra en la concepción de novela histórica de Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón*, pese a que su estética quedará ubicada en la vereda opuesta a la babélica, como se evidenciará en los años siguientes. Sin embargo, quizás la comparación más *ad hoc* que pueda iluminar la apuesta formal de Ansay sería el trabajo de reescritura de la crónica *La primera vuelta al mundo* del navegante renacentista Antonio Pigafetta que plantea Libertella en tres relatos (que son en realidad correcciones sucesivas de un mismo texto): “La leyenda de A. Pigafetta” (1985), “La historia de Historias de Antonio Pigafetta” (en *¡Cavernícolas!*, también de 1985) y *El lugar que no está ahí* (2006). Si pensamos en la reescritura de Bernal Díaz del Castillo que propone Caparrós en su novela, así como en el rol que tendrá la figura de Libertella como autor-modelo en *Babel*, podría establecerse una serie lógica entre el Ansay caparrosiano y el Pigafetta libertelliano, salvando las distancias en la radicalidad de la apuesta por el hermetismo.

Una clave puede encontrarse en la lectura que hace Libertella de *El mundo alucinante* (1969) del cubano Reinaldo Arenas, novela neobarroca que impugna la ficción histórica documentada y que postula una reescritura paródica, libre e inverosímil de las *Memorias* del religioso liberal mexicano Fray Servando Teresa. Dice Libertella:

Aquí desaparece la ‘fiel’ reconstrucción histórica –siempre desleal– y en su lugar se instala una gozosa artesanía diseminada en papeles antiguos, textos de época, memorias [...] revelando las peripecias de un trabajo moderno en voluntad de mostrarse como costura de textos [...] (2008 [1977], 79)

En estas apropiaciones, Libertella y Caparrós, explorando los bordes disruptivos y los restos paródicos del *Boom* latinoamericano (que ya anticipaba Arenas), establecen la política literaria de vanguardia que hará de la negación de los vínculos lineales entre literatura e historia, y de la vindicación de su complejidad en el arte del simulacro y lo novelesco, una antesala para comprender la emergencia de poéticas cuyo trabajo inasimilable con la representación de lo histórico las colocará como ejes problemáticos de la literatura argentina de los años ochenta y noventa: el invencionismo neosurrealista de César Aira y el realismo delirante de Alberto Laiseca.

VII. Dentro del amplio tejido de intervenciones metaliterarias que introduce Caparrós en la novela, aparece un rechazo explícito a la filiación entre el texto y el género de la novela histórica (“Si ésta fuese, en lugar de un tratado o intentona sobre el poder y la impotencia, una novela histórica [...]” [169]). Aunque en esta negación predomina el efecto de ironía y desconstrucción del horizonte de expectativas del receptor (pues esta negación se arroja al promediar la novela, cuando ya el lector ha creído confirmar la pertenencia del relato al género de la novela histórica), resulta significativo el uso de dos términos para definir la identidad de esta obra: “tratado” e “intentona”. El primero se justifica especialmente por la mantenida intervención, a lo largo del texto, del enunciador, quien introduce reflexiones metaliterarias sobre los personajes, sobre la técnica de escritura y sobre el sentido de la historia, en aras siempre de diluir los límites entre realidad histórica y ficción.

La novela activaría toda una serie de recursos que, en todo caso, pueden asociarse al ensayo y al estudio de un objeto determinado, como si la ficcionalización de Don Faustino Ansay, un personaje histórico sobre el cual la documentación es muy limitada, habilitara un ejercicio para analizar en general el poder y la impotencia, la gloria y los infortunios. El método de este tratado sería el borramiento entre la realidad histórica y la ficción, la indiferencia de sus fronteras. Pero el segundo término, “intentona”, introduce no sólo el elemento metaliterario constante en la novela al hacer referencia al propio proceso de escritura, sino que también entronca con la concepción que escande la obra en torno al fracaso: una “intentona” connota no sólo una tentativa, sino también una derrota, un conato, un acto fallido por fallado. Caparrós quiebra aquí la relación natural del lector con la escritura como producto terminado, como enunciado positivo: un intento frustrado de tratado, un proyecto, el esqueleto de una obra, efecto el cual el autor pone en escena constantemente al remplazar la escritura lineal de un episodio, por la reflexión metaliteraria de cómo sería posible escribirlo. Por ejemplo, al describir la segunda llegada de Ansay a Buenos Aires como prisionero, junto al escarnio que hacen de él los ciudadanos, arrojándole verdura y huevos podridos, el enunciator no representa la escena de manera directa, sino que la mediatiza con la variación imaginaria de todas las posibles maneras de narrar el episodio a través de la escritura (“Sobre el estilo del fragmento, es casi obvio que se impondría la forma ‘monólogo interior, fluir de la conciencia’” [201]).

La escritura de *Ansay* va fluctuando constantemente entre diversas formas de fraguar la ficción de una realidad histórica imposible de reconstruir. El verdadero personaje histórico (el enunciator se encarga de aclararlo) permanecerá inasible. Sólo nos quedan las sombras de la ficción para intentar reconstruirlo y para fracasar en el intento:

[...] (olvidando para este fragmento las supuestas coordenada reales del supuesto personaje real, ese Faustino Ansay que vigila desde la historia con justicia y divina cólera los sacrílegos sacrificios que hago en un altar que es suyo a quién sabe qué dioses inoñbrados). (201)

Del Ansay histórico sólo queda el archivo fragmentario, el detrito cartáceo de una existencia. En su reconstrucción literaria, noventa por ciento ficción, Caparrós invierte experimentalmente no sólo la relación de la novela histórica tradicional con su objeto (la historia como fondo para justificar la peripecia novelesca, recurso típico en Aira), sino también el interés de las “nuevas novelas históricas” por el revisionismo o por la impugnación de la historia oficial a partir del abordaje hiperbólico, grotesco, inverosímil o llanamente falsificado de personajes históricos centrales (un recurso que puede encontrarse en la narrativa de los ochenta desde las novelas que forman el ciclo de la conquista de Abel Posse hasta el Rosas de *La liebre* de Aira, o su cacique Calfucurá, que Aira escribe mal involuntariamente como Cafulcurá, llevando así al máximo la preceptiva ideal de Reinaldo Arenas de una novela histórica indocumentada [cfr. Aínsa, 1991, 23]). En *Ansay*, lo histórico no es un fondo sobre el que se desarrolla una invención narrativa, pero tampoco es el objeto principal, pues la naturaleza histórica del hecho y del personaje que han sido tomados como disparador proporciona un material verídico excesivamente escaso (no como sucedería con la figura de Castelli o Rosas en las novelas de Rivera, por ejemplo). Y es que la historia es la propia materialidad de la novela, que, como escritura, se coloca a sí misma como la única forma de acceder, de

forma incompleta y vana, a la verdad de la historia. Si Caparrós renegaba en su manifiesto (1989a) de lo que da en llamar “literatura Roger Rabbit”, la “ingenua” voluntad de las literaturas que buscan intervenir en la realidad, en *Ansay* ya había puesto las bases de ese escepticismo al construir una novela histórica donde todo es simulacro, efecto literario, puesta en escena, donde se escribe a sabiendas de las limitaciones de la literatura para acceder a la realidad, donde los escenarios nacionales son tan exóticos y estereotipados (invenciones del lenguaje) como podrían serlo la Malasia de Guebel o el Egipto de Laiseca. Una “nueva novela histórica” que, jugando con un legajo polvoriento, con un arrabal de la historia argentina, produce, más que un revisionismo de la misma, un revisionismo de la literatura: una jugada entre verdad histórica y ficción donde ganará la ficción, donde se demostrará, en una “intentona”, que todo es literatura.

VIII. Como hemos visto ya, y sintetizando una amplia tradición crítica (Sarmiento, 1989; Aínsa, 1991; Menton, 1993; Jitrik, 1995; Tacconi, 2013), el fenómeno de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana en Argentina puede definirse por una serie de rasgos: la polifonía, la utilización de la oralidad, la intertextualidad, la impugnación de la historia oficial, la reivindicación del mito y lo poético como puntos de vista válidos, la parodia, el desarrollo de personajes históricos (la novela histórica tradicional, como la de Walter Scott o Alexandre Dumas, usualmente se centraba en tipificaciones de época), la metaficcionalidad, la alternatividad del punto de vista (la historia percibida desde espacios periféricos o atípicos), el escepticismo (el cuestionamiento de la historia como hecho objetivo y la reivindicación de su pluralidad subjetiva: en oposición a la Verdad histórica, la “nueva novela” prefiere la noción de versión o, en ciertos casos, las de invención, reinvención, reescritura, falsificación).

Según María Virginia Castro (2009, 6), Caparrós utiliza en *Ansay* la horma de la novela histórica como pretexto para relatar veladamente (otra vez, pues ya lo habría hecho literalmente en su entonces inédita *No velas a tus muertos*) la dictadura militar. Kurlat Ares (2006, 248-257), a su vez, percibe en esta novela, al contrario, una reafirmación, acaso involuntaria por parte del autor, del discurso liberal de postdictadura. Esta reafirmación se operaría desde la concepción del tiempo histórico: el presente como temporalidad absoluta y el pasado como una mera construcción discursiva artificial e inestable. Kurlat Ares incluye a *Ansay* en una serie de textos cuya ideología respondería a una matriz liberal, donde se incluyen *El escarabajo* (1982) de Mujica

Lainez<sup>371</sup> y, por motivos diferentes, *Una sombra en la que sueña Camila O’Gorman* (1973) de Enrique Molina<sup>372373</sup>.

Resulta claro que *Ansay* establece conexión con algunos rasgos propios de la Nueva Novela Histórica, deben destacarse en contra tanto la alegorización política (representar el pasado reciente por medio del pretexto del pasado remoto, como afirma Castro), así como la espesura postmoderna y lúdica de justificaciones intelectuales con que intenta desmontar y relativizar la posibilidad de acceder a una verdad histórica (como juzga Kurlat Ares), pero el tratamiento que hace Caparrós de ambos elementos no accede completamente al terreno de intereses con que la Nueva Novela Histórica trabaja los momentos históricos específicos que reconstruye, concentrada como suele estar en un revisionismo histórico que, aunque pueda llegar a disolver su verosimilitud en recursos paródicos y vanguardistas, nunca llega al extremo de convertir su objeto de representación (el pasado) en un mero pretexto para exploraciones literarias. Si gran parte de la novela histórica de los ochenta encuentra en el pasado una suerte de instrumento oracular para leer el presente, es notable que en Caparrós predomina más la instrumentalidad estilística, puramente literaria, que el pasado histórico puede deparar como tema de experimentación con el lenguaje y la forma narrativa.

Ahora bien, en *Ansay* la experimentación formal y el elemento paródico no llegan al extremo de disolución y transgresión que operará Guebel en *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, cuya escenificación de un cierto “pasado” sí estaría voluntaria y definitivamente apartada del paradigma de la Nueva Novela Histórica. *Arnulfo*, ese cruce “lamborgeano” que recupera como estrategia transgresora esa abyección, esos “juegos pulsionales” y ese “abismo excremental” que Germán García elogiaba en *Sebregondi retrocede* (en *Literal* 2/3, 1975, 26). En comparación con esta primera novela de Guebel,

---

<sup>371</sup> Kurlat Ares percibe que el exotismo aristocrático y experimental de Mujica Lainez coincide con el intelectualismo postmoderno de Caparrós. Si el origen ideológico de Caparrós es la izquierda argentina, Kurlat Ares afirma que el fracaso del peronismo produjo una coincidencia, una serie de operaciones simétricas de carácter liberal, entre el conservadurismo oligarca y la joven generación postmoderna de los ochenta, aunque ésta última sólo rescate los aspectos literarios del cosmopolitismo de *Sur*. Kurlat Ares afirma, tras analizar *El escarabajo*: “Dos años más tarde, leyendo desde un lugar del campo cultural que desconoce o no reconoce a Mujica Lainez, Caparrós tendrá que hacer un muy complicado montaje de materiales discursivos para llegar exactamente al mismo lugar. [...] El horror a las masas y el constante aristocratismo [de Mujica Lainez] se traducen, en el otro lado del campo cultural, como una fascinación y un intelectualismo que no dejan de ser la misma ecuación con el signo invertido [...]” (2006, 256-257). Esta lectura de Kurlat Ares, más allá de resultar un tanto conjetural, es quizás la más interesante que se ha hecho de la novela de Caparrós.

<sup>372</sup> De hecho, el interés de Caparrós en el montaje de fragmentos, citas y material de archivo puede encontrar un antecedente inmediato en *Una sombra en la que sueña Camila O’Gorman* de Enrique Molina, aunque si en ésta el material de archivo sirve para apuntalar la densidad histórica del relato, en *Ansay* sólo configura un conjunto de estrategias para acentuar, por un lado, el enrarecimiento que la ficción opera sobre la verdad histórica y, por el otro, la denuncia de ciertas paradojas que impiden conferir a la historia argentina una interpretación unívoca (la perspectiva de *Ansay*, realista español desde cuyo punto de vista la Revolución de Mayo es un hecho negativo, o bien el contrapunto de citas de Mariano Moreno, donde se contrasta la defensa a la libertad que hace en sus declaraciones públicas en la *Gazeta* de Buenos Aires y el maquiavelismo de su secreto *Plan de Operaciones*).

<sup>373</sup> Hernán Sassi habla de un “virus Shanghai” que se encarna en las novelas de los autores del grupo a modo de “meandro de fuegos de artificio en un molde vacío, un mero laboratorio experimental”, y define a *Ansay* como “novela que en sus páginas se postulaba como “tratado sobre el poder y la impotencia” pero que naufragaba bajo una bulímica ingesta de textos diversos, de prosódicas repeticiones, pasajes metaficcionales y numerosos juegos de palabras” (2006, párrs. 10-11).

y aun asumiendo la radical diferencia de poéticas y efectos ideológicos, la lectura de *Ansay* parecería desconectarse de la radicalidad libertelliana y ganar en comprensión si se la coloca más del lado de experimentos del género como *La revolución es un sueño eterno*, y quedaría por tanto distanciado en lo que respecta a la apuesta por la disolución total del referente de las novelas histórico-exóticas de César Aira (desde *Ema, la cautiva* y *La liebre*, donde lo histórico-nacional se vuelve extraño a través del delirio; hasta los escenarios extranjeros en *Canto castrato* o *Una novela china*), Alberto Laiseca (*La hija de Kheops* o *La mujer en la muralla*).

En todo caso, la cuestión podría concentrarse en determinar si la Historia (cuya problematización prácticamente se fetichizó en la literatura de postdictadura [Marsimian y Grosso, 2009, 74]) es el objeto o un mero pretexto en la novela de Caparrós. Si, en cierto sentido, clasificar *La liebre* de Aira dentro de las nuevas narrativas históricas de los ochenta produce rechazo crítico, esto se debe a que, dadas las características de la poética que sustenta, se sobreentiende que la Historia allí no es el objeto de la narración, sino más bien el subterfugio para producir un experimento<sup>374</sup>. A su vez, se entiende que el uso paródico de los personajes históricos que plantea la Nueva Novela Histórica –y que puede percibirse ya en ciertas estilizaciones de *Bomarzo* y *El unicornio* de Mujica Lainez, en algunos elementos delirantes de *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez o en *Alias Cara de Caballo* de Juan Ahuerma Salazar (cfr. Tacconi, 2013, 47)– utiliza la degradación burlesca como estrategia para representar una versión de la Historia, mientras que en casos como *La liebre* de Aira o *Arnulfo* de Guebel, podría decirse que, inversamente, se utiliza la Historia como estrategia para experimentar con la parodia.

Del mismo modo, jamás se clasifican las novelas exóticas de Alberto Laiseca como novelas históricas por el mero hecho de reconstruir un determinado contexto histórico (la antigua China o el antiguo Egipto)<sup>375</sup>, pues se asume que allí el uso de este trasfondo no es sino un elemento expresivo que motoriza el desarrollo de una poética donde lo histórico es más un valor de uso que de cambio: es decir, funciona como movilizador del funcionamiento experimental de ciertos principios del propio proyecto creador y no como una representación de lo histórico que busque ser cotejada con otras representaciones literarias del mismo objeto para debatir con ellas la validez como orden discursivo. Si la Nueva Novela Histórica busca *impugnar*, es porque se coloca a sí misma dentro de una tradición, la de la novela histórica, para disputar con ella los alcances de la representación de lo histórico: qué puede representarse, qué puede distorsionarse, desde qué punto de vista, qué importa en lo histórico, qué es accesorio, qué sentidos puede desplegar el juego con lo anacrónico.

Si *La revolución es un sueño eterno* y *El entenado* (y, como modelo precursor, *Zama*) buscan plegar el experimento (y una cosmovisión filosófica particular) sobre un determinado objeto histórico (la Argentina de la Revolución de Mayo, el Río de la Plata durante la conquista española o el mundo colonial dieciochesco), este pliegue se realiza en relación (o contra) todo un sistema de representaciones literarias del mismo objeto histórico, frente a las cuales se reivindican elementos que pertenecen culturalmente a este objeto y no sólo a las poéticas construidas por los respectivos autores. Así, Rivera

---

<sup>374</sup> Cfr. Contreras (1998) sobre *La liebre*. Montoya Juárez (2005), por su parte, afirma: “Claro que en Aira no hay una voluntad de mantener fidedignamente la ficción histórica, ni de destruir estereotipos, sólo hacer reconocible el género histórico mediante el esbozo paródico de su esqueleto, para transgredirlo una y otra vez”.

<sup>375</sup> Antes bien, se las clasifica como novelas exóticas, de aventuras o “raras” (cfr. Kurlat Ares, 2006, 60).

reivindica, a través del faulknereano fluir de la conciencia de Juan José Castelli, una interpretación de los alcances de las luchas revolucionarias nacionales posteriores; Di Benedetto, desde una perspectiva marginal de la Historia (enrarecida por el *Nouveau Roman*, Camus y Kafka, pero también apoyada en las visiones de lo sudamericano de Martínez Estrada y Murena) que, si bien coadyuva a la construcción de un tema que trasciende su interés por el período representado (el tema de la espera, que se extiende a todo un tríptico narrativo del autor), traza la relevancia del punto de vista existencial y del tiempo subjetivo como lente para percibir el núcleo de la relación entre el hombre y la Historia<sup>376</sup>; a su vez, Saer, por medio del experimento lingüístico de *El entenado*, plantea una personal crónica de Indias donde se impugna la representación tradicional de la oposición histórica entre civilización y barbarie.

Resulta curioso cómo una de las primeras lecturas de *El entenado*, la que hace María Teresa Gramuglio desde el número 20 de *Punto de Vista*, pareciera poder adaptarse sin problemas al trabajo que propone Caparrós con lo histórico en *Ansay*: un europeo expulsado de ambas realidades, Europa y América, que busca el sentido de su vida en una recuperación imposible del pasado (1984a, 35-36).

Si tanto Di Benedetto como Saer se negaban a la reconstrucción arqueológica de un castellano histórico (sea el del siglo XVI o el del XVIII) (cfr. Gramuglio, 1984a, 35), Caparrós, que sitúa su novela en 1810, repondrá esa falta en extensos segmentos donde, a modo de delirios quijotescos del derrotado Ansay, se reconstruye de forma minuciosa hasta el hermetismo el castellano de la época de la conquista, puntualmente en el estilo de Bernal Díaz del Castillo. Podría decirse que *Zama* y *El entenado* evitan “los camellos en El Corán”, en el sentido con que Borges rechaza todo exotismo estereotípico en “El escritor argentino y la tradición”; correspondientemente, Caparrós,

---

<sup>376</sup> Es cierto que, en 1973, Saer refutaba la condición de novela histórica de *Zama* de Di Benedetto: “Se ha pretendido, a veces, que *Zama* es una novela histórica. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. [...] No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. [...] La pretensión de escribir novelas históricas –o de estar leyéndolas– resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente improbable. Ya no recuerdo quién ni dónde, afirmaba que el único valor de *Zama* era el de reconstruir la lengua colonial de la época en que se supone transcurre la novela. En *Zama* no hay ninguna clase de reconstrucción lingüística tampoco –y es evidente que tal proyecto no ha sido nunca tenido en cuenta por su autor. Hay, por el contrario, y en el sentido noble del término, sentido que se opone al de burla o pastiche o imitación, más lúcidamente, parodia” (Saer, 2014, 143). Pero debe tenerse en cuenta que, para el contexto en que Saer elabora esta consideración, el fenómeno de la “nueva novela histórica latinoamericana” está todavía en desarrollo y, como lo atestigua el despliegue posterior de la crítica literaria en torno al tema, con el tiempo ha llegado a considerarse a la parodia, que es lo que resalta Saer, como un rasgo constitutivo de la “nueva novela histórica”. Es más, podría leerse este texto de Saer como un antecedente de la construcción teórica del objeto “nueva novela histórica” en oposición a “novela histórica tradicional”. Distinto es el caso de obras de tema histórico o pseudo-histórico como las de Aira, Guebel o Laiseca, donde la crítica se ha detenido usualmente en la consideración de los experimentos puestos allí en juego, a sabiendas del carácter pretextual de sus representaciones históricas. Es decir que sigue siendo válida la afirmación de Martín Kohan sobre *El entenado* según la cual lo historiográfico es absorbido por la ficción “para contar otra cosa” (2000). Esa otra cosa, no siendo ya la Historia, está igualmente regulada por el uso de la representación de lo histórico, de modo que si bien no es el período reconstruido el “objetivo” de la novela, la problematización de la Historia en general (cómo narrar el pasado, como reconstruir la memoria, como reparar el vínculo con la identidad) sigue estando en primer plano.



bajo otra lectura borgeana, acentúa la erudición paródica para escenificar, a modo casi de exhibicionismo intelectual, un dominio del castellano histórico al borde mismo de la ilegibilidad: exhibicionismo intelectualista y hermetismo encuentran en este aspecto de la novela un cordón umbilical que nos reenvía, una vez más, a la reescritura libertelliana de Pigafetta.

Extrañamiento, fragmento, anacronismos, invención, el desarraigo americano del héroe expulsado del mundo europeo, motivos que confluyen en el del europeo exiliado en un destino sudamericano (tan caro a los anecdotarios piglianos<sup>377</sup>) se puede trazar un tríptico de fracasos entre *Zama*, *El entenado* y *Ansay*, donde el primero representa la imposibilidad de salir del círculo de la espera (Europa es un deseo evanescente), el segundo el de la imposibilidad de reconstruir la experiencia (Europa es la imposibilidad de pensar lo americano) y el tercero el de la imposibilidad de comprender el sentido histórico del presente vivido (Europa es sólo recuperable desde el delirio anacrónico).

Es justamente en la segunda parte de la novela, la escenificación del delirio quijotesco, donde el subterfugio del extrañamiento y el anacronismo tiende puentes hacia Aira y se hace contextualizable en los recursos del grupo Shanghai la aparición de *Arnulfo* de Guebel.

Paul Alexander Roggendorff, en su sistemático estudio sobre las primeras novelas de Caparrós (2012), afirma que la primera mitad de *Ansay* puede leerse como “the “safe” historical novel”, la novela histórica “segura”, (133) y la segunda como “the “risky” historical novel”, la novela histórica “riesgosa”, (162). Entre la filiación segura y convencional al género y el riesgo experimental, la novela de Caparrós plantea su ingreso al campo literario argentino con un texto donde se ven sustentadas las dos bases fundamentales de la competencia de su autor: por un lado, el capital que comporta su condición de licenciado en Historia, que debe mostrarse capaz de construir una novela histórica “apropiada”, legítima en su aptitud para manipular el archivo, la fuente histórica, el contexto, el clima de época; por el otro, el capital que comienza a construir como autor experimental y rupturista, como autor joven que desmonta las convenciones de la institución literaria y que, con un evidente influjo de las teorías literarias francesas, deconstruye (a) los clichés del género de la novela histórica, (b) los mitos de la historia nacional y (c) la concepción lineal y clásica de una verdad histórica transparente, que el hombre puede reconstruir y comprender. Problematizando la novela histórica, la historia nacional y la propia noción de historia, Caparrós propone un modelo de literatura, una concepción de la ficción como única (aunque inestable) estrategia posible para representar la realidad.

Si al comienzo de su trayectoria Caparrós aborda la desconstrucción de la novela histórica es porque el uso que se hizo de este género en la literatura argentina de las décadas anteriores representa lo que ya en su manifiesto publicado en *Babel* define irónicamente como “literatura Roger Rabbit”: una literatura que cree en la posibilidad tanto de representar “la realidad” como de intervenir en la misma. La novela histórica, tan practicada por los autores comprometidos y militantes de los años sesenta y setenta en Argentina, representa el “caballito de batalla” de toda una generación y de todo un programa sobre la relación que la ficción debe mantener con “la realidad” y con “la historia”. Caparrós ataca precisamente este punto débil de esa literatura contra la cual

---

<sup>377</sup> Pensemos en personajes como Tardewski en *Respiración artificial* o del traductor húngaro del *Martín Fierro* en *La ciudad ausente*.

escribe y, para ello, propone, y pone en práctica de forma magistral, el modelo opuesto: ya no la literatura al servicio de la revisión de la historia o de la reparación ideológica, ya no la literatura al servicio de la realidad –una literatura política– sino una literatura que se nutre de la historia y de los relatos ideológicos para ser más ficcional, que se nutre de la realidad para ser más irreal, una política de la literatura con la cual no ataca una concepción determinada de la historia, sino la idea misma de historia, la ingenuidad de concebir una sola realidad histórica frente a lo cual Caparrós propone la historia como superposición de múltiples relatos contradictorios, de perspectivas subjetivas que hacen estallar la verdad histórica desde adentro a través de la paradoja y la parodia.

En la reseña que Sergio Chejfec escribe de la novela para *Punto de Vista*, “*Ansay, o los vericuetos de la narración*” (1985, 40-41), ya aparecen varias marcas en las que se percibe esa suerte de doble pertenencia de la obra, entre las preocupaciones revisionistas que caracterizan al tratamiento extrañado de lo histórico en aquellos años y el cinismo lúdico de la experimentación que luego será la marca babélica. Además de la “tensión entre la realidad histórica y el material que aporta la narración” (40), la novela vendría a llenar los huecos historiográficos con una escritura para la que la cuestión de la referencialidad no es un problema (el relleno con la ambigüedad, la especulación, el anacronismo o, lo cual en Aira será programático, el delirio). Es evidente que todavía Caparrós acata parcialmente las articulaciones entre historia y ficción, puesto que se ciñe a la diferencia entre lo que brinda la historiografía y los espacios vacíos, y sólo en estos últimos introduce el juego inventivo, mientras que en escrituras como las de Aira o Laiseca, la invención salvaje irrumpe incluso en medio de aquellos elementos que desdican perfiles elementales de la Historia, a fin de producir ucronías, distorsiones, caricaturas y apropiaciones anacrónicas (desde Rosas haciendo *fitness* al comienzo de *La liebre* y los gauchos lacanianos de *Ema, la cautiva* hasta las conversaciones epicúreas y casi argentinas de los egipcios de Laiseca en *La hija de Kheops*).

Chejfec nota cómo la diversidad de registros imitados, parodiados o reciclados en *Ansay* postulan una suerte de poética del distanciamiento, donde los materiales intertextuales y la erudición que estos implican no se articulan en una parodia orgánica, sino que más bien exponen un fragmentarismo donde los huecos de la historia son rellenados por una saturación de tanteos hiperliterarios, como si el “afuera” intangible de la Historia sólo pudiera ser suplantado con ficciones de ficciones, con artificios y simulacros. Incluso cuando Chejfec traza una tradición para inscribir *Ansay*, formada por *Zama*, *Sota de bastos*, *caballo de espada* de Tizón e incluso la modernista *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, connota que para Caparrós tales fuentes constituyen el horizonte de referencias de la novela: si las otras problematizan la Historia a través de la ficción, la de Caparrós pareciera más bien superponer y enrarecer la Historia con los materiales de esas ficciones anteriores, como si la ficción sólo pudiera remitir, ya no a la realidad, sino a otras ficciones, a las coordenadas de la propia tradición literaria. Chejfec deja claro que, si bien *Ansay* puede subvertir las convenciones literarias, de todas formas, su universo de referencia sigue siendo el de esas mismas convenciones.

Esta reseña, que probablemente en su momento puede haber resultado difícil para el lector detectar si se trataba de un encomio o una impugnación, adquiere particular relevancia al cotejársela, no sólo por lo que pocos años más tarde sería la coincidencia entre Chejfec y Caparrós dentro de una misma formación (recordemos, para un lector de 1985, entre Chejfec y Caparrós no existía necesariamente ningún vínculo), sino también por cómo la problematización que esta reseña exhibe en torno al problema de asir la realidad del pasado a través de la ficción será luego el núcleo de

*Lenta biografía*. En esta novela Chejfec buscará rehuir de la solución compositiva que para Caparrós resulta natural en *Ansay*: para reconstruir la experiencia del padre judío durante la Segunda Guerra Mundial, el narrador semi-autobiográfico buscará obsesivamente esquivar las convenciones y referencias literarias, y armar en cambio una estrategia de escritura y de reconstrucción imaginaria que le permita acercarse todo lo posible a la experiencia *real* del pasado silenciado. En todo caso, al carácter lúdico y metaliterario con que Caparrós resuelve su relación con el pasado histórico (su montaje y desmitificación de estereotipos) adquirirá en Chejfec una proyección mucho más “solemne” hacia los referentes de Saer y Di Benedetto, donde la imposibilidad de reconstruir el pasado moviliza el tópico de cierta angustia existencial más que el dandismo escéptico de un repertorio de citas literarias y exhibiciones de erudición (que Caparrós llevará a su máxima expresión en *La noche anterior* [Sassi, 2006, párr. 10]).

Si, como vimos anteriormente, Chejfec representaba, respecto del culto de Pauls y Chitarroni hacia Lamborghini, una voz en disenso, puede percibirse en esta reseña de *Ansay* el anticipo de otro costado de su diferencia con los valores babélicos: la cuestión del contrapunto entre humor y solemnidad en la actitud generacional hacia la Historia. El humor es en los babélicos una de las coartadas para establecer un sistema de parodias literarias como oposición frente al imperativo del compromiso ideológico cimentado en los años setenta, pero en Chejfec (y también en Matilde Sánchez) la actitud repondrá todo un *sensorium* de la angustia y una serie de repertorios donde se reactiva el carácter literal en la representación de *lo existencial*, utilizado más como horizonte de experiencia que como collage de tópicos literarios. Podría decirse que en esta tensión *Lenta biografía* y *La ingratitud* de Sánchez representan una rama de la experimentación babélica que se corre de la línea de lo hiperliterario, así como del regodeo exhibicionista en la cita y la erudición apócrifa, para postular que la idea de un mundo exterior, de un referente empírico, no ha sido generacionalmente superada, y que el extrañamiento puede ser una vía para recuperar el sentido la experiencia perdida, tal como rezaba el epígrafe de T.S. Eliot que Piglia coloca como frontispicio de *Respiración artificial*: “Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido que tenía; comprender su sentido permite restaurar la experiencia”.

En cierto sentido, ya en *Ansay* puede notarse ese reciclaje y vaciamiento de sentido que los babélicos irán haciendo en sus novelas de los recursos de extrañamiento que usaban las alegorías políticas escritas por la generación anterior (volvemos a citar a Sassi: “un meandro de fuegos de artificio en un molde vacío” [2006, párr. 11]). Ese imperativo de reconstruir a partir de piezas sueltas un enigma hecho de fragmentos entre pasado y futuro, mientras que en una novela como *Respiración artificial* estimulaba a indagar en una genealogía del fracaso nacional, en *Ansay* adquiere un carácter ideológicamente menos perentorio y un acento mucho más irónico, para el cual la épica del fracaso puede dar lugar a un juego literario de citas y ejercicios estilísticos, e incluso a un experimento sólo consagrado al goce de la lectura.

IX. Lisandro Bernardini (“La historia literaria de *Babel*”, inédito), apoyándose en Contreras, ya relaciona directamente el experimento de *Ansay* con el proyecto paródico aireano:

[...] el texto de Caparrós no sólo se suma a la convención genérica del viaje por la pampa y el desierto iniciada por los colonizadores españoles y seguida por el relato de los viajeros

ingleses del siglo XIX, sino que se adscribe a los modos en que los relatos de Cesar Aira “ironizan, parodian, o reciclan la perspectiva exótica-hegemónica de los viajeros europeos del siglo XIX”<sup>378</sup>.

Y luego, ligando la novela de Caparrós con la novela de aventuras de Feiling y la novela exótica de Guebel, afirma:

En los tres casos -*Ansay*, *Un poeta nacional*, *La perla del emperador*- subyace la idea de Borges de ficcionalizar un territorio haciendo uso de todas las tradiciones.

Novelas como *La hija de Kheops* o *La liebre*, no reclaman una pertenencia al dispositivo hermenéutico de la Historia, no buscan en las respectivas utilizaciones de Kheops o Rosas la impugnación de una determinada lectura canónica de la Historia, sino acaso el subterfugio para encauzar representaciones donde lo histórico sirve de connotación: el delirio megalómano, el monumentalismo desmesurado y el erotismo lúdico son bases de la poética del “realismo delirante” de Laiseca, que busca en los estereotipos históricos una vía para ser enfocados, y en la investigación historiográfica que sustenta a la escritura, la búsqueda de materiales para enriquecer esas bases (el famoso “metro cúbico” de libros que leyó Laiseca para escribir *La hija de Kheops*; cfr. Marcos, 2008). Ya en *El santo* (2015), una de sus últimas novelas, Aira elabora un personaje cuya realidad histórica es, para el autor, reversible e intercambiable con la posibilidad de haberlo meramente inventado (cfr. Martín Rodrigo, 2015). Sin embargo, esta relación con el referente histórico no es necesariamente algo que deba adjudicarse a un efecto de simulacro propio de una literatura postmoderna, o a un experimentalismo despolitizado (puesto que, como se reivindica desde muchos flancos críticos [pensemos en Damián Tabarovsky], hay toda una puesta en juego de lo político en estos riesgos estéticos), sino que debe considerarse un antecedente fundamental de estas operaciones, de esta relación entre la literatura y la representación de la realidad: la escritura borgeana.

En Borges, el referente histórico también padece de una disminución en su carácter de objeto, convirtiéndose en un elemento pretextual para desplegar recursos más abstractos que el específico momento histórico representado (esto será llevado hasta una hipérbole paródica por Aira, Guebel y Laiseca). Recordemos, por sólo poner algunos ejemplos, las simples transferencias de estructuras argumentales clásicas hacia un contexto histórico local (el asesinato de Julio César en un contexto gauchesco en “La trama” en *El hacedor*) o la reversibilidad contextual de ciertas estructuras (en “El Zahir”, por ejemplo, se hace mención a un relato que posee la misma historia de “La casa Asterión”, pero en lugar de situarse en el laberinto de Minos, se sitúa en el antiguo mundo germánico de los nibelungos). Si Borges defiende en “El escritor argentino y la tradición”, que la tradición de la literatura argentina es el universo, y no el mero color local o la restricción de la lengua castellana, no lo hace por reivindicar la especificidad de otras tradiciones posibles, sino la pluralidad reversible de temas y escenarios, la multiplicidad de épocas y lugares que, al fin y al cabo, son meras imágenes de lo mismo y pueden albergar idénticas estructuras argumentales, los mismos juegos filosóficos. Es

---

<sup>378</sup> Esta última cita que hace Bernardini corresponde a Contreras 1998, 20.

en la reversibilidad del referente histórico de herencia borgeana, ampliada hasta el absurdo en la apertura receptiva propiciada por Aira, donde se mantiene un alejamiento de los intereses de la Nueva Novela Histórica.

Recordemos, a su vez, que la recuperación borgeana en los setenta opera de manera diferente a la recepción y centralidad de Borges en la década anterior: de un Borges leído desde sus “contenidos” y la densidad filosófica de éstos, a un Borges leído desde lo formal y desde el uso y distorsión que hace de los materiales intertextuales. Beatriz Sarlo afirma al respecto:

[...] se pasa del sistema de la década del sesenta, presidido por Cortázar y una lectura de Borges (una lectura contenidista, si se me permite la expresión) [...] al sistema dominado por Borges, y un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro el intertexto. (1983, 8)

José Luis De Diego afirma que será distinta la recepción de Borges a comienzos de los ochenta, donde se produce un distanciamiento de la teoría literaria francesa, base de los diagnósticos elaborados desde la revista *Los libros*, y una acentuación de la relación entre ficción y política que tendrá sus exponentes más visibles en Piglia y Saer, y en la operación que estos realizan para hacer fructificar las implicancias políticas en el binomio Arlt/Borges (cfr. 2014, 197).

Ahora bien, cuando Caparrós recupera lo borgeano, si bien todavía inscribe la remisión de éste al paradigma Piglia-Saer de reflexión sobre los límites entre ficción y política, ficción e historia o ficción y realidad, allí donde Piglia o Saer optan por elaborar un culto a lo real, a la experiencia, a la irreductible realidad política que está oculta tras la selva de signos, Caparrós realizará lo que podría verse aparentemente como un movimiento de retroceso, e invierte esa problematización al optar por la ficción y asumir lo real en términos de relato o, al menos, en términos de realidad numérica inalcanzable, frente a cuya condición incognoscible sólo nos quedan las herramientas de la ficción. Esta renuncia a alcanzar la realidad histórica a través de los relatos, este permanecer en la selva de los signos, no implica, sin embargo, y como pudo parecer a muchos críticos, una esterilidad ideológica o un escepticismo político, sino, por el contrario, una sutilización de las herramientas que permiten determinar la densidad política de un relato.

Comprender la historia como un relato es también desmontar sus binarismos, sus simplificaciones, sus creencias y supersticiones. Volviendo, aunque con una vuelta de tuerca, a una lectura “francesa” de lo borgeano, Caparrós decide reponer el valor político de la paradoja, de la distancia inalcanzable de lo real. Ya no se trata, como en los setenta, de Borges como clave epistemológica para acceder al estructuralismo y al postestructuralismo, sino de lo que Borges activa de estos paradigmas en su aplicación a la realidad política argentina: la literatura como método, pero también como teleología, una ficción que en el otro extremo del denso ovillo sólo se encuentra con otra ficción. Caparrós opera, de este modo, una “mitología”, en términos barthesianos: un sistema semiológico segundo que se sobreimprime a la lengua para configurar una creencia, una significación que interpela en términos de persuasión a través de la aparente naturalidad de su signo. Esa realidad política e histórica que querría develarse detrás de los signos, atravesando la espesura de la ficción, no sería en Ansay más que un mito, un signo abrillantado que busca pasar por natural (*detrás de toda ficción hay una*

*realidad*), pero que, al desmontar la escritura, al sacar a la luz los procedimientos de ficcionalización, la operación sólo reenvía a otras ficciones: cuando Caparrós, especialmente a partir de la segunda mitad de su novela, quiebra la representación de la realidad para poner en escena metaliterariamente sus procedimientos, detrás de la ficción sólo queda el legajo polvoriento y las memorias del personaje histórico, que no es sino otro cúmulo de ficciones, de representaciones inasibles, de lugares imposibles de reconstruir (la mente y cosmovisión del propio Ansay, para Caparrós, no son otra cosa que un sistema de estereotipos culturales sobre el honor, la gloria y la lealtad, de relatos que, en última instancia, conducen a la mitología de los conquistadores y a la irrealidad manipulada de sus crónicas). En una semiosis infinita, los signos reenvían a los signos y las fuentes de la ficción histórica son otras ficciones.

Esta remisión a la ficción como estofa y límite de la realidad, este uso de la literatura como método (y gesto vacío) para desmontar estereotipos y mitos bajo los cuales sólo hay más estereotipos y mitos, será precisamente lo que conecte el programa de *Ansay* con el de *El pudor del pornógrafo* de Pauls, conexión que se da, obviamente, más por compartir un espacio generacional específico que por filiaciones y estrategias grupales declaradas, las cuales todavía estaban en ciernes. Ambos textos son aplicaciones, desde la ficción, de “mitologías” sobre la realidad, y en ambos las *manchas temáticas* compartidas (la derrota, la escritura imposible, la parodia de un género –sea la crónica de indias o el género epistolar– como método para el delirio del significante) revelan qué afinidades previas a la composición del grupo habilitarían, en su momento, la alineación bajo una misma formación defensiva.

X. Si el paradigma Piglia-Saer “superaba” (por medio de complejización formal para expresar la dificultad de asir lo real) la epigonalidad casi banal y la lectura lineal de la nostalgia militante que exhibían en los ochenta (a través de instrumentos muy distintos) autores como Cortázar, Gelman, Rivera, Galeano, Bayer, Viñas o Soriano (la resaca de la militancia), en el inicio del proyecto creador de Caparrós puede percibirse otro giro: esa “espesa selva virgen de lo real” (siguiendo la expresión saeriana [2014, 271]) o ese “núcleo secreto de la política argentina” (Piglia, 1986, 206) son percibidos como todavía más densos, más secretos, más inaccesibles. El final del Proceso militar y el comienzo de una democracia donde tampoco hay victoria ideológica deja a los mitos sesentistas y setentistas en una situación angustiante de mero relato, de horror inasible y de densa red mitos.

XI. *Ansay* puede ser leída como cercana en los tiempos subjetivos y la periferia del punto de vista a *Zama*: la Mendoza todavía colonial y el espacio de la prisión, junto al tema de la derrota, funcionan aquí, en cierta medida, como espacios privilegiados de percepción de lo histórico, dadas su marginalidad y recogimiento, al igual que el Paraguay y el tema de la espera en *Zama*. La defensa de la batalla interior como contra-gesta histórica, Caparrós busca apoyarla en Borges y en la cita de “Deutsches Requiem”, y no en Di Benedetto, acaso porque la referencia a *Zama* pertenece a un sector del campo literario argentino que el autor considera agotado (la lectura que el realismo comprometido hizo de Di Benedetto) o a una nueva experimentación (como las de Piglia, Saer o Rivera) cuya genealogía con respecto al realismo y la representación de lo político no coincide completamente con los intereses que el grupo Shanghai reivindicará (recordemos que para cuando Caparrós escribe *Ansay*, Saer todavía no es el autor de *El entenado*, y su obra más reciente era *Nadie nada nunca*).

Ahora bien, es en la concepción de la reversibilidad entre verdad histórica y ficción donde puede hallarse el rasgo más babélico, si se quiere, de esta novela, pero no deja de ser algo que funciona como una declaración de principios y que en realidad no llega alejarse excesivamente, por ejemplo, de la defensa que Saer hacía a comienzos de los setenta, al hablar de *Zama* (cfr. 1997), de la primacía de la invención paródica por sobre la verdad histórica. No en vano a la hora de escribir el manifiesto del grupo, ya en 1988, Caparrós coloca al Saer de *El entenado* como uno de los modelos centrales de la escritura de los Shanghai.

Ahora bien, todavía a comienzos de los ochenta, durante el proceso de escritura de *Ansay*, cuando las digresiones semiológicas y metaliterarias comienzan a tomar el espacio narrativo de la novela, haciendo cada vez más evidente su carácter experimental, el narrador introduce una referencia irónica a *Zama* donde puede localizarse la distinción básica con que el autor posiciona su obra dentro de las novelas históricas experimentales. Al intentar narrar los años de presidio de su personaje, el narrador aclara:

[...] así estará sin variación ni huella durante otros tres años y posiblemente no tenga mayor gloria describir en tono morosamente objetalista o nouveauromanero su poca vida y corto espacio. (251)

Frente a la morosidad del *experimentalismo serio* de *Zama* (que en parte sería heredado por Saer), Caparrós promueve un *experimentalismo lúdico*, donde, ya que no importa la espera con su objetivismo perceptivo, su disolución narrativa y la dilatación del tiempo subjetivo del personaje, “Importa, si acaso, su delirio” (Id.): “El tiempo de la cárcel es el único tiempo seguro y predecible, sin más espacio que el de la fantasía” (251). Al tomar partido por la fantasía del personaje, que se expresa en los capítulos de la novela donde se despliegan las imaginarias y anacrónicas aventuras colonizadoras de *Ansay*, Caparrós toma distancia de una tendencia de la Nueva Novela Histórica nacional, de lo que parecería percibir como cierto lugar común del laboratorio “nouveauromanero” (el arco que va de Di Benedetto a Saer y Rivera, y que vuelve no poco la mirada hacia Onetti), para ingresar en esa zona de “lo novelesco puro” con que Aira (1993) definiera a Arlt, y Contreras (2002) definiera a Aira. Ya no el espíritu de seriedad de una experimentación cuya referencia es la realidad, aunque distorsionada por la percepción, sino un trabajo de escritura cuya fuente está en el simulacro de las ficciones y en la naturaleza artificialmente literaria que comporta todo intento de asir la realidad.

XII. El motivo de la falsificación histórica funciona en *Ansay* como estrategia discursiva para que el autor legitime como capital simbólico su dominio y manipulación del *archivo*, o en todo caso para que haga circular en el texto un cierto *efecto de archivo*. Desde un comienzo, el proyecto creador de Caparrós se funda sobre un despliegue en torno a su propia aptitud para dominar los archivos de la historia nacional, pero también se funda sobre su capacidad para distorsionarlo e introducir la falsedad (la ficción) en los intersticios de la verdad histórica a fin de hacerla estallar por dentro, a fin de poner a prueba el sistema de creencias y de lugares comunes con que los lectores se representan los grandes núcleos imaginarios de la identidad argentina.

Ya en noviembre de 1988, en una de las emisiones del programa de televisión que Caparrós dirigía con Jorge Dorio (*El monitor argentino*, por Canal 13 de Buenos Aires), ambos escritores realizan un experimento social con la finalidad de demostrar con qué facilidad los medios de comunicación masiva (en este caso la televisión) pueden imponer una información falsa en la mente de los receptores y cómo incluso pueden manipular y distorsionar la memoria histórica de los mismos. A lo largo de toda una hora de emisión, Caparrós y Dorio presentan, a modo de documental televisivo, la vida de un tal José Máximo Balbastro, autor supuestamente olvidado en nuestro país, pero, paradójicamente, de una importancia fundamental para la historia de la intelectualidad argentina. A partir de esta biografía, cuyo arco vital se extiende entre 1898 y 1974, se exponen todos los clichés que constituyen la configuración estereotípica de intelectual argentino (el mito del escritor nacional como sistema de clichés): desde el origen inmigrante y la relación con el Centenario hasta las polémicas entre revistas literarias, las diversas etapas de las filaciones progresistas, el exilio en Francia y España, la homosexualidad “maldita”, la escritura de una obra maestra oculta que, leída de manera tardía, será clave en la década del sesenta, la relación ambigua con el peronismo, un período espiritualista y tradicionalista y, finalmente, la simpatía explícita hacia la psicodelia juvenil de los sesenta<sup>379</sup>.

Tras la emisión de este programa, y a lo largo de toda la semana siguiente, el público solicitó fervientemente en las librerías las obras de este autor olvidado. Sin embargo, en la siguiente emisión semanal, los conductores develaron el carácter apócrifo de Balbastro: se trataba de un personaje ficcional fabricado por Dorio y Caparrós con el objetivo de demostrar la facilidad con la que los medios masivos pueden manipular la memoria histórica. Sin embargo, Kurlat Ares (2006, 14-15) estima que habría resultado imposible producir tal efecto de recepción si la falsa biografía de Balbastro no se hubiera apoyado precisamente en toda una serie de lugares comunes y clichés de la historia intelectual argentina que concedieran verosimilitud al personaje. Si Caparrós y Dorio querían demostrar la falta de memoria de los argentinos al hacerles creer en un escritor inexistente, en realidad terminaron demostrando cuán asentados están ciertos sistemas de representación en el imaginario colectivo y cómo, de hecho, estas representaciones se apoyan en una cierta percepción del pasado histórico:

Si Balbastro tenía un espesor que lo volvía corpóreo era sobre todo porque, como personaje, ofrecía un espacio de condensación de los distintos gestos hegemónicos de la historia intelectual argentina. (Kurlat Ares, 2006, 15)

A su vez, podría agregarse que este simulacro paródico y esta apelación al cliché, no sólo constituyen unas de las notas fundamentales de la literatura propiciada por el grupo de *Babel*, sino que también se relacionan de manera particularmente estrecha con el proyecto creador personal de Martín Caparrós. La remisión a la historia como un archivo manipulable en el que puede insertarse de forma imperceptible la ficción, pero no a fin de ilustrar la historia, sino de desmontar el sistema de creencias que la sustenta, ha sido uno de los puntos de partida básicos de la obra literaria y periodística de Caparrós. Si en *Ansay*, el autor establece toda una “mitología” (en el

---

<sup>379</sup> Para un análisis pormenorizado del “caso Balbastro” y de esta emisión de Caparrós y Dorio, cfr. Kurlat Ares, 2006, 11-20. Cfr. también Pomeraniec, 1998 y Eandi, 2007, 55-56.



sentido barthesiano del término [2008]) de la historia argentina durante su gesta fundacional de 1810<sup>380</sup>, posteriormente, entre ensayos, crónicas y novelas, se fascinará por otros sistemas en los cuales condensar la representación de dóxas y estereotipos ideológicos (*A quien corresponda, Argentinismos*), massmediáticos (*Boquita, Ida y vuelta*), literarios (la novela *El tercer cuerpo* como agotamiento del género policial por saturación de clichés) y religiosos (*Dios mío*), así como de simulacros apócrifos (*Valfierno*). También serán elementos reiterativos la redescrición de los lugares comunes de la historia por medio de la vivencia subjetiva de sus protagonistas, la cual es asumida como estrategia de desocultamiento (*Larga distancia, El interior, La voluntad, El hambre*) y, asimismo, la representación “total” del mundo de vida subjetivo de una colectividad apócrifa (*La Historia*<sup>381</sup>).

Si hay un núcleo obsesivo que ha nutrido desde sus comienzos el proyecto creador de Caparrós –núcleo que, durante los años de Shanghai y *Babel*, el autor logró colocar como una de las principales *manchas temáticas* de una agenda grupal–, éste es el de exponer en una totalidad (un tratado, una lista, un diccionario, una enciclopedia, un archivo) el sistema de sombras imaginarias que ocultan la historia, pero no siempre con el objetivo de rescatar esa historia “real” que es causa de las sombras de la caverna platónica, sino para maravillarse de la riqueza y del caos de las creencias que tales sombras estimulan en la sociedad: el cliché como la forma que encarnan la historia y la realidad social en la mente colectiva. Como rasgo prototípicamente postmoderno, esta visión del mundo elabora un culto al presente como medida de las tres dimensiones temporales<sup>382</sup>: “el presente opera como un caos infinito [...] El pasado aparece ahora como una decantación en la cual se pierde una percepción totalizante de los hechos” (Kurlat Ares, 254).

---

<sup>380</sup> Mitología que Sergio Chejfec articula ordenadamente al analizar la novela de Caparrós: “intenta representar ciertos aspectos de una memoria colectiva: la de la gesta emancipadora ante la cadenciosa vida colonial, la del sosegado estilo de vida hispánico ante la febril exuberancia de América, y la de la historia patriótica construida a base de contrabandos, crímenes y confabulaciones” (1985, 40-41). Nota aparte merece el hecho de que ya antes de la formación del grupo Shanghai, Chejfec reseñaba positivamente la primera novela publicada por Caparrós, y lo hace, precisamente, en el mismo número de *Punto de Vista* donde ya se estaba reseñando la primera novela de Marcelo Cohen y donde, además, Lucas Rubinich proponía el concepto de “generación ausente” que, *a posteriori*, fue muy utilizado por la crítica para definir a la generación de *Babel* (cfr. esto último, en general, con Castro, 2015).

<sup>381</sup> Precisamente, en la mencionada emisión de *El monitor argentino*, ya se hacía referencia a una apócrifa obra de Balbastro titulada *La historia: novela total* de 1.200 páginas que, supuestamente, se convertiría en clave de los jóvenes comprometidos de la década del sesenta. Y si el relato por medio del cual se construye a Balbastro constituye una “novela de aprendizaje”, como afirma Kurlat Ares (15), el simbólico día de su muerte (1° de julio de 1974, el mismo día en que muere Perón), será la fecha de nacimiento del héroe de *Los Living* (2011), otro relato de aprendizaje con el que Caparrós, sobre la misma estructura de clichés históricos argentinos que dio forma a Balbastro, construye toda una mitología de la relación entre la turbulenta historia política de los años setenta y la experiencia de la muerte.

<sup>382</sup> Ese mismo estereotipo sobre la postmodernidad que ya Umberto Eco, en los años sesenta, denunciaba como simplificación propia de los filósofos “apocalípticos”, para quienes la postmodernidad representada por los medios masivos “alienta una inmensa información sobre el presente [...] y con ello entorpecen toda conciencia histórica” (2013 [1965], 65). Jameson actualizaría y complejizaría esta posición, entre los años ochenta y noventa, al hablar del debilitamiento de la historicidad como rasgo constitutivo de los ideogramas de la postmodernidad (cfr. Jameson, 1991, 28).

XIII. Bajo la impronta de la cita borgeana, *Ansay* elabora toda una oda a la épica sin batalla, que podría compararse a la que despliega Borges en su célebre poema “Tankas”, incluido en *El oro de los tigres*, donde se lamenta por no participar de las gestas guerreras de sus antepasados y habitar, como poeta, en un eco de esa épica, en una épica reducida: “No haber caído, / como otros de mi sangre, / en la batalla. / Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas”.

Don Faustino Ansay, del mismo modo, al decidir enfrentar a la Junta de la Revolución de Mayo por fidelidad a su rey, comprende que no lo esperan grandes batallas, sino apenas una inocua oposición, una espera, y ahora, al vislumbrar el crepúsculo de los tiempos coloniales, evoca la grandeza de la antigua épica española en América:

[...] don Faustino [Ansay] lo piensa cuando añora también las [batallas] que no tuvo, las guerras que no tuvo en el suave murmullo del salón de su casa por una vez cargado de presagios, ya ha ultimado y repartido detalles y tareas y ahora sólo le queda la espera, servirá a su rey y a su patria y a su destino en ellos, él, que confundió su tiempo, él, que sabe que ha nacido tarde, que siempre ha ansiado un yelmo de metal y una mesnada y la selva cerrada y virgen por testigo, la gloria de Cortés, la de Pizarro y el mundo deslumbrado y un Bernal Díaz por cronista [...] (1984, 23-24)

De hecho, toda la segunda parte de la novela está construida a partir de un montaje entre fragmentos que parodian (con gran maestría por parte del autor) el estilo de las memorias de Indias escritas por Bernal Díaz del Castillo en el siglo XVI (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*) –que vienen a representar en la novela la gloria del pasado colonial, la gloria imaginaria de la que se alimenta la cosmovisión del honor de Don Faustino Ansay– y los vanos intentos del enunciador (más presente en esta segunda parte que en la primera) por reconstruir la mentalidad de su personaje, por bucear en su interioridad, por comprender las razones de su accionar, la perspectiva subjetiva con que habrá reflexionado sobre sus infortunios y sobre el lugar, pequeño pero sintomático, que éstos tendrían en la historia.

La presencia del estilo de crónica colonial, a través de los cuales Ansay imagina su propia historia percibida como un español cautivo de los indígenas y cómo estos sufrimientos serán luego recompensados con la gloria y la buena fortuna, contrastan con los infortunios reales de Ansay y con su gloria imaginaria y sin retribuciones, con su incapacidad para comprender que su vida es apenas un episodio menor dentro del período crepuscular de la grandeza española, una nota al pie dentro del desenlace de la épica de la conquista. El fracaso histórico se nutre de dos imposibilidades: la del protagonista para comprender la inutilidad de su honor y de su negación de la Revolución de Mayo, y, a su vez, la del enunciador (situado en el presente) para reconstruir la vida interior y los móviles del accionar de su personaje, razón por la cual debe abundar en hipótesis narrativas, en digresiones metaliterarias, que sirven para denunciar la imposibilidad de escribir una novela histórica, y reconstrucciones paródicas de un estilo arcaico, propio de la época de la conquista, para poner en escena la percepción anquilosada de Ansay, quien, preso en Buenos Aires, donde hay una Revolución triunfante y un estado en ciernes, apenas percibe en ello un episodio novelesco más dentro de la conquista española, y ve en sus enemigos políticos, indígenas americanos que lo tienen cautivo.

El epígrafe shakesperiano de esta segunda parte, “No pienses que el rey te destierra, sino que tú destierres al rey” (185), es todo un manifiesto del negacionismo ideológico con que Caparrós construye a su personaje: incapaz de tomar distancia de su posición dentro de un fenómeno histórico que lo supera, Ansay niega la derrota real, y cambia su signo hacia una épica victoria imaginaria. Esta épica compensatoria recuerda inevitablemente a otro gran texto del período, aunque publicado recién en 1998, *Los sorias* de Alberto Laiseca, donde la narración se estructura en base a la compensación psicológica con la que el protagonista cambia su derrota prosaica por una épica amplificadora y delirante que abarca toda la novela. Ambos textos sobre una gesta imaginaria como compensación por un fracaso real tienen un precursor evidente en el drama *Saverio, el cruel* (1936) de Roberto Arlt.

XIV. Resulta notable cómo los paratextos de la novela funcionan como índices de legitimación que anticipan las estrategias de “autobombo” que darán forma al mito del grupo Shanghai. El *lugar* individual prepara las bases de lo que será el *lugar* colectivo desde el cual los babélicos desplegarán su “novela de formación” como grupo.

Desde la solapa biográfica de *Ansay* (en su primera edición de Ada Korn), aparece una sutil construcción de autor, donde el sistema de datos denotados implica un conjunto de connotaciones legitimadoras que responden a valores aceptados en el campo intelectual argentino:

Lo denotado	Lo connotado
Nació en Buenos Aires en 1957	Es joven (si se suma a la firma que cierra la novela, que la fecha en 1982, se hace patente que el autor, cuando la escribió, era un joven de apenas veinticinco años).
Entre 1976 y 1983 vivió entre París y Madrid.	Estuvo exiliado durante la dictadura militar.
Es licenciado en historia graduado en la Sorbonne [...]	Su formación intelectual fue realizada en Francia, meca intelectual por antonomasia para la Argentina y, a su vez, cuna de las grandes modas que atraviesan el campo intelectual de las décadas del sesenta y setenta (existencialismo sartreano, estructuralismo, postestructuralismo, freudomarxismo, psicoanálisis lacaniano, etc.). Esto lo coloca, a su vez, dentro del sistema de autores argentinos residentes durante cierto período en Francia (Sabato, Pizarnik, Cortázar) y a los que hicieron su trayectoria desde allí (Copi, Saer, Bianciotti). Por otra parte, la dupla “historia” y “Sorbonne” servirá de contención a los alcances de esta novela: por un lado, novela histórica escrita por un historiador, pero, por el otro, novela

	experimental escrita por un académico formado en la Sorbona.
[...] periodista, traductor [...]	El trabajo de periodista connota un cierto compromiso con la realidad social y política (especialmente si se le adhiere el atributo de exiliado connotado anteriormente); la labor de traductor remite al tan apreciado bilingüismo que, como ya nota Piglia en <i>Respiración artificial</i> , ha sido una de las marcas de autoridad intelectual fundamentales en la construcción de la “alta” cultura nacional, por no mencionar la gran legitimidad intelectual que ha comportado siempre en Argentina la relación entre trabajo literario y difusión de traducciones (Cortázar, Borges, Sabato, Bioy Casares, Victoria Ocampo, Mujica Lainez, Wilcock, Bianco y muchos otras figuras centrales han sido traductores). A su vez, el sobreentendido de que el bilingüismo de Caparrós corresponde a la lengua francesa se confirma en la contrasolapa, donde la editorial anuncia la próxima publicación de <i>El ingenuo</i> de Voltaire, con traducción y prólogo del joven autor de <i>Ansay</i> .

Muchos de estos valores, de carácter político, como el del exilio, no serán tan relevantes en relación con la identidad grupal supuestamente despolitizada del grupo Shanghai y de la revista *Babel*, aunque serán fundamentales en la construcción de su propio proyecto creador, que, aunque rechaza las literaturas del sesentismo comprometido, el setentismo militante y el Boom latinoamericano, sin duda está lejos de carecer de un anclaje explícitamente político. Cuando publique su primera novela, *No velas a tus muertos*, en 1986, la imagen de joven intelectual y periodista de izquierda ya habrá sido asentada precisamente por los paratextos de *Ansay*.

Es relevante también la doble función que cumplen los cuatro epígrafes de la novela, entre el anclaje de los sentidos desplegados en la narración y la estrategia de verosimilización con que el autor busca legitimar su posición dentro del campo literario argentino.

La novela abre con un epígrafe de Borges:

Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud... La batalla y la gloria son facilidades; más ardua que la empresa de Napoleón fue la de Raskolnikov. (1984, 7)

En pleno período de recuperación democrática, Caparrós elige revisar la historia tomando a Borges como punto de partida. Tras toda una generación de escritores ideológicamente comprometidos, la referencia a Borges puede producir un cierto efecto

de disrupción, siendo, como era, un autor negado por la progresía y la militancia. La presencia tutelar de Borges a través del primer epígrafe de la novela (tomado del relato “Deutsches Requiem”) será retomada en *Babel*, como sabemos, a través de la asunción que hará Caparrós del exotismo como característica grupal y de la reedición, casi declaración de principios, que la revista hará de “El escritor argentino y la tradición”, texto en el cual se apoyará palmariamente el “manifiesto” de Caparrós.

A su vez, el sentido que adquiere la cita borgeana en la novela anticipa el carácter contra-épico de la materia narrada: una novela sobre la Revolución de Mayo, centrada en el punto de vista de un realista español, que comienza, no en mayo, sino en junio; lejos de Buenos Aires, en Mendoza; lejos del famoso “Sol de Mayo”, en la nieve de la ladera andina (“En Buenos Aires no hay nieve, y aquí sí” [1984, 50]), lejos de las grandes batallas por la libertad, concentrado en las íntimas batallas psicológicas del protagonista desde la prisión y, en fin, desde una visión donde la historia aparece enrarecida por el filtro de los delirios del personaje y, quizás más aún, por los arrebatos experimentales y metaliterarios del autor que se inscribe a sí mismo en el texto. Básicamente, la filosofía de la historia, derrotista y paradójica, que se deriva de la cita borgeana confiere centralidad a la gloria, no ya de las batallas superficiales, sino de lo que es invisible para la historia: los infortunios interiores, los infortunios necesarios para obtener la gloria de la derrota. En la filosofía borgeana de la historia se apoyará Caparrós al preguntarse “¿qué es mentira y qué es verdad en la vida de un hombre que ya no es más que un legajo polvoriento?” (221).

El segundo epígrafe de la novela está adjudicado a Carlos Montana:

Las más de las palabras son infamias, pero las más de los silencios son palabras, dijo, y estalló en la carcajada brusca que lo llevó a una muerte merecida. (1984, 179)

Carlos Montana es el personaje alteregoico creado por Caparrós en su primera novela,<sup>383</sup> entonces inédita, *No velas a tus muertos*, y retomado en *La noche anterior*. Con este personaje, Caparrós no sólo exorciza autobiográficamente su propia y decepcionada identidad ideológica (la de su militancia en la JP durante los setenta y su exilio en el ‘76<sup>384</sup>), sino que también introduce dos estrategias de verosimilización literaria: la primera, el carácter legítimo que en el campo literario comporta la construcción de un alter ego ficcional (lo cual valida la propia empiria como síntoma generacional, de alcance testimonial político y colectivo); la segunda, la instauración de una inclinación a lo apócrifo, que luego repetirá en la creación, con Jorge Dorio, del personaje de José Máximo Balbastro (dado que *No velas a tus muertos* era en ese momento una novela inédita, la cita adjudicada a Carlos Montana no explicita su carácter ficcional, fingiendo entonces la condición de referencia auténtica).

En *La noche anterior*, el derrotero de Carlos Montana clausura la legitimidad testimonial del personaje en *No velas a tus muertos* en la medida en que convierte el tema del exilio en un viaje exótico por Grecia, saturado de referencias intelectualistas y citas apócrifas. Si seguimos a Hernán Sassi, ésta sería la novela más protocolarmente anclada en las estrategias babélicas planteadas en el manifiesto caparrósiano, y anticipa

---

<sup>383</sup> Se entiende que las iniciales de Carlos Montana, C.M., son la inversión de las iniciales del autor.

<sup>384</sup> Para un análisis más detallado de la relación entre el exilio y los temas de sus primeras novelas, cfr. Castro, 2009b, 6.

el culteranismo vacío y la exhibición compulsiva de capital simbólico que practicará luego C.E. Feiling en esa intentona de novela policial que es *El agua electrizada*.

Por otra parte, podría mencionarse también el hecho de que, al ser Caparrós el que mayor *cursus honorum* posee entre los babélicos en lo que respecta a la militancia política, buena parte de la despolitización o el descreimiento del grupo hacia la literatura política de las generaciones anteriores procede del sustento o la confianza que la figura de Caparrós introduce: la doble condición de ex militante y exiliado durante la dictadura le otorga una mayor legitimidad para expresar alguna clase de disenso con las literaturas comprometidas o de desilusión con respecto a la generación militante. Esto no implica, como hemos dicho, que el mote de despolitizados, dandies o frívolos que la crítica (con cierto misoneísmo) arrojara contra los autores del grupo Shanghai haya sido adoptado por ellos mismos como estandarte. Por el contrario, ya Alan Pauls, en 1990, en una polémica contra Miguel Briante, reivindica el derecho del grupo y de él mismo a disentir con la tradición de representación política de los literatos de la generación anterior, sin que ello implique un desentendimiento general de lo político (cfr. Castro 2009b, 4<sup>385</sup>). De paso, Pauls defiende la tradición a la que su propio interés político se pliega, la cual coincide en parte con el canon construido desde *Babel*, pero particularmente se coordina con los intereses de su propio proyecto creador:

En el país existieron tres grandes escritores que trabajaron la relación literatura/ política al punto de volverlas indiferenciables: Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig. Los tres están muertos, pero ésa es la tradición que yo elijo, en la que trato de inscribirme a la hora de pensar tal relación. (Warley, 1990, 39)

El tercer epígrafe, perteneciente a *Ricardo II* de Shakespeare, más allá del carácter de auto-legitimación implicado en la cita (que no sólo resalta el carácter culto de la novela, sino que la equipara en su resolución con una tragedia histórica shakesperiana), se conecta con la defensa de la batalla interior (contra la gesta histórica colectiva) que se anuncia en el epígrafe de Borges. Y con la narración de las fantasías épicas en las que el protagonista se sumerge cuando su derrota es ya irreversible y evidente: “No pienses que el rey de destierra, sino que tu destierras al rey” (185).

El epígrafe final, correspondiente al epílogo, pertenece al manifiesto ideológico del nacionalsocialismo alemán, *Mein Kampf* (*Mi lucha*) de Adolf Hitler, quien es citado por Caparrós con las siglas A.H. Aquí no sólo interesa el valor del mesianismo ciego (“Obro conforme a la voluntad del Creador omnipotente. Lucho por la obra de Dios”) con que Caparrós enhebra a su protagonista y al proyecto colonial español con Hitler y el nazismo, sino también el carácter maldito de esta cita final. El interés del grupo Shanghai, evidenciado en el canon que construye desde la revista *Babel*, por el malditismo literario y las figuras abyectas e incómodas se evidencia en el cierre de una novela con la que se inicia la trayectoria del autor, pero, anticipadamente, también la del grupo.

## **2. *El pudor del pornógrafo* (1984) de Alan Pauls: la mitología del sentimentalismo y el núcleo perverso del género epistolar**

---

<sup>385</sup> La polémica consiste en dos artículos: el de Briante, publicado en *Página/12* (órgano que desde un comienzo se opuso al experimentalismo del grupo Shanghai), y el de Alan Pauls, desde *El Porteño* (Warley, 1990).

Por otro lado, la correspondencia es un género perverso: necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar.

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Una vez mi padre me dio un consejo que nunca pude olvidar: "¡También los paranoicos tienen enemigos!" [...]

Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*

La sensación de separación es total; desde ahora estoy prisionero de mí mismo. No habrá fusión sublime; he fallado el blanco de la vida.

Michel Houellebecq, *Ampliación del campo de batalla*

[...] una guerra sin cuartel contra lo simbólico. Una guerra cuyo botín, casi más estremecedor que sus batallas, es lo real de la pornografía.

Alan Pauls, "Lengua: ¡sonaste!" (1989, 5)

Si Caparrós representa al militante de izquierda decepcionado, la figura que supuestamente legitima con la experiencia las impugnaciones babélicas contra el populismo, Pauls es el continuador más completo dentro del grupo de la línea psicoanalítica y semiológica que se daba cita en *Literal*, y es quien más intenta plegarse, no sólo como crítico, sino también en sus ficciones, al paradigma literalista de operar una escritura del goce, dedicada a los "juegos pulsionales" y a los "abismos excremenciales" del significante, a la relación perversa entre la transgresión de la letra y la censura como deseo del objeto obscuro (cfr. *Literal* 2/3, 16 y 26). En este sentido, Pauls está cerca de esa impronta psicoanalítica que también queda inscripta como marca de origen en la poética de Libertella o en la prosa crítica de Josefina Ludmer. Con su primera novela, Pauls hace su rendición de cuentas con esa fascinación por el psicoanálisis como hermenéutica literaria que había experimentado como estudiante y traductor<sup>386</sup>, y con ello reclama implícitamente la herencia de las transgresiones operadas por los hermanos mayores de los años setenta: los literalistas (particularmente Osvaldo Lamborghini), pero también Manuel Puig con su versión del psicoanálisis freudiano banalizada y parodiada desde las formas del folletín sentimental y desde el discurso de la clase media argentina. Esta primera novela de Pauls, la obra de un precoz veinteañero todavía en edad universitaria, intenta adaptar esa "riesgosa cátedra del deseo" que propugnaba Lamborghini desde el número inaugural de *Literal* (1973, 119) a la recién adquirida libertad que, con la finalización de la dictadura, ve clausurada esa "amenaza virtual" (Gusmán y García, *Literal* 2/3, 1975, 17) que representaba la censura. Al menos tal es el efecto de publicación que posee, al aparecer, en 1984, *El pudor del pornógrafo*: el vértigo de una transgresión ya desasida de las autoinhibiciones impuestas por la censura.

---

<sup>386</sup> En el posfacio de *El pudor del pornógrafo*, Pauls aclara que por la época de redacción de la novela se hallaba traduciendo una antología de textos psicoanalíticos de corte lacaniano.

Sin embargo, en el fondo, la obra sigue sujeta a ese deseo perverso de subversión que actúa furtivamente contra la censura: escrita en realidad en 1980, durante la dictadura, la novela de Pauls ejerce su autocensura en la condición de escritura personal, encajonada como escritura inédita durante algunos años, sea por el temor a la censura, sea por la imposibilidad de obtener un medio editorial para publicarla. De cualquier manera, esta novela viene a representar la escritura de una camada de jovencísimos lectores de Lamborghini (quizás los primeros “fanáticos” de Lamborghini) que durante la dictadura comenzaban a hacer sus pininos en el terreno de la transgresión, a imitar con admiración esas gestas de regodeo y perversión moral que habían significado *La traición de Rita Hayworth* de Puig, *El frasquito* de Gusmán, *Nanina* de García y *El Fiord* de Lamborghini, textos que en la universidad de aquellos años se hacían impensables y que circulaban como contraseñas secretas, de mano en mano, con la instrumentalidad temeraria de un arma de militancia simbólica. A su vez, esta *opera prima* de Pauls puede leerse como el entusiasta ejercicio inicial de un joven lector de Lacan que descubrió a Puig, o bien de un lector de Puig que descubrió a Lacan.

Ahora bien, el componente transgresor de la escritura de García, Gusmán y Lamborghini se apoyaba particularmente en la escenificación de la abyección a través de la mezcla de registros, en cuyo vértice se ubicaba la sordidez de cierta imagen de lengua argentina, una mezcla entre lunfardo tanguero y rudeza gauchesca, sea para dar cuenta de crípticos relatos, simbólicos y oscuros, poblados por criaturas discursivas y monstruos de acciones sicalípticas (en *El Fiord* y *El frasquito*), o bien para escenificar un gótico pueblerino saturado por una “ampliación grotesca” (Piglia en García 2011, 10) de la propia biografía y enrarecido por la visibilización de la sexualidad infantil (en *Nanina*). Con fuentes de inspiración son semejantes –Lacan, Bataille, Klossowski–, Pauls mantiene esa apuesta de los literalistas por el lenguaje como filtro fundamental de la experiencia, pero traslada la escena de la transgresión al plano de la autocensura: el personaje pornógrafo, como veremos, transita la vía inversa de las conquistas lamborghineanas; saturado de “las cosas más abyectas que tú puedas imaginar” (2014, 30), busca en la figura de Úrsula una purificación de lo abyecto. Si la transgresión en las ficciones de los literalistas opera una caída libre hacia la sordidez y el horror del lenguaje, una internalización decadentista hacia ese mundo tenebroso y tremendista que son capaces de construir a través sólo de las evocaciones del significante, el pornógrafo paulseano se balancea entre esa *katábasis* (el descenso al submundo abyecto del lenguaje) y la posibilidad (fallida) de una salvación a través del elemento central en toda mitología del sentimentalismo: el pudor.

\*\*\*

*El pudor del pornógrafo*, novela con título oximorónico si las hay, está construida a través de la escritura de un anónimo narrador protagonista. Esta escritura, donde se alternan las cartas y el diario íntimo<sup>387</sup>, abarca toda la densidad narrativa de la novela. Como dice

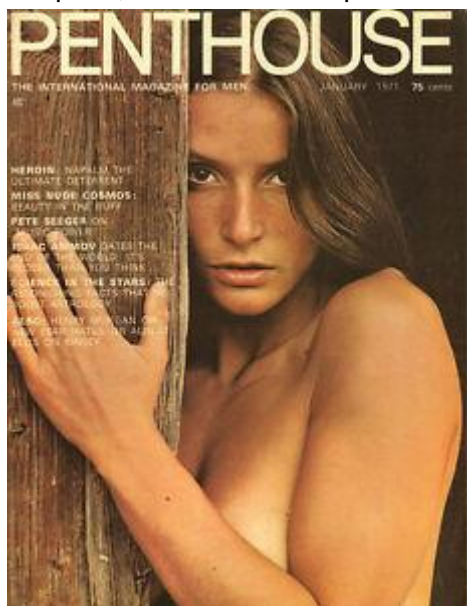
---

<sup>387</sup> Como parte del sistema de lectura que opera como modelo del género de escritura íntima, el volumen antológico de Pauls *Cómo se escribe el diario íntimo* (1996) resulta un muestrario interesante, con muchas conexiones hacia las operaciones críticas que Pauls ya venía planteando desde antes de *Babel*. Selecciona allí textos de Kafka, Gombrowicz y Barthes (entre otros), los cuales funcionan como tres modelos fundamentales tanto en su poética como en su escritura crítica.



Luis Chitarroni en la contratapa de la primera edición, *El pudor del pornógrafo* hace “del escribir, su intriga y su acontecimiento”.

El protagonista vive enclaustrado en su departamento, donde prácticamente se encuentra cautivo a causa de la exigente naturaleza de un incierto “trabajo”. A medida que avanza la novela, comprendemos que este pesadillesco oficio kafkiano que el protagonista asume, tanto con obsesión como con vergüenza, consiste en responder cartas donde hombres y mujeres le relatan con fruición y detalle experiencias o fantasías sexuales. Las cartas se agolpan de a cientos en la puerta de su casa. El protagonista, que las ordena y clasifica de manera neurótica, las responde puntillosamente, dentro del estilo escabroso y las necesidades particulares de sus interlocutores epistolares. Dada su voluntaria reclusión, resulta imposible determinar si el contenido de estas respuestas eróticas se origina en su propia experiencia o en deleites imaginarios. Asimismo, tampoco se explicita si el “trabajo” del protagonista corresponde al correo de alguna revista o de algún servicio particular. Aun así, la labor del “pornógrafo” se despliega y amplifica en la escritura hasta alcanzar a dividir todo el universo narrativo de la novela en dos grandes registros discursivos aparentemente opuestos, aunque secretamente más cercanos de lo que el propio personaje se atreve a sospechar: el discurso pudoroso y sentimental desde el cual el pornógrafo expresa sus pensamientos sinceros y el discurso erótico-pornográfico con el que responde a sus remitentes. Y si bien, en un principio, este último registro es oblicuamente referido desde el discurso recatado, poco a poco la obscenidad irá filtrándose entre las fisuras del sentimentalismo aséptico, demostrando el perverso y profundo vínculo que une a ambos.



**Figura 5.** Portada de revista *Penthouse*, una de las tantas publicaciones de los años setenta y ochenta en las que se incluía texto. La vacilación entre erotismo y pornografía es un elemento que el propio Pauls expone en su posfacio, al referirse al modelo de su estilo en *El pudor del pornógrafo*: “los correos sexuales de las revistas eróticas [...] (Si hablo de erotismo, yo, su detractor número uno, es sólo por una razón técnica, porque no podían ser porno revistas que todavía creían en el texto, y *Penthouse* y *Oui*, pese a esas dobles páginas donde unas jóvenes vulvas nos sonreían desde el cielo de un pubis afeitado, creían en el texto casi tanto como Barthes)”. (2014, 137).

Desde la escritura sentimental, el pornógrafo establecerá una comunicación epistolar ajena a la norma que le impone su “sacrificada profesión” (22). Su relación amorosa con Úrsula es la única vía de escape a su ardua y absurda labor. Aunque, en un comienzo, el contacto entre ambos se reduce sólo a observarse mutuamente, él desde el balcón de su departamento y ella desde el parque de enfrente, luego la relación se vuelca hacia un intercambio epistolar cada vez más intenso y ambiguo. Sumido en una constante ansiedad y en un absoluto agotamiento mental por lo incesante de su trabajo (con el cual se halla comprometido sacrificialmente como esos “artistas” kafkianos del hambre o del trapecio), el pornógrafo se obsesiona tanto con la promesa de felicidad que pudiera devenir del amor como con las oscuras vaguedades e insinuaciones que paulatinamente dejan traslucir las cartas de Úrsula. Entre los celos y

las dudas, esta correspondencia amorosa va imponiendo un extraño y contradictorio régimen donde el goce fetichista que se concentra en recibir y contestar las cartas de la amada, se alterna con la espera y la angustia comunicativa intrínseca al género epistolar, que sólo aplaza y difiere el encuentro físico. Ya desde el inicio de la relación, el narrador se pregunta: “¡Ah! ¿Podrá concebirse alguna vez una máquina que, como la de nuestra correspondencia, paradójica e implacable, nos haga sufrir y desear tanto?” (22).

La escritura de la novela se retuerce alrededor de un enigma de carácter onírico, y las situaciones absurdas (que ulteriormente incluirán a un enigmático tercero en discordia) localizan al lector, como sucede con las novelas de Sabato, en esa zona enigmática en donde la interpretación sólo puede llevar necesariamente, si no al terreno alegórico o fantástico, sí al del develamiento de una minuciosa y extravagante conspiración.

1. Como hemos dicho, aunque *El pudor del pornógrafo* se publicó en 1984, Alan Pauls la escribió en 1980. Al igual que *Ansay*, se trata de una novela escrita por un autor veinteañero durante la dictadura, pero publicada ya en democracia. Este *delay* entre la escritura y la publicación no configura en ambos casos un elemento anecdótico, puesto que condiciona el contexto del campo literario donde la aparición de la obra se inscribe.

Si hubiese sido publicada dos o tres años antes es probable que su lectura hubiese estado sujeta a esa geografía de los valores que se desplegaba en el alegorismo político del período, y es probable que el horizonte de legibilidad hubiese acercado el simbolismo kafkiano y sentimental de la novela a las brumosas referencias coyunturales que se ponían en juego en novelas como *Respiración artificial* de Piglia, *Nadie nada nunca* de Saer o *La vida entera* de Martini: “una cifra sobre la violencia” (Sarlo, 1987, 56), “discursos velados sobre la violencia” de la dictadura (Marsimián y Grosso, 2009, 78). Leída, en cambio, a mediados de los ochenta, y poco después relacionada con el emergente circuito de lo que sería el grupo Shanghai, *El pudor del pornógrafo* es anclado a las coordenadas, o al menos a una cierta representación, de lo postmoderno<sup>388</sup>.

Al finalizar la dictadura, el campo literario comienza a hacer circular la autoexigencia ideológica de abandonar los medios alegóricos para representar la situación política y, desechada la figuración, retomar la representación realista que durante el Proceso se eludía por obvias razones. Este viraje resulta programático en el caso de *Glosa* de Juan José Saer (cfr. Gramuglio, 1991), donde, al explicitarse la violencia de la dictadura, se relaja la tensión de lo “no-dicho”. Esto permite la irrupción de nuevas poéticas donde, desaparecida dicha tensión, pueden explorarse otras zonas de la representación de la realidad. Sin embargo, los autores “nuevos” derivados de este viraje, pero que no construyeron sus programas a partir de la explicitación de lo “no-dicho”, sino a partir de un experimentalismo complejo, fueron usualmente condenados, desde ciertos sectores del campo literario (hemos visto ya las condenas de Briante y Tomás Eloy Martínez), por ostentar una actitud despolitizadora e intelectualista, o bien por promover una literatura banal e ideológicamente desinteresada. No pocas narrativas, aparecidas ya en democracia, fueron condenadas por utilizar recursos

---

<sup>388</sup> Sin embargo, ciertas novelas del grupo, o allegadas, tardarían en desprenderse de la hermenéutica de alegoría política, tal como puede verse en algunas lecturas de las primeras novelas de Aira o Laiseca, o en el relevamiento que hace en 1985 Graciela Montaldo, en el número 23 de *Punto de vista*, de *El país de la dama eléctrica* de Marcelo Cohen.

análogos a los de aquellos textos que pocos años atrás eran interpretados positivamente como críticas cifradas, obligadas a la encriptación y cuya ausencia de referencias explícitas no era sino el peso de la represión del Estado en la escritura.

Es por ello que, ensayando una ucronía crítica, el kafkiano e inquietante mundo epistolar, hecho de pura escritura, que se pone en escena en *El pudor del pornógrafo*, de haber sido publicado en 1980, acaso habría podido colocarse en un mismo sistema junto con las cartas cifradas que intercepta y revisa Arocena en *Respiración artificial*<sup>389</sup>, y, en consecuencia, diseminar una lectura alegórica donde la perversión y la incomunicación que satura el texto de Pauls serían claves para expresar la relación coyuntural entre el intelectual y el Estado.

Es notable, sin embargo, cómo la figura del censor/espía en la novela de Piglia coincide en algún punto con la del pornógrafo paulseano: ambos enclaustrados en una especie de no-lugar simbólico, obsesionados por la lectura de cartas y por la búsqueda del objeto de deseo (sea para censurarlo o para imitarlo, según cada personaje), pues no olvidemos que también el censor también está a la caza del objeto obscuro y de lo que es valioso para su goce (cfr. *Literal*, 2/3, 1975, 17 y 19). Esta homología entre dos hermeneutas del goce, el censor y el pornógrafo, coexisten en un mismo espacio de representaciones acerca de la circulación del deseo en los textos: el censor/espía busca marcas ideológicas para ejercer una denuncia frente a la Ley, busca las trazas de la subversión y el complot, está deseando encontrar y desnudar esas transgresiones ocultas; el pornógrafo rastrea las marcas específicas del funcionamiento del deseo en las cartas de sus lectores y procura responder atendiendo a sus núcleos profundos, a sus perversiones dilectas, emulando y exacerbando la escena sexual por medio de la escritura. Como decían Luis Gusmán y Germán García:

[...] el censor es una figura legendaria en nuestra cultura: su permanencia a través de la historia muestra que hay isomorfismo entre la censura psíquica (tal como la descubre el psicoanálisis) y la censura política. (en *Literal*, 2/3, 1975, 21)

Este isomorfismo es el que permite percibir como superpuestas y sintomáticamente opuestas ambas escenas simbólicas de interpretación: el censor que intercepta la correspondencia para descifrar la intriga y el pornógrafo que la recibe para descifrar el deseo. Ambos son lectores paranoicos que buscan mensajes secretos (porque incluso en la correspondencia erótico/pornográfica, el pornógrafo debe buscar núcleos ocultos de significado, velados en medio de la escritura explícita).

Si pensamos también en las representaciones culturales de los años setenta que circulan en torno a la idiosincrasia de la burguesía argentina donde se escenifica el par censura/autoinhibición, podría percibirse como cristalizada en el personaje del pornógrafo de Pauls una asimilación entre dos personajes de las canciones de Sui Generis (producidas en el arco que va del final del gobierno de facto de Lanusse hasta la época de la triple A durante el tercer peronismo) que son, asimismo, tipificaciones sociales y *manchas temáticas* del período: el censor sádico de “Las increíbles aventuras del señor Tijeras” y el tímido hombrecillo reprimido que es “Natalio Ruiz”. Como un cruce

---

<sup>389</sup> Del mismo modo, podría decirse que, a su vez, una novela profundamente kafkiana como lo es *El coloquio* (1990), la segunda de Pauls, si hubiera sido publicada diez años antes, la crítica la habría asociado inevitablemente al brumoso ambiente de investigación policial que se percibe en *Nadie nada nunca* o en *Respiración artificial*.

entre ambas figuras, el pornógrafo de Pauls reprime en un sentimentalismo delicado y pudoroso ese mismo goce desatado que debe reproducir en su oficio epistolar.

2. Una de las fuentes directas de la primera novela de Pauls es la narrativa de Manuel Puig. Beatriz Sarlo, al describir el mundo puigeano, afirma: “Trabajar sobre la doxa fue, desde un principio, el procedimiento básico de Puig”, “una ficción donde los personajes son invariablemente hablados por mitologías colectivas” (1987, 51). Sin embargo, donde en la estética *camp* de *El beso de la mujer araña* o de *The Buenos Aires affair* se despliega una amplísima pluralidad discursiva y un talento mimético único para desplazarse entre registros diversos, *El pudor del pornógrafo*, ya afuera de las coordenadas del realismo, escenifica un opresivo espacio de escritura monológica, donde las filtraciones de discursos ajenos aparecen distorsionadas por un punto de vista dominante y obsesivo. El mundo que despliega Pauls es, como el de Kafka, un mundo onírico donde la referencia costumbrista se invierte hacia su perfil más inquietante e irreal. Sin embargo, esta novela comparte con Puig la centralidad de la doxa como material del que se sirve la escritura para existir. Esta doxa (entendida como opinología, como sistema de creencias y prejuicios socialmente cristalizados) es la derivada de una serie de mitos culturales: el epistolario sentimental (que transmite al estilo del narrador una destreza manierista y una artificialidad anacrónica: el pudor), el relato erótico de las publicaciones pornográficas como *Penthouse* o *Oui* (que da forma a la labor de escritura del pornógrafo, cuya explícita obscenidad se filtra en el registro sentimental, a modo de discurso abyecto, para hacerlo estallar desde adentro, ridiculizándolo y degradándolo<sup>390</sup>), pero también una lente crítica desde la cual elabora la reconstrucción de estos registros (Lacan, Barthes, Deleuze, Derrida y la tónica postestructuralista en general) (cfr. Pauls, 2014, 137 y 142). Se trata del género “bajo” (el epistolario sentimental) y el relato “picante” leídos desde el género culturalmente “legítimo” del psicoanálisis lacaniano, pero también se trata de este mismo discurso intelectual llevado al goce a través de su filtración por los esquemas del género “bajo”. Pauls, en su posfacio escrito treinta años después de la publicación de la novela, lo percibe así:

El quiasmo era perfecto: leía la literatura lacaniana con la fruición baja del calendario del taller mecánico, así como antes había leído el polvo de los conuñados en el cuarto de servicio de *Penthouse* con el deleite de un desconstructor cejijunto. (2014, 142)

Esa intelectualización setentista de la abyección pornográfica –cuya genealogía se remonta desde Barthes, Kristeva y Lyotard hasta Bataille y Klossowski, y de allí a Huysmans y Sade– es el clima que rodea al objeto de deseo imaginario de una sexualidad desatada en un contexto de omnipresente censura y prohibición que hace del goce un peligroso instrumento de disolución social. García y Gusmán afirmaban:

En la literatura llamada pornográfica puede encontrarse un ejemplo claro: vergas irreales, proezas físicas imposibles, eyaculaciones fisiológicamente utópicas, muestran que se trata de palabras, que el

---

<sup>390</sup> Pauls describe este recurso de la degradación como parte de la moda parodista que se desplegó en su generación: “Sublimar las pasiones bajas, degradar el oro de la cultura: algo en *El pudor* traducía ya las misiones de una época canalla y vulgar, que sin embargo fue la mía y la de muchos que sigo admirando y fue la época en que “me hice” escritor” (2014, 139).

referente real es evocado para apoyar la proliferación fantástica de las *figuras* que el deseo construye para *representarse* el objeto huidizo de sus desventuras. (*Literal*, 2/3, 1975, 19)

Precisamente, el quiasmo al que remite Paul (leer con goce la complejidad postestructuralista y consumir con “solemnidad” la pornografía) establece el sentido de una inversión que no es tal, sino que más bien visibiliza la mezcla entre lo prohibido y lo complejo, el placer que produce un contexto de censura político-moralista, una censura escandalizada que coloca en un mismo plano la actividad intelectual y la pornografía, y que termina demostrando, mal de su grado, que la primera puede producir goce tanto como la segunda puede transmitir un magisterio filosófico. Este contexto es el que recuerda Beatriz Sarlo

A su modo, también la pornografía fue un límite. Excluidos los juicios por pornografía, como los de *El amante de Lady Chatterley* o *Lolita*, que fueron verdaderamente disparatados desde el punto de vista de la definición del género porque lo que se perseguía era el erotismo o la perversidad, en el siglo XX los grandes libros de la literatura pornográfica fueron escritos por pensadores: Bataille o Klossowski. *Roberta esta noche* o *Madame Edwarda* son historias completamente estilizadas que mantienen de la pornografía clásica la proliferación y la repetición. Pero algo en ellas (como en una obra inspirada en ellas: *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls) es dudoso en el mejor sentido: detrás de la superficie plana de lo pornográfico, el enigma del deseo llama a la interpretación, aunque, al mismo tiempo, la rechace. (Sarlo, 2005, 14)

El pudor y la pornografía son las fuerzas en tensión que se disputan el dominio de la escritura en la novela de Pauls: el protagonista, cuyo relato nos llega sólo a través de su escritura, se debate entre el discurso sentimental que proyecta hacia su idealizada relación amorosa y el discurso sicalíptico al que se ve constreñido por la naturaleza de su “trabajo”. Este oxímoron que hace al título, expresaba también su tensión en el título original de la novela, previo a su publicación, *En el punto inmóvil* (cfr. Pauls, 2014, 143); pero no sólo expresaba la tirantez entre ambos registros, sino también la medianería indecible, el voyeurismo estático y la concentración perceptiva que dan forma a la narración, pues, como afirma Alan Pauls en una entrevista de 2007: “la única aventura posible es la de la percepción”. Hacia el desenlace de la narración, esta concentración en lo perceptivo como voyeurismo se acentúa hasta el extremo de una epifanía:

¡Se veía, se veía! Lo que aquel juego de repeticiones perseguía era la perpetuación de mi lugar de testigo; la innoble pareja buscaba que yo no pudiera perder nada del espectáculo, ¡ni un detalle! (2014, 130)<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> Curiosamente, esta epifanía final, donde el pornógrafo ve a su amada Úrsula que se exhibe junto a un tercero en discordia, manteniendo abyectas relaciones sexuales, podría contrastarse con la epifanía final de *Ansay* de Caparrós, donde el protagonista, en la cúspide de su delirio (un delirio muy aireano), llega a la experiencia mística de contemplar a Dios, contemplación que se expresa en una concentración perceptiva: “Y se hizo de pronto un gran estruendo, y vi una luz celeste y cegadora y bella, que era de Él, que era Su mirada” (1984, 285).

Ahora bien, Puig no configura en la novela de Pauls el modelo desde el cual el texto puede considerarse paródico, sino acaso la cifra de su separación, de su distancia frente a esta categoría. El autor se pregunta: “¿Era paródica *El pudor*?” (139). Y al contestar, aunque admitiendo la presencia de algunos elementos propios de la parodia, sostiene que

cierto arcaísmo enfático, el experimento con una ingenuidad sofisticada, el placer de flirtear con formas de comunicación que ya entonces, cuando hasta el fax sonaba a ciencia ficción, eran vetustas (Id.)

Tal balance tiende a considerar la parodia como “una cierta pasión de época”, un gusto y un experimento propio del período de postdictadura, y, a su vez, como un mecanismo de neutralización de lo inquietante que pueden tener ciertos textos. Es en este punto donde se coloca en un nivel de identificación con la obra de Manuel Puig:

Sin saberlo, estaba de algún modo en una situación parecida a la de Manuel Puig en 1968, cuando publicó *La traición de Rita Hayworth* y el veredicto “parodia” cayó sobre el libro, menos para leerlo que para domesticar la fuerza perturbadora, innombrable de su energía, el modo misterioso en que entraba en relación y vampirizaba todo lo que no era él. (141)

Al distanciarse de la lectura paródica de su novela, Pauls confiesa “No se trataba de parodiar el régimen epistolar; se trataba de ver hasta dónde se podía gozar del terror [...] Eso no es parodia. Eso, acá y en la China, se llama perversión” (142).

Y es que, aunque hay indudablemente un componente de parodia, no sólo campea esa estrategia en la novela de Pauls. También hay, y en esto el autor es eminentemente germánico<sup>392</sup> (o, en todo caso, centroeuropeo), una fuerte construcción de *Stimmung*: polisémico término que los románticos alemanes utilizaban para denominar la atmósfera o el estado de ánimo, y que ha predominado como categoría estética en la literatura germánica hasta Schnitzler<sup>393</sup>, Kafka o Bernhard. No en vano la subjetiva atmósfera recargada y angustiante que abarca toda la escritura de *El pudor* ha sido desde el comienzo un punto de referencia básico para la crítica, y así lo hacen, en las páginas de *Babel*, Caparrós (1989a, 43) y Sarlo (1988c, 20), y Pauls demuestra una profunda sensibilidad hacia este perfil de la literatura germánica al analizar *El sobrino de Wittgenstein* de Thomas Bernhard en el número 3 de la revista).

Al remitir al eco kafkiano en su obra, Pauls expresa cómo este influjo está filtrado también por el gusto postestructuralista:

Para mí, no había otras cartas que las que Kafka escribió a sus mujeres, Felice y Milena. Un libro memorable de Delueze y Guattari me había enseñado a leerlas al mismo nivel que *El proceso* o *La*

---

<sup>392</sup> Es Caparrós quien remite particularmente al “tinte germano” de la narrativa de Pauls (cfr. Caparrós, 1989a, 44).

<sup>393</sup> Sería interesante comparar, en términos de representación del miedo a la sexualidad, esta novela de Pauls con *Relato soñado* (1925), de Arthur Schnitzler, muy cercanas ambas en lo que respecta al ambiente de diabólica conspiración orgiástica. Recordemos que en ambas obras el modelo explícito es el psicoanálisis: freudiano en Schnitzler, lacaniano en Pauls.

*metamorfosis*, no como hojarasca personales sino como verdaderas máquinas de escribir y pensar, menos digresiones de vida que manuales de uso de la obra. (2014, 137)<sup>394</sup>

Ahora bien, debe irse más allá de las declaradas fuentes de los registros discursivos que atraviesan la novela o de los instrumentos por medio de los cuales ésta trabaja con tales registros, o incluso de las obligadas referencias literarias a Kafka (por la caricatura expresionista y el onirismo, por la naturaleza “condenada” del protagonista) y Puig (por la puesta en escena de ciertos mitos sociales comprendidos en términos de lenguaje). Para ejercer su mitología del sentimentalismo, hay también una recurrencia de ciertas experiencias dentro de la tradición literaria argentina que, si bien no pueden señalarse como “influencias”, ni tampoco como intertextos explícitos, sí pueden posicionarse como hipotextos (para usar el término de Gérard Genette [1989]) y, asimismo, organizarse en un sistema de parentescos, vinculados entre sí por un *trait unaire* o rasgo común (en términos lacanianos<sup>395</sup>). Nos referimos a textos que despliegan un arco que va desde *El amor brujo* de Roberto Arlt hasta *El túnel* de Ernesto Sabato y *Rosaura a las diez* de Marco Denevi.

Sin intentar atender al papel que estos autores poseen en la axiología literaria de los babélicos o en la bibliografía crítica desarrollada en torno a Pauls (papel, a *grosso modo*, parcial e inevitable en el caso de Arlt, prácticamente nulo en el de Sabato y Denevi), puede decirse que *El pudor del pornógrafo* se inscribe hasta cierto punto en de la misma estela que ha impreso la trayectoria de los textos mencionados dentro de la tradición literaria argentina.

De este modo, puede mencionarse el gótico sentimental de Camilo Canegato (gemelo secreto y perverso del narrador anónimo de Pauls), saturado de figuras fantasmáticas que obstaculizan la realización del amor puro; la celotipia angustiante y siniestra con la que se produce la relación entre Juan Pablo Castel y María Iribarne<sup>396</sup>; y el universo de sospechas ominosas que rodean la relación entre Balder e Irene. Y entre Rosaura, María Iribarne e Irene se establece un sistema de mujeres siniestras figuradas por una duplicidad: la pureza con la que las construye la mirada masculina, desde la paranoia o la fantasía escapista, y la abyección lasciva que se entrevé por leves e inciertos signos. La Úrsula de Pauls ingresa en este sistema de figuras

---

<sup>394</sup> Pauls aclara que en su novela reescribe y corrompe esta fuente kafkiana con la filtración del género epistolar de las revistas eróticas. El resultado de esta erotización de lo kafkiano produce, curiosamente, una síntesis entre dos grandes poéticas checas. En efecto, *El pudor* funciona, en su efecto de lectura, como si Kafka hubiera escrito una novela sobre la base de un argumento de Milan Kundera.

<sup>395</sup> Éste es un término, utilizado por Lacan en el *Seminario 11* apunta a “ese *uno* al que se reduce en último análisis la sucesión de los elementos significantes, el hecho de que ellos sean distintos y de que se sucedan”.

<sup>396</sup> “Por eso, Úrsula, porque de todo y de todos sospecho, prefiero escribirte siempre a tu casa; allí, al menos mis dudas tienen por objeto a quienes circulan a tu alrededor, personas que desconozco y en las que tú, para tranquilizarme, me aseguras que confías plenamente” (2014, 23). Este fragmento de la novela de Pauls bien podría pertenecer a *El túnel* de Sabato, tal es su semejanza en el obsesivo estilo de subordinadas típicas de las especulaciones paranoicas de Castel. También resuena en este estilo de prosa expansiva, digresiones agudas y frases larguísimas pero sobrias, la lectura que hace Pauls de Thomas Bernhard. En el número 3 de la revista *Babel*, el autor escribe una reseña de *El sobrino de Wittgenstein* donde elogia el estilo bernhardiano: “la prosa de Thomas Bernhard es expansiva, metastásica, y no busca tanto llenar la página como ocuparla [...] La escritura de Bernhard “progresa”, avanza por gradaciones y conquista [...] las zonas adyacentes del camino que traza” (Pauls, 1988c, 5).

femeninas estatizadas para siempre en el equilibrio inquietante entre la apariencia y la realidad, entre las figuras de la virgen y la prostituta. Este motivo llegará al extremo del modo gótico en *El pasado* (2003).

Estos textos quizás no permiten entender el funcionamiento de la parodia en la novela de Pauls, pero sí favorecen la comprensión del funcionamiento profundo de la perversión y el horror que se producen en sus páginas. Ese funcionamiento que Borges, al intentar definir a Chesterton a partir de Kafka y Poe, le permitía afirmar que “algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central”.

Y es que, leído en términos de parábola, *El pudor del pornógrafo* activa, no ya el goce de la parodia que se percibe, aunque de modos muy diferentes en *Ansay* de Caparrós y en *Arnulfo* de Daniel Guebel, sino aquello que el propio Alan Pauls, al elaborar recientemente un balance de su lejana *opera prima*, no duda en percibir como el goce del terror (142)<sup>397</sup>. Y si bien el autor acentúa aquí la perversión de la lectura que hace de la noción lacaniana de deseo, puede asumirse que el terror no sólo se inscribe en el “quiasmo” entre la lectura gozosa y la herramienta teórica, sino principalmente, para seguir el juego lacaniano del autor, en el perverso goce textual propiciado por esa reversible identificación narcisista y masoquista con el narrador de la novela: el espanto y el deseo de ser engañados, la ansiedad por revelar el complot oscuro que se teje a nuestro alrededor<sup>398</sup> y que, por un lado, confirma nuestra singularidad frente a un mundo hostil, pero a la vez corrobora nuestra bajeza y lo merecido de nuestro sufrimiento.

El “pornógrafo” de Pauls entra en el sistema de celosos “semiólogos”, ávidos por develar oscuras conspiraciones a su alrededor, del que forman parte el Castel de Sabato y el Balder de Arlt<sup>399</sup>: hermeneutas obsesivos de los matices, exégetas trastornados de cada indicio que pudiera delatar infidelidad, perversión, engaño o fingimiento. La búsqueda insistente y angustiante del núcleo putrefacto de la imagen idealizada, que no

---

<sup>397</sup> *El pudor del pornógrafo* anuncia con fidelidad los procedimientos y obsesiones del proyecto creador de Pauls: el estudio del sentimentalismo en su ensayo sobre Puig (1986), la sátira y el juego apócrifo del guión que escribió para el film *La era del ñandú* (1986) de Carlos Sorín<sup>397</sup>, la atmósfera onírica y paranoica de *El coloquio* (1990) o *Wasabi* (1994), la concentración autodiscursiva de *Cómo se escribe* (1996) o de *La vida descalzo* (2006), el motivo del *Doppelgänger* en *El pasado* (2003), así como la obsesión por la pérdida que campea sobre su trilogía situada en los años setenta: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2015).

<sup>398</sup> El juego psicoanalítico que despunta tanto en la novela como en el tardío paratexto de Pauls puede replegarse hasta abarcar analíticamente al propio texto. Desde el psicoanálisis freudiano, la relación entre los padres es percibida como una “grieta originaria” en el sujeto. La búsqueda paranoica de una conspiración reproduce la complicidad interfantasmática que la pareja de los padres produce a los ojos del niño. Podría decirse que, en la novela de Pauls, la proyección de la figura materna sobre la figura de Úrsula repone el deseo ambiguo de develar esa complicidad originaria en términos de engaño. De este modo, *El pudor del pornógrafo* sería una novela construida sobre el horror del incesto. La relación “incestual” con Úrsula podría pensarse en términos de Paul-Claude Racamier, quien la define a partir del “objeto es investido como un ídolo cuya función es iluminar al idólatra; encarna un ideal absoluto cuya misión es sostener a aquel que lo inviste y a su goce absoluto” (1995, 34). Y, a su vez, la obsesión pudorosa del protagonista por la escritura pornográfica sería una forma masoquismo erótico con el que busca castigar el deseo incestuoso. La ausencia de nombre en el protagonista, y especialmente de apellido (la referencia al origen), podría explicarse por lo que Lacan define como la forclusión del “nombre del padre”.

<sup>399</sup> Sistema al que se unirá luego Bianco, el protagonista de *La ocasión* de Saer. Al reseñarla en *Babel*, Pauls percibe, en ese marido celoso que busca señales del adulterio, una función de “máquina interpretativa” que fracasa en su búsqueda de asentar la inasibilidad de la realidad y que, en tal fracaso, inscribe la sustancia misma de su narración (1988d, 5).



poco tiene de policial (el crimen del adulterio, el “cornudo” como detective), y algo de esta búsqueda infructuosa de sentido migrará hacia ese policial kafkiano que será *El coloquio*. Pero esto quizás resulta más desesperante y opresivo en *El pudor del pornógrafo* que en sus antecedentes en la medida en que el único material a partir del cual el personaje puede operar su obcecado análisis es el de la escritura: leer entre líneas, rastrear connotaciones y dobles sentidos. Y, de hecho, la escena final de la novela, de siniestro voyeurismo<sup>400</sup>, parecería ser la realización de la peor pesadilla de estos celosos. Y lo que en Balder y Castel culmina en la concreción de la pulsión de muerte como solución a una traición nunca confirmada del todo, en el pornógrafo de Pauls se produce en ese punto en que la pulsión de muerte confluye con la pulsión sexual: en la disolución del sadismo y la escoptofilia.

La perversión de Úrsula, sea real o imaginaria, incluso cuando el final aparentemente claro de la novela no deja de zozobrar entre el delirio y la revelación, no es sino un desprendimiento de la perversión que Pauls considera intrínseca a la carta como medio de comunicación: el género epistolar, con sus ambigüedades, sus esperas, sus protocolos vacíos, sus imposibilidades y su manera de dilatar la comunicación hasta abolirla, es en realidad el objeto cardinal de la novela. Una semiología barthesiana, una mitología del amor que desglosa la eterna dicotomía entre sentimentalismo pudoroso y obscenidad, tras la cual se oculta, a su vez, una extraña fenomenología de la carta, como emblema de la comunicación en general, donde una reducción eidética parece dejar como núcleo duro un pesimista trasfondo de perversión<sup>401</sup>.

4.

Hasta que el amor, como suele pasar, se cruza con la abyección –su doble siniestro– y todo se desfonda, todo naufraga en una promiscuidad de sospecha y desesperación.

Alan Pauls, “Posfacio” a *El pudor del pornógrafo*  
(2014, 138)

La primera novela de Pauls es una novela epistolar y una parodia de novela sentimental, pero también es una novela de terror. Acaso mucho más operativa en lo respecta a producir el efecto de lo siniestro que el conato estrictamente genérico que, entre los babélicos, ensayaría C.E. Feiling con su novela, tributo a Stephen King, titulada *El mal menor* (1996).

Al compararse con Puig, Pauls mencionaba la “fuerza perturbadora, inenarrable de su energía” (141), lo cual alejaba tanto a *El pudor* como a la literatura puigiana de la cómoda clasificación de “parodia”. Ahora bien, esta perturbación en Pauls encarna en

---

<sup>400</sup> Como modelo para analizar esta escena final, puede ser útil un texto de Claudia Lira Latuz (2005) donde se analiza una escena muy similar en una novela de Haruki Murakami, *Sputnik, mi amor*, donde también se juega el motivo patológico del miedo a la sexualidad. Puede pensarse asimismo en el elemento fantasmáticamente cinematográfico presente en esta perversión de la mirada y, como quiere Slavoj Žižek, la transformación de la impotencia simbólica en el poder de la mirada. Asimismo, sería interesante establecer una lectura comparada entre la novela de Pauls y el célebre cuento “La araña” de Hanns Heinz Ewers (muy en la línea del gusto pauseano por el expresionismo centroeuropeo): cómo el sentimentalismo de un enamoramiento de ventana produce, desde la seguridad del cuarto, la internación en una trampa perversa.

<sup>401</sup> Curiosamente, *Ansay* también introduce la perversión de lo epistolar al incorporar al texto de la novela las cartas de María Guadalupe Cuenca, quien, sin saber que su marido, Mariano Moreno, ya ha muerto, continúa escribiéndole con ternura y añoranza.

una insistente presencia de lo siniestro en sus obras: esa categoría psicoanalítica (*das Unheimliche*: lo siniestro, lo ominoso) que Freud definía como el retorno de lo reprimido, como lo más familiar y lo más ajeno, como “todo aquello que debió haber permanecido en secreto, escondido, y sin embargo ha salido a la luz” (cfr. Freud, 1981 [1919]). Como en Kafka o en Hoffmann (este último, referente por antonomasia del concepto freudiano de lo siniestro), la novela de Pauls pone en escena transformaciones extrañas que no se duda en adjudicar ora a la imaginación del personaje, ora a la realidad objetiva, desdoblamientos inquietantes de los personajes (lógica del *Doppelgänger* que repondrá en *El pasado*) y en apariciones de actos sexuales abyectos que provocan deseo y repulsión en el reprimido pornógrafo.

Al juzgar su novela a la luz del paso de las décadas, Pauls afirma que, al releerla, lo hará “como una novela de terror” (140). El género epistolar no es un medio a través del cual se vehiculiza este terror, sino que es la propia materialidad de lo siniestro:

Las cartas [...] eran terror, la matriz de vértigo donde cristalizaba de manera drástica, como los decretos-ley que tanto le gustaban a Kafka, algo que en la escritura asomaba más bien, y sólo para los que se atrevían a concebirla, como una posibilidad: *que cuando yo escriba el otro ya esté muerto; que cuando el otro lo reciba el muerto sea yo.*

[...] es la lección terrorífica de Kafka—, nada más amenazado que esa reliquia, nada más precario y frágil que ese lazo de intimidad que la carta sella con su autor y su destinatario. Porque la carta se envía y, enviada, en viaje, queda como en suspenso, cortada de todo, en el aire, como ofrecida a un mercado ávido de peligros: intrusos, impostores, espías, usurpadores... De este terror habla *El pudor del pornógrafo*. O ese terror, mejor dicho, es lo que habla en la novela. Ese terror y el fantasma que para mí, en esos años, mejor lo dramatizaba: el fantasma de la *intercepción*. (140-141)

Ambos núcleos de ese terror pueden remitirse a dos experiencias de la novela argentina del período. Por un lado, naturalmente, el miedo de “*que cuando yo escriba el otro ya esté muerto*” (Pauls, Id.) es el mismo que orbita sobre la inserción que Caparrós hace en *Ansay* de las cartas de María Guadalupe Cuenca, quien escribe a su marido fallecido, Mariano Moreno, creyéndolo vivo. Esa perversión de la carta, y de la escritura en general, se extiende hacia toda la novela hasta producir un efecto general en torno a lo irrecuperable de la palabra escrita: las cartas dirigidas a un muerto, pero cuya remitente está también muerta para nosotros en la actualidad, dado su carácter histórico; la imposibilidad de recuperar al individuo real detrás de los archivos y las memorias que dan cuenta de la existencia de Ansay; la muerte de la letra que se desprende de los enunciados de Moreno que, contradiciéndose, se neutralizan.

El otro núcleo es el que une el terror de la intercepción en *El pudor* con el de la realización de esta intercepción en *Respiración artificial*. Sólo que donde en la novela de Pauls el miedo al intruso, al interceptor de la carta, se vuelca hacia una expresión plástica y simbólica, donde el terror último de la intercepción se encarna en el terror de que se “intercepte” al receptor de la carta, en la novela de Piglia remite alegóricamente a la intercepción censora y conspirativa del Estado, pero también a la ineptitud del poder para descifrar lo que la cultura encripta como forma de resistencia.

Frente al efecto de resistencia ideológica de la intercepción escenificada en *Respiración artificial*, entre uno y otro núcleo, el terror de la letra muerta y el terror de la

letra interceptada, queda cristalizado el terror de la derrota ideológica, que también atraviesa las primeras ficciones de Caparrós, aunque ese terror aparece ya reducido a parodia.

5. Si quisiera rastrear la tradición selectiva que Pauls va construyendo, a través de su producción crítica, a modo de pequeña “novela del artista”, con el fin de determinar su confluencia en la fundación de sus ficciones representada por *El pudor del pornógrafo*, no sólo deberíamos acudir a esa exploración que hace de la parodia en *Lecturas Críticas* –donde una teoría postestructuralista y política de la parodia se pliega a las lecturas enhebradas de Borges, Lamborghini y Laiseca–, sino también al muy precoz prólogo que escribe para la edición que hace el Centro Editor de América Latina en 1982 de algunos relatos de Kafka, además de cierto contacto puntual con la escritura lacaniana, que veremos posteriormente. Asimismo, no pueden desestimarse algunos textos críticos posteriores a *El pudor* que confirman las concepciones de la transgresión que circulan en la novela y que convergerán, de forma más o menos declarada, en *El coloquio*: el magisterio puigeano que estudia en su tesis sobre *La traición de Rita Hayworth*, la relectura que hace de Arlt (1989), su selección de pasajes de diarios íntimos publicada en 1996 (que incluye dos grandes obsesiones piglianas: Kafka y Musil), la cristalización de sus lecturas de Borges como parodista en *El factor Borges* (publicado en el año 2000, pero evidente producto de una operación crítica que atraviesa toda la trayectoria de Pauls), y también, por supuesto, el sistema de lecturas que arma desde las páginas de *Babel*: Gombrowicz, Saer, Lamborghini, Aira, sus lecturas extranjeras de Kundera, Bernhard y Eco (ese pliegue de ficción centroeuropea y semiótica que se percibe en toda la obra de Pauls) y los guiños intragrupales inscriptos en sus reseñas a novelas de Chejfec y Guebel.

Con respecto al prólogo a Kafka, es evidente el influjo que tiene aquí el ensayo de Deleuze y Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure* (1975), cuya imagen desolemnizada de un Kafka parodista tendrá una proyección directa hacia la lectura que hace Pauls de Borges (cfr. Pauls, 2014, 137). Ya Diego Germán Ruiz (2016, 5 y 13) percibe su evidente anticipación de algunas obsesiones que Pauls expresará luego en sus ficciones, en especial la idea de la escritura como ejercicio vampírico y su relación con cierta imagen de la muerte. Esta idea que aparece en el prólogo a Kafka es también la base de cierta figura de transgresión que luego se enriquecerá con los modelos de Lamborghini y Puig (además de las lecturas de Lacan, Kristeva y Barthes) para concebir la parodia: la cuestión de la perversión.

Es evidente que esa recurrencia de la perversión, la anomalía, la locura que atraviesa los modos de transgredir en las poéticas-modelo de los babélicos (*Ferdydurke*, *El Fiord*, *Nanina*, *El frasquito*, *The Buenos Aires Affair*, *Su turno para morir*, quizás incluso algunos momentos de Aira) prácticamente no cristalizan en las ficciones del grupo. No es el malditismo de la experiencia del límite lo que parece atraer directamente a los babélicos, sino más bien la potencia representativa de esas poéticas para explorar los límites del lenguaje (y, dicho sea entre paréntesis, la capacidad para entrar en diálogo con la teoría literaria culturalmente en alza en el mundo académico de los años ochenta). Sin embargo, aún dentro de ese terreno sólidamente situado en la parodia a través de la experimentación con el lenguaje, dos de las primeras novelas del grupo representan los únicos tanteos de una ficción perversa, en continuidad con la transgresión desde la “anomalía” sexual y la abyección moral, esa mencionada línea batailleana-klossowskiana: una es *El pudor del pornógrafo* y la otra, *Arnulfo o los*

*infortunios de un príncipe*. Si en ésta el desafío es acercarse a Lamborghini (desde un cruce entre Cervantes, Borges y Sade), en la primera se trata de replicar a Puig. En cierto sentido, *El pudor* es una forma de sofisticación del dispositivo puigeano: más autoconsciente a nivel teórico, más ambiciosa a nivel de simbolismo y extrañamiento (más onírica, más kafkiana incluso) y, allí donde en Puig predomina una versión banalizada por el folletín del psicoanálisis freudiano, Pauls opta por las opacidades retóricas del psicoanálisis lacaniano (no explicitadas en la novela, pero sí en el sustrato de su composición). Incluso en esa realidad temporal y espacialmente no especificada en la que se sitúa *El pudor*, con una imaginaria fuertemente onírica, se perciben trazas de esos motivos artianos de *la prueba de amor* y del *amor brujo*: un hombre solitario y reconcentrado experimenta el suceso extraordinario de la aparición de un amor que, si inicialmente le brinda una felicidad absoluta y una transformación rotunda de la vida, luego se revela como una fuente privilegiada de sadismo y destrucción que conduce hacia un “camino tenebroso” (cfr. Giordano, 1999, 35-56). Precisamente, he aquí también lo vampírico de la relación erótica que se escenifica en *El pudor* (cfr. Ruiz, 2016, 5). Si volvemos al prólogo a Kafka de 1982, y considerando que *El pudor* habría sido escrita entre 1980 y 1981, resulta posible leer la novela como una derivación de la lectura que hace Pauls de la relación epistolar entre Kafka y Felice Bauer, que el autor de *El proceso* mantenía obsesivamente, escribiendo en malsanos horarios de traspasnoche:

Este ceremonial vampírico es un verdadero *modus scribendi*. Su puesta en escena privilegiada son las cartas de Kafka a Felice (desde setiembre de 1912 hasta diciembre de 1917, más de 500 cartas, y a veces dos o tres por días). Este intercambio epistolar es, para Kafka, una fuente de alimentación: se nutre de lo que le escribe Felice, desespera por sus respuestas, las exige como un vampiro que teme quedarse sin sangre” (Pauls, 1982, VIII).

La escritura vampírica que pone en escena Pauls en *El pudor del pornógrafo* no sólo expresa esa cuenta todavía no saldada con la idea de transgresión de cuño lamborghiniiano, ese “angustia de la influencia” (para usar el término de Bloom) de escribir después de Lamborghini sin haberse autonomizado todavía del modelo. Si en las primeras ficciones de Pauls y Guebel, escritas todavía a la sombra del maestro, se percibe la desactivación del sistema de referencias políticas que conferían espesor coyuntural a la transgresión de *El Fiord*, posteriormente (como veremos paso a paso en los siguientes capítulos) esta “Operación Lamborghini” quedará de algún modo superada y reintegrada a una *tradición selectiva* más amplia y ya identificada con las gestiones críticas del grupo Shanghai y la revista *Babel* (podría decirse que esa forma de transgresión sexual queda encauzada en el dossier sobre Sade de *Babel*, cuyo genealogía Bosteels y Rodríguez Carranza [1995] remontan a los intereses teóricos de *Los Libros*: es decir, ese sadismo o “sadeanismo” queda vinculado más a la biblioteca y a la impronta posestructuralista del grupo que a las poéticas que están construyendo en ese momento). Cuando en 1990 se publiquen *El coloquio* y *La perla del emperador*, de Pauls y Guebel respectivamente, se hará patente que esa epigonalidad literalista –la transgresión por medio de la exhibición irreverente de la anomalía y la perversión sexual– había sido un episodio de juventud, y que a partir de ahora las poéticas de cada miembro del grupo comienzan a evidenciar orientaciones particulares que las

distancian, pese a posicionarse en un mismo *lugar* dentro del campo literario: allí donde Guebel ingresa al terreno del exotismo oriental y la novela de aventuras, en una línea que dialoga con el Egipto laisequeano y la pampa extraña de Saer y Aira, Pauls reafirma su fascinación por esos efectos de extrañamiento de corte centroeuropeo que lo acercan a Kafka, a Bernhard, a cierta línea expresionista-absurdista, y que, obliterando el interés por la abyección sexual, retendrá de *El pudor del pornógrafo* su búsqueda de lo siniestro, a medio camino entre el humor y el terror.

Otro tanto puede afirmarse de *Ansay*, en la medida en que estas primeras ficciones del grupo (previas a su configuración como formación) pueden ser leídas como lecciones inaugurales tanto de lo que serán sus respectivos proyectos creadores como de lo que posteriormente se erigirá como la axiología literaria de *Babel* (aunque gran parte de ésta no sea sino un producto conjunto entre el efecto de grupalidad desplegado en la revista y la homogeneidad con que la crítica abordó desde un comienzo los textos de sus autores, como si estos fueran desprendimientos particulares de un mismo programa colectivo).

Sin embargo, es indudable que tanto *Ansay* como *El pudor del pornógrafo* establecen una análoga defensa de la ficción como región liminar de la experiencia: si en su novela *Caparrós* expresa la incapacidad de reconstruir el pasado “real”, la incapacidad de asir la historia, la novela de Pauls asume la imposibilidad de la escritura “veraz”. Tanto la voluntad de proyectarse hacia el pasado histórico como la de proyectarse hacia el prójimo son percibidas como utopías perimidas, como quimeras a las que siempre terminan superponiéndose inevitablemente la ficción y sus distorsiones: la omisión, la selección, la invención. La angustia de estos textos, pero también su fuerza, es la imposibilidad de la utopía: siendo inalcanzable la realidad, la literatura es una resignación, un gesto acaso vacío, pero necesario.

En *Ansay*, el narrador metaliterario confiesa su imposibilidad de reconstruir la verdad histórica de su personaje:

Intento respetar lo que de su verdad atisbo, sin encontrar generalmente más que barreras. Intento sobrepasar sus pálidos reflejos, y me deslumbra el temor de la mentira. Mentira. ¿Qué es mentira y qué verdad en la vida olvidada de un hombre que ya no es más que un legajo polvoriento [...]? (221)

A su vez, el pornógrafo de Pauls se lamenta:

Quisiera, por ejemplo, que mi mano corriera a una velocidad tan extraordinaria que me fuera posible escribir todo lo que tengo para decirte; quisiera disponer de una máquina que registrara por escrito cada uno de mis pensamientos en el orden en que se presentan a mi espíritu y sólo en ese orden; una máquina que excluyera tanto la omisión como la selección; un artefacto dotado del poder sobrenatural de decirlo todo sin olvidar nada, ni siquiera lo más insignificante... Pero, ¡ay, Úrsula!, ¿es que la realidad reserva algún lugar para semejante instrumento? (27-28)

La escritura en estas novelas es un velo que obsesivamente intenta asir una realidad que se muestra brumosa, inalcanzable y hostil. Es la imposibilidad de reponer el pasado histórico, es la imposibilidad de comprender la realidad oscura que subyace

a las cartas de la amada. Donde Ansay busca la gloria y el honor, sólo encuentra un infortunio cuya causa se le sustrae a los límites de su ideología; donde el narrador metaliterario de Caparrós busca comprender la mente de su personaje, sólo encuentra un “legajo polvoriento”, un fósil poco elocuente; donde el pornógrafo de Pauls busca la relación sentimental y la seguridad del pudor, sólo encuentra el retorno siniestro de la obscenidad que define a su profesión, la mácula en lo que se quería immaculado: lo imaginario, al volverse Real, adquiere un perfil aún más irreal. El fracaso de estas utopías estriba en la naturaleza ficcional, mitológica de las verdades a las que aspiran estos textos (la ideología vetusta y colonial de don Faustino Ansay, la voluntad del narrador de Caparrós de escribir esa *contradictio in terminis* que es la novela histórica; luego, el sentimentalismo artificial y novelesco del pornógrafo, que cae en las contradicciones de sus propias inhibiciones). Pero, a su vez, es la escritura ficcional lo único que permite una parcial supervivencia frente a la hostilidad y ambigüedad de “lo Real”: la quijotesca fantasía compensatoria de Ansay, la reflexión metaliteraria del narrador de Caparrós, el universo autocontenido por el pornógrafo en su escritura sentimental como modo de exorcizar la escritura erótica y la realidad ominosa que sugiere.

Los babélicos han sido denunciados a menudo por la crítica debido al carácter escapista y despolitizado de sus obras, y debido también a su concepción artificialmente intelectualizada del canon literario. Esa *realidad* de la que supuestamente escapan, sin embargo, es la que se filtra de manera inquietante en sus textos como una suerte de retorno de lo reprimido. Es esa realidad numérica incomprensible, enigmática y oscura que está detrás de las ficciones de la sociedad y a la que no se puede llegar sino por medio de otras ficciones. El fracaso ideológico del destituido coronel Ansay, que prefiere el delirio anacrónico a la aceptación del cambio histórico, y el fracaso erótico del pornógrafo, que al salir de sus cartas se topa con un mundo conspirativo y perverso, no expresan sólo un mero escepticismo filosófico donde no habría realidad detrás de los signos y donde “lo Real” sería sólo una red de ficciones, sino que sintetizan un profundo temor hacia esa realidad que se alza en el exterior de las ficciones, hacia el horror de la historia, hacia la materialidad de los acontecimientos. Como bien juzga Hernán Sassi:

[...] los escritores que participaron de la revista *Babel*, algunos con entonaciones irónicas, ácidas, incluso grotescas, invitan a la interpretación social e histórica, cosa imposible con cualquier exponente posmoderno. [...] no impiden la interpretación política y social, en la mayoría de los casos, la reclaman. (2006, párr. 19)

Tratándose *Ansay* y *El pudor del pornógrafo* de novelas escritas durante la dictadura, una de ellas desde cierto tipo de exilio, pero publicadas en un contexto de postdictadura, es notable cómo construyen mundos donde la realidad, aunque resulte inasible en su totalidad, interfiere y resquebraja las ficciones mentales de los personajes, destruye los mitos en los que viven, el conformismo de los relatos a los que se pliegan. Esa es la educación no sólo sentimental sino también ideológica a la que acceden Ansay (así como también el narrador metaliterario de Caparrós) y el pornógrafo de Pauls. La fragilidad e imposibilidad de los relatos de la gloria colonial española, de la reconstrucción del pasado histórico o del amor sentimental: todos destruidos por el incontenible flujo de los acontecimientos, por la infiltración de una realidad exterior

demasiado grande, lejana o compleja como para ser comprendida. Si algo puso en escena la dictadura militar es el horror con el que la realidad aplasta el ecosistema de ficciones donde se apoya cómodamente una sociedad. Y estas novelas reescenifican ese trauma social por medio de una huida hacia atrás, hacia la horma de los mitos, hacia la fuente íntima de los relatos, hacia la amplificación infinita de las ficciones y de los artificios de la escritura.

## 5.2. La revolución no es un sueño eterno: la parodia de la militancia setentista y la cuestión del aprendizaje ideológico en *No velas a tus muertos* (1986) de Martín Caparrós

[...] pero si se tiene que pensar qué hay que hacer para evitar un nuevo golpe militar no se hace en términos de novelística sino firmando manifiestos, saliendo a la calle, metiéndose en los medios.

Martín Caparrós (en Gorbato, 1988, 25)

En un texto crítico programático, María Teresa Gramuglio (1990) señalaba que, tras finalizar la dictadura militar, la literatura argentina se enfrentaba a un nuevo reto. La censura sufrida durante el pasado reciente había promovido una literatura que buscaba en cierta solución formal y en el recurso de lo alegórico su capacidad para “decir lo no dicho” (6) e intervenir socialmente a través de una denuncia codificada. *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer o *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano, entre muchas otras novelas, son ejemplos paradigmáticos. En oposición, para las nuevas generaciones de postdictadura, “otros son los modos de la ficción para interrogar lo real y construir los sentidos” (10).

Como destaca Gramuglio, las poéticas que en los años ochenta constituyeron el grupo Shanghai y que luego derivaron hacia la revista *Babel*, cuestionaron el predominio del realismo social y de la literatura política característicos en los años sesenta y setenta, y propusieron un recambio sustentado en recursos que representaban un guiño evidente a las teorías postestructuralistas: la parodia, la autonomía de la literatura frente a la coyuntura social, el exotismo, la intertextualidad, la metaficción. Esta opción por la experimentación formal, que a su vez pactaba de forma muy personal con los presupuestos universalistas de Borges en “El escritor argentino y la tradición”, permitió a los babélicos intervenir en el campo literario argentino y trazar una genealogía estética para sus propios proyectos (un canon centrado en Osvaldo Lamborghini, Copi, César Aira, Manuel Puig). Pero, a la vez, también postularon un sistema de valores según el cual el escepticismo gnoseológico acerca de las posibilidades de la literatura para representar la realidad podía tomarse, ya no con la ansiedad política que puede rastrearse en Piglia o Saer, sino con un cierto hedonismo lúdico. Es en este marco que, como hemos visto, cuando Martín Caparrós concibió el manifiesto de la revista *Babel* (un manifiesto no carente de auto-ironía), bautizó a su oponente, la literatura “comprometida”, con el mote de “literatura Roger Rabbit” (aquella ficción que pretende

interactuar con la realidad<sup>402</sup>) y definió los móviles del grupo como una reposición vanguardista del arte por el arte: “Escribir desde nada, para nada inmediato, sin urgencias, para la escritura, para el placer más íntimo, para el bronce, para nada” (Caparrós, 1989, 44).

Ya C.E. Feiling, dentro de *Babel*, configuraba un manifiesto implícito al denostar la obra de Soriano y sus veleidades populistas:

Para contrarrestar el hecho de que la eterna entelequia, el Pueblo, no se encuentre en el sitio deseado, cierta izquierda busca ocupar el sitio donde se encuentra aquel espejismo. [...] En un contexto internacional poco propicio, resulta grave que la enfermedad del populismo haya llevado a la izquierda a una sala de terapia intensiva. Para el frívolo, el pedante o el cínico, sin embargo, más graves resultan los efectos culturales del populismo. Las secuelas de la enfermedad, por así decirlo. Ciertas producciones artísticas parecen mostrar que el daño neurológico es irreversible, sobre todo cuando al esfuerzo de captar un público –esfuerzo loable pero que debiera estar supeditado a otros– se lo reemplaza por estrategias dignas de *Cómo ganar amigos*. Sobre todo cuando se cae en el equivalente cultural de la política menemista. [...] *Una sombra ya pronto serás* resulta una larguísima falacia, la forma literaria del *argumentum ad populum* tan cultivado por el Excelentísimo Sr. Presidente en sus discursos y apariciones públicas. [...] Por desgracia, el concentrado populismo de *Una sombra ya pronto serás* responde a una combinación mortífera entre las peores tendencias de cierta izquierda argentina [...]. (1991, 7)

No obstante, pese al mote de “apolíticos” con que algunos sectores críticos calificaron a la generación de autores vinculados a *Babel* (cfr. Drucaroff, 2011 y Saïtta, 2005) – pues no en vano se los ha denominado como “academicistas”, “dandies de izquierda”, “antipopulistas” (Delgado, 1996, 5-6; Dalmaroni, 2004, 38<sup>403</sup>) o “autorreferencialistas” (Pazos, 1993, 50) –, se ha reivindicado a menudo que, si bien los babélicos se opusieron a construir una literatura política, no por ello desatendieron los alcances políticos de la ficción (cfr. Peller, 2006 y Sassi, 2006<sup>404</sup>).

---

<sup>402</sup> Se refiere a la película *Who Frame Roger Rabbit?* (1988), de Robert Zemeckis (y estrenada en nuestro país como *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*). En el film aparecen dibujos animados que interactúan con actores de carne y hueso.

<sup>403</sup> Dalmaroni relaciona este antipopulismo con la herencia que *Babel* asumió con respecto a la revista *Líteral*. La revista de Caparrós continuaría el legado de la revista de Germán García y Luis Guzmán al representar una de “las últimas batallas de las neovanguardias literarias argentinas de fines del siglo XX” (39) contra las banalizaciones del populismo literario y del mercado internacionalizante del *Boom* latinoamericano. No en vano Lamborghini, el caballito de batalla de *Líteral*, fue un autor-emblema para la concepción babélica del canon literario (cfr. nuestro trabajo Conde De Boeck, José Agustín. “El *affair* Lamborghini: la circulación de Osvaldo Lamborghini en la revista *Babel* (1988-1991)” en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 44, No. 1. Universidad de Costa Rica, 2018. pp. 11-37).

<sup>404</sup> Dice Hernán Sassi: “Tanto en los textos aquí mencionados –con excepción de alguna novela de M. Caparrós–, como en sus sucesivas obras literarias o periodísticas, los escritores que participaron de la revista *Babel*, algunos con entonaciones irónicas, ácidas, incluso grotescas, invitan a la interpretación social e histórica, cosa imposible con cualquier exponente posmoderno” (2006, párr. 18) y menciona obras posteriores a la publicación de la revista, como las crónicas de Caparrós, las novelas sobre temática peronista de Guebel, *El Dock* de Sánchez y algunas de Chejfec de fines de los noventa, para reafirmar que tales textos “no impiden la interpretación política y social, en la mayoría de los casos, la reclaman” (Id.)



Entre las ficciones que los babélicos comenzaron a publicar desde mediados de los años ochenta, las de Martín Caparrós enfatizaron particularmente la representación de la historia nacional y de sus grandes mitos culturales, casi como en una variación perversa de esa voluntad que atraviesa a las grandes ficciones alegóricas de los años setenta y ochenta y que Gramuglio define como “reconstruir y entender críticamente la historia” (1981, 14). Esta perversión se explica especialmente si tenemos en cuenta el carácter fuertemente distanciado de la puesta en escena de “lo nacional” que los autores del grupo mantuvieron en sus obras, donde campeaba la preferencia por los escenarios exóticos y las parodias de diversos géneros literarios “menores” (como la novela de aventuras, el policial o la novela erótica), y quizás permite comprender por qué ciertos críticos parecerían poner en duda la condición de “babélico” de Caparrós (Sassi, 2006; Molina, 2010), puesto que, a pesar de todo, en sus dos novelas entra en contacto directo con los grandes temas y problemas de la ficción “comprometida” del momento: genealogía del presente a través de la reconstrucción experimental del siglo XIX (como Rivera y Viñas) y balance realista de la experiencia política reciente (literalidad no alegórica que comparte con *Glosa* y con *Cuerpo a cuerpo* de Viñas). Sin embargo, Caparrós imprimió a sus novelas iniciales una relativamente coherente aplicación de los postulados que luego se exhibirían en la revista y el grupo, de manera que su revisión de la historia nacional y de los traumas de la experiencia social reciente se exhibe figurada a partir de los recursos y elementos propios de los babélicos: la intertextualidad, la experimentación formal, el extrañamiento, la parodia y, fundamentalmente, una profunda reflexión en torno a la imposibilidad de la literatura para asir lo Real o representar “la verdad”. De este modo, si en un primer momento *Ansay* parecía agnada a la experiencia de *Zama* o al trabajo crítico de Rivera en *En esta dulce tierra*, seis o siete años después de publicada se comprende que está más cerca en realidad de los siglos XIX extrañados e inasimilables de *La ocasión* de Saer o de *La liebre* de Aira.

Es este último valor, cardinalmente ubicado en el axioma postmoderno que propugna el fin de las grandes ideologías, el que, pese a configurar una “poética de la negatividad” (como diría Piglia, 2015, 14), ejerce también una evidente intervención asertiva y un balance en lo que respecta a una de las claves de la literatura argentina de la generación anterior, tan desestimada por esta joven camada: la cuestión del aprendizaje ideológico. ¿Cómo se puede transmitir la experiencia política e histórica de una sociedad cuando se está más allá de la categoría de verdad? Y, a su vez, una literatura que descrea de su capacidad para poner en escena la realidad ¿es capaz de apropiarse de los mitos sociales para reponer el problema de la memoria?

Como derivación de estos cuestionamientos, en este capítulo nos centramos en *No velas a tus muertos*, la *ópera prima* de Caparrós, escrita en plena dictadura militar, entre 1979 y 1981, durante su autoexilio en Francia y España, pero publicada recién en 1986, por Ediciones de la Flor, como si fuera su segunda novela.

Reintroduciremos para el abordaje de esta novela una serie de conceptos críticos, ya expuestos en los capítulos anteriores, como ser las nociones de “generación ausente” (propuesto por Lucas Rubinich) y “poética de la negatividad” (de Ricardo Piglia), pero también la conceptualización de alegoría política que hace María Teresa Gramuglio acerca de la novela argentina de los ochenta, pasando por algunas ideas de Elsa Drucaroff en torno a la relación entre literatura y política. También haremos uso de las nociones de “belleza del muerto” (de Michel De Certeau) y de “significantes vacíos” (de Ernesto Laclau) para establecer algunas reposiciones en torno a la representación paródica que la novela de Caparrós propone de un período histórico saturado de sentido

para la historia argentina como lo es el caldo de cultivo ideológico previo al Tercer Peronismo (especialmente de los primeros años de la década del setenta).

A fin de establecer cómo *No velas a tus muertos* propone una figuración transgresora del tema sugestivo y polémico que acomete sin inocencia –basada en el *simulacro* como forma de sobreimprimir la experiencia y en el juego con la inasibilidad ideológica– volvemos al recorte de intereses de esta investigación: el *lugar* relativo con que Caparrós gestiona su trayectoria desde esta ficción estratégica, los modos en que esto impacta en la *formación cultural* de Shanghai y en las estrategias profundas de la revista *Babel* y la *tradición selectiva* babélica que se percibe como sustrato de la novela.

### 1. La “generación ausente”: los que llegaron demasiado tarde o demasiado temprano

Cuando Luacs Rubinich esboza la noción de “generación ausente” no se refiere explícitamente a los autores de *Babel*, que vendrían a representar, en ese exotismo despolitizado e intelectualista de sus obras, a una generación que vivió el conflicto desde afuera, en una medianería entre los que lo protagonizaron y los que no lo vivieron por ser todavía demasiado jóvenes<sup>405</sup>. En esta medianería insalvable, quedan como intocados por una suerte de pureza del distanciamiento que, en todo caso, *No velas a tus muertos*, pese a no carecer de un trasfondo testimonial, intenta postular como una virtud crítica. Y es que, en un doble movimiento, si es esta distancia la que habilita a Caparrós a ejercer una denuncia crítica contra la idea épica y estereotipada *ad nauseam* de la juventud militante de los setenta, también sustenta esta posición en el auto-mito de su propio origen militante, una operación autoral suspendida en equilibrio entre el simulacro apócrifo y el testimonio verídico con la cual busca legitimar la densidad documental de la obra. Muchos años después, Fogwill, con su vitriólica visión acerca de la literatura local, recordaba y se burlaba de este auto-mito de Caparrós, para cargar de paso las tintas contras los babélicos:

Estos jóvenes, que en esa época estudiaban o pertenecían al grupo Shanghai, eran una especie de epígonos del alfonsinismo porque no querían líos, no querían literatura comprometida, no querían la realidad, escribían novelas sobre marcianos o sobre emperadores, perlas y piratas.

[...]

Caparrós escribió un libro falso, *No velas a tus muertos*. Él estaba seguro de que con su mito de que fue un guerrillero o un exiliado ese libro iba a ser un best seller. Y pasó de largo porque era una estupidez. (en Gianera, 2008)

¿Por qué “libro falso”? Fogwill mismo, autor por aquellos años de la primera novela sobre Malvinas (tan cronológicamente oportuna que casi podría verse como

---

<sup>405</sup> En su estudio sobre esta “generación ausente”, María Virginia Castro nota cómo algunos babélicos, como Alan Pauls o Matilde Sánchez, ya en el siglo XXI, problematizan claramente esa pertenencia a una generación que quedó a medio camino, indecisa, entre la generación militante de los setenta y la despolitizada de los ochenta (2015, 86-87). En ese sentido, cita a Pauls cuando, al presentar una de las novelas que componen su trilogía sobre los años setenta, afirma: “Me sentía incómodo. No era un setentista golpeado por la historia y odiaba la fiesta de los ochenta: quedé a mitad de camino en el momento en que empezaba a publicar” (en Capelli y Coelho, 2010, 27).

oportunista) y reconocido protector de los intereses publicitarios de sus obras, denuncia la ingenuidad con que Caparrós creyó y/o inventó su condición de militante y exiliado, y el interés espurio con que buscó que tal mito erigiera al libro en un *best seller*<sup>406</sup>. También recurre a la denuncia de falsedad María Virginia Castro, al estudiar el éxito de ventas de *La voluntad*, escrita por Caparrós junto a Eduardo Anguita. La autora se refiere a las novelas que ambos por separado, al margen de la obra en coautoría, escribieron en torno a la militancia juvenil como experiencia personal (en el caso de Caparrós, se refiere a su ciclo de Carlos Montana, iniciado precisamente con la novela que nos ocupa):

[...] han escrito otros textos ficcionales donde narran (alucinan, tergiversan y desmitifican) sus propias trayectorias militantes dentro del ERP y de la UES-Montoneros. (2012, 4-5)

Entra aquí en funcionamiento esa misma imagen de Rubínich sobre la “generación ausente”: sin importar la trayectoria periodística y ensayística de Caparrós, muy vinculada a la interpretación de la política nacional, parece sobrevivir en la recepción crítica esa marca de los ochenta, el haber sostenido la desafiante postura (o impostura) de una literatura apolítica, con lo cual ni siquiera una novela claramente asentada en la representación de un período de tensiones ideológicas (ajena a lo que serán las remotas geografías babélicas) se salva de ser tildada de “falsa”, como si se tratara de un texto “fraguado” para generar el efecto de lo político, sin serlo realmente. Desde esta lectura, la novela parecería casi un manifiesto de esa “generación ausente” que, incapaz de integrarse completamente con la épica militante de los setenta, pero todavía estéril para producir una nueva literatura que señale hacia el futuro, sólo puede producir testimonios falseados donde se privilegia el artificio de la auto-mitificación y el recurso seguro de la banalización.

Sin embargo, vale expresar una salvedad. Si, como veía Gramuglio, es con *Glosa* de Saer que se destapa en Argentina la posibilidad literaria de la referencia directa y literal al conflicto<sup>407</sup>, Caparrós, durante plena dictadura, mientras todavía se concebían fundamentalmente alegorías políticas à la Cortázar, ya estaba escribiendo un texto donde se anticipa tal “destape”, aun cuando termine siendo publicado como literatura de postdictadura. La contratapa de la primera edición publicita, reclamando al menos el derecho de antecedencia, que la novela trata “un tema hasta ahora no tratado por la literatura argentina”.

Por su parte, con respecto al carácter generacional de los autores de *Babel*, Elsa Drucaroff desmiente que pertenezcan estrictamente a una generación de postdictadura:

---

<sup>406</sup> En cierto sentido, si *No velas a tus muertos* fue, como dice Fogwill, un *best seller* fallido, la fórmula de Caparrós para lograrlo con una obra sobre la militancia de los setenta sí fue convertida en un éxito de ventas con *La voluntad*. Hugo Vezzetti (2003) y María Virginia Castro (2012) analizan específicamente las estrategias que condujeron a este éxito de ventas (entre las cuales no es menor la banalización ideológica), vistas las cuales se podría inferir que quizás algunas de tales estrategias estuvieran, como estima Fogwill, en el plan original de Caparrós a la hora de escribir *No velas a tus muertos*.

<sup>407</sup> Aunque este destape podría verse en el papel fuertemente literal con que la novela *Cuerpo a cuerpo* (1979), escrita por Viñas en el exilio, se desentiende del lenguaje alusivo para reenviar por referencias directas a la situación de la dictadura. La propia Gramuglio se refiere a esta novela en el número 22 de *Punto de Vista* (1984), aunque leyéndola desde otro perfil.

Las oportunidades de empezar a actuar públicamente en nuestra área aparecieron sobre todo después de 1983, lo cual, a mi juicio, no significa que se nos deba considerar una generación de postdictadura, porque tal como dicen Mannheim y Ortega, una generación se delimita por el clima cultural y sociohistórico que la influye y marca a fuego, y a nosotros nos marcó a fuego la dictadura, mucho más que el período posterior. En realidad, nos marcaron sobre todo dos cosas: primero, el hecho de haber sido testigos fascinados (a veces partícipes adolescentes, entusiasmados y ansiosos) de la fiesta militante de los años 70; después, haber sido testigos aterrados (las víctimas más jóvenes) de la desaparición, tortura y muerte de los militantes. (60-61)

En este sentido, Caparrós y los babélicos pertenecerían al estrato más joven de la generación de dictadura, por lo cual todo gesto despolitizador que pudiera implicar el sistema de opciones estéticas de sus proyectos creadores postula una relación más compleja con lo político: no se trata ya de una generación “post”, decepcionada por el fracaso de un conflicto que no le tocó vivir, sino, por el contrario, una generación que vivió ese conflicto y que, al exiliarla como tema literario (al exiliar, en general, el realismo), también silencia una parte de su propia identidad como intelectuales y como sujetos históricos.

Precisamente, esa pertenencia generacional es la que cristaliza en *No velas a tus muertos*. Escrita en pleno Proceso Militar, Caparrós reconstruye (y deconstruye) el típico *coming of age* de la juventud militante que, con el retorno de Perón, comienza la aventura romántica de la militancia. En todo caso, Caparrós convierte lo que pretende pasar por un testimonio generacional en una semiología donde se desmontan los mitos y estereotipos culturales y literarios de la militancia, los lugares comunes, los *clichés*, lo cual establece en conjunto, inevitablemente, un acercamiento más paródico que testimonial: la distorsión para adaptar el *tema* de la militancia a los requisitos de la experimentación con el lenguaje y la búsqueda de los mitos termina ofreciendo una visión estilizada donde parecería más bien afirmarse, anticipando el juego del manifiesto que escribirá para *Babel*, que todo es literatura y que esa utopía de la juventud militante no es otra cosa que el “signo abrigado” (por usar el término de Barthes en sus *Mitologías*) de un mito cultural armado con recursos literarios. Una generación cuya cualidad principal habría sido, no el compromiso, sino la ingenuidad del compromiso, la creencia romántica y novelesca de poder intervenir en la dura realidad social blandiendo las herramientas inútiles de un conjunto de creencias que no eran sino ficciones. Caparrós hace decir a sus personajes, inexpertos militantes adolescentes, emocionados por la aventura conspirativa, “burguesitos” disfrazados de proletarios de película que todavía no comprenden la violencia que vendrá:

Tengo la sensación de que pese a todo seguíamos siendo la misma patota de pendejos jugando un gran juego, todo una gran joda. Claro, ahí ya empezábamos a saber que había juguetes peligrosos de por medio [...] (1986, 117)

## **2. Las estrategias de la novela argentina en los años ochenta y las proyecciones de la dictadura como tema literario**

Es posible decir que, en su construcción de un *lugar relativo*, Caparrós cumple con todas las veneras del compromiso ideológico de la época, casi al punto de la ostentación

linajuda: nieto de un exiliado republicano de España, hijo de militantes, él militante, a su vez, de una rama adolescente de Montoneros durante sus años en el secundario, autoexiliado y estudiante universitario en Francia y España, licenciado en Historia, periodista comprometido con la dimensión literaria del oficio, fundador de *Página/12*... Bajo el régimen de este *cursus honorum* de la militancia política juvenil, Caparrós busca construirse a sí mismo como sujeto de saber: aunque no perteneciente a la generación de los militantes adultos, tampoco se localiza a sí mismo en una medianería generacional previsiblemente estéril. Por el contrario, como portador de un testimonio legítimo, de primera mano, él se perfila como capaz de desmontar la trama falseada de la mitología militante. Si en plena dictadura, cuando escribe su primera novela, la *intelligentsia* de izquierda comienzan a instaurar la corrección política progresista de rendir culto a los jóvenes militantes de los setenta sacrificados en nombre de sus ideales, es allí precisamente donde buscará plantar su puesta en duda de la creencia, su denuncia del núcleo ingenuo que daría forma al gran mito cultural de “la juventud maravillosa” que pagó con sangre la defensa de una utopía. Caparrós se erige en miembro de esa generación, participante activo de esa ingenuidad de creer en una ficción como clave para intervenir en la realidad social. Él, que fuera militante adolescente en sus tiempos como alumno del Nacional de Buenos Aires, se muestra como el más capacitado para protagonizar el alumbramiento de una verdad política sólo conseguida por el distanciamiento. La ingenuidad como motor afectivo de la historia. De hecho, bajo la sátira en contra del setentismo que elaborará en *No velas a tus muertos*, subyace la fuerte actitud antipopulista que Miguel Dalmaroni considera una de las bases con las cuales *Babel* elaborará su concepción de la literatura (cfr. 2004, 38 y ss.).

En su volumen de conversaciones con Juan José Saer titulado *Por un relato futuro* (1990), Ricardo Piglia distribuye la novela contemporánea en tres vertientes fundamentales (2015, 14). La primera, a la que denomina “poética de la negatividad”, sería aquella que se opone a las convenciones de las industrias culturales. Se opone a la idea de que el lenguaje debe comunicar de manera transparente y, para ello, opta por la ambigüedad y el hermetismo. En esta línea, Piglia identifica la obra de Saer y, se supone, la propia. Si esta literatura busca la referencia indirecta y el lenguaje figurado, sus mensajes funcionan como alegorías, como representaciones encriptadas. En segundo lugar, Piglia incluye “la estrategia posmoderna”, donde la cultura de masas y la alta cultura borran sus fronteras para fusionarse en el pastiche veloz y fragmentario de clichés novelescos, imitaciones del habla popular, montaje de saberes bajos, etc. En esta rama, que en la literatura norteamericana representan Thomas Pynchon, John Barth y Philip K. Dick, entre otros, Manuel Puig sería el paradigma argentino (podríamos incluir, con salvedades, a César Aira y Alberto Laiseca). Finalmente, está la novela cuya estrategia se basa en la incorporación de un material no ficcional. Aquí se refiere al periodismo literario, el testimonio, la *littérature vérité* o la *non-fiction*, que, si tenía en los Estados Unidos a Truman Capote y Norman Mailer, en la Argentina tendrá al eternamente reivindicado precursor Rodolfo Walsh.

En este sentido, siguiendo la división que establece Piglia, Martín Caparrós comienza su trayectoria intelectual y su proyecto creador en el vértice de las tres estrategias fuertes de la novela contemporánea, lo cual puede percibirse categóricamente en sus cuatro primeras novelas: *Ansay o los infortunios de la gloria*, *No velas a tus muertos*, *El tercer cuerpo* y *La noche anterior*. Si *Ansay* seguirá, en tanto novela histórica, el hermetismo experimental de *Zama* y *El entonado* (“poética de la

negatividad”)<sup>408</sup>, aderezado con un elemento posmoderno de juego fragmentario, parodia y metaliteratura, *No velas a tus muertos* ya representaba la fusión entre esas dos estrategias y la voluntad periodístico-testimonial (que se encauzará finalmente en *La voluntad*)<sup>409</sup>: complejidad experimental, fragmentarismo polifónico y una cierta voluntad de verdad obstaculizada sólo por la distorsión de la representación mimética que, si en el tema de la novela parecería aspirar a dar cuenta fiel de la realidad política del período tratado, en la dislocación formal parecería expresar más bien la imposibilidad de comunicar de forma transparente ese aprendizaje ideológico que constituiría la iluminación que justifica la obra. En cuanto a esa fusión entre “negatividad” anti-mercado y pastiche posmoderno, muchos autores de *Babel* manifestarán síntesis análogas: según Martín Kohan (2005b, 10), Alan Pauls construirá su poética haciendo confluir la escritura de Piglia con la de Aira (y Puig, agregaríamos), y Chejfec haría lo propio con Saer y Aira (a lo que, en el caso de *Lenta biografía*, se puede agregar el elemento testimonial, que la coloca en esa triple frontera donde también ubicamos *No velas a tus muertos*). En tal caso, la primera novela de Caparrós, todavía lejos de la morosidad analítica dibenedettiana que podría verse en *Ansay*, introduce un dinamismo polifónico posmoderno, saturado de voces populares y referencias a la cultura de masas (como el rock), que, en tanto cualidad coral, puede percibirse como una experiencia derivada de Puig y de *Las tumbas* (1972) de Enrique Medina.

En la segunda edición de *No velas a tus muertos* (reeditada por Ediciones de la Flor en 2005), Caparrós se muestra sorprendido por el hecho de que, aunque el terror político de aquellos años haya sido profusamente representado en las ficciones del período, prácticamente ha estado ausente la puesta en escena de la militancia juvenil:

*No velas a tus muertos* era una historia de jovencitos militantes: en esos días, solía creer que tanta gente debía estar escribiendo sobre esos mismos relatos. Ahora, diecinueve años después, sigo asombrado de que nadie los haya hecho novela. (2005)

Ahora bien, en realidad son varios los sistemas de representación que se cruzan en la novela y a los que ésta coadyuva dentro de la tradición literaria argentina. Por un lado, *No velas a tus muertos* viene a acoplarse a las grandes novelas escritas durante la dictadura y que, de una u otra forma, contienen la experiencia social simbólica o literalmente. Más allá de Piglia y Saer, pueden mencionarse otras alegorías, como *De dioses, hombrecitos y policías* (1979) de Humberto Constantini, *La vida entera* (1981)

---

<sup>408</sup> En todo caso, *El entenado*, como hemos visto anteriormente, supone una disolución del hermetismo fragmentarista de la poética saeriana anterior (digamos, *El limonero real* o *Cicatrices*), pero igualmente, pese a su trabajo experimental con lo novelesco, esta novela supone una complejización y extrañamiento de las convenciones de la novela histórica, un “ir más allá de la historia” (), que es el mismo recurso al que se pliega *Ansay*. Ahora bien, si tenemos en cuenta que *Ansay*, pese a su fecha de publicación, fue escrita varios años antes de que se publicara *El entenado*, el influjo saeriano (en especial ese perfil antropológico y esas escenas de canibalismo aborigen de la novela) debería más bien percibirse en *La Historia*. Así como la cercanía entre *Ansay* y *El entenado*, en tanto novelas que, a comienzos de los ochenta, reescriben episodios fundacionales de la nación, ha sido a menudo señalada por la crítica (cfr. Crespo Buiturón, 2013, 138, n. 196), el vínculo más estrecho entre la novela de Saer y *La Historia* ha sido recalcado ya en términos de influencia, homenaje o de diálogo (cfr. Bianco, 2006 y Carrión, 2017).

<sup>409</sup> De hecho, María Virginia Castro define a la novela como un texto que intenta legitimarse a sí mismo como *non fiction* y/o autoficción (2009, 5).

de Juan Martini, *No habrá más penas ni olvidos* (1978) de Osvaldo Soriano, *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, algunos cuentos de Cortázar, como “Segunda vez” (en *Alguien que anda por ahí*, 1977), o de Di Benedetto, como “La búsqueda de la mirada perdida” (en *Cuentos de exilio*, 1983). En ocasiones *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas es leída como alegórica, aunque de hecho no requiere de un lenguaje cifrado para dar a entender de qué habla. Sin embargo, es cierto que algunos de sus referentes más brumosos operan también como símbolos de la violencia de estado de la dictadura y la historia siniestra del autoritarismo en la Argentina. Comparte con *No velas a tus muertos* la voluntad experimental y el haber sido concebida en el exilio (aunque el exilio de Viñas y de Caparrós sean sustancialmente diferentes).

Sin embargo, siguiendo la observación de María Teresa Gramuglio sobre el proceso de literalización de la representación de la realidad política durante los ochenta<sup>410</sup>, la novela de Caparrós funciona particularmente en relación con todo un sistema de ficciones sobre la militancia escritas durante la dictadura: *El frutero de los ojos radiantes* de Nicolás Casullo (escrita desde el exilio y publicada en democracia, en 1984) o *Los reventados* (1974) y *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís (especialmente esta última, por su cinismo satírico hacia la militancia, deja la denuncia de Caparrós como una mera denuncia de bovarismo). E inaugura a su vez el amplio tratamiento que el tema tendría de allí en adelante, desde diferentes perspectivas: la cuestión de los desaparecidos en *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, las sátiras delirantes en *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel o *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, la alegoría culterana de María Negroni en *La anunciación* (2007), la visión polifónica de Abel Posse, no carente de cierta pornografía del horror, en *Noche de lobos* (2011), también en *Todos éramos hijos* (2015) de María Rosa Lojo, donde se vuelve a la percepción adolescente del convulsionado contexto del Tercer Peronismo, y, a su vez, toda una rama memorística de los hijos de militantes (esa rama que Caparrós llama irónicamente “de los naufraguitos”<sup>411</sup>), desde *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba a *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, pasando por *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *Calle de las escuelas N°13* (1999) de Martín Prieto o *Historia del pelo* (2010) de Alan Pauls. O también las novelas crepusculares acerca de la nostalgia de los exmilitantes “derrotados” y su vida en el despolitizado neoliberalismo de los años noventa, como *El traductor* (1997) de Salvador Benesdra o *El grito* (2004) de Florencia Abbate, y que tendrá su colofón, ambientado ya en el siglo XXI, en la novela *A quien corresponda* (2008) del propio Caparrós, donde vuelve como un boomerang la denuncia contra el idealismo militante.

---

<sup>410</sup> Podría aclararse, siguiendo a Idelber Avelar (73-74), que, tras el golpe militar, la literatura argentina pareció seguir el camino del antirrealismo (lo que Fernando Reati denomina “representar lo irrepresentable”). Pero antes del golpe todavía hay textos que inscribían la puesta en escena de lo político a través del realismo y la referencia literal, como sucede con el malogrado *Libro de Manuel* (1975) de Cortázar, cuyos personajes, militantes exiliados en París y entregados a actividades sin sentido político, podrían percibirse como contracaras de los que aparecerán en la novela de Caparrós.

<sup>411</sup> “No sé si escribiría mi autobiografía como tal. Supongo que llevo muchos años escribiéndola y preferiría no redundar. Pero quién sabe. Y en cuanto al género, me interesa particularmente esta corriente latinoamericana que suelo llamar “los naufraguitos”. Son escritores más o menos jóvenes, varios muy buenos, que escriben “autoficciones” más basadas en las zozobras de sus padres que en las suyas propias. Por eso naufraguitos: no cuentan su naufragio sino el de sus mayores. Digo, gente como Guadalupe Nettel, Alejandro Zambra, Félix Bruzzone. Y su santo patrón, Alan Pauls” (en Mavrakis, 2013).

Por su parte, si Caparrós se sorprendía de la falta de novelas que abordaran la cuestión de la juventud militante, María Virginia Castro (2015, 168) menciona un sistema de textos que recuperan la memoria de la concientización ideológica en la escuela media durante esos años: *Sinfonía para Ana* (2004) de Gaby Meik, *Noticias del setenta y cinco* (2009) de Jan de Jager. María José Punte, por su parte, compara la novela de Caparrós con dos posteriores ficciones sobre la militancia juvenil, aunque localizadas en la rememoración desde el presente: *Que solos se quedan los muertos* (1985) de Mempo Giardinelli - más apologética que *No velas a tus muertos*, pero quizás más cercana a una novela de exilio, como lo será la siguiente de Caparrós, *La noche anterior* - y *La más maravillosa música* (2002) de Osvaldo Bazán - que introduce la cuestión de la homosexualidad y la homofobia dentro de la militancia setentista. Podría nombrarse también *Las violetas del paraíso* (2003) de Sergio Pollastri, que había sido escrita durante los ochenta y recién sería publicada en el siglo XXI, o *Guerrilleros. Una salida al mar para Bolivia* (1994) de Rubén Mira, precursora también en muchos aspectos, y extraña en su desarrollo del tópico de la militancia por rehuir lo autobiográfico.

A su vez, no deben perderse de vista dos grandes novelas de los ochenta que configuran la coyuntura en la cual *No velas a tus muertos* vio la luz: *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, donde se realiza el primer gran balance de los últimos años del "General", y *La revolución es un sueño eterno* (1987), la cual, si bien se sitúa en los años posteriores a la Revolución de Mayo, dialoga implícitamente con la épica del fracaso que construye Caparrós en sus dos primeras novelas, aunque con cocientes ideológicos diversos. En cierto sentido, también la vuelta al pasado funciona como una manera de leer solapadamente la historia presente o el pasado reciente, tal como sucede con *Ema la cautiva* de Aira, la mencionada novela de Rivera (así como *En esta dulce tierra*) y la propia *Ansay* de Caparrós.

Por su parte, resulta interesante contrastar *No velas a tus muertos* con una novela escrita en el exilio y publicada apenas dos años antes, *La larga noche de Francisco Santis* de Humberto Constantini, cuyo protagonista parece seguir, en su concientización ideológica que lo lleva desde la indiferencia política hacia la militancia trágica, la vía inversa del aprendizaje escenificado en la novela de Caparrós (y también en *Ansay*), que va desde el compromiso "ingenuo" hacia la concientización relativista, decepcionada y distanciada. Esta idea individualista de "aprendizaje" y de alumbramiento ideológico, que, como hemos visto en el capítulo sobre *Ansay*, Caparrós toma de cierta interpretación suya de G de John Berger<sup>412</sup>: la idea de que el aprendizaje ideológico no deriva en una militancia colectiva o en un compromiso con una causa, sino en una comprensión personal de la circunstancia histórica, desde la cual se puede percibir la irracionalidad de las pasiones y de las utopías. En cierto sentido, podría decirse que, más que el posible factor de simulacro en la imagen del autor, el componente irónico con que Caparrós toca el tema de la militancia, a través de esta lectura distanciada de lo ideológico, es el efecto más fuertemente transgresor de la novela con respecto a su circulación en el campo literario argentino. Si en *Ansay*, Caparrós se consagraba a despolitizar algunas de las herramientas político-alegóricas con que la literatura argentina de la época había estado revisitando el siglo XIX, en *No ve las a tus muertos* el coqueteo lúdico con la inasibilidad ideológica (lo indecible de

---

<sup>412</sup> Curiosamente, aunque bajo una clave de lectura diferente, Berger será también un autor de culto para los anti-babélicos de *V de Vian*, tal como se ve en el décimo número de la revista (febrero de 1993).



la ideología subyacente a una sátira como ésta, que, como vimos, lleva a Fogwill a clasificar como “alfonsinismo”, y a otros detractores como “dandismo de izquierda”) será en realidad lo que la convierta en un texto irreverente, que luego podrá ser plenamente articulado con las soluciones exóticas y a la desconstrucción de los mitos culturales nacionales que Caparrós defenderá en su manifiesto babélico.

Pese a que Caparrós será el único de los babélicos en detentar antecedentes ligados directamente a la experiencia de la literatura comprometida, este *lugar* produce efectos paródicos que se integrarán sin problemas con el sistema de valores propugnado desde *Babel* a modo de *formación*. Para llegar a los exotismos de Shanghai, Caparrós no deberá desdecirse o evidenciar un viraje de intereses, sino que su roce con la “nueva novela histórica” y con la novela política (pese a ser muy distinta a las primeras incursiones de Guebel o Pauls en esos mismos años) le confieren un papel completamente asimilable a lo que será gusto babélico por el simulacro automitificador, la experimentación con los géneros y el juego con las ambigüedades ideológicas tan ponderadas en el culto a figuras de la *tradición selectiva* del grupo, como Osvaldo Lamborghini o Alberto Laiseca.

### **3. No velas a tus muertos: ¿literatura Roger Rabbit?**

Si bien en la literatura argentina escrita durante e inmediatamente después de la dictadura el recurso predominante para representar la coyuntura política fue la alegoría, el lenguaje figurado, la cifra (cfr. Heredia, 1997), la primera novela de Martín Caparrós opta por la referencia directa y literal al período. Aunque la opción es la explicitación del conflicto y no el juego alusivo, se hace evidente en la forma de la novela que, para el autor, ceder al realismo no implica ceder a las convenciones lineales de la “ilusión mimética”: la experimentación con (contra) el lenguaje de la novela realista tradicional, el juego de recursos y el trasfondo de una voluntad paródica anticipan quizás las veleidades metaliterarias y los exotismos que caracterizarán a la narrativa del grupo Shanghai y que no estarán ausentes en las siguientes novelas de Caparrós.

Es por esta razón que, aunque podría especularse con que, entre las obras de los babélicos escritas y publicadas durante los años ochenta, *No velas a tus muertos* es la única técnicamente realista y centrada en una temática política y coyuntural<sup>413</sup>. Y es la experimentación joyceana con el lenguaje y los puntos de vista (“una modesta experimentación formal”, según María Virginia Castro, 2015, 167), así como el despliegue estereotípico para construir una suerte de parodia, lo que la acerca al sistema de valores que, junto a los autores de *Babel*, propugnará años más tarde, en especial la parodia irreverente al populismo. Esta excepción (realismo, política, historia, contexto nacional), ajena a las poéticas exóticas y extrañas del grupo, no sólo será una nota que nunca se ausentará de las ficciones de Caparrós (aun cuando sus crónicas periodísticas como viajero lo lleven literalmente a Shanghai), sino que luego pasará a ocupar un lugar preponderante, aunque no por ello aproblemático, en algunas líneas narrativas de los babélicos durante los noventa, como sucede con Sergio Chejfec, Matilde Sánchez o Alan Pauls.

---

<sup>413</sup> Puede plantearse la excepción de *El agua electrizada* (1990) de C.E. Feiling. Aunque se trata de una novela que se inscribe en las coordenadas rigurosas del policial, está transida por claves políticas que revisitan aspectos inquietantes del pasado reciente. En este aspecto puede leerse en tándem con el *noir* practicado por Caparrós en *El tercer cuerpo* (1990). Naturalmente, caben las excepciones de Chejfec y Matilde Sánchez, cuya relación con el realismo y la experimentación es quizás más compleja y menos derivada del juego metaliterario.

Pensemos que todo aquello que en *No velas a tus muertos* puede leerse como parodia del populismo, tiene sus correspondencias que resuenan en otros puntos de la geografía babélica. Ya en el número catorce de *Babel*, revista explícitamente opositora al anacronismo de una literatura ideológicamente comprometida, se ofrecerá un anticipo de *El oído absoluto* de Marcelo Cohen donde el copete la anuncia laudatoriamente como “parodia del populismo”.

También es notable, por otra parte, que, pese a que Gramuglio (1981, 14), desde *Punto de Vista*, había leído *No habrá más penas ni olvido* de Soriano como una sátira del “fracaso de los proyectos populares” de los años setenta (entre cuyos fracasos estaría la división interna del peronismo), Feiling la defenestrará desde *Babel* (1991, 7) como paradigma de la novela populista. Es decir que, pese a que *No habrá más penas ni olvido* entronca con algunos elementos del antipopulismo de *No velas a tus muertos*, es la imagen de autor populista de Soriano la que en *Babel* servirá para alinearla a la literatura comercial y “Roger Rabbit”. De este modo, el antipopulismo de la novela de Caparrós se refrenda también a posteriori por la tradición selectiva babélica que incluye *El oído absoluto* y excluye la producción de Soriano. Cabe señalar que, en este plano de empatía hacia el proyecto de Cohen, existen parentescos notables en la representación del exilio entre *La noche anterior* (1990) de Caparrós y *El país de la dama eléctrica* (1984) de Cohen: el señalamiento lateral a la dictadura y a la situación del exilio, el escapismo del protagonista por medio de citas a un sistema cultural (la literatura y el rock, respectivamente) que se superpone a la referencia política directa y, fundamentalmente el exotismo (en Caparrós) y el extrañamiento (en Cohen) del escenario escogido para el exilio: una isla del Mediterráneo.

Por su parte, gran parte de la producción de Daniel Guebel se apoya en una satirización de las irracionalidades colectivas, siendo *Los elementales* el punto de partida de una serie de revisiones satíricas (y en ese caso, alegórica) del fenómeno del peronismo (que seguirán en *La vida por Perón* y *La carne de Evita*). Brigitte Adriaensen y Gonzalo Maier notan cómo las obras de Guebel caricaturizan constantemente el fanatismo político y la irracionalidad colectiva, lo que da lugar a un trabajo con las “políticas de la idiotez” (2015, 13). Es curioso que un autor como Guebel, que había irrumpido en la escena literaria con dos novelas –*Arnulfo* y *La perla del emperador*– leídas como cínicamente apolíticas, exhiba posteriormente, a partir de *Los elementales*, un creciente interés en sostener un axioma completamente adaptable a *No velas a tus muertos*: “No creo que los que hayan muerto en tiempos de la dictadura hayan sido los mejores de nosotros” (esto lo dijo Guebel en *Espléndida decadencia*, documental de 2002 dirigido por Analía Vignolles y dedicado a su obra).

Ahora bien, debe destacarse el hecho de que, en términos de inauguración de un “proyecto creador”, *No velas a tus muertos* configura un inicio muy diferente al de sus colegas de *Babel*, en cuyas producciones iniciales la complicidad con la teoría literaria y la cita culta a veces configuraban un mero alarde exhibicionista, una estrategia lúdica de auto-legitimación en el campo literario de la época que, en ciertos sectores, comenzaba a desestimar la expresión “transparente” de las ficciones realistas y “comprometidas”. Como afirma Juan Bautista Duizeide:

No es de extrañar entonces que la forma de citar de buena parte del grupo (**Caparrós excluido**, y para entender por qué basta leer su primer libro: *No velas a tus muertos*) podía ser juguetona, irreverente, ingeniosa pero sin demasiada densidad. Más allá de lo feliz de algunas

ocurrencias se trataba de citas intercambiables. (2017; el remarcado es nuestro)

En todo caso, Caparrós, aunque será el acuñador del término “literatura Roger Rabbit”, podría excluirse del mero intelectualismo lúdico del grupo para ubicárselo, paradójicamente, en una pugna íntima, más cercana, más carnal, con esa literatura ingenua que denostaba: a diferencia de Pauls, Guebel, Feiling o Bizzio, Caparrós es el único que, por esos años, buscará en la revisión de la historia argentina (reciente o remota) y en la caricaturización de sus mitos culturales respuestas directas a ciertas tensiones sociales y políticas. Una novela que, procurando evitar el efecto cándido (cambiar la sociedad a través de la literatura), no puede dejar de acudir a los mismos interrogantes de esa literatura comprometida: ¿cómo se puede transmitir un aprendizaje ideológico?, ¿cómo se puede representar ficcionalmente el alumbramiento de una conciencia política?

Ya Lisandro Bernardini nota tal paradoja, el comienzo “comprometido” de un escritor que reniega del compromiso ideológico en la literatura:

El pasado político reciente del país aparece como trasfondo también en la segunda novela de Caparrós, *No velas a tus muertos* (1986), dato llamativo si se tiene en cuenta que tanto en el manifiesto de *Shangai* como en el artículo sobre la nueva novela argentina sostendrá una postura de desconfianza respecto de los grandes temas y que desconoce el vínculo entre historia (política, social) y literatura. (s/fecha<sup>414</sup>)

En la novela se relata la historia de tres militantes, Carlos Montana, Hernán y Estela, durante los años setenta, desde 1972, el período de expectativa de las juventudes de izquierda ante el retorno inminente de Perón, hasta 1978, ya en plena dictadura militar, año en que los tres personajes participan de los preparativos de un atentado planificado por parte de una célula montonera. La trama se escande en cuatro tiempos narrativos que se distribuyen alternadamente, a modo de montaje, entre las seis partes que, a modo de macrosegmentos, constituyen el texto. Estos tiempos, a su vez, se concentran en un particular punto de vista y un recurso experimental específico.

En primer lugar, está la narración en primera persona de Carlos Montana, quien recuerda tanto sus años como estudiante en Francia (representando la marca del autoexilio en la escritura de Caparrós), adonde “llegó tarde” al Mayo Francés, como los acontecimientos sucedidos durante el retorno de Perón. A través del recurso del fluir de la conciencia, en un discurso constantemente interrumpido y que avanza a través de un entramado de asociaciones de ideas y juegos de palabras, Carlos rememora las tensiones crecientes durante el contexto del llamado Tercer Peronismo.

En segundo lugar, una escritura que emula la técnica del guion cinematográfico presenta las reuniones conspirativas entre Carlos y dos jóvenes militantes, Hernán y Estela, en 1978, donde Caparrós escenifica el candor naíf, casi infantil, de sus solemnes códigos de partido, el prosaísmo de las discusiones en las que se debate el avance hacia medidas de “violencia revolucionaria”, el juego conspirativo para planear un secuestro y asesinato sindical.

---

<sup>414</sup> Fragmento de Tesis de Maestría todavía inédita.

En tercer lugar, en primera persona, Hernán, que fuera alumno del Colegio Nacional a comienzos de los setenta, recuerda años más tarde sus inicios en la militancia y los derroteros del aprendizaje ideológico de aquellos días, cuando, desde un marxismo teórico y especulativo, muchos jóvenes se pasaron a las filas de un peronismo combativo. En su escritura se dirige a un compañero de estos comienzos, un tal “Pato”, del cual puede inferirse que, ya durante la dictadura, se encuentra desaparecido (cfr. Castro, 2015, 168<sup>415</sup>).

Finalmente, en cuarto lugar, las entradas del diario íntimo de Estela despliegan sus primeros años de militancia universitaria. Estos dos últimos tiempos, los momentos iniciáticos de Hernán y Estela, representan fundamentalmente las tensiones entre la vocación ideológica que deciden seguir y la conmoción emotiva con la que intentan aprehender las nociones inasibles de “nación” y “pueblo”.

Estos cuatro ejes que configuran la novela exhiben un testimonio medular acerca de la militancia: ésta no habría configurado tanto una educación ideológica como sí más bien una educación sentimental, la embriaguez de un momento donde el pragmatismo es sacrificado a la estética de un “revolucionarismo de salón” (1986, contratapa).

A su vez, tanto la historia de Carlos Montana como la de Hernán están atravesadas por elementos autoficcionales donde el propio autor introduce aspectos de su experiencia social: en el primero, transfiere su autoexilio en Francia; en el segundo, su experiencia como estudiante del Nacional de Buenos Aires y su militancia en la Unión de Estudiantes Secundarios dependiente de Montoneros (donde fue compañero del desaparecido Claudio Slemenson), durante la cual asistió a la masacre de Ezeiza. Este episodio es retratado en la novela como probablemente ninguna otra ficción argentina lo ha logrado (quizás con excepción de *Los reventados* de Jorge Asís).

Por su parte, Carlos Montana, constante alteregoica de Martín Caparrós, protagonizará otras dos novelas que funcionan como secuelas independientes de *No velas a tus muertos: La noche anterior*, sobre el exilio de Carlos en Europa durante la dictadura (exilio que ya Estela y Hernán anticipan despectivamente en varios fragmentos de la primera novela como una huida indigna de un “verdadero militante” [1986, 59]), y *A quien corresponda*, donde la voz de Carlos permite a Caparrós establecer su posición crítica frente la manipulación que habría hecho el kirchnerismo de la imagen emblemática de la militancia setentista<sup>416</sup>.

Ahora bien, más allá de la intención paródica que *No velas a tus muertos* encarna como texto publicado en democracia, no debe desestimarse la empatía, casi la ternura, con la que evoca los mecanismos mentales a través de los cuales se engendra la ideología y la idea de compromiso en una juventud para la cual quizás el peronismo fue más una ficción novelesca y una promesa utópica de aventura que una realidad política vivida. Como hará luego en *Ansay* (luego en la cronología de escritura), Caparrós se

---

<sup>415</sup> Castro cita a Santiago Garaño y a Werner Pertot, *La otra juvenilia. Militancia y represión en el Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1986)*, para indicar el origen histórico del “Pato” ficcionalizado por Caparrós, originalmente un militante de la UES llamado Benjamín Isaac Dricas, alias “El Pato Fellini”. (cfr. Castro, 2015, 168)

<sup>416</sup> En ésta última se deja ver, según gran cantidad de reseñas críticas, cómo lo que en los ochenta Caparrós podía hacer pasar como un testimonio decepcionado contra el populismo, en el siglo XXI puede convertirse, acaso involuntariamente, en un cuadro completamente funcional al antiperonismo neoliberal o a un “purismo” antipolítico que termina haciéndole el juego a las manipulaciones mediáticas de la derecha. Esta lectura puede parecer lineal u oportunista, pero es ciertamente parte del efecto de sentido con que una buena parte de la intelectualidad progresista receptionó en 2008 la aparición de *A quien corresponda*.

interesa por el germen de lo político tal como es vivido emocionalmente, su realidad afectiva, su condición de aprendizaje ideológico donde lo que se aprende no sólo es el compromiso, sino también el costado amargo de la utopía: el fracaso y, ulteriormente, la contemplación, con el paso de los años, del lugar y del significado que tuvo la propia acción en el marco general de la historia. Es ésta quizás su forma de responder a la pregunta pigliana en *Respiración artificial*: “¿Hay una historia?”. Del mismo modo, como hemos visto anteriormente, en *Ansay*, situada en la Revolución de Mayo de 1810, la trama acompaña a un militar español que apoya a los realistas (el bando contrario, irrepresentable para la epopeya nacional) y cuyas genuinas lealtades, aunque conducen inevitablemente al fracaso, luego habilitan el alumbramiento de una conciencia política: comprende, a la distancia, a la luz de la historia, cuál fue su error, qué sentido tuvo la Revolución a la cual se enfrentó ciegamente. Siguiendo esta lógica, Carlos Montana contempla los años de fervor militante como una gran ingenuidad empedrada de buenas intenciones y que culminó en un infierno de violencia imprevista. Este distanciamiento para analizar lo político –la voluntad de reconstruir la estructura afectiva de un compromiso ideológico a fin de desentrañar sus errores a la luz de la historia– es lo que caracteriza justamente a las primeras obras de Caparrós y lo que, en cierto sentido, se erigirá como una suerte de “estructura de sentimiento” (como diría Raymond Williams) de esa “generación ausente”. Estructura sentida que, desde el distanciamiento caparrosiano, avanzará hacia el extrañamiento y el exotismo característico de las poéticas babélicas<sup>417</sup>: tras las épicas del fracaso, sólo se puede representar lo propio buscándolo en lo más lejano. La distancia de la mirada ideológica de *No velas a tus muertos* podrá leerse como complementaria y anticipatoria de la distancia extrema que permitirá a Daniel Guebel escribir una novela situada en la lejana Malasia, pero que sigue mirando de forma oblicua hacia la argentinidad, o a Sergio Bizzio representar la lejana África, o al propio Caparrós, en *La noche anterior*, localizar el exilio de Carlos Montana en la exótica isla griega de Patmos. También será lo que habilite el culto del grupo hacia el Egipto de Alberto Laiseca. En fin, todo el sistema de exotismos de las ficciones babélicas podría asumirse, haciendo una lectura forzada, como continuidades del exilio de Carlos Montana, repeticiones de esa huida de lo político hacia zonas lejanas en las cuales, sin embargo, el conflicto nacional no logra evadirse, sino que aparece figurado de maneras complejas.

Elsa Drucaroff señala que Caparrós, a fines de los noventa, comprendió que la estrategia de oponerse a la “literatura Roger Rabbit” ya no era útil y que, por lo tanto, se dedicó a escribirla. Este juicio puede desconocer la coherente línea trazada, en un nivel no tan evidente, en las producciones de los babélicos, pero está claro que, en cierto sentido, la explicitación de temáticas nacionales le permite a Caparrós acceder a un mercado ampliado a través de crónicas de viajes o investigaciones periodísticas (como el caso de *La voluntad*) (Drucaroff, 2013, 72). Ahora bien, quizás sería pensable que, en todo lo que comporta de apuesta realista y de puesta en visibilidad del conflicto político, ya en *No velas a tus muertos*, su novela de juventud, Caparrós habría incurrido involuntariamente en una novela “Roger Rabbit”, con lo cual cobra sentido la frase de contratapa de la primera edición (escrita por él mismo): “el autor de esta novela no

---

<sup>417</sup> En esta primera novela, la experimentación formal de Caparrós todavía está lejos del distanciamiento metaliterario de carácter brechtiano que Pablo Castro percibe en toda su poética (en Carbone y Croce, 2010, 263) y que comienza claramente en *Ansay*.

siempre fue el autor de esta novela. Y espera no serlo nunca más”<sup>418</sup>. Yendo más lejos, podría argüirse que, en lo que respecta a su ficción, la tensión entre oponerse a la “literatura Roger Rabbit” y escribirla estuvo en las bases de su proyecto creador y, de hecho, nunca dejó de manifestarse, aún bajo el hermetismo esteticista o el intelectualismo lúdico. No en vano, como ya hemos dicho, fue el único de los Shanghai que no se mantuvo ajeno a la nueva novela histórica argentina (en cierto sentido, *Ansay* podría leerse como parte de esa contracara oscura y hermética del *Boom* y el post-*Boom* latinoamericano: de Di Benedetto y Viñas a Saer y Rivera), así como tampoco a la *non-fiction* walsheana.

Hay un costado interesante en esta *ópera prima* que demuestra la cercanía (la coherencia, si se quiere) que ya desde un comienzo Caparrós exhibió con respecto a lo que sería la tradición selectiva de *Babel*. Así como Elsa Drucaroff denomina “Operación Lamborghini” a esa lectura donde los babélicos habrían manipulado el sentido de los textos lamborghineanos para ofrecer una imagen despolitizada de su escritura y de su autor, del mismo modo puede hablarse de una “Operación Borges”, consistente en obviar y desechar todo prejuicio ideológico que en los sesenta y setenta fue la manera en que cierta juventud progresista se acercó al autor de *Ficciones*. Se trata de despolitizar a Borges “para hacerlo circular por la posmodernidad” (tal como dice Drucaroff con respecto al Lamborghini leído desde *Babel*): limitarlo al prestigio literario y a los fines emblemáticos que puede comportar para la estética de los jóvenes Shanghai, sesgando el perfil social de un autor que no fue aséptico a su coyuntura y cuyo nombre generó en las décadas de los sesenta y setenta, entre los jóvenes militantes, una serie de claras asociaciones.

Los babélicos, reeditando en las páginas de la revista “El escritor argentino y la tradición”, tienden un puente hacia Borges, tal como se percibe claramente en las “Siluetas” de Chitarroni y en el proyecto general de Guebel: lo salvan como modelo de una literatura cosmopolita o internacionalista, como punto de partida para una poética del extrañamiento irreverente. Si Borges, en aquella célebre conferencia dictada en 1951, intentaba desligar la literatura argentina de los imperativos del color local, son restricciones semejantes aquellas de las que, Borges mediante, los babélicos pretenden librarse: el realismo comprometido y el latinoamericanismo del *Boom*. Leído desde *Babel*, “El escritor argentino y la tradición” parece un ensayo contra la literatura “Roger Rabbit” y una apología del artificio y la simulación. Borges coloca el acento en la cuestión de la relación entre literatura y nacionalidad (discutiendo implícitamente contra la invocación al realismo que hacían los intelectuales peronistas de la década del cincuenta, pero también cargando las tintas contra toda una tradición del nacionalismo que llega hasta la hispanofilia de Gálvez, Larreta y Rojas). En el universalismo de temas que postula para la literatura argentina, parece transplantarse a lo estético el modelo liberal de nacionalidad. Desde otro contexto, la recuperación que se hace de Borges en *Babel* impugna la agenda de los latinoamericanistas del *Boom* (y a su embajador en Argentina, Tomás Eloy Martínez) y rebate las formas “planas” de representación literaria de la realidad. En todo caso, tanto en Borges como en el manifiesto de Caparrós,

---

<sup>418</sup> Frase que, teniendo en cuenta que fue escrita exclusivamente para la contratapa de la publicación, ya en 1986, puede leerse también como una referencia amarga al período histórico reconstruido en esta ficción y al informe *Nunca más*, publicado en 1984 y, según Caparrós, uno de los grandes libros sobre la dictadura junto a *Respiración artificial* y *Los pichiciegos*.

funciona un alegato a favor del antirrealismo<sup>419</sup> operado desde una actitud intelectualista y políticamente “desinteresada”.

Recuperar a Borges, después de la dictadura, implica también una bravata contra todo un sector de la intelectualidad progresista que - tomando como modelo los repudios anti-borgeanos que van desde Scalabrini Ortiz y Jauretche hasta Viñas, Sebrelli, Hernández Arregui y Jorge Abelardo Ramos - percibía en Borges un estandarte de la oligarquía reaccionaria y un portavoz del colonialismo intelectual, cipayo y europeísta. Precisamente, Caparrós, en *No ve las a tus muertos*, pone en boca de Estela, cuando es una adolescente que comienza a introducirse tímidamente en la militancia, una defensa de Borges en oposición al *cliché* ideológico de la izquierda, como si con esto el autor quisiera afirmar que, en la joven novata, ayuna todavía de cualquier “deformación” ideológica, el mero sentido común le permite dudar de la impostura anti-borgeana:

Estamos leyendo en clase “Los inmortales” [sic. para “El inmortal”], de Borges. Ni siquiera las tonterías que dice el imbécil de lit. arg. Il consiguen empañar la belleza del cuento (ya lo había leído, hace dos o tres años, pero recién ahora lo entiendo). Aunque creo que ni viviendo cien mil años yo podría ser Homero. Él sí. No soporto las intervenciones de la mina de jotapé que pretende descalificarlo por reaccionario y “gorila”. Está claro que lo importante de un escritor es lo que escribe, y mientras el viejo siga escribiendo así... (1986, 27)

Está aquí presente, casi de manera idéntica, la declaración de autonomía de la literatura que planteará en su manifiesto de 1989: “lo importante de un escritor es lo que escribe” (Id.) Esta reposición de Borges se erige en semioclastía de ese deseo utópico de la izquierda juvenil, retratada en su novela, de simplificar la realidad con maniqueísmos y causalismos lineales. Como afirma Caparrós en una entrevista. “Me encantaría decir que Borges no me importa, pero no me da la cara”<sup>420</sup>. Y, de hecho, más allá de los asiduos epígrafes borgeanos que introduce en sus novelas, su influjo puede rastrearse en todo un sistema de remisiones y de modelos, desde *Ansay* hasta *La Historia*.

Al mismo tiempo, si resulta operativo oponer la trayectoria de Rivera y Caparrós, por las coincidencias temáticas ideológicamente contrastantes (*En esta dulce tierra con Ansay* y *Nada que perder con No velas a tus muertos*), la presencia de Borges refuerza la distancia. Si Caparrós hace que Estela, su inexperta militante, reniegue de la condena progresista a Borges, en *Nada que perder*, el hijo del militante del movimiento obrero, cuya memoria se reconstruye en la obra, recuerda el barrio modesto de su infancia renegando de las falsificaciones literarias borgeanas: “a pocos metros de lo que fue el arroyo Maldonado, escenario, entre otros, de taitas que hablaban por el filo de sus puñales, según las **dudosas prescripciones de Borges**” (el remarcado es nuestro).

---

<sup>419</sup> Bien podrían haber reeditado “Funes el memorioso”, relato donde Borges, casi en un manifiesto de antirrealismo, critica alegóricamente, en la figura alienada de Funes, el realismo literario: la ambición de registrarlo todo impide pensar. En oposición a esa concepción del realismo, los babélicos venerarán, como vimos, *La ocasión* de Saer y su culto al azar como método de representación (novela que, no casualmente, hace un tributo a la figura de Funes en el personaje del “Tape” Waldo).

<sup>420</sup> Entrevista de la Audiovideoteca de Buenos Aires: <http://taller.perfil.com/2011/08/13/martin-caparros/>

Rivera, explorando el perfil testimonial de un realismo social y de una literatura de reparación ideológica, ironiza contra las falsificaciones estilizadas de Borges en torno a la clase obrera. Escéptico frente a esa potencia reparadora de la literatura, Caparrós ironiza frente a la condena izquierdista hacia Borges, cuyas “dudosas prescripciones” son, según el ideario babélico, la única función que puede cumplir la literatura: el extrañamiento y el simulacro de la realidad, no su reflejo; el distanciamiento de la parodia y la invención, no el compromiso de una ilusoria e ingenua mimesis.

La imagen que ofrecen los babélicos un Borges parodista (cuya teorización máxima la exhibirá Pauls en su estudio titulado *El factor Borges*, publicado en el año 2000), un Borges que ejecuta el perfecto simulacro de una erudición fraguada, será precisamente uno de los valores de base con que los babélicos erigen una figura de la *transgresión*: el autor políticamente inasible, blindado en su laberinto de simulacros e ironías, invulnerable por la sola fuerza de su juego y su estética, modelo que a los babélicos les permite proponer una tradición donde Saer y Aira, Borges y Lamborghini, pueden leerse juntos. Y este Borges no debe poco, por un lado, al imperativo lamborghineano de “se fingirá el saber que no se tiene” (en *Literal* 1, 1973, 120) y, por el otro, a esa lectura con que Steimberg hace su rendición de cuentas en el último número (el 4/5) de *Literal*: la sátira contra la lectura política que condena al Borges antiperonista y la vindicación de la cita caótica como eje vanguardista de una escritura borgeana conceptista, un laberinto barroco (1977, 84). Lo “lamborgeano” tiene aquí su medida anticipatoria: se macedoniza, se vuelve eje de la intriga contra la transparencia del lenguaje a través de las “citas arbitrarias”, prefigura la diseminación neobarroca que partirá de Lamborghini y que llegará hasta *Babel* y, asimismo, tematiza uno de los ejes obsesivos en la lectura argentina de Borges, que también encarnará en los babélicos: “la búsqueda del maestro” (84).

#### **4. El justo lugar de los sueños: la estereotipia del setentismo y la utopía militante como pura literatura**

[...] no te das cuenta que lo que vos decís es hermoso a nivel de café pero irremediamente utópico [...]

Martín Caparrós, *No velas a tus muertos* (83)

[...] pensándolo ahora suena tan de caricatura, viste?

Ibid. (74)

*No velas a tus muertos* tematiza y problematiza la inasibilidad ambigua de las nociones de “pueblo” y “nación”. Sus protagonistas, hijos de una burguesía “gorila”, comienzan a simpatizar con el peronismo por afán de coherencia ideológica: militando inicialmente en grupos marxistas, llegan a la conclusión – a la que ya venía arribando buena parte de la izquierda nacional desde los años cincuenta - de que, si ellos apoyan la revolución del pueblo y, por su parte, el pueblo era peronista, el apoyo al peronismo debía ser incondicional, aunque este movimiento significara sólo un medio para llegar a la revolución, una “creencia” y una “afectividad” del pueblo con la cual ellos transigieran sólo por razones pragmáticas y, al fin y al cabo, exteriores a eso que denominan



“pueblo”. El peronismo todavía generaba un reparo de clase, una desconfianza absorbida emocionalmente desde el hogar:

Que la cultura nacional era popular por esencia [...] y que entonces [...] sólo se podía realizar con el pueblo, y como el pueblo es peronista... Ahí estaba. Había largado nomás la palabrita. Peronista. [...] nosotros somos marxistas creemos que la revolución debe hacerse con el pueblo y el pueblo es peronista [...] así que para estar con el pueblo para ser revolucionario hay que ser... Eso mismo, regla de tres simple, la formulita, no había con qué darle (17-18)

El punto de vista intelectual les permite centrarse primero en la duda: ¿hasta dónde puede haber libertad en la demagogia?, ¿es posible la libertad dentro de la rigidez de una organización?:

no se trata de aceptar el peronismo con todas sus jodas tal como es, hay que modificarlo, pero para modificarlo hay que estar adentro, hay que estar en el movimiento (19)

Ahora bien, a medida que se internan en la militancia peronista y en ese clima de tensa expectativa, previo al retorno del líder en el '73, estos jóvenes comienzan a impregnarse de la *sensibilidad*, esa estructura de sentimiento, propia del peronismo, saturada de lealtades (esa dimensión afectiva que Torres Roggero subraya para definir el “pensamiento plebeyo” propio del populismo [2002, 35-37]): repentinamente, experimentan ciertas culpas por todo aquello que los delata como burgueses y ceden a la cándida impostura de aparentar, con mohines externos, su pertenencia al “pueblo”. Como cuando Hernán se siente culpable por jugar al tenis, un deporte burgués, y comienza a ir a la cancha, “y nos metíamos en la popu, bien en medio de los grones [...] pero estaba esa sensación de hacer algo prohibido con toda esa gente, de ser pueblo” (76) y luego cuando acuden a recibir a Perón en Ezeiza, “vestidos de pueblo” para mimetizarse en la Unidad Básica, pero “se nos olía a un kilómetro, rubiecitos, era un barrio obrero, de prefabricadas” (101) o cuando Estela, infatuada con un militante experimentado, evalúa la posibilidad de “disfrazarse” de peronista, con poncho, para no parecer tan burguesa (40). Ellos, que nacieron cuando Perón ya estaba proscrito y sólo recuerdan el peronismo a través de los libros y de la memoria de los padres, súbitamente se emocionan frente a los gestos emblemáticos de “El General” y frente a toda la liturgia que lo rodea: es una pasión literaria. Para estos militantes jóvenes, el “pueblo” comienza a ser un objeto de deseo. Ese mismo “pueblo” que, para sus padres burgueses, años atrás, había estado compuesto por “lo otro”, los “cabecitas negras” de Evita, los “descamisados”.

Las ingenuidades de los utópicos militantes de esta juventud son el principal objeto de la novela. El tono paródico no se atora completamente en lo burlesco, sino que intenta aparentar más bien un tono testimonial, melancólico y frustrado, el relato de quien ha vivido una ilusoria primavera ideológica, un espejismo, cuyas consecuencias fueron más imprevistas y siniestras de lo que hubiera podido imaginar: un sueño que se tornó pesadilla, una juvenilia que repentinamente cayó en esa trampa de la historia, ese “delirio de sangre” con que ya amenaza el autor desde la misma contratapa del libro.

La novela describe la heterogeneidad intrínseca a esa militancia, sus contradicciones internas, su condición de categoría compleja y compuesta, tanto como

lo es el peronismo, con lo cual Caparrós busca desmontar el mito cultural de un setentismo como signo homogéneo y totalizador, pasible de erigirse en estandarte. Para desconstruir esa caricatura, Caparrós, paradójicamente, no hace otra cosa que poner en escena otra caricatura (“intencionalmente” caricaturesca, según la contratapa de la primera edición): todo el sistema de *clichés* del militante, la estereotipia completa del setentismo. La adolescente novata en militancia, estudiante de Letras, que escucha a Serrat, discute con sus padres gorilas y se enamora sentimentalmente de un militante experimentado y viril; los adolescentes que escuchan a Viglietti, Quilapayún, Mercedes Sosa, Vox Dei, etc., y mezclan la aventura militante con el despertar hormonal; el dandismo afrancesado de Carlos Montana durante sus estudios en París y su departamento en Buenos Aires, espacio que recrea todos los lugares comunes del intelectual de izquierda (“una biblioteca cargada de libros y de objetos, desde estatuillas de barro óptimamente precolombinas hasta pipas roídas. La de la derecha sostiene un tapiz peruano [...] un grabado de Bakunin y de su espesa barba [...] En el suelo, contra la pared de la derecha, un colchón cubierto por un quillango. Hay también una alfombra de yute” [30]). Todo un repertorio de “mitologías” en el sentido barthesiano. A su vez, la novela se sustenta en los mojones cardinales que componen la cronología histórica de la militancia de aquellos años, desde el repudio a la Masacre de Trelew, el retorno de Perón y el bautismo de fuego en la Masacre de Ezeiza, la retirada de la izquierda juvenil de Plaza de Mayo tras el discurso de Perón que trató a los montoneros de “imberbes” y “estúpidos”, etc.: hitos de una épica del fracaso que luego Caparrós revisitará detalladamente en el tercer volumen de *La voluntad*.

El autor parece decir, como Laclau (2005), que tanto peronismo como militancia son “significantes vacíos” que aunaron diferentes acciones populares articuladas entre sí, sin centro, pero equivalentes (siguiendo con la concepción de Laclau). Cada personaje de la novela, desde novatos adoctrinados hasta expertos militantes, llena esos significantes como quiere o como puede: el que busca en esa acción el correlato de una rigurosa coherencia ideológica, el que busca revivir a través de ello el recuerdo de luchas perdidas, el que busca escalar en las jerarquías internas del partido, e incluso aquella militante casi adolescente que, mientras se inicia en el protocolo afectivo del odio hacia el poder conservador, contempla la militancia con cierto bovarismo novelesco. Toda la educación sentimental de la militancia se erige sobre la base de palabras y consignas, significantes vacíos que funcionan como piezas móviles, capaces de ocupar cualquier lugar, o como esponjas, capaces de absorber cualquier connotación:

Estábamos descubriendo las palabras, empezábamos a descubrir el valor de una frase en nuestro mundo de pichones de intelectuales, de hijos de la intelligentsia, como leí el otro día que nos decían. (17)

Caparrós cuestiona esa imagen bruñida e idealizada del setentismo (y lo hace precozmente, pues apenas ha terminado la década del setenta) y de esa “maravillosa juventud” militante que puso sus esperanzas en el retorno de Perón. La narración parece cuestionar ¿desde dónde dicen “pueblo” los jóvenes militantes de aquellos años? Desde una burguesía universitaria, usualmente educada como antiperonista en sus hogares, pero que, por las autoexigencias ideológicas de sus simpatías marxistas, termina introducida en ese dispositivo afectivo del peronismo al que sus padres temen o desprecian. Como, por ejemplo, cuando Carlos presencia la aparición de Perón en el

balcón de la Casa Rosada, recién retornado de su largo exilio en España, vivido por las masas, y, aunque él se siente intelectualmente escéptico frente al elemento demagógico de la figura del líder, al verlo hacer su gesto mítico con las manos y al escucharlo pronunciar la palabra “compañeros”, a su pesar, se le pone la piel de gallina (33).

El setentismo es una ficción, parece decir Caparrós. La novela parece postular, por medio del fragmentarismo, la experimentación y los varios niveles narrativos que buscan construir un fresco polifónico, la imposibilidad de asir aquello que fue exactamente la militancia juvenil, perdida en discursos y estereotipos. Se pueden señalar ciertos núcleos de utopía, de fantasía irrealizable, de quimera, pero, a la vez, la denuncia termina contaminada por el propio romanticismo novelesco que intenta abolir: lo que se construye como una crítica ácida e irónica contra las contradicciones de la militancia y contra el candor que la idealiza ingenuamente, queda contagiado del quiijotismo de aquella gesta, tal como sucederá en *Ansay*, y más bien parecería encontrar, como hemos visto, cierta épica del fracaso: la de aquellos que, como Don Faustino Ansay, lucharon y murieron por algo abstracto cuyos alcances históricos ellos mismos no podían dilucidar. La distancia necesaria para percibir ese papel patético de la militancia en la historia, en “el drama argentino de la última década”, es la que promete el propio autor: “aparece aquí vista desde adentro, pero con una distancia que sólo los años –aparentemente pocos, pero con virtualidad de años luz– podían conferir”.

El “pueblo” por cuyos intereses luchan estos jóvenes y a quienes buscan pertenecer es siempre, sin embargo, eso “otro” por cuyos derechos atropellados se debe velar: el militante no puede dejar de hablar desde afuera y encarnar la figura un poco patética por lo quiijotesca del burguesito que no comprende los “códigos” del “pueblo”, el burgués casi adolescente, disfrazado de una versión caricaturesca de proletario, que juega a los militantes versus los militares como poco tiempo atrás jugaba a los indios y los vaqueros (de hecho, durante ciertos momentos de peligro, los protagonistas no pueden evitar realizar asociaciones de ideas como “a ver si hacemos la primera película en la que ganan los indios” o “era una de cowboys, o de comandos dinamiteros” [103-104]).

Michel De Certeau afirma, en un texto titulado “La belleza del muerto”, que, cuando ciertos sectores de la cultura dominante reivindican la idea de “pueblo”, siempre lo hacen bajo el esteticismo aséptico según el cual el “pueblo” es bello mientras esté muerto, tal como Leopoldo Lugones, en sus conferencias de 1913 reunidas en *El payador*, reclama el valor de símbolo nacional del gaucho toda vez que tal vindicación no remita a un sujeto social de derecho, vivo y activo: el gaucho lugoniano es un emblema de un tipo humano crepuscular donde se encarnan virtudes abstractas cuyo lugar es el pasado estático y al que el inmigrante europeo recién llegado jamás podrá aspirar. Para De Certeau aquellos sectores que más han reivindicado la cultura popular han terminado siendo cómplices involuntarios en el proceso de subalternización de los saberes populares. Podría decirse, siguiendo esta lógica y cediendo a la tentación de una paradoja, que, así como los militantes de Caparrós buscan cristalizar una imagen de pueblo utópica y funcional a sus ideales librescos (la “belleza del muerto”), para el autor, reproduciendo este mismo gesto, hay una cierta belleza melancólica en el militante de los setenta, siempre que se trate de algo muerto: es el utopista romántico destinado a fracasar, pero cuya gesta absurda puede ser descrita estéticamente (el costado estético de toda épica del fracaso) siempre que no se trate de una fuerza activa, todavía presente en la coyuntura política, “siempre que su peligro haya sido eliminado” (De Certeau et al., 1999, 47). Cuando Caparrós escribe la novela, al comenzar la década

del ochenta, la militancia está muy viva y en su cúspide de virulencia, por lo cual la obra, si hubiera sido publicada entonces, podría haber pasado como un testimonio decepcionado de la ingenuidad juvenil de los primeros setenta; publicada después de la dictadura, ya en el 86, la novela genera en cambio otro efecto, más cercano al de esa “belleza del muerto”, más testamentario, como la remembranza de un sujeto ya inocuo y extinto, el león sin garras, que no vive, sino que se sobrevive, ya en democracia, cuando finalmente la “revolución” nunca sucedió y (contrario a la máxima de Andrés Rivera) ya no es un sueño eterno.

En *Crítica y ficción*, Piglia afirmaba:

No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad. (1986, 192-193)

Precisamente es ese “ver la ficción en la realidad” lo que Caparrós desmonta en *No velas a tus muertos*: sólo que, si Piglia parece percibir esta forma de verdad como una virtud, la del hombre utópico, Caparrós la denuncia como un artificio y una forma de la ingenuidad (el hombre utópico como un estado ideológico inmaduro, como la adolescencia romántica de la política cuyo destino es destruirse al chocar con la *Realpolitik*). Piglia, perteneciente a la generación previa a aquella que Rubinich llama “ausente”, la de los “hermanos mayores”, todavía mantiene esa devoción por la utopía intelectual de los sesenta (“seamos realistas: pidamos lo imposible”) y la *littérature engagée*; Caparrós, aunque mantiene el “dogma” del paradigma Piglia-Saer —a saber, la imposibilidad de una representación transparente, la imposibilidad del realismo y la creencia de que la Historia misma es un relato—, realiza al respecto un gesto afectivo muy diferente: el que ve “la ficción en la realidad” ya no es el “hombre utópico”, sino el escéptico, el póstumo, el que creyó y ya no cree (el propio Caparrós y su alter ego Carlos Montana). En cambio, el hombre utópico es ahora el que *no ve* “la ficción en la realidad” (el adolescente o el fanático), sino que, quijotesca (a lo Roger Rabbit, como diría Caparrós), cree que sus ficciones son *verdaderas* y capaces, por ello, de intervenir social y políticamente.

En la sátira de Caparrós a la militancia setentista, no se descrea del trasfondo de las ideas de esa juventud, sino de su capacidad para intervenir en la realidad: confundidos por las ambigüedades frustrantes del peronismo y por la dificultad de conciliar teoría con práctica, esos revolucionarios “de salón” arremetieron continuamente contra molinos de viento. Todavía el antirrealismo de Piglia buscaba construir alegorías políticas, textos cifrados y calibrados meticulosamente para una lectura contrastiva con la coyuntura social, y el escritor, quien domina las ficciones, sería entonces capaz de intervenir activamente en las ficciones de la realidad; de manera opuesta, el antirrealismo de Caparrós se volcará a desmontar el armazón de los mitos sociales para sacar a la luz su condición de artificio, de mera creencia y candidez, y, en el caso de la militancia setentista, su condición de juego. Un gran juego que se volvió peligroso.

Resulta notable que, en esta diferencia generacional, claramente antónima en su concepción de la utopía, se solapen completamente los tiempos de escritura: *Respiración artificial* y *No velas a tus muertos* fueron escritas de forma contemporánea, aunque sus tiempos de publicación diferentes hayan producido efectos de lectura

extemporáneos (una leída como literatura de la dictadura y la otra como literatura de postdictadura; una leída como texto concebido *in tempore belli*, el otro como un balance *a posteriori*).

Caparrós abre la quinta parte de la novela, el penúltimo macrosegmento, con un epígrafe de una canción de Sui Generis (“Instituciones”): “... ha llevado mis sueños al justo lugar [sic.<sup>421</sup>]”. En el entramado de citas y referencias de la cultura popular y de masas, esta inclusión establece la fórmula semántica hacia la que apuntan la sátira y el manifiesto generacional de la novela. La pregunta sería, ¿cuál es ese “justo lugar” de los “sueños”, es decir, de las utopías ideológicas de los jóvenes militantes de los setenta? ¿Es la derrota ese “justo lugar”? ¿O lo es la ficción (las “novelas” dedicadas “a tus muertos”)? Esta cuestión está en las bases mismas de la concepción que Caparrós desarrollará en *Babel* en torno a la función (o disfunción) de la literatura. Si la literatura sólo puede remitir a sí misma y producirse para el placer estético, el juego conceptista y la veleidad intelectual, si todo compromiso ideológico es ingenuo al no comprender su estatuto de ficción, entonces, reversiblemente, el “justo lugar” de las ideologías novelescas y utópicas sería, no el de la acción social, sino el de la literatura. Quizás, en todo caso, el “justo lugar” del sueño setentista y de su impostura popular sería, precisamente, la propia novela de Caparrós. El destino de la militancia volvería así al cauce del río ficcional del que originalmente habría salido. Del mismo modo, Caparrós, el joven que fue militante, cierra el ciclo convirtiéndose en escritor y, con las herramientas distorsivas de la literatura, hace del testimonio histórico una ficción.

En la tercera novela donde aparece Carlos Montana, *A quien corresponda*, Caparrós critica precisamente el mito setentista del cual el kirchnerismo habría hecho uso para construir sus “significantes vacíos”, entre ellos los de “militancia” y “desaparecidos”, donde se borran las heterogeneidades internas, el hecho complejo de que esa “juventud maravillosa” no fue una unidad épica de voluntad ideológica, vocera del “pueblo”, sino una generación plural, contradictoria y, fundamentalmente, guiada por creencias y mitos, por un sistema de estereotipia utópica:

Está, para empezar, la excusa heroica: aquellas muertes. Nos asesinaron a varios miles y nos hemos consolado pensando que el problema es que “mataron a los mejores”. Que quedamos los peores pero la culpa no es nuestra, sino de aquellos asesinos. Ni los mejores ni los peores: murieron los que tuvieron más insistencia, menos suerte, más coherencia, menos imaginación, más valor, menos cuidado; los que estaban en el lugar preciso en el momento justo, los que no estaban en el lugar preciso en el momento justo. Nos mataron a muchos y fue una tragedia. Pero el problema central no fue la falta de los que mataron; fue, más que nada, el efecto que produjeron esas muertes en los vivos. Fueron pedagógicas: nos demostraron que “ser realistas y buscar lo imposible” podía ser tan costoso que después preferimos no arriesgar y aceptar lo posible. Que siempre era un desastre. (Caparrós, 2017)

## Conclusión

---

<sup>421</sup> La letra dice en realidad “a llevar mis sueños al justo lugar”.

[...] en la Argentina de 1984, en el clima indiferente u hostil de la democracia alfonsinista, cuando las luchas populares que precedieron al golpe tenían casi tan mal nombre como la dictadura misma.

Carlos Gamerro (2015, 104)

Existe sin duda toda una estereotipia del setentismo posible de ser sistematizada semiológicamente. Caparrós propone, precisamente, una lectura de esos clichés para hacerlos funcionar orgánicamente en una ficción de efecto testimonial: frente a los nacionalismos de la derecha, la izquierda, en sus diversas variantes, cultiva una obsesión culposa y romántica por “el pueblo” y “lo popular”, como “comunidades imaginadas”. La novela de Caparrós prácticamente despliega una parodia total al respecto. Si hay un componente “despolitizado” en *No velas a tus muertos*, éste no se ubica en la falta de realismo o en la falta de tratamiento de un tema político, sino en el sustrato paródico al que toda la realidad representada responde. Una parodia que, aunque disfrazada de testimonio, al leerse hoy, desde el siglo XXI, exuda especialmente su fuerte semioclastía ejercida contra ese signo abrigado y naturalizado de la utópica militancia joven de los setenta. María José Punte interpreta el título reforzando el componente testimonial de la obra:

Ese “No velas” no es sólo el imperativo que interpreta mediante la negación, con el fin de evidenciar una falta. Significa también “Novelas”, es decir, les da cuerpo a los muertos a través de la escritura. (2008, 144)

Sin embargo, en el marco específico de la poética caparrosiana y de la concepción de literatura que defenderá en *Babel*, puede quizás pensarse en un matiz de ironía donde el juego de palabras que remite a la “novela”, no sólo significa “ficciones que dedicas a tus muertos”, sino que también repone la idea de ficción como artificio incapaz de representar la realidad. La idea de una versión novelesca sobre una militancia que también fue una ficción novelesca, una quijotada novelera, una mera dóxa de época.

Así, ya en el siglo XXI, cuando en su novela *A quien corresponda* Caparrós reniegue del “revanchismo” setentista que supuestamente representa el kirchnerismo, se puede evocar cómo ya en *No velas a tus muertos*, escrita en plena dictadura, hacía hablar (por ventriloquía) a Estela, la novata militante universitaria, con una posición que como autor mantendrá intacta tres décadas más tarde:

Pero hay algo que no termina de convencerme en todo esto, y que quizá sea la razón por la que no me interese militar con ellos. Creo que son las continuas referencias al pasado como piedra de legitimación, o un cierto espíritu revanchista, no sé bien cómo definirlo. (21)

Se trata, fundamentalmente, de la denuncia distanciada frente a las creencias políticas, esa devoción emocional que también definió a los jóvenes militantes. Actualmente, Caparrós afirma:

Yo siempre envidio la creencia. Pero tengo una compulsión al pensamiento crítico que me lo hace difícil. Envidio la creencia religiosa

y también la política. Porque te tranquiliza, porque te da la sensación de que formas parte de algo. Yendo con otros, en una determinada dirección. Siempre estoy buscando esa posibilidad, pero no la encuentro en proyectos como el kirchnerismo. (en Bilbao, 2011)

Si retomamos la cuestión de la “generación ausente” que definía Rubinich, puede pensarse en una columna publicada recientemente por Caparrós en *Clarín*, donde ejerce un desplazamiento de esa remisión estrictamente literaria que Rubinich hacía al plano social, con el término “generación de la caída” (2017). Caparrós incluye en esta categoría a la generación que militó, pero es extensiva también a una idea generacional de pueblo, una generación social, la de los que a comienzos del macrismo son sesentones, los nacidos en los años cincuenta, los que vivieron los setenta siendo militantes, pero también indiferentes o conservadores. Todos los que, si seguimos a Laclau (2005), conforman esa gran práctica articuladora de identidades diferenciales, de acciones distintas, pero complementarias. Es el mismo pueblo pasible de demandar sus derechos, su identidad como sujeto de derecho, aunque las demandas y las creencias sean distintas. La lógica política que comporta el pueblo como dimensión discursiva y afectiva. Una generación entera cuya lógica política fue “la más fracasada de toda la historia del país”, según Caparrós (2017). Un fracaso que no puede reducirse sólo a la ingenuidad de los militantes (grupo por demás heterogéneo), a la abulia mediocre de los indiferentes o a la perversidad siniestra de la derecha “clasemediera”. Se trata de una totalidad definida por la pertenencia generacional que incluye también a los que gobiernan:

Que fuimos nosotros -no harán diferencias, hablarán de todos nosotros- los que lo llevamos a este punto. Por supuesto, la generación siguiente puede disputarnos la corona, pero creo que nos reconocerán la importancia de haber hecho camino. Y nuestra marca: la Argentina donde empezamos a vivir era tanto mejor que ésta donde vamos terminando. (2017)

Aquello que Rubinich notaba como una ausencia generacional, una incapacidad para asumir un papel determinado entre la política y la anti-política, es también aquello que hace de Caparrós en su novela el autor militante que parodió a la militancia, y también es lo que luego le permitiría culminar esa épica del fracaso en la conceptualización de una generación cuya ineptitud extiende sus efectos hasta la actualidad más inmediata. De este modo, *No velas a tus muertos* sería el primer capítulo de esa contra-epopeya social que Caparrós irá desplegando en su producción y que, si bien partió desde su propia experiencia de frustración (la militancia juvenil de los setenta), llegará a manchar a la sociedad, al “pueblo”, como una totalidad. El fracaso no ya de uno u otro proyecto ideológico, sino la caída de toda una generación en el error.

Si volvemos a la identificación que hacíamos del significante vacío como eje de la sátira caparrosiana, debemos retomar también la relación que hicimos en el capítulo sobre *Literál* entre la deconstrucción lingüística que se plantea desde esta revista en un texto programático como lo es su primer “Documento Literál”, “El matrimonio entre la utopía y el poder”, y la novela de Caparrós. En ambos casos se satiriza la hegemonía de las “políticas de la felicidad” (como se llaman en el texto de *Literál*) y que Caparrós comprende en su manifiesto en *Babel* como parte de la ingenuidad ideológica de la “literatura Roger Rabbit”. Precisamente, Ariel Idez (2010, 77-81) analiza el mencionado

“Documento Literal” como homologable en sus tesis al concepto de “significante vacío” de Laclau. Bajo esta idea de que el peronismo se apoya en un “significante sin significado”, *Literal* construye lacanianamente (y quizás también derridianamente [cfr. Mendoza, 2010, 150]) la noción de “portagrama”, con la que aluden implícitamente a Perón: “se dirá: el líder” [...] “el portagrama, el conductor [que] puede significarlo todo” (1973, 38 y 40). Si *Literal* impugnaba la utopía ingenua de “Soñar con la restitución de un Orden perdido que sigue operando en las palabras como referencia mítica es reprimir lo posible en nombre de lo real” (41), la inversión de los mitos culturales que planteará Caparrós en su manifiesto (1989a, 44) tendrá como antecedente propio la práctica ejercida en *No velas a tus muertos*: la neutralización paródica del mito cultural de la militancia setentista para restituir “lo posible” de la literatura frente al imperativo de “lo real”.

Precisamente, si entre la novela de Caparrós y su manifiesto en *Babel* se tiende una línea que pone en pie de igualdad, por un lado, la sátira contra la supuesta autofagia vacía del peronismo y contra toda militancia populista y, por el otro, el rechazo a toda literatura que crea poder intervenir en la realidad social, es en esta “flexión babélica”, como la hemos llamado en capítulos anteriores, donde puede encontrarse una de las marcas más evidentes de la herencia de *Literal*. Ese Perón-portagrama, portavoz por ventriloquía de un significante vacío, es el que subyace, genealógicamente, como fuente hueca de toda la ramificación doxástica de los personajes de *No velas a tus muertos*. Ahora bien, (y más allá de la deuda no declarada que el autor tiene con la generación de *Literal*), si, en todo caso, a través de Carlos Montana, pero también de los militantes adolescentes, Caparrós pretende introducir un gesto autoficcional para legitimar la condición de la novela como testimonial, puede pensarse que es el Caparrós-autor adulto, escritor que ha superado las ingenuidades de sus creencias juveniles, el que se inscribe de fondo como enunciador de la sátira y, a la vez, como heredero de la transgresión antipopulista de *Literal*, como discípulo de esos maestros, capaz ahora de escribir la ficción donde finalmente se ponga en escena la confirmación testimonial de esa desconfianza de los literalistas. En este sentido, la novela anticipa las “autoficciones colectivas” de los babélicos (como las llama Castro, 2009a), no en la referencia y el guiño al grupo, todavía inexistente en esa época, sino en el doble sentido de plantear una *formación: formación* en términos de un aprendizaje artístico-ideológico (que tiene en la vindicación de Borges uno de sus episodios fundamentales), pero también de grupo (comprendido en la novela, pero también hacia fuera de ella, como un viraje generacional: el abandono del autor, por medio de la sátira, de las creencias de su primer grupo de amigos militantes para integrarse, a posteriori, a la formación Shanghai, formada por aquellos congéneres que mantienen, como él, un vínculo decepcionado hacia esas “políticas de la felicidad” de los años setenta).

*Lo babélico* ya estaría aquí anticipado: Caparrós escribe la novela de su primer grupo (militante) previo al grupo (literario) que formaría posteriormente, como si se trataran de las etapas de la vida (tal como las desarrolla Contreras en su concepto de “novela del artista” [2002]): el paso de la adolescencia (la utopía, la ingenua “política de la felicidad”, la “juventud maravillosa” que quedó sumida inconscientemente en un “baño de sangre”, la literatura comprometida) a la adultez (el escepticismo, el cinismo, la frivolidad, la generación ausente, el experimentalista lúdico y el deconstructor de mitos culturales). En ambas etapas, es el grupo el que define el aprendizaje: la generación que adopta ingenuamente la paternidad del líder-portagrama y la generación huérfana que escribe desde el desierto y buscan crear nuevos mitos sobre las ruinas de los mitos



de la generación anterior (cfr. Caparrós, 1989a, 44). La novela *La noche anterior*, leída como secuela de *No velas a tus muertos*, tendría en la figura autoexiliada de Carlos Montana, que se evade al exotismo de una isla griega, la escenificación de ese viraje, el eje de esa “novela del artista” cuya culminación sería la agrupación Shanghai y el reclamo de la herencia transgresora que se ejerce desde *Babel*.

\*\*\*

En el contexto de una generación literaria que, en una suerte de retorno al cosmopolitismo borgeano, defiende el exotismo, el universalismo, la parodia, la exploración de los géneros “bajos”, el antirrealismo y una huida de aquella “ilusión mimética” que había campeado libre y progresivamente en la literatura comprometida entre los años cincuenta y setenta, y en un contexto donde esta misma generación fue acusada de despolitización, evasión y frivolidad extranjerizante, resulta significativo que uno de los autores cardinales del grupo haya escrito, aunque fuera años antes de la conformación de *Babel*, una novela de base realista cuyo tema es la militancia juvenil durante la dictadura militar, y donde se pone en escena explícitamente el debate de las categorías de “pueblo” y “nación”. Es claro que, tras ésta, su primera novela escrita (y segunda en ser publicada), el interés de Caparrós se orientó más declaradamente hacia lo que podríamos llamar los “valores babélicos”, pero no por ello debe considerarse que *No velas a tus muertos* sea una novela desconectada de tales valores. En cierto sentido, podría decirse que, aunque todavía no los encarna, los anticipa. No será casual que en el marco de una revista y un grupo donde se rechaza la confección “tradicional” de una “literatura política”, la novela de Caparrós sobre la militancia exteriorice una visión pesimista y denunciatoria de las imposturas, errores y frustraciones de esa idealista juventud populista<sup>422</sup>.

Esto no impedirá que años más tarde, a fines de los noventa, Caparrós historicice la memoria de la militancia de los años sesenta y setenta en los tres volúmenes de *La voluntad*, escritos en co-autoría con Eduardo Anguita. Sin embargo, esta obra conjunta tuvo un sentido cuando fue publicada, a fines de los noventa, que se demuestra distinto al ser releída tras los tiempos del kirchnerismo, especialmente si tenemos en cuenta que, en la polarización ideológica surgida en los últimos años, Caparrós y Anguita quedaron posicionados en veredas opuestas o, en todo caso, en visiones discontinuas. Como nota Horacio Bilbao (2013), en una entrevista a los autores en la que se reflexiona al respecto de esta relectura de *La voluntad* en tiempos kirchneristas, los prólogos de Caparrós y Anguita tienen connotaciones diferentes actualmente, aunque a fines de los noventa esa diferencia no fuera tan obvia. Caparrós declara, por ejemplo, su desacuerdo con la identificación entre setentismo y kirchnerismo:

Yo estoy bastante en contra de la idea de que existe una generación de los setenta constituida como tal. En principio hubo muchos muertos, muchas bajas. Además, era un conjunto de gente muy heterogénea, unida por un objetivo, que cuarenta años después, se refleja en vidas que siguieron caminos muy diferentes. Porque aquello que los reunió, aquellas formas de militancia, dejaron de funcionar. Algunos buscaron otra forma de militancia, otros ninguna. Es gente muy diversa. Y el

---

<sup>422</sup> Esta misma visión se percibe en la entrada “Setentismo” dentro de su libro titulado *Argentinismos*, publicado en 2011, durante la campaña de reelección de Cristina Fernández.

hecho de que algunos que estuvieron allí ahora hagan tal o cual cosa, no habilita a decir que la generación del setenta hace tal o cual cosa. Por ejemplo, cuando dicen que la generación del 70 está ahora gobernando. En el gobierno menemista también hubo mucha gente de esta generación. Lo que pasa es que no había un discurso de reivindicación de eso. El tema no es la generación, si no qué discurso lleva adelante cada proyecto político. El kirchnerismo, entre otras cosas, dice: "nosotros somos los herederos de aquello". Eso está en discusión. Ellos dicen que sí, yo creo que no. Otros tendrán dudas. (en Bilbao, 2013)

Sin embargo, al leer *No velas a tus muertos*, esa perspectiva crítica, desencantada incluso, en torno a la militancia setentista ya se percibía claramente en el pensamiento de Caparrós. No será casual que, con este antecedente, cuando se conforme el grupo de *Babel*, concentrado en la parodia y el exotismo, la crítica perciba una literatura de evasión, estratégicamente relacionada con los intereses de la academia para obtener posiciones centrales en el campo literario, y que, incluso, al decir de Elsa Drucaroff, este experimentalismo no sea sino el triunfo de la ideología liberal y anti-política de la dictadura, y una antesala del menemismo: desde este punto de vista, *No velas a tus muertos*, leída como preámbulo a las estéticas que confluyeron en *Babel*, sería el emblema de un "dandismo de izquierda" (como fue rotulado por cierta crítica) que, bajo el pretexto de un agotamiento de las formas realistas y comprometidas de la novela de los años sesenta y setenta, encontraría en el antirrealismo el subterfugio ideal para justificar una asepsia ideológica, un cinismo intelectualista y un ludicismo hiperliterario.

### **Excurso conclusivo: desde la autocrítica generacional hasta el antisetentismo manipulable**

En su condición de novela precursora por su puesta en escena ficcional de la militancia juvenil de los años setenta, *No velas a tus muertos* reproduce las tensiones entre peronismo y antiperonismo tal como se desplegarían en el post-peronismo neoliberal de los noventa: en términos de desmitificación y despolitización, entendiendo este último término en tanto disolución de los móviles y fines políticos panorámicos del sector social representado y su simplificación a un mero repertorio particularista de anécdotas contingentes y guiños paródicos. Pues, si hay un sistema de creencias que esta novela desmonta, éste no es el de los grandes mitos de la clase media que habilitarían el peor gobierno de extrema derecha que tuvo el país, sino que más bien se orienta a deconstruir la épica de la izquierda juvenil setentista y las aporías de la educación sentimental que la sustentó y en la cual se cifró su "fracaso". Pues, precisamente, como ficcionalización de los años setenta, escrita justo cuando esta década llegaban a su fin y en plena dictadura, la novela de Caparrós se construye bajo un axioma, el cual fructifica particularmente en su contexto de publicación durante el alfonsinismo: los "extremos" de la izquierda militante estaban destinados desde sus raíces a llevar a cabo una tragedia, una épica del fracaso, una contraepopeya donde lo popular y lo marginal sólo fueron pretextos de una burguesía culposa incapaz de percibir al "pueblo" como una realidad social y sólo capacitada para reducirlo a un conjunto artificial de signos exteriores, mohines e imposturas.

Pero también la novela de Caparrós responde por anticipado a ciertos aspectos del "revisionismo literario" propiciado por el culto reivindicatorio del setentismo difundido

durante el kirchnerismo (cfr. Rogna, 2016, 18), tal como toda una serie de ficciones recientes han replicado también: la militancia juvenil ya no plegada al discurso de la épica desinteresada, sino al de la tragedia, la locura, el baño de sangre, la inconciencia, la ingenuidad.

En las diversas reescrituras relativamente recientes del peronismo setentista, tales como *En otro orden de cosas* (2001) de Rodolfo Fogwill o *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel (que cierra el ciclo iniciado con *El terrorista* y *El perseguido*) hasta *77* (2008) de Guillermo Saccomanno y *Timote* (2009) de José Pablo Feinmann, se revisita la cuestión de la militancia de izquierda como un catálogo de contradicciones y paradojas donde se impugnan los heroísmos banalizados y las simplificaciones maniqueas: el objeto de deseo de estas ficciones, el núcleo de la acusación, no estriba en esa banalidad del Mal que otras ficciones sobre la dictadura han optado por representar en torno a la locura militar, sino que más bien se encuentra en el rechazo al mito de la izquierda, cuya épica, supuestamente, se fundamentaría en realidad en la caricaturización glorificada y eufemística desde la cual sería entronizada por la corrección política de post-dictadura. Así, por ejemplo, según Sylvia Saïtta (2004b, 3), la novela de Guebel revierte los mitos fundacionales de la lucha revolucionaria peronista hacia valores externos a lo político (o, precisamente por ello, fundamental y espuriamente políticos) como el sentimentalismo, la farsa grotesca, el fraude, la necrofilia, el absurdo de la retórica automatizada de las organizaciones armadas y, a fin de cuentas, la locura.

Quizás *No velas a tus muertos* fue concebida en su momento como una ficción de autocrítica generacional. Pero, si se la encara hacia el “revisionismo literario” reciente, es un texto paradójicamente precursor: pronostica la lectura anti-épica que la propia progresía (en algunos de sus sectores) hará de aquellos años de militancia, pero, a la vez, parecería predisponerse *a priori*, si seguimos el derrotero ideológico de Caparrós en los años recientes, a una potencial manipulación donde su antisetentismo, más que enriquecer la discusión en torno a lo político y a la compleja relación entre la clase media y los sectores populares, parecería hacerle el juego a una derecha mediática y complaciente que propugna como réplica a aquella supuesta épica fraudulenta, las simplezas siniestras de un neoliberalismo corporativista. Especialmente si tenemos en cuenta que, pensando en el sema disfemístico de “montoneros” con que los medios construyeron la oposición hacia el kirchnerismo, toda impugnación del setentismo reproduce efectos maniqueos donde, aunque Caparrós pudiera defender actualmente una “tercera posición”<sup>423</sup>, el discurso queda sujeto a la elemental polarización setentismo=kirchnerismo frente a antisetentismo=antikirchnerismo.

---

<sup>423</sup> Si seguimos una entrevista en particular, esta tercera posición sería expresada implícitamente por el propio Caparrós (autodefinido como anarquista y antiestatista) como un peronismo antikirchnerista.

### 5.3. *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987) de Daniel Guebel: las veleidades sádicas de un medievalismo “lamborgeano”<sup>424</sup>

Los neogóticos y los postmodernos aman el melodrama: no sé por qué.

Nora Catelli (1984, 37)

En editorial del primer número de *Babel*, Jorge Dorio y Martín Caparrós realizaban una afirmación que sería programática para toda la revista: “De las caballerías queda poco más que literatura” (1988a, 3). Si hay una ficción babélica que haya anticipado literalmente tal lema, ésta es *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, primera novela publicada por Daniel Guebel. Considerando que uno de los miembros del grupo había cometido la broma (o había exhibido la vanidad) de comenzar su trayectoria literaria con una arcaizante novela de caballerías que, por si no fuera suficiente, parecía escrita por el propio Marqués de Sade, o por su descendiente más remoto, el Marqués de Sebregondi. Siendo imposibles ya las cruzadas sociales, sólo queda la ficción, parecen decir Dorio y Caparrós. ¿Cómo no inaugurar la revista grupal con una referencia al artificio literario por antonomasia, la novela de caballerías que tanto nublara el seso al Quijote, ese género que llegaría a convertirse en un ícono de las tiranteces entre la realidad deprimente y la enfebrecida imaginación?

En el manifiesto de *Babel*, Caparrós dirá: “Nadie imagina ya a un quijote lanzándose por los caminos por la mera influencia de una biblioteca”. Lo cual afirma “para constatar que los molinos quijotescos no mueven más aguas que las que pasan bajo sus palas, que la literatura no hace tornar las ruedas de la historia. Lo cual no es en sí ni bueno ni malo, pero es bueno saberlo, aceptarlo” (1989a, 44). ¿Y qué mejor ilustración de este escepticismo generacional que hacer el movimiento opuesto a la novela moderna que inaugura la obra de Cervantes? Si éste pasaba del artificio de la novela de caballerías para arrojarse al pleno dominio de la representación realista, a modo de expresión pesimista por la muerte de los viejos ideales heroicos, con menos luto que goce, los babélicos invierten el movimiento y devuelven la realidad al delirio. Vuelven a escribir novelas de caballerías. Ese delirio arcaizante y épico en el que quedaba sumido Ansay en la novela de Caparrós llegará a su punto de máximo goce del signifiante en la novela de Guebel, donde se hace pensable una escritura que emblematiza su huida del realismo sumiendo nuevamente a la literatura en ese sueño de la novela de caballerías de la que Cervantes había despertado a los lectores.

El segundo volumen de *Literal* cerraba con una impugnación del realismo:

[...] el delirio realista de duplicar el mundo mantiene una estrecha relación con el deseo de someterse a un orden claro y transparente donde quedaría suprimida la ambigüedad del lenguaje; su sobreabundancia, mejor dicho. (*Literal*, 2/3, 1975, 148)

Es precisamente esta sobreabundancia del lenguaje lo que *Arnulfo* busca poner en escena. Revertir la modernidad realista del Quijote al repetir la base de su gesto

---

<sup>424</sup> Este capítulo toma como punto de partida algunos argumentos de un artículo que hemos escrito y publicado en coautoría con la Lic. Eva Lencina (Conde De Boeck y Lencina, 2016).

paródico. Ese sueño del Renacimiento que fue la novela de caballerías (la utopización del pasado feudal) que Cervantes sacudió para despertar e inaugurar eso que hoy entendemos por Barroco, y esa pesadilla monstruosa de la razón que un siglo y medio más tarde encendía el Marqués de Sade para inaugurar por las malas los excesos del romanticismo, son las que se dan cita en *Arnulfo*, como si al reescribir un *Amadís* filtrado por *Justine*, estuviera precipitando una nueva era que algunos en la época percibían como la amenaza mesiánica de la postmodernidad. No en vano el mismo año en que se publica *Arnulfo*, se publicaba en Italia el clásico de Omar Calabrese, *La era neobarroca* y, a su vez, García Helder exhibía las internas del movimiento *neobarroso* de Perlongher en un artículo publicado en las páginas del *Diario de Poesía* (no. 4). En el retorno a la barroquización del lenguaje literario de Lezama Lima y Severo Sarduy, en la recuperación del laberinto y la perplejidad borgeanas, en la adopción de la fascinación postestructuralista por el caos, la complejidad y el fragmento, en la manera en que Fogwill anticipa para leer a Laiseca la relevancia de la noción de *fractal* (emblematizada por Calabrese años más tarde), ¿no se encuentra el nicho cultural exacto que confirió sentido a esa intriga babélica, con su invocación a la figura tutelar de Lamborghini y con el reclamo de su herencia? De hecho, los rasgos que Calabrese (1987) adjudica a *l'età neobarocca* coinciden casi punto por punto con los que fundamentará Caparrós en el manifiesto de *Babel* (1989a) como estrategias generacionales.

Si seguimos la caracterización que García Helder hace en 1987 sobre la estética neobarroca argentina, es notable cómo ya antes de *Babel* y su operación crítica a favor del trío Lamborghini-Perlongher-Carrera (y en parte, vía Aira, el encomio a Emeterio Cerro), Guebel publicaba una novela que –exótica, culterana, frívola, exuberante y lamborghinieneana– podría haberse rotulado como neobarroca.

Esto quizás sirve para comprender, más allá de las consideraciones de valor que han tendido más bien al rechazo, el efecto de sentido que estaba llamada a producir esa primera novela de Guebel, su voluntad de transgresión sintomática, el papel estratégico en la trayectoria de su autor y del grupo, así como el agotamiento de sus posibilidades estéticas que hoy acaso la reencuentran como una novela envejecida por su excesivo pliegue a un entusiasmo epocal por el mesiánico retorno a cierta idea de lo barroco.

\*\*\*

Ahora bien, comenzar a pensar el lugar *Arnulfo* en la formación babélica y en el sistema de valores que construye el grupo, así como en la manera en que exhiben en sus ficciones el problema de la herencia de la transgresión, debe tenerse en cuenta la evolución del medievalismo como lugar común de la tradición literaria argentina. Es decir, no ya el sentido estratégico que opera el retorno a la novela de caballerías como gesto neobarroquizante, sino más bien la utilización del tema de lo medieval, del recurso del escenario medieval como cliché literario.

El medievalismo –entendido como la representación discursiva y/o plástica, con fines estéticos, de la Edad Media– ha tenido una amplia trayectoria en la tradición literaria argentina, desde el medievalismo modernista de Lugones y Jaimes Freyre hasta el medievalismo intelectualista de los autores vinculados a la revista *Sur*, como Borges y Mujica Lainez, pasando por las muestras de este interés para postmodernistas como Enrique Banchs o martinfierristas como Marechal o Francisco Luis Bernárdez.

Entre los años ochenta y noventa, el grupo Shanghai había destacado en el campo literario por la producción de una serie de novelas consideradas “exóticas” y atípicas, muchas de las cuales reponían, en clave experimental y postmoderna, tanto un cierto “imperativo de la invención” (al decir de Sandra Contreras [2002]) como las convenciones de géneros novelescos supuestamente perimidos o bien arrinconados en la cultura de masas, como la novela de aventuras, la novela erótica, el policial negro o la novela de terror. En el marco de estas experimentaciones, el recurso de la imitación estilística estuvo a la orden del día. Tal es así que la primera obra de Daniel Guebel propone la escritura de una novela de caballerías medievalizante, casi a modo de ejercicio filológico, fraguada en los bordes de la novela de aventuras, la novela erótica y la picaresca. La obra constituye un aluvión de narraciones entrelazadas y una sucesión bizantina de episodios imaginativos de intrigas y enredos. Entre el humor, la ironía y un lenguaje delirante que contemporiza con las aperturas receptivas que estaban introduciendo lentamente César Aira y Alberto Laiseca, Guebel propone una extraña parodia que, si bien pudo leerse a menudo como una torcida y exótica parábola de la realidad nacional, en realidad plantea una proliferación narrativa que parece poner en duda la posibilidad misma de la narrar, recurso de saturación al que también llegaba Caparrós en la solución compositiva de *Ansay*, cuando, tras determinar la imposibilidad de la novela histórica, se arroja al delirio anacrónico, casi como si en tal movimiento diera paso a *Arnulfo*, ya del todo instalada en ese surrealismo arcaizante.

El problema fundamental que puede abordarse al releer hoy esta novela olvidada<sup>425</sup> es el de la hibridación discursiva que le da forma. Destacan a simple vista las estrategias discursivas a través de las cuales el autor construye una serie de continuidades y rupturas con las formas de representación de lo medieval en la tradición literaria argentina. Quizás sea un exceso de celo crítico preguntarse por el uso particular de las convenciones genéricas parodiadas (las de la novela de caballerías), como si se esperara encontrar la adaptación de estas cualidades a los intereses literarios “postmodernos” y experimentales que anticiparían las complicidades del grupo Shanghai. Sin embargo, no deja de resultar llamativo contrastar la lectura de *Arnulfo* con los debates surgidos a fines de los ochenta en torno a su publicación y a la actividad literaria de los autores de *Babel*. Como derivación de las lecturas contemporáneas de la novela, hoy se hace patente la necesidad de una lectura matizada en lo que respecta a la voluntad de leer representaciones políticas cifradas en el texto y supuestamente ocultas detrás de un mundo narrado que sólo aparenta ser exótico y evadido de su contexto social de producción. Sería aparentemente deseable una impugnación del reduccionismo alegórico con que algunas orientaciones de la crítica han insistido en leer

---

<sup>425</sup> El hecho de no haber sido reeditada hasta el momento (mientras *El pudor* y *Ansay* sí), se complementa con el olvido y desdén del propio Guebel hacia ella, sumado al de los lectores del autor, que suelen saltarse la lectura de esa opera prima casi tanto (mucho más quizás) como los aficionados de Aira con respecto a *Moreira*. En una entrevista concedida a Michel Lafon, Guebel afirma “Ni siquiera podría decir algo de *Arnulfo*. No sé qué libro es ni quién lo escribió, lo que de alguna manera permite suponerme inscripto en la línea de los autores cuyo comienzo no parece determinar un fin” (en Adriaensen y Maier, 2015, 279). Asimismo, el entrevistador, que se presenta casi como un especialista en la obra de Guebel, declara: “No hablaremos, pues, de *Arnulfo*: es el único libro de vos que no tengo ni he leído, y vos, de todos modos, no lo recordás” (283). Por lo demás, salvo excepciones particularísimas, el estudio de *Arnulfo* es una vacancia crítica casi absoluta (especialmente si descartamos las reseñas aparecidas contemporáneamente a la novela). Al margen, nosotros hemos realizado un pequeño aporte al estudio de esta novela con un artículo escrito en coautoría con Eva Lencina (2016).

el programa literario propuesto por el sistema de novelas “raras” derivado del grupo “Shanghai”, si no fuera porque, como afirma Elsa Drucaroff (2011) la relectura en clave política de sus primeras ficciones forma parte de las estrategias del grupo después de la época de *Babel*.

### 1. Arnulfo y el medievalismo argentino

Tal como lo demuestra María Mercedes Rodríguez Temperley (2008), el medievalismo literario en Argentina está estrechamente relacionado, por un lado, con el sistema de asociaciones intelectuales y religiosas con las que se construye el nacionalismo conservador argentino desde el romanticismo hasta la época del Centenario (que vinculara el proyecto civilizatorio americano a la construcción de un sistema educativo humanístico y europeizante de reminiscencias escolásticas), y, por el otro, con la fecunda actividad filológica que acompaña el desarrollo del ámbito académico nacional. En este marco, si se hiciera una periodización de los medievalismos de la tradición literaria argentina, sería insoslayable la mención del medievalismo modernista de Lugones (a través de los valores caballerescos y cristianos defendidos en ensayos como *El imperio jesuítico* o *El ideal caballeresco*) y Jaimes Freyre (con la épica nórdica de su *Castalia bárbara*)<sup>426</sup>; el medievalismo postmodernista<sup>427</sup> de Enrique Banchs (con su simbolismo intimista tomado de los trovadores provenzales y de los cancioneros medievales españoles<sup>428</sup>), el medievalismo martinfierrista de Leopoldo Marechal (la alegoría y el mester de clerecía de su *Laberinto de amor*, la escolástica de su *Ascenso y descenso del alma por la belleza* o el influjo de la *Divina Comedia* en su *Adán Buenosayres*) y de Francisco Luis Bernárdez (con su representación del amor cortés bajo una filológica imitación del estilo galaico-portugués) y, finalmente, el medievalismo del grupo de *Sur*, con sus representantes en Borges (a través de los motivos de la teología como paradoja hecha de ficciones, la cábala judía, las sagas islandesas) y Mujica Lainez (con su preciosista y barroca novela *El unicornio*)<sup>429</sup>. Es a este sistema que podría adosársele modestamente un efímero medievalismo representado por la novela de Guebel, al que podría percibirse (sólo a los fines contextuales) como un medievalismo postmoderno o neobarroco y donde son notas características la parodia, el exotismo, la transgresión a través de la abyección sexual<sup>430</sup>, la sátira cifrada, la

---

<sup>426</sup> Podría nombrarse en esta línea la arcaizante reconstrucción del Siglo de Oro español que hace Enrique Larreta en *La gloria de Don Ramiro* que, pese a no configurar una representación de lo medieval, sí participa de las mismas búsquedas estéticas de su época que habilitaron la fascinación por la Edad Media.

<sup>427</sup> Con “postmodernismo” nos referimos a la generación de poetas argentinos que escribieron intentando superar el modelo de Lugones, principalmente durante la década del diez del siglo XX, muchos de ellos reunidos en torno a la revista *Nosotros*, tales como Enrique Banchs, Baldomero Fernández Moreno, Evaristo Carriego, Alfonsina Storni y Arturo Capdevila.

<sup>428</sup> Una derivación de este trovadorismo banchseano puede encontrarse en uno de los textos menos leídos de Martínez Estrada, “Florisel y Rudolph” (publicado en *La tos y otros entretenimientos* [1957]), purista y delicado relato medievalizante que remite a los orígenes líricos de su autor en el seno del modernismo y el postmodernismo, y que lo acercan no sólo al *roman courtois* de Banchs, sino que develan toda una concepción de la pureza moral en su pensamiento, acaso posible de contrastar con las utopías que construye en torno a las figuras de Martí, Quiroga y Hudson.

<sup>429</sup> Podrían mencionarse, ya en la década del noventa, los veintinueve poemas en judeo-español de Juan Gelman en *Dibaxu* (1994).

<sup>430</sup> Utilizamos la noción de “abyección” o “lo abyecto” (*ab-jecto*: arrojado, negado) según la conceptualización de Julia Kristeva (1980): el asco, el rechazo y la fealdad como elementos constitutivos de la subjetividad, que adquieren un perfil particularmente grotesco en lo que

metaliteratura y, en algún punto, la despolitización del referente (especialmente si, por contraste, tenemos en cuenta que su modelo por antonomasia es la poética de Lamborghini, saturada de significantes que hacen migrar en su escritura ambiguos sentidos políticos). Si *Arnulfo* de Guebel (y no pocas narraciones de Alberto Laiseca en la época) representa un uso experimental y paródico de lo medieval (en Laiseca con cierta recuperación humorística del dispositivo de la novela gótica medievalizante<sup>431</sup>), cabe destacar de todas formas la evidente cercanía de este recurso con la herencia cosmopolita y europeizante de *Sur*.

Si los medievalismos modernista, postmodernista y martinfierrista buscaban, en cierto sentido, la apropiación ideológica o estética de una cosmovisión medieval (el neoplátonico amor cortés trovadoresco o la vena épico-religiosa), tanto en Borges como en Mujica Lainez, en tanto cualidad propia del cosmopolitismo de sus poéticas, lo medieval aparece como un espacio de representación entre muchos otros (en ambos autores abundan las ambientaciones en espacios y tiempos diversos), y si lo medieval en Borges se convierte en índice de sus propios intereses filosóficos y literarios (pensemos en “Los teólogos”), Mujica Lainez con *El unicornio* juega con la forma narrativa para producir un espectro complejísimo de representaciones estereotípicas de lo medieval. Es así que, a diferencia de las generaciones anteriores, las poéticas de Borges y Mujica Lainez, como emblemas de la generación surista, plantean una experimentación formal cuya modernidad, en los autores de *Babel*, será re-proyectada hacia lo postmoderno (acaso la descripción preciosista y la onomástica recargada de *Arnulfo* podrían leerse como parodias del barroquismo de Mujica Lainez). Sin embargo, en ambas estéticas se mantendrá la profunda voluntad novelesca y antirrealista, así como la proliferación cosmopolita (babélica, podría decirse) de diversos escenarios literarios.

Es en este marco que se hace posible leer como manifiesto generacional aquella reedición que se hiciera en las páginas de *Babel* del ensayo programático de Borges, “El escritor argentino y la tradición”, cuya tesis fundamental, al rechazar la restricción temática de la literatura argentina a los escenarios nacionales o al ámbito de lo hispánico, afirma que “nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos” (1995a, 203).

Si bien *Arnulfo*, tal como ocurre con las primeras novelas babélicas, expresa esta forma cosmopolita de la argentinidad literaria, también establece una ruptura con el borgeanismo, lo cual justamente le ha permitido a Graciela Montaldo (1990) acuñar el término “contraborgeano” para explicar la actitud de juvenil admiración irreverente con la que ciertos textos aparecidos en los ochenta lidian con el peso de la figura de Borges. Montaldo afirma que existe una serie de obras publicadas en los ochenta<sup>432</sup> que, aunque

---

respecta a la percepción de los límites borrosos entre el deseo y el aborrecimiento de la sordidez y la obscenidad. En Lamborghini, esta abyección adquiere un componente siniestro y perturbador en la medida en que escenifica lo social y psicológicamente reprimido por remitir a aquello que atraviesa el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo (las heces, la sangre, el semen, el vómito, etc.). Esta forma de lo abyecto se vuelve un juego de representaciones y variaciones constantes en *Arnulfo*.

<sup>431</sup> Sobre el peso de la cosmovisión feudal de la novela gótica en la narrativa de Laiseca, cfr. Conde De Boeck, 2017, 495.

<sup>432</sup> Montaldo menciona *Una novela china* de César Aira, *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca y *La Internacional argentina* de Copi, lista a la que agrega *Arnulfo* de Guebel. Laura de Arriba (1996) y Silvia Kurlat Ares (2006) colocan este mismo sistema de textos bajo el rótulo de “novelas



mantenga el axioma borgeano del exotismo de los escenarios y la ausencia de color local argentino<sup>433</sup>, repone en el centro de la producción literaria un género que Borges arrojara al margen del canon: la novela de aventuras. Y al intelectualismo borgeano, estos “nuevos” textos añaden lo que Sandra Contreras (2002), para definir el proyecto creador de César Aira, denomina “imperativo de la invención”.

Si Borges polemizaba con los nacionalistas, Guebel y los escritores del grupo “Shanghai” toman la posta medio siglo después y polemizan con los escritores del realismo comprometido y militante de los años sesenta y setenta. De esta manera, se construye una poética evasiva de los temas nacionales, pero que inevitablemente queda impregnada por cierta agenda política ineludible, síntoma de una época y de una generación que ha perdido la ingenuidad ideológica.

Si bien eligen polemizar con el realismo (sea militante o mágico), son herederos a regañadientes del tic alegorizante surgido en las novelas de comienzos de los ochenta (Piglia, Saer, Moyano, Martini, etc.). Más adelante veremos cómo el exotismo babélico construye su particular manera de representar la realidad nacional y cómo en este aspecto se diferencia de la tradición centrada en el recurso de la alegoría.

## 2. Los laberintos incestuosos de Arnulfo

Leída como experimento frívolo, propio de una generación de dandys “sin proyecto” (cfr. Zeiguer, 1988), como mera “pirotecnia del lenguaje” (Kliagine, 1988b), saturada de cierta impostura de autoconciencia literaria, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, más allá de algunos cuentos publicados con anterioridad<sup>434</sup>, inaugura el proyecto creador de Daniel Guebel, aunque el autor se apresurara a desligarse de esta obra de juventud, publicada tardíamente (cfr. Guebel, 1987b) y sintomáticamente nunca reeditada.

Bajo el disfraz genérico de un libro de caballerías, la novela narra las peripecias de un joven de secreto origen noble, Arnulfo de Montgolfier<sup>435</sup>, quien, al enterarse de su ascendencia, partirá en busca de la corona que le fue negada por la conspiración de su ambicioso tío<sup>436</sup>. De más está señalar el elemento shakespeariano como sustrato de la

---

raras”: textos inclasificables que, en los ochenta, retoman la novela de aventuras, género que, en Argentina, hasta el momento había sido relegado al campo de la historieta.

<sup>433</sup> Cabe destacar que el exotismo de los autores del grupo “Shanghai” propone un recurso representativo en sus primeras novelas. Rasgos que podrían percibirse como “disonancias argentinizantes” a través de los cuales se introducen elementos de color local argentino o rasgos propios de la coloquialidad rioplatense, ocultos bajo una apariencia de exotismo. Célebre al respecto es la referencia al mate disfrazado de ceremonia oriental del té en *La perla del emperador* de Guebel.

<sup>434</sup> Como ser “Flores para Felisberto” (en *Tiempo Argentino*, en 1983) o “La salud del padre” (en *Vuelta*, no 8, en 1987).

<sup>435</sup> El nombre bastardo de Arnulfo, Juan Vitoldo, constituye quizás un guiño dirigido al campo literario argentino, donde la figura del exiliado Witold Gombrowicz llegó a erigirse en objeto de culto, tanto para los autores de la revista *Literal* en los años como para Ricardo Piglia, quien lo ficcionaliza en *Respiración artificial* y lo convierte en ícono de la identidad escindida, exiliada y fracasada de la literatura argentina.

<sup>436</sup> Especulamos que la traición de visos shakesperianos de este tío, Friulano Anquistorio Selmer, reproduce acaso un cierto “lopezreguismo” alegórico presente en la literatura argentina de los ochenta, el cual buscaba construir sátiras sobre el poder político nacional a través de la utilización plástica de figuras que remitieran a López Rega y al cariz siniestro del tercer peronismo a través de la figura del consejero manipulador y traidor, en ciertos casos de atributos brujeriles (reflejo de la fama justificada que concediera a López Rega el apodo de “el Brujo”). En esta tradición de textos entrarían, quizás con *Arnulfo, Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, *Una pálida historia de amor* (1991) de Fogwill y *El jardín de las máquinas parlantes* (1993) de Alberto Laiseca. Este “lopezreguismo” no sería extraño si consideramos que la remisión al peronismo no

historia, el cual se ve acentuado por el autor en un paratexto y un intertexto que remiten respectivamente a *Hamlet* y *Otelo* (1987a, 6 y 21).

A partir de aquí la trama se vuelca hacia una incesante red de intrigas, jalonadas por una serie de cruentos episodios escatológicos y pornográficos que acercan la obra a los recursos de la novela romántica de aventuras, así como a la picaresca barroca y al llamado “erotismo negro” del Marqués de Sade. De hecho, el título de esta obra de Guebel logra fundir los semas de la novela de caballerías (especialmente en el nombre altisonante del protagonista) con la estructura de un célebre título del marqués: *Justine o los infortunios de la virtud* (1791). Esta estructura de sintagma nominal disyuntivo, como tendencia estilística paratextual, aparece también en el título de la primera novela de Martín Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria*<sup>437</sup>. En el caso de *Arnulfo*, el lexema “infortunios” logra la ambigüedad perfecta entre la connotación a la novela de aventuras y la asociación con los “infortunios” sexuales y degradantes de la joven Justine en la novela del Marqués de Sade.

La voz narradora se equipara al punto de vista del lector en lo referente a la verdad de los hechos de manera que la seguidilla de conspiraciones incestuosas nunca termina de resolverse, ornamentando simplemente el camino de Arnulfo hacia el encuentro final con su madre, encuentro que, por su carácter incestuoso, constituye un guiño psicoanalítico, tal como afirma Kliagine (1988a) y como refrenda el propio Guebel (1987b) al referirse a “La novela familiar del neurótico” de Sigmund Freud como clave de lectura para su novela<sup>438</sup>.

La obra utiliza constantemente recursos experimentales con los que el narrador interpela al lector de manera metaliteraria para reflexionar sobre el devenir de la trama, la complejidad de la intriga o para intentar esclarecerla (irónicamente, ya que ésta nunca llega a desenredarse del todo). Así, por ejemplo, el capítulo VIII (subtitulado “Escrito para aclarar dudas que pudieran haber surgido durante la lectura del capítulo anterior”), el narrador propone, a través de un *racconto*, un sistema de hipótesis y sub-hipótesis en torno a un confuso hecho de violación del que podrían derivarse diversas interpretaciones sobre la legitimidad nobiliaria de los descendientes. A su vez, el capítulo VII incluye un *Dramatis Personae*, imitando el recurso teatral, con la finalidad de realizar un balance de la ya entonces intrincada historia.

Por lo demás, la novela se divide en dos grandes macrosegmentos. El primero, titulado “Pasión y virtud”, se subdivide en veinticinco capítulos, subtitulados con copetes al estilo de la novela barroca española (introducidos por fórmulas como “Aquí se trata de” o “Donde se narra”); el segundo, “Ser y parecer (Los papeles de un príncipe)” está compuesto por los testimonios de tres personajes de la novela. El relato está dominado

---

es ajena al proyecto creador de Guebel, desde *Los elementales* (1992) hasta *La carne de Evita* (2012) (cfr. Pomeraniec, 1992; Becerra en Adriaensen y Maier, 141-153).

<sup>437</sup> En *Arnulfo* se extiende un aspecto que se había iniciado en el grupo con *Ansay* de Caparrós: la parodia a través de la imitación estilística, el juego culterano del pastiche arcaico (ya el título disyuntivo se apunta ese gesto arcaizante). Allí donde Caparrós imitaba tanto el español castizo de comienzos del siglo XIX y también el arcaico y exuberante de las relaciones de Indias del siglo XVI, Guebel parodia por imitación el español artificioso y bizantino de las novelas de caballerías, aunque en su caso la hiperbolización y el elemento burlesco sean mucho más evidentes que en *Ansay*.

<sup>438</sup> Guebel propone también, un tanto irónicamente, el psicoanálisis como clave de lectura para su segunda novela, *La perla del emperador* (1990), al sostener que ésta puede ser leída como metáfora del Objeto de deseo (1990, 5). Estamos lejos, sin embargo, del sustrato psicoanalítico más fuerte que exhibe Alan Pauls en *El pudor del pornógrafo*.

por un narrador extradiegético de oscilante omnisciencia (exceptuando los narradores protagonistas de la segunda parte y los momentos metaliterarios en que irrumpen una primera persona perteneciente al narrador) que utiliza la analepsis y la prolepsis para propiciar efectos novelescos, en especial la anagnórisis en el lector con respecto a algunas de las intrigas.

Cabe señalar aquí que la “intriga irresoluta” sería la estructura significativa de las primeras obras de Guebel (*Arnulfo*, *La perla del emperador*, *Los elementales*): en *Arnulfo* a partir de una paródica y absurda complicación de la trama que, al interesarse sólo en los efectos semiológicos de la invención novelesca, abandona todo afán de resolución; en *La perla del emperador*, acaso la novela exótica más representativa de su generación, el dispositivo se complejiza al distribuir el avance de la trama en sucesivos y concéntricos relatos enmarcados que, en lugar de cerrarse, sólo dan paso a otros, produciendo como resultado una novela hipodiegética donde todos los cabos quedan sueltos y nunca se retorna al relato primero; en *Los elementales*, extraña sátira acerca del conocimiento humano, la intriga irresoluta no se sustenta en la parodia del invencionismo novelesco o en el recurso de una estructura diegética abierta, sino que se proyecta hacia el efecto de profundidad filosófica del relato: un enigma cuyo movimiento en lugar de dirigirse hacia su resolución, quiebra el código hermenéutico del texto para intensificar incesantemente el misterio, sin ceder nunca en el progresivo aumento del enigma.

Aun así, en las tres obras se reproduce ese gesto típicamente aireano, aunque con una iteratividad infinitamente más obsesiva que en Aira<sup>439</sup>, de no detenerse ante nada, de hacer avanzar el relato sin procurar saldar cuentas con el lector en lo que respecta a conclusiones o revelaciones. En este mismo marco de intriga irresoluta, Guebel situará su extraña obra (ensayo literario o ficción sustentada en una documentación no distorsionada) titulada *El caso Voynich* (2009), donde el misterio de un manuscrito indescifrable da lugar a la narración novelesca de los diversos e infructuosos métodos que se han utilizado para decodificar aquel enigma.

Ahora bien, en la época de su primera recepción crítica, y al no poder aún identificarse la “intriga irresoluta” como un recurso propio de la obra de Guebel, algunos críticos resaltaron lo desafortunado de la estrategia narrativa e impugnaron la complacencia vacía del gesto “posmoderno”:

Nunca se logra ordenar esta maraña porque la historia, las historias, no terminan ni se completan. Nunca se puede entender bien a qué se refiere el autor. Terrible. Pero él, lejos de ocuparse de la salud de su lector, se las ingenia para aparecer con suma frecuencia e interpelarlo, en forma modernísima. Por otra parte, no se escatima elogios por lo bien encaminada que, a su juicio, está la novela. Y no sólo anticipa hechos que no concreta en cuanto a resolución sino que los complica con la inclusión de elementos

---

<sup>439</sup> En todo caso podría decirse que si Guebel destruye la forma estereotípica de los recursos novelescos por medio de la inconclusión de las intrigas abiertas, en Aira esta destrucción se produce en virtud de lo absurdo: el relato degrada su valor, la historia cambia de género, los acontecimientos mutan hasta lo irreconocible y la trama cierra en un punto tan lejano al planteado originalmente, que lo novelesco queda neutralizado por una incontenible marea de invención narrativa (pensemos en *El volante* o *El sueño*, novelas arquetípicas al respecto). En ciertos casos, como en *Una novela china*, Aira opta por mantener la homogeneidad narrativa, concentrando el enrarecimiento más a nivel discursivo que temático, para lo cual introduce anacrónicos guiños teóricos.

nuevos. (Si usa alguna técnica podría decirse que es la del aluvión).  
(Molinari, 1988)

Demasiada imaginación adolescente y pretensiones de sarcasmo, pero prácticamente no hay agudeza o profundidad de sentimiento. (Kliagine 1988b; la traducción es nuestra)

Es inevitable notar cómo este efecto de recepción (hoy anacrónico) coincide con los prejuicios contra lo postmoderno, a veces más o menos justificados, con los que se acogiera el programa estético de César Aira en los ochenta, especialmente desde un órgano crítico como *Punto de Vista*, representativo de la tendencia moderna, politizada y alegórica de la nueva literatura argentina de aquel momento, cuyo canon se sustentaba en el paradigma Piglia-Saer (cfr. Gramuglio, 1982; Catelli, 1984). Aun así, no debe olvidarse que, paradójicamente, la recepción de *Arnulfo* en *Punto de vista* no sólo fue más bien positiva, sino que incluso la salva de la maroma de malas críticas que había recibido. Aunque, no casualmente, esta voz pertenece a Sergio Chejfec (1988, 29-30), en una muestra de autobombo grupal ejercida precisamente al mismo tiempo que aparecía el primer número de *Babel*. Tomando la novela de Guebel como pretexto, Chejfec arremete contra ciertas zonas de la crítica y contra la precariedad del sistema editorial que llevó al autor a publicar muy tardíamente, a los treinta, su primera y precoz novela (escrita a los veintitrés años), dando como resultado un desfasaje. Así, la novela fue leída como banal. Pero Chejfec rescata el sentido de un proyecto que se anticipa en Guebel, esa “otra cosa” que el texto quiso proponer: *Arnulfo* como juego contra “lo serio”, como juego voluntaria y programáticamente frívolo (en sintonía con lo que venía haciendo Aira) que se desentiende de la tradición establecida, que opera por fuera de la geografía más aceptada del gusto literario y que exige otras disposiciones de lectura. Implícitamente, se sugiere en esta reseña que esta novedad representada por la novela de Guebel posee “modelos de escritura” declarados, una genealogía que uno podría remitir a la que planteará Graciela Montaldo cuando incluye las obras de Guebel en un sistema de poéticas “contraborgeanas” donde comparte nómina con Copi, Laiseca y Aira [1990, 107]). Va moldeándose desde estas lecturas el sistema de categorías críticas que permitirá a los babélicos construir un canon basado en el valor del juego, el azar, el accidente, el tanteo, en fin, la potencia transgresora de lo lúdico de lo frívolo, de lo inútil; la disrupción implicada en ciertas formas de la experimentación que tienen como fondo una desconfianza alegre y epicúrea, fuertemente posestructuralista en su rechazo a la transparencia del signo para expresar lo real. Antirrealismo que Guebel justificará en el número 18 de *Babel*, en una nota sobre su propia novela *La perla del emperador*, al hablar de “esa calva teoría del reflejo” (1990, 5).

En contra de cierto espíritu de seriedad, Chejfec percibe en su reseña el programa de lo que luego es una serie de operaciones de autolegitimación y emergencia grupal. Y esto lo ve en la idea de que la transgresión, la renovación de la literatura argentina, vendrá de la mano de una juventud que construirá complejos sistemas de juegos y parodias<sup>440</sup>. En un mismo plano, cuando Gramuglio (1990) construya su

---

<sup>440</sup> Significativamente, en el mismo número de *Punto de vista* donde Chejfec reseña la novela de Guebel (1988), se defiende la extrañeza novedosa y la falta de transparencia de las obras de Marcelo Cohen, y se propugna el advenimiento de una literatura que escribe fuera y contra la tradición estatuida de la literatura argentina. Como hemos visto, Caparrós, en su manifiesto del número 10 de *Babel*, también unirá a Cohen en la nómina de sus modelos en relación con su capacidad de extrañamiento.

sistema de poéticas nuevas (Chejec, Sánchez, Pauls y Guebel), encontrará en *La perla del emperador* lo que ya es una declarada puesta en crisis de la forma de la novela, una expansión de “lo novelesco puro” de corte aireano y del exotismo que, construyendo un hedonismo del prodigio narrativo, repone una lectura donde lo borgeano es distorsionado, pero también tomado como punto de partida. Aquí ya Gramuglio notará en Guebel la base compartida por algunos babélicos (y que está también en el núcleo de lo aireano): problematizar la literatura a partir de la parodia y/o el pastiche, la explotación o expansión lúdica de los géneros “menores”: la novela erótica y sentimental, el policial, la novela de terror, la novela de aventuras.

En la obra de C.E. Feiling, este programa de experimentación llegará a su depuración total: el abandono de la parodia para entrar en el terreno de la práctica, de la aplicación “seria” del género imitado. El valor de la complejidad y la experimentación ya no se sustentará en la replicación paródica, sino más bien en el culto al procedimiento artesanal, al cuidado teórico y especulativo de una forma genérica preexistente, configurada para producir el efecto del placer novelesco y previa a la composición textual.

### **3. El impudor del pornógrafo y la escatología barroca**

Es indudable que, desde el punto de vista de las críticas negativas a la novela, no es lo escabroso de sus descripciones pornográficas lo que suscita el rechazo, sino más bien la vana pretensión juvenil de escandalizar:

Guebel introduce al lector desaprensivo por los vericuetos de una hiperbólica trama de incestos, violaciones y demás ejercicios (supuestamente) eróticos. [...] La escritura genera una picaresca desmesurada y trivial. (Kliagine, 1988b)

Si John Cleeland (“Fanny Hill”), el abate de Rabelais y el Marqués de Sade leyeran esta novela es probable que se fastidiaran. Arnulfo... reúne la dosis de erotismo, desbordes de toda laya y también la crueldad que caracterizaron a los autores nombrados.

Lo que lamentablemente no congregan sus páginas es la dosis de calidad que toda pieza literaria requiere, sea cual fuere su género y su ubicación en el tiempo. (Molinari, 1988)

De hecho, toda la novela plantea un humorístico *crescendo* de impudicia y libertinaje, más humorístico cuanto mayor es el estilo eufemístico y culterano de las descripciones:

El cochero, brioso como un caballo, había hecho uso repetidas veces del sitio no-natural (demostrando sobradamente mi convicción en su vigor). Su licor seminal bañó los narcotizados intestinos de Laetitia Ignota, llegando pequeña porción hasta el estómago, pero permaneciendo lo mucho en los terrenos gruesos del intestino e iniciando al fin, por propia inercia y solidaridad inextricable de la sustancia, su descenso lubricante. La ley de gravedad es inmutable y eterna. Si una manzana cae del árbol, ¿por qué no habrían de cumplir similar proceso la legión de corpúsculos que había liberado el cochero? Y en su descenso... ¿juraría alguien que no conocieron el tibio aire de la noche asomándose por un negro y ya no muy cerrado ventanal?

Infatigables, habrán continuado su camino, triscando por diminutas sinuosidades, balanceándose en alambicados pelillos, y cayendo en *más amplia abertura...* (Guebel, 1987a, 39-40)

Esta intensificación pornográfica, calcada del recurso del Marqués de Sade, parte de la pedofilia con la que la maestra de Arnulfo acosa a su adolescente pupilo, y se extiende hacia un obscuro episodio de sexo entre ancianos, la narración de una virgen que se entrega a un lascivo rey acosador, el sueño incestuoso de un padre con su hija y culmina en el incesto entre Arnulfo y su madre al final de la novela.

Podría leerse *Arnulfo* como una versión sicalíptica del tradicional camino del héroe, desde el relato de su origen noble hasta la simbiótica unión con la figura materna que actúa como desenlace. Así, por ejemplo, el alto origen del héroe épico es burlescamente invertido a un origen picaresco, donde no sólo se pone en duda la legitimidad de su nacimiento como causa de la lascivia de su madre, sino que, al relatarse su infancia como hijo adoptivo de dos ancianos campesinos, se intensifica el recurso escatológico y el humor negro hasta neutralizar todo vestigio de nobleza.

Episodios como los del vómito de Laetita Ignota en el rostro de su prometido, el espantoso Friulano Filocondrio Selmer, precisamente durante la ceremonia de boda, antes del beso, o la descripción pormenorizada del modo en que Arnulfo atiende la incontinencia intestinal de sus padres adoptivos, fortalecen el indudable vínculo de la novela con el estilo de la picaresca española (filiación genérica que, como veremos luego, arroja cierta luz con respecto al tipo de parodia que representa el texto de Guebel).

A su vez, si nos detenemos en otro ejemplo, puede notarse cómo la escabrosa escena de sexo grotesco entre los ancianos padres adoptivos de Arnulfo, que durante el acto son asesinados de forma exageradamente violenta por éste, remite inevitablemente a la estética de Osvaldo Lamborghini, con sus plásticas composiciones de escenas orgiásticas y sórdidas. Sin embargo, Guebel proyecta lo que en Lamborghini comporta asociaciones políticas, hacia una representación exótica y acaso meramente lúdica. Así, dentro de lo que podría denominarse “continuidad exótica de Lamborghini”, puede colocarse la novela de Guebel en un mismo plano con algunas cruentas narraciones *gore* y “sodomasoporno” de Alberto Laiseca. Si pensamos particularmente en esta gerontofilia-gerontofobia en la referida escena de *Arnulfo*, el relato de Laiseca titulado “Gran caída de la indecorosa vieja” (incluido en *Matando enanos a garrotazos*, 1982) constituye un curioso mellizo literario<sup>441</sup>.

En todo caso, Guebel parece querer emparentar el *Quijote* con Lamborghini, los cabos extremos del castellano, en una forma postmoderna de la parodia (lectura barroca

---

<sup>441</sup> De hecho, como hemos visto parcialmente, podría colocarse a *Arnulfo* como una síntesis dentro del grupo Shanghai en relación con lo que ya habían propuesto Caparrós y Pauls con sus primeras novelas, *Ansay o los infortunios de la gloria* y *El pudor del pornógrafo*: con la primera, Guebel comparte la parodia de un lenguaje castizo y arcaizante y, con la segunda, el desarrollo de la sexualidad abyecta lamborghinieneana, perversión que, como la parodia arcaizante, también se produce en el nivel de la lengua. Entre el interés por la parodia y la abyección lamborghinieneana y el exotismo intelectualista borgeano, podría decirse que en Guebel cristaliza especialmente esa tendencia de *Babel* a producir esa mezcla espuria que hemos mencionado como “lamborgeana”. En *Tadeys*, pese a tratarse de una obra póstuma, publicada recién en 1994, pueden encontrarse algunas notables semejanzas de motivos, estilo e incluso ritmo narrativo con *Arnulfo* (salvando las distancias en cuanto a cuestiones de valor estético).

que ya en el propio autor de *El Fiord* puede rastrearse como cierto nivel de quevediano conceptismo obsceno)<sup>442</sup>.

Quizás *Arnulfo*, pese a lo fallido de su proyecto, es la aplicación más coherente que se hizo entre los babélicos de ese programa lamborghineano de una textualidad sobre lo sexual como forma de transgresión de la lengua, tal como Germán García hace programático en su estudio sobre *Sebregondi retrocede*, “La palabra fuera de lugar” (en *Literal*, 2/3, 1975, 23-33). “La literatura habla de la masturbación y de la muerte”. Con este tipo de afirmaciones, y bajo la mirada tutelar de un epígrafe de Bataille, el texto de García abre una genealogía “sadeana” –esa misma que Bosteels y Rodríguez Carranza (1995) señalan entre *Los Libros* y *Babel*– cuya herencia más concentrada debería buscarse en *Arnulfo*, aunque en esa subversión Guebel “despedace” (“¿cómo subvertir sin despedazar(se)?” [García, 29]) y sacrifique otras formas del “valor literario”, para caer en una poética derivativa y diluida, el ejemplo más puro (pese a que los babélicos lo negarían) de esa imposibilidad de imitar “la lengua absuelta” lamborghineana, como afirmaba Chitarroni (1990b, 8) en discusión con Libertella.

El devenir del campo literario nacional demostraría con el tiempo que el reclamo de esa herencia se expresaría más fructíferamente décadas más tarde, ya en el siglo XXI, en grandes épicas oscuras sobre la naturaleza del mal, obras expansivas y ambiciosas asentadas en una extrañeza fundamental y una autoexigencia compositiva desmesurada, donde el eco de *El Fiord*, “El niño proletario” y *Tadeys* reaparece como retorno de lo reprimido y se vuelve la construcción de un universo: la poética de Gabriela Cabezón Cámara, el tríptico postapocalíptico de Rafael Pinedo y, especialmente, la obra inasimilable y revulsiva de Ariel Luppino (este último antípoda absoluta de *Arnulfo* en lo que respecta a la autenticidad y profundidad de su diálogo gozoso y perverso no sólo con Lamborghini, sino también con Alberto Laiseca y Marcelo Fox). En tal sentido, la emergencia de estos tres autores del siglo XXI, en comparación con el “lamborgeanismo” del primer Guebel en los años ochenta, contradice parcialmente la percepción de Damián Tabarovsky sobre el flujo de las vanguardias:

Llegamos, por fin, al presente. El momento problemático en que nuevas generaciones de escritores nacen confundiendo norma y subversión, vanguardia y normalidad. Hay demasiados escritores argentinos jóvenes que escriben como Aira, que respiran como Saer, que violentan como Lamborghini. Como si tomasen solo los recursos obvios, evidentes, algunos rasgos de estilo, y olvidasen lo que hay detrás, lo que en realidad importa: una sintaxis loca, una erudición apabullante, un gusto por el *polemos*. Este es el momento en que una tradición instituyente parece haberse vuelto académica. Todos aquellos que nos sentimos parte de esta tradición debemos tener en cuenta que no se trata de escribir como ellos, sino de escribir con ellos, contra ellos, más allá de ellos. (Tabarovsky, 2014)

---

<sup>442</sup> En 1987, cuando Guebel sólo había publicado *Arnulfo*, al consultársele por sus influencias, afirma que Cervantes está entre sus escritores “expoliados”, en el sentido de “saqueado” (1987c, 9). No en vano Juan José Becerra define a *Arnulfo* como “novela que se mueve bajo la sombra estilística de Cervantes con el propósito de licuar su prestigio, cuando no el de rescatar únicamente su popularidad perdida. Podría hablarse de una escritura que actúa bajo los efectos de la *cervantitis*, la infección que produce la influencia de Cervantes (pero también la desobediencia de su régimen) en el interior de una prosa ajena” (en Adriaensen y Maier, 141-142).

Precisamente, esa confusión que implica oponer la subversión vanguardista a toda norma y normalidad es en realidad más un atributo localizable en las primeras ficciones babélicas, durante la postdictadura (*Arnulfo* sería la alquimia que hace del violentar lamborghineano un sistema de recursos evidentes, obvios, letárgicos), mientras que en poéticas recientes (Pinedo, Cabezón Cámara, Luppino) esa huella se vuelve inasimilable: no escriben *como* Lamborghini, sino *con él, contra él, más allá* de él y, fundamentalmente procuran escribir *por encima* de él.

Por lo demás, resulta interesante volver a cómo el componente “sadeano” en *Arnulfo* participa de eso que Bosteels y Rodríguez Carranza (1995) percibían como una genealogía entre *Los Libros* y *Babel*. Si estos investigadores afirman que *Babel* instauro un orden por sobre el caos de la transgresión que caracteriza a *Los Libros* (y se podría añadir también a *Literat*), la primera novela de Guebel, en su ludicismo se ubica también como una forma de ordenar ese caos inasimilable lamborghineano al convertirlo en juego. Una forma de heredar al precursor y nutrirse del efecto de ascenso en legitimidad que el autor de *El Fiord* dentro del espíritu de secta del grupo.

#### **4. Arnulfo, parodia postmoderna**

Como en parte ya hemos mencionado, *Arnulfo* abunda en constantes analepsis y explicaciones, elemento típico en la novela romántica medievalista, desde Walter Scott a Victor Hugo, Stevenson o Alejandro Dumas. Proliferan elementos tales como la construcción de árboles genealógicos, intrigas de posibles paternidades, retrotracciones hacia el pasado para explicar la razón de ciertas escenas o del comportamiento de algunos personajes, así como rasgos novelescos (incestos, bastardías, escondidos orígenes nobles y sus correspondientes anagnórisis, etc.) que han pasado desde la novela histórica del romanticismo, en la primera mitad del siglo XIX, hasta una cristalización literaria en la novela juvenil de aventuras a fines del siglo XIX y comienzos del XX (es, podría decirse, la distancia de estética y recursos que separa y, a la vez, une a Walter Scott con Emilio Salgari, a Victor Hugo con Jules Verne, a Stevenson con Rider Haggard).

De la novela de caballerías del siglo XVI permanece en *Arnulfo*, en todo caso, la tendencia a los nombres rimbombantes que remiten de forma hiperbólica (y con pseudo-latinismos) a las genealogías nobiliarias y a las connotaciones atributivas de la sonoridad respecto del personaje al que nombran: Laetitia Ignota, Pelagio Brancato Winstock de Montgolfier, Friulano Anquistorio Selmer, Firulo Palinodio Selmersky. Guebel también toma del género parodiado, siempre en términos de réplica e inversión cervantina, la ambientación en algún reino lejano y exótico, de carácter brumoso y estereotípicamente medievalizante. Ahora bien, si las peripecias de los héroes de las novelas de caballerías se supeditan siempre sea a la moral cristiana (como en el *Libro del caballero Zifar*) o bien a una autónoma moral caballeresca bajo la cual se cifra, reprimido, un cierto código erótico (como en el *Amadís de Gaula*), en *Arnulfo* los incidentes de la aventura son justificaciones para producir constantes giros humorísticos y escatológicos propios de la novela picaresca, así como un explícito repertorio de hazañas pornográficas de cuño fundamentalmente sadeano.



A su vez, se introducen complicaciones bizantinas de la intriga, más propias de la novela gótica y del medievalismo romántico. Esta degradación de un género “alto”<sup>443</sup> a través de la picaresca y de la novela erótico-libertina, da forma a la parodia de la novela de Guebel, lo cual entronca, al menos estructuralmente, con el juego architextual del *Quijote*, arquetipo universal de la literatura paródica moderna. A su vez, en algún punto, lo estereotipado y humorístico de *Arnulfo* recuerda más a comedias medievalizantes de los setenta como *L'armata Brancaleone* de Mario Monicelli o *Monty Python and the Holy Grial* de Terry Gilliam y Terry Jones, o bien a ciertos *sketches* picarescos de ambiente medieval de *Les Luthiers*<sup>444</sup>, como “La bella y graciosa moza”, que a la novela de caballerías propiamente dicha.

Estébanez Calderón afirma que

Cervantes somete a crítica el código de valores ideológicos y estéticos latentes en dichos textos [la novela de caballerías] al tiempo que afirma su propia visión del mundo, una nueva estética y un nuevo lenguaje. (2004, 450)

Mientras estos aspectos pueden definir la novela paródica como género moderno, es indudable que la parodia postmoderna ya no reproduce las mismas matrices culturales. Así, la novela de Guebel no critica ningún código de valores ideológicos y estéticos del género parodiado, sino que, a través de éste, impugna la institución literaria en sí misma como discurso culturalmente legítimo. A su vez, la parodia de *Arnulfo* no moviliza la transmisión de una visión del mundo exterior al efecto literario, salvo quizás una “muestra de crudo escepticismo existencial”<sup>445</sup>. Si esta novela carnavaliza (por usar el término de Bajtin) algún régimen discursivo, éste ya no es el de un mero género de moda, sino el de la literatura como instancia oficial de representación de la realidad. A través del exotismo, la parodia de Guebel se desliga del imperativo referencial que predomina en la literatura argentina desde el realismo comprometido hasta la alegoría política, y se inscribe en la apuesta Shanghai de una literatura autonomizada de intereses exteriores a la literatura misma: una literatura como ritual puro.

Siguiendo las definiciones de Gérard Genette (1989, 41), si la “transformación lúdica” de la novela de caballerías explica al menos uno de los perfiles paródicos de *Arnulfo*, lo cierto es que la parodia funciona en direcciones que apuntan no sólo a aquel género, y, en todo caso, la imitación estilística lúdica de un lenguaje pseudo-arcaico y culterano concedería a la obra el carácter de pastiche<sup>446</sup>. Por lo demás, el régimen de

---

<sup>443</sup> Aunque en su tiempo la novela de caballerías fuera considerada un género popular, sólo apto para lectores incultos, lo cierto es que era ampliamente leído entre los eruditos, y las pretensiones temáticas del género entroncan con la altura épica del cantar de gesta. Es por ello que consideramos que la parodia de *Arnulfo* se concentra en la degradación architextual de los elementos altos del género.

<sup>444</sup> La comparación con *Les Luthiers* no es casual. Ya Kato Molinari, en su crítica a *Arnulfo*, establece irónicamente el paralelo: “En fin, tal vez si este libro hubiera sido más corto otro habría sido el resultado. Como dijo un esforzado periodista amigo, que también lo leyó: ‘Les Luthiers son magníficos porque el espectáculo es corto. ¿Pero te imaginás cómo harían dormir a los espectadores en una ópera, por ejemplo?’” (Molinari, 1988).

<sup>445</sup> Reseña anónima del diario *La Capital* (21 de febrero de 1988) citada en [www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imag-critica/arnulfo/Arnulfo-LaCapital-21-02-88.pdf](http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imag-critica/arnulfo/Arnulfo-LaCapital-21-02-88.pdf).

<sup>446</sup> En este plano, José Amícola argumenta que al estudiar la poética de Guebel, más bien debería hablarse de “pastiche” y no de parodia, en el sentido que le confiere al término Gérard

imitación del Marqués de Sade ya no sería lúdico, en la medida en que no parodia esta escritura sino que la reproduce en otro contexto, y podría hablarse de lo que Genette llama “transposición” o “transformación seria”.

Ahora bien, el efecto paródico de Guebel se vierte también sobre el género mismo de la parodia. En algún punto, la inestabilidad del objeto parodiado parece indicar que este objeto es el de la parodia misma, repliegue de “parodia de la parodia” eminentemente postmoderno en su carácter autofágico. Es por ello que Luis Chitarroni, correligionario de Guebel en *Babel*, al analizar *Arnulfo* (en una reseña herméticamente autocomplaciente) se detiene en la imposibilidad de señalar el objeto de la parodia en la novela y afirma: “conviene recordar que Guebel en *Arnulfo* no está representando ningún mundo” (7<sup>447</sup>).

Alejandro Herrero-Olaizola propone una definición de lo que sería la parodia en el marco complejo de la postmodernidad:

[...] la parodia cataliza narrativas que se articulan por medio de un efecto de condensación de textos previos lo cual dificulta el establecimiento de unos límites textuales. Al mismo tiempo, los textos paródicos manifiestan una descentralización y dispersión, que cuestiona no sólo los pretextos, sino incluso el propio efecto de condensación que pudieran producir. Este doble efecto contiene como parte del discurso cuanto el texto desea cuestionar. De ahí que la parodia posmoderna sea una poética doblemente codificada, cuyo interés no reside en el efecto cómico sino, más bien, agotar y reponer modelos discursivos. (2000, 246)

Por ello mismo, a diferencia de ciertas interpretaciones de la parodia postmoderna, que la vinculan al impulso alegórico y a la impugnación de los discursos hegemónicos de la historia oficial (pensemos, en principio, en las categorías con que Aínsa estudia la Nueva Novela Histórica Latinoamericana [1991]), la novela de Guebel parece neutralizar las experimentaciones alegórico-políticas de comienzos de los ochenta en la Argentina (como *Respiración artificial* de Piglia, *Nadie nada nunca* de Saer o *En el corazón de junio* de Gusmán), a favor, en cambio, de un pastiche estilístico por medio del cual propone una literatura cuya condición postmoderna se localiza en su rechazo a la “ilusión mimética” del realismo y (como efecto derivado de Lamborghini y Aira) en su voluntad de impugnar el sistema de valores que permite establecer si un texto es legítimamente perteneciente a la “alta cultura”: de ahí el acento que la novela pone en la mixtura entre la jactancia del estilo castizo y la ferocidad grosera de las escenas pornográficas. En un gesto de hiperliteratura –una literatura que remite exclusivamente a sí misma, a su teoría, a sus procedimientos, a sus antecedentes– *Arnulfo* posee la petulancia juvenil y el escepticismo postmoderno de quien descrea de lo que puede hacerse con la literatura porque descrea también de los grandes metarrelatos de la modernidad estatuidos sobre una idea monolítica de verdad. Con ello la novela quedará fielmente retratada por el manifiesto caparrosiano, donde se la nombra implícitamente al hablar del “ambiente caballeresco de Daniel Guebel” (1989a,

---

Genette a ambos términos: el pastiche apuntaría a una serie abierta de textos y no a uno único, como lo hace la parodia (cfr. Amícola en Adriaensen y Maier, 2015, 213).

<sup>447</sup> CHITARRONI, Luis (s/fecha) “Risa bastarda” en “Los libros” en [medio indeterminado] [sitio Web: [www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/arnulfo-notasycriticas.html](http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/arnulfo-notasycriticas.html)]

44), como parte del rechazo a la “literatura Roger Rabbit”: si algo no busca *Arnulfo* es interactuar con una realidad social externa. Y es de esta suerte que la precocísima novela inaugural del universo paródico y *pasticcioso* de Guebel parecería ser la encarnación del lema inaugural de *Babel*: “De las caballerías queda poco más que literatura” (1988, 3).

## 5. Una esquivada lectura política

Es usual, ya se ha visto, la pretensión de leer las novelas exóticas de este período como cifras de la realidad nacional o como metáforas involuntarias de un sustrato histórico-político latente. Y es que mientras las alegorías políticas al estilo de Saer o Piglia manifestaban una estricta correspondencia con la coyuntura simbolizada (símbolos de desaparición, violencia de estado, autoritarismo policial, censura, etc.), las novelas “raras” de los ochenta emulan de sus predecesoras el tinte alegórico, aunque sin la búsqueda de un sistema de referencias y sí, en cambio, con la voluntad de permanecer exclusivamente en el terreno del significante.

Es cierto que, aunque algunos sectores críticos han denunciado la despolitización del programa literario de *Babel* (cfr. especialmente Drucaroff, 2011), ha llegado a configurarse una tendencia –desde Montaldo (1990) hasta Kurlat Ares, (2006), Sassi (2006) y Peller (2006)<sup>448</sup>– que aspira a la reivindicación de una densidad simbólica de carácter político en estas obras, donde todo juego con lo exótico comportaría, necesariamente, un intento de cifrar la propia identidad nacional o, por lo menos, una sintomatología o un filtrado de cierto clima político.

Así, por ejemplo, algunos críticos señalaban incluso, desde el comienzo y desde la vereda opuesta, la vinculación entre el escenario exótico de la novela y la representación de aspectos que, por sus implicancias históricas, reenvían al contexto nacional:

Algo así como el revés de la trama de la historia oficial: la verdadera historia engendrada en alcobas y oscuros carruajes (Kliagine, 1988b)

El propio Guebel intenta construir una imagen de su obra en la que la coyuntura socio-política le habría sugerido la búsqueda de un lenguaje propio. Un lenguaje donde la transgresión lingüística absorbida de ciertas zonas escabrosas y oscuras de la literatura universal configura una forma de resistencia ideológica frente a los discursos anquilosados y rígidos del campo cultural durante el “proceso”. Aun así, toda la declaración de Guebel no parece sino intentar una tardía justificación de una aventura juvenil que poco tiene de interés político:

[...] Recuerdo que en 1980 era aún tiempo de Jorge Rafael Videla, y que el discurso imperante se deleitaba en la abstrusidad conceptual y en la estolidez más monolítica de la que un patriota literato tenga memoria. Quizá por eso yo andaba buscando una lengua sedosa y flexible, con muchos arroyos y gotitas de sol: el amable repiqueteo de

---

<sup>448</sup> Por no hacer mención a algunas de las lecturas sobre Guebel que se incluyen en el volumen de Adriaensen y Maier (2015), entre ellas, particularmente, la de José Amícola, que realiza una lectura política prospectiva: *La perla del emperador* no ya como cifra de la experiencia social pasada, sino como barómetro anticipatorio de las políticas de identidad de género del siglo XXI.

la picaresca española, delicadamente mechada con trozos escogidos del idioma de los argentinos, y servida en bandeja de plata inglesa. Pero *Arnulfo* se gangrenó de a ratos debido a **la infiltración de un cuerpo extraño** [sic.] la rigidez lexical del presente histórico se mezcló con la fructuosa leche que de hinojos mamá de Cervantes. (1987b; el remarcado es nuestro)

Como quien agrega un sobre de saborizador sobre la comida ya cocinada, los babélicos insisten en ocasiones en justificar sus experimentos literarios *a posteriori* (como los auto-elogios ridículos que Carlos Argentino Daneri hace de su poesía en “El Aleph”) con una supuesta dimensión política que, lejos de la instancia de concepción textual, viene a producir un efecto de legitimidad cultural en un campo literario que exige como prueba de pertenencia una sensibilidad política que los Shanghai, si en un comienzo rechazaban explícitamente, luego debieron aceptar de manera tortuosa, sin atreverse a desdecirse, pero tampoco continuando el inicial cinismo juvenil (cfr. Drucaroff, 2011, 68-73).

No en vano, Kato Molinari afirmaba mordazmente sobre *Arnulfo*: “Se supone que constituye una parábola inspirada en el país en que vivimos” (1988).

El axioma de la postmodernidad del “fin de los grandes relatos” o el “fin de las ideologías” tiene en la Argentina del período de post-dictadura una carnadura profundamente política, en la medida en que, desde ciertos sectores ideológicos, el fin del “proceso” militar no se percibe como un triunfo de la izquierda, sino como un agotamiento del gobierno militar, explicable por causas inmanentes a sus excesos y ceguera, pero de ningún modo la moderada democracia radical del alfonsinismo parece representar una concretización de la utopía revolucionaria de la literatura comprometida y militante de las décadas anteriores, tal como lo demuestra la necesidad de Caparrós de publicar *No velas a tus muertos* ya en tiempos de postdictadura.

Es por ello que, si la literatura planteada por los autores de *Babel* representa esta instancia crepuscular de la modernidad, este agotamiento de las ideologías fuertes, este escepticismo hacia la función social de la literatura, resulta inevitable que aflore en sus textos, a modo de contenido latente, toda una serie de asociaciones y representaciones políticas. Sin duda, estamos lejos aquí de los grandes programas alegóricos y experimentales de Piglia, Saer, Moyano y el último Cortázar (donde lo cifrado del mensaje se justificaba por una censura fáctica del estado), y, sin embargo, la materia signifiante de las novelas “raras” y “exóticas”, como lo es la medievalizante *Arnulfo*, reenvía ineluctablemente a un cierto malestar de la relación entre literatura y sociedad, y con ello, a una particular coyuntura de enunciación. El gesto escapista y esteticista de una generación decepcionada por la resolución ideológica de la “Guerra Sucia” y apostada en la frontera misma del neoliberalismo menemista y la despolitización mercantil de la cultura de los noventa, configura de forma irremediable una toma de posición que, si bien escapa de la literatura política, se vuelca hacia una política de la literatura, aun cuando reproduzca en su cosmopolitismo postmoderno el nuevo sustrato conservador que ya entonces comenzaba a emerger en ciertos sectores del campo intelectual, particularmente desde el periodismo cultural y el culturalmente renacido sistema universitario argentino.

En vano resulta leer la dimensión política en una rebuscada y postiza exégesis que descifrara posibles referencias a la realidad social inmediata, ocultas bajo perspicaces máscaras exóticas (que si el Egipto de Laiseca esconde las raíces

fundacionales de la Argentina, que si la China de Aira repone el problema de percepción de la propia identidad nacional, que si la veneración a un maestro misterioso en *Los elementales* juega con los mitos del peronismo). Es, en cambio, el gesto de la evasión, el rechazo al realismo y el esnobismo como “mundo de vida” lo que comporta una actitud ideológica y lo que, en última instancia, permite establecer una “lectura política” de los textos que no adolezca de la manía hipercrítica y acaso anacrónica de la búsqueda del mensaje cifrado.

Habíamos cerrado el capítulo dedicado a las primeras novelas de Caparrós y Pauls con una cita Hernán Sassi:

[...] los escritores que participaron de la revista *Babel*, algunos con entonaciones irónicas, ácidas, incluso grotescas, invitan a la interpretación social e histórica, cosa imposible con cualquier exponente posmoderno. [...] no impiden la interpretación política y social, en la mayoría de los casos, la reclaman. (2006, párr. 19)

Este mismo reclamo es el que Guebel señala para sus primeras ficciones paródicas. Casi treinta años después, la perspectiva del autor no cambia al respecto de aquella prótesis ideológica que superponía, a posteriori, a la extrañeza original de esa novela de juventud:

Durante mis primeros años de escritor, en mis primeros libros, yo creía leer los efectos de lo real político en ciertos modos en que obraba mi literatura. Lo salvaje y criminoso en *Arnulfo*, las desapariciones de historias y personajes en *La perla del emperador*... En, por ejemplo, el sistema de interpretación de los mínimos signos de *Los elementales*, yo advertía una lectura en clave del período isabelino (de Isabel Perón)... Claro que **esas señales de repolitización de la literatura argentina que daba por ciertas en mis libros y en los de algunos amigos de mi generación, no parecía verlas nadie más**. De hecho, más bien nos caía encima el mote de frívolos, estetas y mandarines chinos. (Guebel en Adriaensen y Maier, 2015, 282; el remarcado es nuestro)

La remisión a ese contexto de impugnación anti-Shanghai que denunciaba la despolitización de los exotismos del grupo resulta interesante, especialmente si nos detenemos en *Arnulfo*, ya que, pese a publicarse en 1987, se trata, como *Ansay* o *El pudor del pornógrafo*, de una novela escrita en 1980. Novelas de la dictadura escritas por jóvenes veinteañeros, concebidas en un contexto de exploraciones transgresoras que hoy pueden leerse como afines, como enhebradas en un mismo gesto. Un clima, no de publicación, no de visibilización editorial, sino un clima de escritura. 1980: Laiseca redactaba *Los sorias* (que culminaría dos años más tarde), Libertella hacía lo propio con los relatos de *¡Cavernícolas!*; Perlongher, que venía de escribir “Evita vive” cinco años atrás, preparaba lo que más tarde sería el contenido de *Alambres*; Luisa Valenzuela escribía *Cola de lagartija* en su exilio norteamericano, en 1981; Copi por esa misma época planeaba *La guerre des pédés* y el uruguayo Levrero, esa fantasía onírica y acaso alegórica que es *El lugar*. Pocos años más tarde, en la segunda mitad de 1983, Lamborghini se dedicaba en Barcelona a escribir *Tadeys*. Todas estas farsas surrealistas sobre el poder, encandiladas por la vía expresiva encontrada en lo abyecto

y en ciertos pases de arcaización o anacronismo, parecerían configurar un nicho común, como hemos dicho, no ya de emergencias editoriales, sino de escrituras íntimas, todavía no configuradas del todo para la irrupción en la institución literaria.

En fin, esta “perfecta máquina del goce” (1987, 20) que es *Arnulfo*, sumada a *Ansay* y *El pudor*, arma un tríptico que coloca los primeros indicios de la formación Shanghai, antes de su existencia, en textos inéditos escritos como una suerte de sub-literatura de la dictadura. Sub-literatura por tratarse de obras precoces todavía impublicables por el doble atributo de la juventud de sus autores frente a un mercado editorial que todavía les era ajeno y del contexto político adverso para que sus transgresiones se llevaran a la imprenta, en especial las de Pauls y Guebel, que entraban en diálogo directo con el recurso de lo pornográfico. Pero indudablemente ya se perciben aquí algunas cualidades de lo inasimilable como marca de transgresión que definirá al grupo: (a) lo impublicable (que tendrá sus máximos emblemas en el uso que hacen de la figura de Laiseca en *Babel* y en el *lugar* estratégico con que Chitarroni construye su imagen de autor, identificado jactansiosamente con la condición de inédito) y (b) la extrañeza fundamental con que abordan la representación, no sólo ya con un declarado antirrealismo, sino directamente con estrategias de enrarecimiento completamente atípicas: si Caparrós fraguaba una novela pseudo-histórica sobre 1810 centrada en un realista español que termina extraviado en delirios anacrónicos y Pauls, una novela perversa que invierte simbólicamente los efectos de la censura del estado para diseminarlos hacia una desmesura del goce perverso, Guebel parece unir ambas premisas para fraguar un delirio anacrónico proyectado hacia la abyección sicalíptica.

Ahora bien, si seguimos la declaración de Guebel citada anteriormente, cabe confirmar esa apreciación que hace Drucaroff (2011) acerca de cómo los babélicos intentaron desdecir, en años posteriores, su despolitización originaria. Y esta corrección a posteriori, en cierto sentido, diluye los efectos inasimilables que, por ejemplo, César Aira o Alberto Laiseca jamás perderán de vista. Mientras estos se asientan en su extrañeza, su atipicidad inclasificable y, en el caso de Aira, su apología de la frivolidad propia de la literatura “mala”, los Shanghai, en cambio, parecen querer volver sobre sus pasos para encontrar “efectos de lo real político” que, no se sabe si voluntariamente o *malgré*, atravesarían los sentidos de esas primeras ficciones “injustamente” condenadas por exóticas y apolíticas. Esas virtudes que serían *lo inútil*, *lo inactual* y *lo singular* –tal como las define Alberto Giordano (1999, 14-17) en tanto resistencias contra de las supersticiones críticas de lo político, lo histórico y lo social– se pierden en el balance que hace Guebel de sus primeras producciones, a las cuales, al situarlas como síntomas de época y figuraciones políticas, despoja de esa incertidumbre, esa fuerza de negatividad y esa potencia expresiva que destilaban, justamente, por resistirse a toda lectura que las redujera a meras alegorías políticas.

Podría decirse que, si entre la revista *Babel* y las ficciones de los babélicos, en ese núcleo de sentido que llamamos *lo babélico*, la figura de *transgresión* que fue erigiéndose perdería posteriormente<sup>449</sup> la fuerza de sus efectos originales: lo que

---

<sup>449</sup> Este “posteriormente” remite a una temporalidad no demasiado específica, en la medida que esa politización a posteriori que los babélicos hacen de sus trayectorias puede percibirse en diferentes niveles a lo largo de entrevistas, desde la que hemos citado, hecha a Guebel muy tempranamente, en 1987, hasta algunas que cita Drucaroff como ejemplos de “oportunismo” y “mala fe” de los autores, ya en el siglo XXI. Entonces podría decirse que esa politización “desnaturalizada” es un efecto de legitimación que en los babélicos ya convive desde sus primeros pasos, en una tirantez permanente entre el dandismo irreverente frente a toda idea de

inicialmente era el reclamo de una herencia de radicalidad experimental y subversión a toda prueba, posteriormente buscaría integrarse a un mercado cultural asimilable. Volvemos inevitablemente a ese balance que hace Martín Prieto cuando señala cómo Luis Gusmán y Germán García pierden después de los años setenta esa “exigencia” de “negatividad y autoexclusión” que había caracterizado al proyecto de *Líteral* y a la poética de Lamborghini (cfr. 2006, 432), así como (sigue Prieto) resultará imposible a los “prosélitos” de Lamborghini (ejemplifica con Aira y Pauls) continuar la intensidad de las claves políticas y la apuesta inasimilable por lo anti-narrativo que caracterizaban a su maestro cuando escribía *El Fiord* (cfr. 436).

He aquí quizás una de las lecturas posibles de esa “novela del artista” que construyeron los babélicos, como mito de origen del grupo, para escenificar la legitimidad/imposibilidad de la herencia transgresora de la que pretenden apropiarse. Un episodio final que parece ceñirse a la *mancha temática* del *tranzar*, en el sentido de “negociar” y de “bajar banderas”. Los babélicos, atrapados entre la exigencia de negatividad del modelo literalista (puntualmente lamborghineano) y las posibilidades de legitimación de un campo literario como el de la democracia, ya abierto a nuevas formas de consagración cultural, parecerán cerrar el relato de su aventura grupal con un episodio póstumo: se asimilan a la institución literaria que originalmente pretendían transgredir y problematizar (esa misma asimilación del Martín Fierro en su “Vuelta”, por la cual Hernández *tranza* con el poder de turno y diluye la fuerza subversiva de la “Ida”). Por supuesto, esto no implica un balance del derrotero posterior de las poéticas de cada uno de los autores (digamos, de Caparrós, Pauls o Guebel), sino más bien el efecto crítico que produce el itinerario con respecto a la imagen de grupo: los jóvenes que inicialmente querían tomar la literatura por asalto negando el imperativo de la eficacia política y que, finalmente, pactan con la presión del medio y, a fin de eludir el riesgo de sostener una literatura que se declare apolítico en un medio cultura hiperpoliticado, aceptan que sus obras admitan una lectura que las coloque al servicio del contexto social, de las “causas justas” y de la función crítica. De este modo, los “cuerpos extraños” de la escritura de los babélicos, esa potencia inasimilable queda limitada por sus propios autores a clausuras del sentido, a interpretaciones que agotan el sentido de sus experimentaciones en simples señalamientos a una agenda de intereses externos a las obras<sup>450</sup>.

Veremos en capítulos posteriores cómo en el cruce que puede leerse entre *El volante* de César Aira y *Los elementales* de Guebel, la “novela de formación” de los babélicos encuentra una de sus plenitudes expresivas: la figuración autoficcional del problema de la herencia generacional/grupal en el motivo del maestro indescifrable y sus discípulos ineptos.

---

*literatura política* y una *política literaria* con la que, para posicionarse en el campo literario, los Shanghai transigen, afirmando para ello el valor de “lo político” como un significado profundo, no evidente, en sus primeras ficciones.

<sup>450</sup> Este último tramo del argumento se apoya especialmente en la teoría de Alberto Giordano sobre los poderes de la literatura y las supersticiones de la crítica. En el libro de ensayos donde Giordano propone esta visión, plantea una lectura negativa de la interpretación que hace José Amícola de Arlt, a la que coloca como ejemplo de esa crítica sobre-contextualizadora que obtura la extrañeza original del hecho literario. Curiosamente, el artículo de Amícola sobre Guebel incluido en la compilación de Adriaensen y Maier (2015, 209 y ss.) adolece de la misma manipulación de agenda: *La perla del emperador* reducida en su interpretación a la “causa justa” de la cuestión de la identidad de género.

#### 5.4. De *El volante* (1992) de César Aira a *Los elementales* (1992) de Daniel Guebel: maestros, discípulos y herencia trunca

Oportunamente, tras el cierre de la revista *Babel*, dos episodios textuales atípicos formulan lo que podría leerse como una suerte de “clausura” (o, cuando menos, de parcial resolución) de esa suerte de “novela de formación” con que los jóvenes e irreverentes autores del grupo habían construido su propio mito de origen y su relación problemática con la herencia de sus precursores. *El volante* de César Aira y *Los elementales* de Daniel Guebel, ambas novelas publicadas en 1992, establecen entre sí un implícito diálogo autoficcional (tomando en la noción de “autoficción colectiva” de María Virginia Castro [2009a]) donde a la cuestión de la precursión y la sucesión, encarnada en los motivos del maestro y el discípulo, reponen fuertemente esa mancha temática alrededor de la cual los babélicos se cuestionan acerca de cómo continuar la transgresión de sus “autores-faro” (al decir de Verónica Delgado, 1996, 10). Si es posible decir que en estos textos se escenifican en clave satírica algunos aspectos de la mayor o menor filiación de sus autores con el grupo nucleado en torno a *Babel*, también es indudable que expresan una tensión: la puesta en duda de la legitimidad del grupo. Aira, cuyo vínculo con los Shanghai se asentó más bien el culto de estos a su obra, así como en la plataforma de canonización que significó la revista *Babel*, ficcionaliza en *El volante* ese culto, en clave surrealista y distorsivamente grotesca, y lo convierte en un instrumento de doble filo para revisar el sistema de imposturas intelectuales y fracasos generacionales de la literatura argentina posterior a la dictadura. Guebel, por su parte, también coloca el núcleo perverso de *Los elementales* en las poses y simulacros que rodean a las actitudes de culto y a las formaciones grupales. Sólo que, donde Aira erige una autoficción donde a su alter ego le toca la parte del autor admirado, del “hermano mayor” imitado, venerado y envidiado, Guebel parece inscribir una identificación discursiva con los sujetos textuales de los múltiples discípulos que rodean a un maestro moribundo cuyo secreto alquímico (metáfora probable del motivo del genio literario) les resulta inextricable. Donde Aira refuerza la sátira autoficcional (ese mismo tipo de sátira que, entre el guiño amistoso y la crítica ridiculizante, ejercerá en *Los misterios de Rosario* contra otro grupo de intelectuales).

Tanto en *El volante* como en *Los elementales* se hace un uso metaliterario de un motivo que se concentra en una antítesis de figuras: el maestro inalcanzable y los discípulos ineptos. A su vez, en ambas obras se ficcionaliza de forma cifrada y proteica sea, en la de Aira, el culto que los babélicos construyeron en torno a su figura, o bien sea, en la de Guebel, la intriga discipular para apropiarse del legado de un precursor que bien puede ser el legado de Osvaldo Lamborghini, el de Borges o el de Perón<sup>451</sup>. En ambos casos, es la cuestión de la actitud de culto lo que concentra el espesor significativo de la narración. A modo de autoficción colectiva y de memoria generacional, tanto Aira como Guebel revelan los mecanismos a través de los cuales el emergente grupo Shanghai interviene en la intriga de la reconfiguración del canon literario.

El motivo de la relación maestro/discípulo entronca con esa mancha temática que se desliza lo largo de toda la gestión de recursos de los autores de *Babel*, tanto en la forma de leer la tradición literaria nacional como en la reescritura de la misma que plantean en sus respectivos proyectos literarios: el problema de la herencia trunca y, más específicamente, la cuestión ambigua del fracaso.

---

<sup>451</sup> Veremos que la referencia a Perón como clave interpretativa de *Los elementales* está propuesta por el propio Guebel.



Aira y Guebel por igual han desarrollado posiciones “fuertes” a la hora de construir una poética propia y han sustentado sus estrategias de legitimación sobre la base de una actitud de culto canonizadora hacia figuras transgresoras a las que representan como modelos y maestros (tal es así con la lectura que hace Aira de Copi, Puig, Pizarnik y Arlt, o con la que propone Guebel de Jorge Di Paola y Héctor Libertella; también debe mencionarse la que ambos establecen en relación a Osvaldo Lamborghini y a Borges<sup>452</sup>). Tanto *El volante* como *Los elementales* ponen en juego precisamente los modos en que se ejerce el culto a la precursión en el campo literario de postdictadura, un fenómeno que entra en diálogo tanto con esa “novela del artista” que Sandra Contreras lee como un relato que estructura la escritura crítica de Aira, como con la “novela de formación” cuyas marcas nos interesa leer en las intervenciones con que los babélicos van pautando los episodios e instancias de su emergencia grupal e individual en la literatura argentina.

### **1. *Babel* y la autoficción colectiva**

Si el mundo académico de los años ochenta había gestionado sus propias operaciones canónicas con la emblemización de Ricardo Piglia y Juan José Saer (especialmente a través de la revista *Punto de Vista*, doble heredera de *Contorno* y de *Los Libros* [cfr. Chacón y Fondebrider 1998: 25-26]), los intelectuales de *Babel*, desde una posición no opuesta, aunque sí en principio alternativa tanto a la crítica universitaria como a la intelectualidad “comprometida”, postularían un sistema de valores que reponía la cuestión de la autonomía de la literatura que ya había sido central en *Literál*.

Acerbamente percibidos por ciertos sectores, en los ochenta, como una generación “dandy”, decadente, “manuchista”, experimentalista, “posmodernosa” y “despolitizada” (cfr. Kurlat Ares 2006: 57-60), los babélicos publicaron una serie de textos (principalmente novelas y algunos ensayos) que configuraron aperturas receptivas fundamentales para la literatura de los noventa y, a su vez, inauguraron en aquel momento una serie de proyectos creadores que hoy figuran en el cénit del sistema literario argentino. Parodia, recuperación de los géneros “bajos” en clave experimental, complicidad con la teoría literaria postestructuralista, exotismo en código y una alta cuota de autorreferencialidad elitista configuran los rasgos fundamentales promovidos por estos autores que, si bien no componían un grupo homogéneo (cfr. Catalin 2012 y Caparrós en Chacón y Fondebrider, 1998: 137), sí compartían un espacio común de actitudes y experiencias que resultan sintomáticas de una generación que, entre la dictadura y el menemismo, ponen en escena cuestiones fundamentales de la literatura argentina, como ser el problema de la representación ficcional de lo político y lo social (problema que abordan desde la negatividad y la descomprensión de las culpabilizaciones ideológicas propias del período anterior), la cuestión de diseñar un canon post-borgeano y establecen una relación compleja con lo que sería la orientación fundamental del campo literario durante los noventa: reconstruir dos espacios fundamentales del sistema literario nacional, a saber una academia que investigue y un mercado editorial que venda (cfr. Tabarovsky, 2004). Ante estos cuatro puntos cardinales, *Babel* propuso actitudes que, en su momento, fueron enérgicamente polémicas y que proyectarían la polarización que derivó en los noventa (entre experimentalistas y narrativistas, o autorreferencialistas y comprometidos) hacia

---

<sup>452</sup> Sobre la relación de continuidad y parodia entre la obra de Guebel y el modelo borgeano, cfr. Kohan en Adriaensen y Maier 2015: 98 y Becerra en Id. 142-143.

querellas y tensiones muy actuales en el campo literario nacional. Si seguimos a Patiño (1997; 2003; 2006), estas posteriores oposiciones y debates serían cristalizaciones de un sistema de tensiones entre modernidad/postmodernidad que *Babel* puso en escena en aquellos años y que podría percibirse especialmente como una derivación de lo que la revista propuso entonces en torno a la relación entre la figura del intelectual, la política y la literatura:

*Babel* posibilita una operación que la condición moderna de *Punto de Vista* no podía proponer por entonces: una reforma de las relaciones intelectuales/ literatura/política y, consecuentemente, una reforma de la tradición literaria e intelectual, ambos a partir de una particular asunción de los términos del debate sobre la modernidad. En ese sentido, la revista se instala en una zona de cruce entre la línea del pensamiento sobre la crisis de la modernidad con una crítica de la izquierda intelectual, tal como hasta entonces ésta había concebido los términos de la relación entre cultura y política, y que la lleva a instalarse más allá del ajuste en el que la habían colocado las reformulaciones de *Punto de Vista*. Esta nueva formación -aliviada de una identidad intelectual que no asume como propia- construye una nueva relación entre literatura y política, afectando la relación de funcionalidad entre ambas, y una nueva relación con la tradición bajo la asunción crítica del pensamiento posmoderno. (Patiño, 2006)

A su vez, uno de los elementos fundamentales por medio de los cuales los babélicos configuran una identidad grupal dentro del campo intelectual estriba en la fuerte autorreferencia que despliegan tanto en la revista, remitiendo a sus propias obras literarias, como en éstas, remitiendo a la pertenencia de grupo. *El volante* de César Aira y *Los elementales* de Daniel Guebel, según estimamos, son ejemplos paradigmáticos (de forma más evidente el primero que el segundo) de esta estrategia.

Según Philippe Lejeune (1996), una de las formas del autodiscurso es la autoficción: en este género, el autor no sella el “pacto autobiográfico” en su escritura (pacto que entendemos como un tipo de intervención social en la cual el autor asume la identificación con el sujeto de la enunciación y el protagonista de la obra). En todo caso, la autoficción podría leerse como una autobiografía encubierta, ficcionalizada y no legitimada socialmente a través de la explicitación architextual (la pertenencia al género de la autobiografía). Si, como veremos, el sujeto de la enunciación en *El volante* de Aira se duplica a sí mismo, siguiendo la estructura de relatos enmarcados de la novela, en *Los elementales* de Guebel el enunciador corresponde a un vago “yo” colectivo, identificable con la función “discípulo” del motivo literario que explicaremos posteriormente. Hemos seleccionado estos textos como paradigmas de una tendencia grupal a la autoficción colectiva y según un criterio sustentado en el devenir de los respectivos proyectos creadores de los autores: tanto en Aira como en Guebel (y por extensión en Alberto Laiseca, de quien tomaremos algunos conceptos para el presente trabajo) la autoficción ha configurado un recurso discursivo fundamental de sus obras (cfr. Castro 2009; Amícola 2009). Ya Aira, en su ensayo sobre Copi (1991), reclama la necesidad de que la narración se sustente en un material autobiográfico distorsionado por la ficción, con lo cual se explica su constante disposición hacia lo autoficcional:

Se materializa para contar, **para contar algo que le ha sucedido, y que también ha inventado**. Porque al realismo del relato lo precede **la invención de la vida**. Para que alguien pueda contar una aventura, antes tiene que haberla inventado, por ejemplo viviéndola. Aquí también hay una inclusión: dentro del realismo, la invención. En Copi esta inclusión está siempre vinculada al tiempo: dentro del realismo de lo que pasa, está la invención de lo que pasó (1991a, 16; el remarcado es nuestro).

Por su parte, Nancy Fernández resalta cómo “Aira sabe bien en qué consiste moldear por sí mismo el propio mito personal, en construir a su manera su imagen de autor” (2010, 10). Y es que, tal como demuestra María Virginia Castro (2009a), los autores de la generación de *Babel* no sólo plantearon una fuerte tendencia a la escritura autoficcional, sino también a la autoficción como recurso para dar cuenta, de forma más o menos paródica, de una pertenencia grupal y de una voluntad explícita de gestionar estratégicamente una posición central en el campo literario argentino. Esta inclusión ficcionalizada de uno o varios escritores pertenecientes al grupo representa una tendencia general de los llamados babélicos hacia el *roman à clef* o novela en clave.<sup>453</sup> Ejemplos de esta búsqueda de ubicar dentro de la escena cultural argentina la mitificación (y autoparodia) del grupo Shanghai son, además de *El volante* de Aira, las dos novelas de Luis Chitarroni, *El carapálida* y *Peripecias del no*, *El coloquio* de Pauls, *La perla del emperador* Guebel<sup>454</sup>, *El tercer cuerpo* Caparrós y *El día feliz de Charlie Feiling* de Bizzio y Guebel, por mencionar una serie donde el recurso resulta más evidente. Ahora bien, tal como aclara María Virginia Castro en su estudio sobre el tema:

A diferencia de lo que pasa con las novelas *El mal metafísico* y *Adán Buenosayres* y los respectivos grupos culturales allí representados, la conformación del aquí llamado “grupo *Babel*” y su ficcionalización son prácticamente simultáneas. (2009a, 6)

Debemos remarcar, antes que nada, que incluir una novela de César Aira, cuya relación con el grupo Shanghai y la revista *Babel* es parcial, responde más bien a la operación que la crítica posterior ha realizado al incluir las producciones aireanas del período como parte sustancial de un corpus de obras literarias identificadas por unas mismas preocupaciones estéticas (especialmente si pensamos en lo que va de Montaldo a Kurlat Ares y sus referencias a las novelas “exóticas” de los ochenta). Por lo demás, como se sabe, Aira (al igual que Laiseca o Cohen) ya habían iniciado su trayectoria en el campo literario antes de la conformación del grupo Shanghai:

Aira funciona como escritor de referencia más cercana —‘escritor faro’— para la tribu de los babélicos [...] y su literatura —tanto los textos de ficción como otro tipo de escritos en los cuales hace explícita su

---

<sup>453</sup> El *roman à clef* consiste en la representación literaria de manera cifrada de personajes reales; en este caso, se trata de una variante particular del género, concentrado en la autorrepresentación colectiva y ficcional de un grupo cultural determinado, tal como sucede en *El mal metafísico* de Manuel Gálvez, *Adán Buenosayres* de Marechal, *On the Road* de Kerouac, *Los mandarines* de Simone de Beauvoir o *Los samurais* de Julia Kristeva.

<sup>454</sup> Donde Guebel remite exotizadamente a Pauls, Chejfec y Chitarroni como Nala Supa, Gerchu Fejchec y Roni Chitka (1990, 139).

'poética'— aparece en el panorama literario argentino desde principio de los '80 en oposición a Piglia. (Delgado, 1996, 10)

## **2. “Aproximados” y “esfumados”: el motivo del maestro y el discípulo como disparador metaliterario y autoficcional**

El problema de la relación maestro-discípulo ha sido una constante en la autorrepresentación de los escritores de *Babel*: la búsqueda de propiciar su propia legitimación a través de la postulación de un autor “oculto” cuya grandeza les concedería el calificativo de “descubridores” es algo que se percibe claramente en la sátira propuesta por Aira en *El volante*. Señalar a un maestro y proclamar su valía es también autorizarse como discípulo y como continuador: toda declaración de precursión escenifica la validez de una sucesión. Tomando la concepción de Harold Bloom sobre la “ansiedad de la influencia”, podría decirse que, así como la Antigua Roma convirtió el magisterio de la épica griega en piedra de toque para su propia gesta, todo escritor busca un precursor dónde instalar su propio mito de origen: de dónde viene, cuál es su patria literaria.

Así, por ejemplo, la relación de Alberto Laiseca, autor mitificado por los babélicos, con la figura de Borges ha sido siempre errática y compleja, y ha atravesado diversas instancias, desde el rechazo y la ironía hasta el homenaje y la reconciliación (cfr. Conde De Boeck, 2015). En el relato “Gracias Chanchúbelo” (2000), Laiseca propone una suerte de teoría sobre el funcionamiento de la literatura a partir de una reescritura (e interpretación) del cuento borgeano “El acercamiento a Almotásim” (1936). Del mismo modo que en el llamado “argumento ontológico” utilizado por la teología medieval, Borges narra en su cuento la búsqueda que emprende un joven con el fin de encontrar a un hombre ideal desde el cual, según sospecha, emanan todas las virtudes que él percibe de manera fragmentaria en otros hombres inferiores. Como alegoría de la búsqueda ascendente hacia Dios, Borges construye el relato de la búsqueda de un “maestro”. Laiseca lee este cuento e interpreta la fábula como metáfora del funcionamiento de la literatura, y su aplicabilidad al caso de los babélicos no es arbitraria en la medida en que el propio autor de *Los sorias* fue beneficiario de las operaciones legitimadoras de este grupo. Afirma Laiseca en “Gracias Chanchúbelo”:

Ahora bien, según mi convicción personal, Almotásim no sólo existe sino que ha existido varias veces, no muchas pero algunas, y siempre con la desaparición como resultado final. Alguien tan grande sería insufrible para los necios. No vendría a confirmar las teologías sino a negarlas y a establecer una nueva. Tal vez nos dijese que el monoteísmo es una equivocación y que tenemos que volver al politeísmo. Eso sería insoportable. Quizás su concepción política pusiera todo patas arriba. Si la equivocación de todos ha sido demasiado grande, ¿se soportaría que alguien expresase un pensamiento ontológico tan por completo opuesto? Yo creo que no. Imagino que un hombre así debería moverse con prudencia, para que no lo maten. Supongo que viviría pobremente, en el rincón de sus posibilidades; la emanación de su enseñanza no se daría mediante escritos, que nadie le publicaría (por suerte para él), sino oralmente, a los pocos que pudieran oír (sin descomponerse) una parte del horror. [...]

Entonces una manera de interpretar el mencionado cuento de Borges (independientemente de las intenciones de su autor) es: Almotásim es

el Maestro demasiado grande como para que muchos lleguen a sospechar su existencia. Ésta sólo se intuye a través de los sobrevivientes (de los “aproximados”) que formó. El acercamiento a Almotásim es la aproximación de los “esfumados” de la literatura.

Volverse centro, pero centro de verdad, lleva inevitablemente a la lógica del poder y ésta a la lógica de la evaporación. Éste es el verdadero *underground*: ése del que no se habla. (Laiseca 2011, 224)

Estos maestros “esfumados”, “demasiado grandes” (digamos, en la tradición literaria argentina: Macedonio Fernández para Borges, Juan L. Ortiz para Saer, Ithacar Jalfí y quizás también Marcelo Fox para Laiseca, y un largo etcétera) pasan a configurar una panoplia laberíntica y bizantina entre los autores de *Babel*, quienes llevan esta lógica hasta la hipérbole: una red de maestros “esfumados”, invisibles, sin obra tangible, a quienes sus supervivientes “aproximados” intentarían colocar en un centro paradójico, donde el maestro es el que más se evapora y el discípulo es el que más brilla. Se producen de este modo vínculos de doble sentido y entrecruzamientos: Aira propone el culto a Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Copi (cfr. Klein 2014),<sup>455</sup> Alejandra Pizarnik, Roberto Arlt; babélicos como Guebel, Chitarroni o Bizzio proponen, a su vez, el culto a Aira y, probablemente a través de éste, a Lamborghini, Libertella y Di Paola; todos mantienen con Borges una relación compleja de “ansiedad de la influencia”; rechazan y admiran, a su vez, a Saer (Aira, en un célebre artículo de 1987, lo condena famosamente; Guebel, por su parte, en el número 18 de *Babel*, salva *El entenado*). Pero en todos los casos se reproduce la misma estructura: los discípulos que construyen un *underground* en el cual el maestro, invisible e impenetrable en su misterio, es ofrecido en sacrificio al insaciable dios de la institución literaria y, con los restos, los prosélitos construyen un templo donde oficiar como sacerdotes. Asimismo, ellos aguardan con ansiedad a ser sacrificados y divinizados por las próximas camadas.

Sin duda, el motivo del maestro y el discípulo funciona para la generación de *Babel* como un disparador metaliterario y autoficcional: un esquema que le permite representar el funcionamiento interior tanto de la literatura (o de “lo literario” en general) como del propio grupo de pertenencia que la practica. La autoficción privada e íntima se convierte aquí en la experiencia colectiva y generacional de la herencia, pero no en la vivencia común de unos individuos que se han enfrentado desde un mismo lugar a ciertas condiciones sociales e históricas, sino más bien la experiencia compartida de haber transitado por determinados circuitos de legitimación cultural, de haber participado de ciertas tensiones y vanidades del ámbito intelectual, de haber compartido ansiedades, mezquindades, soberbias y ambiciones respecto de un objeto tan ligero, cambiante e inasible como lo es la literatura. Ese deseo de literatura (deseo de leer, de escribir, de publicar, de figurar, de deslumbrar; deseo del nombre propio en la portada del libro, en el suplemento cultural, en la investigación académica), convertido en un móvil social y de socialización, reproduce todos los aspectos de la banalización operada por el discípulo: el maestro escribe solo, pobre y olvidado en su torre de marfil, y muere incomprendido entre balbuceos de revelación; los discípulos organizan un funeral

---

<sup>455</sup> “El caso de Copi es particularmente interesante puesto que se trata de un escritor de los hasta entonces considerados ‘menores’, que los babélicos van a intentar reposicionar. En este sentido, el ensayo intitolado *Copi* (1991) que César [Aira](#) le dedica se inscribe dentro de una serie de estrategias críticas que tienen por objetivo hacer de Copi uno de los miembros de la genealogía literaria alternativa con la que se intenta desestabilizar una determinada concepción del canon literario nacional”. (Klein 2014)

fastuoso y pretencioso, celebran ditirambos en honor al profeta, en un simulacro de modestia reniegan superficialmente de la fama de la que renegara otrora el maestro, pero con ese gesto, imitado con exuberante histrionismo, no buscan otra cosa que obtener esa misma fama. Buscan unirse de un talento ajeno que sólo se alcanza en soledad y alienación, pero para hacerlo movilizan el boato social de la legitimidad cultural. Ya César Aira, ironizando sobre la propia pertenencia a una generación de “aproximados” y poniendo en escena este mito literario del maestro y el discípulo, afirma en *El volante*: “vivían a la espera de una gloria literaria que el país no parecía dispuesto a darles. Era difícil imaginarse cuándo escribían y leían, porque hacían vida social todo el tiempo” (26). Por su parte, el narrador colectivo de *Los elementales* confiesa: “nos guiaba el secreto deseo de ser, en parte, sus artífices, y de repartirnos equitativamente las ganancias que se obtuviesen” (11).

Podría establecerse un ciclo temático centrado en el motivo del “maestro inalcanzable”, posible “tropos defensivo”, en términos de Harold Bloom, contra la hegemonía cultural borgeana. Así, las poéticas “contraborgeanas” (según las denomina Montaldo, 1990) propiciadas por la generación de *Babel* encontrarían la mayor tematización del conflicto entre Padre Precursor e Hijos Sucesores en *El volante* de César Aira (donde el autor, en una suerte de satírica autoficción colectiva se coloca a sí mismo como centro de un pretencioso círculo de admiradores), en *Los elementales* de Daniel Guebel (extraña narración simbólica que hereda el clima de vaga conspiración con que Borges describe el argumento apócrifo del drama *Los enemigos* en su cuento “El milagro secreto”) y, finalmente, en el relato “Gracias Chanchúbelo” de Alberto Laiseca, incluido en la homónima colección de cuentos (donde el autor tematiza la imposibilidad de ocupar el lugar de Borges como centro del sistema literario argentino, arguyendo que un genio literario está condenado, por voluntad de los dioses, a un completo anonimato).<sup>456</sup>

Laiseca ya conjeturaba sobre la ambigua relación maestro-discípulo en una de sus novelas exóticas contemporáneas a los años de *Babel*, *La mujer en la muralla*:

[...] ocurre que uno, cuando alcanza cierto grado de magisterio, afirme ser discípulo de tal o cual sabio, no por mentiroso, sino que para que, gracias al prestigio, nuestra palabra se escuche mejor. No debe considerarse esto como mala intención, sino como un intento por vencer los prejuicios (o mejor dicho: para que los prejuicios trabajen a favor de uno). Yo nunca lo hice, pero me parece legal si otro lo realiza. Lo que importa es el beneficio de la enseñanza. (1999 [1990], 96)

Asimismo, otro cuento de Laiseca, “Los santos” (también incluido en *Gracias Chanchúbelo*) pone en escena la cuestión del magisterio a través de la historia de un maestro sucesor de un santo y un discípulo. El maestro cultiva un tipo de árbol llamado “Tulasi”, de cuya semilla crecerá el próximo maestro. Este motivo, el del árbol Tulasi, inspirará a Fogwill (1986) a escribir uno de los textos fundamentales en la canonización de Laiseca (cfr. Bergara, 2010, 11, n. 16). Fogwill será precisamente quien erigirá a

---

<sup>456</sup> Puede pensarse, a modo de comparación, en el motivo nietzscheano del “discípulo indeseable”, que o bien se autodestruye por la fuerza genial de su maestro o bien la convierte en algo mediocre (*La gaya ciencia*). En este último caso, el discípulo banaliza la doctrina del maestro al caer en la tendencia de decir en todo momento “en cierto modo”: diluye la certeza y la fuerza en una modalización vaga e incierta. Nietzsche afirma “¡Un discípulo así le deseo a mi enemigo!” (2001, §32).

Laiseca en “el maestro, el ideal y el patrón de medida de todos nosotros” (2008, 272), culto que se extenderá a *Babel*, donde la imagen que se dará del autor de *Los sorias* será la de un genio consagrado, inédito e impublicable por el mérito de su desmesura. Al hablar de la mancha temática de la herencia fracasada y del motivo del vínculo maestro-discípulo que atraviesa las novelas del grupo Shanghai (y otras que comparten cierta línea de representación, como *El volante*, *La ocasión* o *El oído absoluto*) resulta inexcusable remitirse al culto laisequeano en *Babel*, puesto que da muestra de la actitud de culto con que desde la revista se construye una tradición selectiva como medio para configurar el valor canónico de la *transgresión*: el maestro será siempre el transgresor inasimilable.

Ya hemos visto cómo Elsa Drucaroff (2011), en su crítica a los autores de *Babel*, denuncia la lectura frívola con que éstos difundieron la figura y la obra de Osvaldo Lamborghini, enrareciéndola y desnaturalizándola al extirparla del sustrato ideológico de su enunciación. Esta “operación Lamborghini”, consistente en la despolitización del núcleo político del autor al que los babélicos dicen tomar como modelo, respondería a esta misma lógica del “esfumado” y los “aproximados”: un autor transgresor, singular, casi invisible en su tiempo, en constante riesgo de que su evanescencia periférica lo haga desaparecer completamente, es colocado por sus discípulos en el centro del canon, es visibilizado de forma exasperada, pero en este intento de aproximarse al esfumado, de buscarlo y postularlo como deidad, se produce una desnaturalización: el discípulo convierte al maestro en algo mediocre, apaga la fuerza de su singularidad y reduce su estilo a una fórmula fija e imitable, a un modelo que “en cierto modo” debería tenerse en cuenta para la institución literaria. Olvidan que es en la invisibilidad del maestro que radica la fuerza profunda y la extrañeza fundamental, su condición de contraseña y de originaria incertidumbre literaria. Los discípulos se aproximan hasta el punto de convertir la causa por la que luchó el maestro en un mero compromiso social: reivindicación, difusión, circulación, institucionalización, cristalización. El discípulo trata de culpabilizar a un sistema cultural supuestamente decadente de la injusta invisibilidad de su maestro, a quien, paradójicamente, busca que se indemnice por medio de su versión banalizada que convierte su obra original, como bien señala Tabarovsky (34), en mesa redonda, en trabajo de congreso, en mera cita cultural.

Al analizar la ficción del maestro (puntualmente, la mitificación que hace Aira de la figura de Lamborghini), Sandra Contreras dice:

En esa desaparición [la del maestro] la voz del discípulo – porque es siempre el discípulo el que habla en la ficción del maestro – funda una ‘mágica paternidad’, y por esa desaparición se instaura también una asimetría esencial en la estructura de la relación: una distancia infinita que, en la intimidad del vínculo, hace que el maestro insista en la máxima lejanía de un misterio tan diáfano como indescifrable; una hiato irreductible que arruina toda reciprocidad y todo provecho (porque en la ficción del maestro no se capitalizan enseñanzas; se atesoran lecciones como dones preciosos). (2002, 240).

Para Contreras, Aira, en su célebre prólogo a las *Novelas y cuentos* de Lamborghini, donde se construye como el discípulo del autor, “asiste a su vez a la lección magistral que se revela sólo para él, en la iluminación retrasada del malentendido” (240).

### 3. De Shanghai a Calcutti: autoficción colectiva y autoparodia generacional en *El volante* de César Aira

La narración de *El volante* se sustenta en la expansión de un género discursivo casi opuesto a la narratividad: el volante publicitario al que remite el título. Las exigencias de este microgénero pragmático (la precisión, la brevedad, la publicidad) son invertidas a través de una operación teratológica: un volante que crece monstruosamente, que se extiende hasta tal punto en digresiones, explicaciones, equívocos y relatos enmarcados que, perdiendo exactitud y concisión, neutraliza la dimensión pragmática que configurara originalmente la barrera divisoria con lo literario. Un volante que, por medio de alternancia de velocidades y aceleración del relato, termina generando la negatividad misma de lo novelesco (cfr. Contreras, 2002, 197-202). ¿En qué momento un volante publicitario deja de serlo para convertirse en literatura? De hecho, toda la novela de Aira no excede los límites del volante: es el propio volante.

En primera persona, la voz narradora de la novela se encarna en la protagonista que publicita sus servicios: Norma Traversini, joven aunque experimentada profesora de teatro, abre su propio taller de actuación en el barrio de Flores, destinado no tanto a los aspirantes a actores como al ciudadano de a pie. El objetivo consiste en enseñarles a actuar, pero no como artistas profesionales, sino en el marco de sus propias vidas. No se trata tampoco de usar la actuación como medio para engañar o fingir, sino como recurso para representar adecuadamente sus propios roles sociales y afectivos: en un mundo donde todos los vínculos entre los seres humanos son tan frágiles, ¿cuántas veces equivocamos la entonación, el gesto, las palabras, arruinándolo todo por un ínfimo detalle de representación? Aira propone humorísticamente una defensa de la teatralidad comprendida como una estrategia discursiva que pertenece de suyo al seno de la vida cotidiana y, con ello, demuestra que el teatro, considerado como cristalización disciplinada de un hábito humano, puede ayudar a las personas a perfeccionar la eficacia de su comunicación con el prójimo y con su entorno.

La digresión central de la novela está conformada por una hipodiégesis (es decir, un relato dentro del relato, una *mise en abyme*): la narración que hace la protagonista de la trama de un *best-seller* romántico que leyó y cuya sinopsis incluye de manera absurda en el espacio del volante. Esta novela, titulada *Apariencias* y colocada por la narradora principal como ejemplo de teatralidad en la vida cotidiana, constituye casi la totalidad de *El volante* (y del volante), y posee todos los elementos propios del gusto babélicos: el exotismo<sup>457</sup>, la autoficción colectiva à *clef*, la inclinación por lo novelesco y estereotipado, la fascinación por la parodia. A imitación de la novela sentimental victoriana, el laberíntico drama sucede en una distinguida familia inglesa en la India (la India colonial es uno de los ambientes predilectos de Borges, y el carácter hipodiegético

---

<sup>457</sup> Recordemos que ya Fredric Jameson, al explicar la lógica de la postmodernidad, relaciona el exotismo en los textos culturales con el ideologema de debilitamiento de la historicidad en la sociedad. Al olvidar el pasado, los textos culturales postmodernos se detienen exclusivamente en la representación estética y estilística de la historia o, mejor aún, se evaden hacia mundos exóticos y ajenos donde pueden dar rienda suelta a la construcción de pastiches acrílicos donde las contradicciones de la realidad social se tornan irreales. Más allá del carácter unidimensional de la crítica de Jameson, no resulta difícil pensar en los proyectos experimentales de Guebel y Aira cuando el crítico norteamericano describe los textos postmodernos a partir de “la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística azarosa y, en general, lo que Henri Lefèvre bautizó como la “creciente primacía de lo neo” (en Jameson, 1991, 39). Juan José Becerra describe la poética desarrollada en las primeras obras de Guebel precisamente como parodias emuladoras de estilos (en Adriaensen y Maier 2015, 141-142).



y metaliterario de la novela de Aira remite inevitablemente a “El acercamiento a Almotásim”). Es en este relato segundo donde Aira introduce un irónico guiño autoficcional a la experiencia colectiva del grupo Shanghai en el campo literario argentino de los ochenta (no olvidemos que la novela fue escrita por Aira en 1989) y a su propio papel como figura rectora (aunque exterior) del grupo. La novela introduce para ello a un grupo literario de la India, el grupo Calcutti, en cuya definición Aira cifra toda una representación de la literatura argentina como espacio de relaciones:

A fines del siglo pasado, la India tenía una pujante literatura del interior, que décadas después fue concentrándose en la región de Bengala, y terminó confinada en la ciudad de Calcuta, y más precisamente en un par de calles y cafés del centro, con lo que perdió contacto con la realidad del país. No es que originalmente hubiera tenido mucho contacto. Los jóvenes del grupo Calcutti, en el Punjab, vivían pendientes de las novedades francesas. (25)

Exotizando la representación del grupo Shanghai (o en todo caso, devolviéndola a la naturalidad no-exótica del referente oriental de su nombre), Aira construye una autoficción colectiva donde se apunta, como en un tiro por elevación, hacia toda una teoría del canon literario. En clave aparecen los nombres de algunos de los autores del grupo (Serge Fejfec, Louis Hitarroney y Daniel Beguel, en obvia referencia a Sergio Chejfec, Luis Chitarroni y Daniel Guebel), encarnados en tres afrancesados y mundanos escritores bengalíes, jóvenes y ansiosos por figurar en el pequeño ambiente literario de Calcuta, logro que para ellos se encarna en tres operaciones: conquistar a la bella inglesa Lady Barbie, lo cual expresa el “cipayismo” frívolo del grupo; ganar el Premio Punjab de Novela, consistente en publicar el texto ganador en una prestigiosa editorial local; y, finalmente, obtener el reconocimiento de un talentoso escritor al que los tres jóvenes autores veneran: Cedar Pringle, miembro del jurado del premio y trasunto en clave del propio César Aira (“Pringle” remite a Coronel Pringles, pueblo de origen de Aira)<sup>458</sup>.

Aunque la representación del grupo Calcutti pueda resultar acerba y satírica, lo cierto es que configura un juego literario de carácter autoparódico donde el humor no sólo se concentra en la descripción difamante de los tres autores retratados, sino también en el encomio ridículo de Cedar Pringle:

[...] el apuesto Cedar Pringle. [...] un desocupado, muy dandy, muy inglés. Y sobre todo muy, pero muy, hijo de puta. De lo peor. [...]

---

<sup>458</sup> Considerando que la redacción de *El volante* data de 1989, la referencia al premio coincide temporalmente con el episodio autobiográfico ocurrido a lo largo de ese mismo año. Daniel Guebel ganó el premio Emecé 89/90 de novela con *La perla del emperador*, que sería celebrado en el número 18 de *Babel* (agosto de 1990). El propio Aira era jurado del premio junto a dos autores (Tomás Eloy Martínez y Abel Posse) cuya posición en el campo literario, en la vereda de enfrente respecto a los babélicos, parecería estar parodiada en los ineptos jurados, diletantes y conservadores, de *El volante*: “De los tres, [Cedar Pringle] era el único que tenía cerebro como para entender algo, y su decisión se impondría” (29). Si bien el premio fue otorgado en 1990, el jurado deliberó sobre las obras del período 89-90 probablemente a lo largo de todo el año 1989, y la redacción de *El volante*, según reza la última página de la novela, culmina en diciembre de este año. Es probable (aunque la hipótesis comporte sólo un interés anecdótico) que la experiencia de Aira como jurado del premio Emecé haya sido la inspiradora de la trama de la novela.

distante, discreto, superinglés. [...] los jovencitos lo admiran a más no poder. Además es muy apuesto. [...] [Hitarroney sueña que] Cedar Pringle era reconocido en Europa como un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue, (27, 29, 34, 62)

El frívolo grupo Calcutti y su asedio admirativo e inepto a la figura de Cedar Pringle es claramente análogo al que Guebel representa en *Los elementales* entre Bernetti y sus incontables discípulos. Los escritores esnobs del grupo Calcutti piensan, hablan y escriben “siempre imitando el peculiar estilo de los ensayos de Cedar Pringle” (como vimos, alter ego del propio Aira; 42); a su vez, el narrador colectivo de *Los elementales*, que representa la voz de los discípulos de Bernetti, comienza la novela afirmando: “siempre quisimos emularlo” (11) y “temíamos – quizá superficialmente – quedarnos ciegos con su destello” (56).

Gisèle Sapiro, apoyándose en un texto de Dominique Memmi sobre Jules Romains, afirma que la representación ficcional de los procesos internos del campo literario (es decir, en obras donde se pone en escena el mundo literario) siempre disfraza “el afán de éxito” de los autores, “sufre un trabajo de eufemización impuesto por la ética del desinterés que prevalece en el mundo de las letras” (2016, 102). Ahora bien, en *El volante*, al apuntar irónicamente al culto que hacia sí mismo ejercía el grupo Shanghai, Aira deseufemiza el afán de éxito propio del itinerario de los escritores, trasladando el mito de la ética desinteresada del mundo literario hacia una sátira del esnobismo que, humorísticamente, carga las tintas, en primer lugar, contra sí mismo.

A modo de retribución, en *El carapálida* Luis Chitarroni propone a Piglia y a Aira como maestros de su generación, cifrados bajo la efigie de dos profesores de colegio secundario: César Quaglia (que representa a Piglia) y Ricardo Neira (que representa a Aira). Este último, bajo el mismo recurso del insulto elogioso que usa Aira en *El volante*, es profesor de matemáticas y se caracteriza por “el hecho de anunciar [a sus alumnos] una iluminación inminente y decepcionarlos” (1997, 109). De esta manera, Chitarroni remite a un lugar común de la crítica en torno a Aira: sus narraciones comienzan con gran fuerza imaginativa, pero van torciendo hacia el absurdo hasta llegar a diluirse en una solución compositiva que desnaturaliza el experimento propuesto en las primeras páginas y malogra el final (crítica que, de todas formas, en el contexto relacional de los autores, no pasaría de ser una chanza irónica) ya que, como hemos visto, predomina en *Babel* la heroica apuesta aireana por la frivolidad y la literatura “mala”.

Esto mismo podría aplicarse también a *El volante*, donde la propuesta inicial (un volante publicitario que se convierte, a fuerza de ampliación, en la narración de una novela y, ulteriormente, en la novela misma) queda luego atrapada en una folletinesca trama de peripecias enmarañadas y ambiguas que, en algún punto (y esto es parte de un cierto “efecto Aira”), produce un voluntario naufragio de la obra. Y es que, para Aira, es un derecho originario de la narrativa el narrar sin detenerse ante nada, ni siquiera ante la destrucción del supuesto valor de la obra. Es esta purificación de lo narrativo como operación originaria e imperativa la que permite que la narradora de *El volante*, hacia el final del relato (cuando el enredo y lo arbitrario ya han enrarecido toda posibilidad de juzgar la novela como “buena” o “mala”) afirme: “[...] en este momento en que el cuento parece complicarse infinitamente y la novela volver sobre sus fueros con más vigor que nunca” (82). Estos “fueros” son los que Aira reclama para su proyecto

creador: la invención novelesca como dispositivo a través del cual desmontar los regímenes esclerotizados de valoración literaria<sup>459</sup>.

La portada de la novela (en la primera edición de Beatriz Viterbo) ofrece la efigie de uno de los arbitrarios personajes que aparecen al promediar la narración: el Enmascarado, emblema de “lo novelesco puro”, héroe aireano (entre el Zorro y Rocambole) que, al fin y al cabo, no esconde otra identidad secreta que la de Cedar Pringle/César Aira.

Para repasar, la narradora, aparentemente desinteresada por la literatura, comienza a relatar una novela ajena de manera expansiva, hasta que su discurso termina por reabsorberse y convertirse en la propia novela (relato de un relato que se convierte en su propia fuente). Al mismo, tiempo, en constantes digresiones, plantea toda una teoría de la narración, irónica y paródicamente convencional (cómo narrar, cómo construir una atmósfera, cómo seleccionar los elementos a fin de conducir el relato hacia la moraleja final), pero a la vez, crecientemente compleja hasta llegar a toda una semiótica de la representación y hacia un núcleo narrativo que podría bautizarse, según el propio autor, como la “moraleja del gesto apropiado” (47) o “por qué conviene saber cómo expresarse” (53), núcleo que también es el eje publicitario del “volante” que da forma a la novela: el anuncio de un taller de actuación.

Ahora bien, al elegir un ambiente exótico, Aira postula una teoría sobre la puesta en escena de un territorio cuyas características no remiten al mundo real, sino a los estereotipos novelescos que se han ido construyendo a través de la literatura. Como Roland Barthes, el narrador de la novela sabe que la India colonial no existe sino como un conjunto de signos artificiales y con ello otorga una suerte de manifiesto a toda la tendencia de los autores de *Babel* a escribir novelas de ambiente exótico (lo cual, por su parte, remite también a la conocida voluntad de los babélicos de construirse como herederos de la tesis planteada por Borges en “El escritor argentino y la tradición”).

Como demuestra Graciela Villanueva (2012), el motivo de la *opera prima* es central en la poética de Aira. Si novelas aireanas más recientes, como *Parménides* (2006) o *La vida nueva* (2007), ponen en escena, respectivamente, la génesis de la escritura literaria y el engorroso proceso de publicación, en *El volante* esta preocupación se anticipaba a través de una doble representación. Por un lado, el relato enmarcado (el correspondiente a la novela titulada *Apariencias*) desarrolla los primeros pasos de un grupo literario dentro de un ambiente cultural a través de la socialización y la participación en un concurso prestigioso. Aquí la literatura aparece como un sistema de imposturas, de gestos, de exterioridades: qué hacen los jóvenes escritores para *parecer* escritores. Sin embargo, la novela despliega también el problema de cómo es posible narrar algo. El relato desnaturalizado de una novela dentro de una novela termina convirtiéndose en una filosofía del acto de narrar: el volante de la protagonista configura a su vez una *opera prima* (el comienzo de su proyecto, el cual consiste en inaugurar un taller de actuación), una forma de introducir su actividad en la sociedad. Simbólicamente, ella misma es la escritora que niega ser (“Ojala yo supiera escribir”, 20; “no soy escritora, soy actriz”, 82) y es su novela (su versión de una novela ajena) la que es puesta en circulación desde el volante. Finalmente, la narradora termina admitiendo:

---

<sup>459</sup> Recordemos las críticas de Aira a Piglia (1981) o a Saer (1987), o la defensa que propone de Copi (1991, 14-15).

veo que me he convertido en la escritora de una actriz... Con lo que he escalado a un nivel superior de complejidad que no es casual sino inherente a esta engorrosa operación de escribir (82).

*El volante* es como un emblema de toda la obra de Aira: el narrar sin detenerse. “Lo novelesco puro”, como lo llama Sandra Contreras (2002), tan depurado, tan concentrado en la mera sucesión de peripecias que casi configuran lo novelesco como cualidad abstracta<sup>460</sup>. Como una suerte de burla o de culto a los recursos “malos” propios del folletín, Aira parece buscar lo novelesco sin novela. En 1995 Aira propondrá una suerte de apología de la “mala literatura” (28-33), que Martín Caparrós (1990d, 17) (tomando como emblema a Aira) ya señalara años antes como un asunto fundamental de la polémica literaria<sup>461</sup>. Dice Aira:

Lo malo es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribimos. [...] La literatura del futuro se alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla “buena”. Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento en que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar “lo malo”. Y es urgente. (1995, 29-30)

Cabe mencionar que la tematización del maestro y los discípulos, con sus connotaciones misteriosas y ciertas alusiones peronistas (las mismas que Guebel reivindicará para *Los elementales*), ya aparecían en *Moreira* (1975), opera prima aireana. Una narración barroquizante y discontinua (casi neobarroca, estrictamente hablando), hermética, salpicada de imágenes poéticas inconexas, donde un jovencísimo Aira (de apenas veintitrés años) hace su rendición de cuentas con el magisterio lamborghineano, pero donde también introduce la figura misteriosa de un maestro que arenga a sus oyentes, que lo sobrevivirán, con un discurso filtrado de remisiones veladas (y no tanto) al peronismo. Juan Moreira, el gaucho matrero, antes de morir se dirige a los hombres y animales que lo escuchan en la pulpería del ABC, y cierra su discurso con la frase “Sean marxistas”, donde se oculta quizás toda una asociación de ideas, no carente de ironía, entre vanguardia política y vanguardia artística. Frente a sus maestros, “Suspiró con voz cansada el maestro [Moreira]. No le resultaba nada agradable ser siempre incomprendido” (1975, 55). *Los elementales*, con su maestro imposible de comprender, con la declaración de Guebel de sus significantes peronistas, parecería justamente apuntar a esa misma tematización de un magisterio de la incertidumbre, esa misma imposibilidad de herencia por parte de unos “discípulos

---

<sup>460</sup> Si *El volante* estipula una filosofía del arte de narrar sustentada en el imperativo de la invención, *Los elementales* propone acaso una visión opuesta. Como dice Becerra: “El terror del narrador [...] de que no pase nada, de que no haya nada que contar, de que los acontecimientos no *evolucionen*” (en Adriaensen y Maier 2015, 143).

<sup>461</sup> “[...] es dable suponerle una prosodia gesticuladora, un débito como —de acto de veinticinco de mayo o, más taimadamente, de día del trabajo (...) César Aira, abanderado-chasco de tan espaciosos bríos, trabaja una literatura de la displicencia: palabras que se proponen como la traducción de los gestos más banales: una estatización de lo vulgar (...) ¿una literatura, entonces, del accidente?” (Caparrós 1990d, 17).

indeseables” o, en todo caso, incapaces de asumir la transgresión en su sentido más íntimo. Esa imposibilidad de la hija y el yerno de entender la vida novelesca y las pasiones estéticas de Lotario en *El oído absoluto*, esos padres silentes cuya historia no es posible transmitir a los hijos, que quedan arrojados a una errancia estéril, al barro de los fragmentos y las inferencias, en *Lenta biografía* y *La ingratitud*; esa incertidumbre que rodea a los poderes de Bianco como mentalista y su incapacidad para transmitirlos a su joven esposa en *La ocasión*, y que cierra en *Los elementales*, donde el maestro enigmático es sólo pábulo para la conspiración, la intriga, la ambición, pero al que no se puede interpretar, del mismo modo en que, en *El manuscrito Voynich*, Guebel se solaza en la imposibilidad de asentar el significado misterioso de ese texto indescifrable. Se trata del fracaso como gesto ético (señalar las imposibilidades), pero también como épica (el libre juego y el genio artístico que se declinan de esos fracasos). Si la épica/ética del maestro es no ser comprendido, la de los discípulos es no poder comprender, no recibir el legado.

Si *Moreira* narra la muerte del héroe para que nazca la obra de Aira (cfr. Villanueva, 2005, 1173), trazando en la pampa un mapa fundacional entre el lugar donde muere el gaucho (Lobos) y el lugar donde nace Aira (Coronel Pringles) (cfr. Quintín, 2008), no sólo con esto entronca la novela en la discipularidad con respecto a la muerte del maestro (Lamborghini), que bien analiza Sandra Contreras, sino que también se asientan las bases de una concepción binaria de la herencia: la herencia asumida (y superada) y la herencia imposible, donde la primera estaría representada por su propia emergencia como escritor-discípulo (Aira discípulo de Lamborghini) y la segunda por la que representan los autores posteriores frente a los cuales él mismo pasa a ser el maestro (los Shanghai parodiados en *El volante*). Es bastante propio de Aira esa tendencia a “homenajear” a sus seguidores con destructivas e irónicas ficcionalizaciones, tal como hace con los teóricos rosarinos que comenzaban a estudiar entusiastamente su obra a comienzos de los noventa (Contreras, Giordano, Sergio Cueto), quienes aparecen degradados en caricaturas frívolas y conspirativas en *Los misterios de Rosario*, en un juego de referencias donde la distancia entre broma y sátira se hace indecible.

De este modo, la duplicidad de *El volante* consiste fundamentalmente en que allí donde Aira se representa como maestro de una herencia intransferible, también subyace su propia discipularidad con Lamborghini, aquel a quien “desde el comienzo se lo leyó como a un maestro” (Aira, 1988, 7).

#### **4. Los elementales de Daniel Guebel y el canon literario como complot colectivo**

Esta breve novela de Guebel, publicada el mismo año que *El volante* de Aira, es quizás uno de los textos más extraños y enigmáticos de la literatura argentina contemporánea. De forma cifrada y situada en un territorio ambiguo y de atmósfera kafkiana, *Los elementales* narra los días finales de un Maestro (Bernetti) rodeado de sus discípulos y cómo éstos parecen erigir un vago complot a su alrededor, a medio camino entre la admiración y la ambición:

Somos incapaces, no ya de ver los Objetos Eternos; ni siquiera estamos en condiciones de imaginarlos. Bernetti nunca definió sus características: se limitó a darles nombre, ¡y tampoco tenemos plena seguridad que así los llamase en su fuero interno! No obstante eso, nos lanzamos a la aventura de atribuirles formas y volúmenes grandes

o pequeños y tonos sonrosados y aspectos saludables, e incluso uno de nosotros está convencido de que estos Objetos Eternos son organismos parlantes (1992, 29)

Podría establecerse una particular semejanza entre *Los elementales* y el mundo narrativo de Bruno Schulz (influencia declarada de Guebel [1987c, 9]): cierta vaguedad siniestra, cierta atmósfera de magia prometeica y conspirativa, la remisión a objetos fabricados por un científico y que nunca se describen, pero que son centrales en la trama (centrales como lo puede ser un *macguffin* cinematográfico). En este caso, los “Objetos Eternos” podrían leerse como una simbolización plástica del tema de la escritura, y la obsesión inalcanzable de los discípulos de Bernetti por interpretar el silencio y la ulterior catatonía en la que ha caído el Maestro remitiría a la imposibilidad de una generación para interpretar el carácter único y la falta de antecedentes de su Maestro<sup>462</sup>. Al no poder explicar qué causa al Maestro, los discípulos sólo pueden dar cuenta de los efectos que produce en quienes lo rodean. Este Maestro inalcanzable, cuya ciencia se sustrae a la comprensión de los discípulos, despliega todo el sistema de cultos practicados por los babélicos, desde el culto ambiguo a la figura de Borges (frente a quien Guebel erige sus dos primeras obras en términos de una oposición que busca jugar, no desde afuera, sino con los códigos internos del borgeanismo<sup>463</sup>) hasta la veneración de Lamborghini (veneración “despolitizada”, si damos cuenta de las propuestas de Drucaroff), pasando por la admiración al programa experimental aireano<sup>464</sup>. A su vez, podría decirse que con *Los elementales* Guebel también parodia en general los dogmas admirativos construidos alrededor de ciertos maestros y postula una alegoría de toda relación de antecendencia, influencia e interpretación en la literatura (como notan Adriaensen y Maier, la poética de Guebel se basa en el asombro del autor frente a las creencias irracionales y las supersticiones colectivas [2015, 14]). Ahora bien, esto lo realiza eludiendo en el relato cualquier signo que remita directamente a lo literario. De hecho, la literatura como tema es la gran elisión de la novela, ausencia que se torna hipersignificante y satura completamente ese vacío hermenéutico que genera el sistema de ambigüedades desplegado entre los personajes. Como dice Matilde Sánchez, “*Los elementales* es ante todo un relato sobre la interpretación de los signos” (1992b, 11), idéntica obsesión que atraviesa *El volante* con su búsqueda del “gesto apropiado” y con su constante denuncia de la propia incapacidad para escribir. Pero Matilde Sánchez también deja entrever una interpretación de los signos cifrados en *Los elementales*: si los discípulos de Bernetti ocultan en sus nombres los de los propios babélicos (por ejemplo, Trizzio por Bizzio),<sup>465</sup> ¿a quién corresponde Bernetti?, ¿quién es el Maestro

---

<sup>462</sup> Para una interpretación del sentido filosófico y científicos de estos “Objetos Eternos”, cfr. Adriaensen 2010, 423.

<sup>463</sup> Cfr. Kohan en Adriaensen y Maier, 2015, 98 y Guebel en Adriaensen y Maier, 2015, 280-281.

<sup>464</sup> Interpretar a Bernetti como una cifra de Aira podría apoyarse en el hecho de que tanto los discípulos de la novela como los babélicos (tal como expresa Chitarroni, veladamente, en *El carapálida* [1997: 109]) esperaban de las obras de Aira una relevación que, finalmente, nunca ocurría. El propio Guebel ha mantenido siempre una relación de tensión con la figura de Aira: el escritor al que más admira en su generación, pero, a su vez, frente a quien resiente la constante comparación. Defenderse constantemente de no ser un epígono de Aira o de no definirse en relación con lo aireano podría hacer pensar que en *Los elementales* ya estaba funcionando cierto tropos defensivo (cfr. las declaraciones de Guebel en Adriaensen y Maier, 2015, 294-296).

<sup>465</sup> A pesar de que Matilde Sánchez, integrante de *Babel*, afirma acerca de los nombres en clave que “detrás de anagramas infantiles, que apenas esconden los nombres aludidos, hay historias de amistad no exclusivamente literaria” (11), es evidente que los nombres de los discípulos en la

que, antes de abandonar el mundo, infundió la idea de los “Objetos Eternos” en sus discípulos? No olvidemos que el recurso de la referencia cifrada a miembros del grupo ya aparecía en *La perla del emperador*, donde Sergio Chejfec aparece como Gerchu Cefchje, entre otros del grupo.

Sería válido orientar la interpretación de esta identidad comparando la narración de Guebel con las estrategias discursivas a través de las cuales los babélicos elaboraron su mitificación de Lamborghini<sup>466</sup>. Sin embargo, Guebel mismo propone una clave muy diferente: *Los elementales* como un texto que produce signos que lo vinculan al peronismo (aunque no se trata, según el autor, de algo tan elemental como una alegoría), una novela que se hace cargo, de manera torcida y extrañada, de un imaginario social en torno a lo político, a saber: el paso de una utopía originaria (la del Maestro) que se convierte en una utopía colectiva y atomizada (la de sus discípulos), y que por ello mismo se enrarece hasta su absoluta desnaturalización. El autor incluso aclara, para sacarnos de dudas: “no estaba pensando en Lamborghini” (Pomeraniec, 1992)<sup>467</sup>. En una entrevista realizada más de dos décadas más tarde, Guebel mantiene la posición aclarando que

En, por ejemplo, el sistema de interpretación de los mínimos signos de *Los elementales*, yo advertía una lectura en clave del período isabelino (de Isabel Perón)... Claro que esas señales de repolitización de la literatura argentina que daba por ciertas en mis libros y en los de algunos amigos de mi generación, no parecía verlas nadie más. De hecho, más bien nos caía encima el mote de frívolos, estetas y mandarines chinos. (Guebel en Adriaensen y Maier, 2015, 282)

Juan José Becerra propone quizás la lectura más aguda de esta clave: “*Los elementales* como una escena de peronismo, en la que el líder sigue actuando –incluso más que nunca; más que cuando habla– en el silencio y la inexpresividad” (en Adriaensen y Maier 2015, 146). Es más, esta filiación al tema del peronismo es vinculada

---

novela de Guebel no poseen la transparencia de los propuestos por Aira en *El volante*. Puede inferirse, por ejemplo, que el de Trizzio remite a Sergio Bizzio o Filengi a C.E. Feiling, pero los demás (más de veinte), superan la sencillez de los típicos anagramas del *roman à clef*, destinados a ser ulteriormente descifrados, y esta oscuridad se acentúa más en la medida en que ninguno de los discípulos posee un desarrollo como personaje que permita establecer conexión alguna con cualquier autor del entorno de *Babel*.

<sup>466</sup> No sería un ejercicio vano el de contrastar la estructura de *Los elementales* y su tratamiento del motivo maestro/discípulos, con el análisis que hace Alan Pauls de *La ocasión* de Juan José Saer en el cuarto número de *Babel* (1988, 4-5), transponiendo a Saer en el lugar de Bernetti y a los que intentan comprenderlo (siguiéndolo o criticándolo), en lugar de los discípulos. En esta comparación, sobresaldría el tema de la esterilidad hermenéutica entre discípulos que quieren atar los sentidos del maestro a una tradición pasada y demasiado concreta, y un maestro cuyo territorio inasible está en la futuridad y la abstracción.

<sup>467</sup> En una entrevista realizada en 2007 por Sylvia Hopenhayn, quizás intentando a posteriori introducir sus obras en un sistema de canónicas alegorías sobre la dictadura (como *Respiración artificial* de Piglia o *Nadie nada nunca* de Saer), Guebel afirma que la desaparición de objetos en *La perla del emperador* se vincula a la desaparición de personas durante el Proceso. Lucía Ludeña Aranda (2016, 170) deja entrever la posibilidad de que esta lectura del propio autor sea extensiva a la desaparición de los Objetos eternos de *Los elementales*, con lo cual se abriría otra posibilidad de anclar hermenéuticamente la novela, aunque este anclaje no sólo configurara un artificio crítico, sino también una operación estratégica del propio autor para localizar su obra, en su momento tildada de vanguardista y apolítica, en una agenda cuyo acatamiento podría garantizar una mayor legitimidad cultural.

por Becerra al desarrollo de todo el proyecto creador de Guebel desde esta novela de 1992 en adelante. Tomando dos obras, *La vida por Perón* (2004) y *La carne de Evita* (2012), Becerra refuerza su identificación de Bernetti y su magisterio con Perón y el peronismo. Y la ambigüedad y el enrarecimiento hermenéuticos de *Los elementales* son explicados a partir de una certeza compartida por la experiencia socio-histórica argentina: “nada enloquece más que la interpretación de los sobrentendidos de Perón” (146).

Bernetti reproduce todo lo que Perón posee de “esfumado”, como figura inalcanzable que dejó directrices herméticas, líneas de acción que no pueden comprenderse sin la presencia del líder; Perón como silencio al que sus “aproximados” se desesperan por hacer hablar (el gran Almotásim de la historia argentina, podría decirse). En buena medida, el clima de “El aprendiz de brujo” (puede pensarse en Goethe o en Disney) que emana *Los elementales* se sostiene por esa impresión de alquimia enigmática que rodea a la mitología del peronismo y de la que hará uso Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón* y en *Santa Evita*<sup>468</sup>: la impresión supersticiosa de que la ineptitud de los continuadores del legado está causada por una cierta magia o ambigua condición sobrenatural que rodea como un halo a la figura de Perón y de Evita.

Por su parte, Brigitte Adriaensen (2010) propone leer *Los elementales* como un texto apocalíptico o, en todo caso, como una ficción cuya dimensión simbólica abreva profundamente en fuentes religiosas: la presencia de un Maestro enigmático y de un sistema de discípulos de fuerte carácter apostólico remite, inevitablemente, a la fundación de la Iglesia (esta vertiente religiosa del “modelo Bernetti” será desarrollada por Guebel en *Cuerpo cristiano*). Desde esta perspectiva, la imagen del maestro Bernetti, a su vez, se construye con connotaciones que remiten más a la ciencia y al mesianismo que a la política (si pensamos en la lectura peronista del texto) o a la literatura (en relación con la lectura de la novela como autoficción colectiva y metáfora del funcionamiento de la literatura). Los “Objetos Eternos”, la nueva “generación de objetos” que busca Bernetti responderían a una voluntad de recrear la realidad, y su catatonía final bien podría responder a la iluminación propiciada por su tarea sagrada, o bien al castigo de su prometeica herejía. De este modo, como complemento a la lectura ideológica de la novela, Adriaensen postula una lectura donde la clave es la parodia humorística de la escatología cristiana: *Los elementales* como texto apocalíptico. Siguiendo esta lógica, si *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, era una parodia cervantina y *La perla del emperador* hacía lo propio con la novela exótica de aventuras al estilo de Emilio Salgari, *Los elementales* no sería una ruptura de Guebel con su tendencia paródica, como quiere Becerra (Adriaensen y Maier, 2015, 142), sino otro trabajo paródico donde el intertexto es el Apocalipsis bíblico, del mismo modo que *Cuerpo cristiano* continuaría esta vertiente al tomar como objeto la figura de Cristo.

Ahora bien, trátase de un texto de parodia religiosa o bien de desplazamiento semiótico de lo político (por no decir alegoría), es inevitable comprobar que *Los elementales* no sólo se vincula estrechamente al motivo del maestro y el discípulo, del maestro “esfumado” y los discípulos “aproximados”, con el cual se estructura la “novela del artista” de los babélicos, sino que también nos permite percibir cómo esta tendencia literaria se enlaza de forma directa con lo que Ricardo Piglia denomina “teoría del

---

<sup>468</sup> Becerra entronca *La vida por Perón* con una tradición literaria dedicada al “necroperonismo”, donde pueden situarse no sólo *Santa Evita*, sino también toda una serie de textos que van de “El simulacro” de Borges y “Esa mujer” de Walsh a ciertos poemas de Perlongher (“El cadáver” y “El cadáver de la nación”, por no mencionar el sicalíptico relato “Evita vive”).



complot” (2007): una invariable temática de la literatura argentina –desde Arlt, Filloy y Marechal a Sabato, Borges y Laiseca– donde la representación de una conspiración irrealizable y delirante se erige en un símbolo de múltiples entradas que abarca desde la experiencia política nacional hasta la relación del autor literario con la tradición que lo antecede (como dice el propio Piglia: “Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot” [2005, 80]). La lamborghineana escena en la que los discípulos aguardan todavía la revelación alrededor del cuerpo en descomposición de su Maestro se acopla perfectamente a la metáfora laisequeana de los “esfumados” y los “aproximados”: como generación acéfala, los babélicos se encuentran en la encrucijada de encumbrar nuevos maestros que replacen el magisterio hegemónico de Borges, pero también de dar cuenta de cómo éstas políticas de la literatura pueden derivarse hacia la representación de lo político. De algún modo, la reposición de Perón bajo la efigie de Bernetti comporta todo un sistema de descompresión tanto de los núcleos ideológicos del borgeanismo (tendiente a un intelectualismo aséptico que Guebel vendría a manchar) como de los regímenes canónicos de representación de lo político en la generación anterior (la literatura comprometida y realista de los setenta y los alegorismos políticos de comienzos de los ochenta), acercándose más al arte del ícono político-surrealista que se plantea en *El Fiord* de Lamborghini o incluso en *Cola de lagartija* de Valenzuela.

Pero Guebel también parece asumir el peso de las nuevas relaciones de magisterio post-Borges: alrededor de diversos precursores desaparecidos (muchos de ellos tempranamente fallecidos, como Puig, Copi, Perlongher o Lamborghini), *Los elementales* expresa la posición de los babélicos en la literatura argentina. Una generación que espera ansiosa una iluminación e interpreta obsesivamente los textos de sus maestros hasta transformarlos en algo muy distinto. Vale decir que todo grupo se construye a partir del silencio de los “esfumados”. Sólo así puede comenzar a hablarse de una generación: sea el silencio de Cristo, de Perón, de Borges, de Lamborghini o de cualquier maestro. *Los elementales* podría leerse como una de las más interesantes puestas en escena de esos parricidios patémicos con los que cada generación, intelectual o política, emerge en la sociedad.

#### **4.1. Proteger al maestro de la inepta feligresía**

Desatendiendo al propio autor –“no estaba pensando en Lamborghini” (Pomeraniec, 1992)–, la identificación del Maestro en *Los elementales* con la figura del autor de *El Fiord* no es tan fácilmente clausurable.

En el número 9 de *Babel*, al consagrar como libro del mes la edición de *Novelas y cuentos* de Lamborghini, realizada y prologada por Aira (1988), Luis Chitarroni (1989, 4), apoyándose en el prologuista, parece instaurar el germen de esa “parábola del magisterio” que se desplegará en *Los elementales*. Como hemos visto anteriormente, en *Babel* cuatro reseñas dan cuenta del *affair* Lamborghini. Los cuatro textos, pertenecientes a Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec y Milita Molina (aparecidos sucesivamente en los números 9, 10 y 11 de la revista), desde uno u otro punto de vista, reflexionan acerca de lo que significa que un autor cuyo principal atributo era la condición de oculto –de subterráneo, de contraseña generacional garantizada por su hasta entonces restringida circulación entre “lectores subrepticios”– pase ahora al gran mercado internacional con una edición española. En este proceso, Lamborghini, ¿gana o pierde? Para Chitarroni, Aira se construye como discípulo de Lamborghini, pero a la vez, en el prólogo, parece anunciar nuevas feligresías, parece abrir camino a nuevos

autores y exégetas que podrían ponerse bajo la órbita del autor y, por lo mismo, banalizarlo:

Pero, al fin de cuentas, hay en los argumentos del discípulo [Aira] una ambigüedad depravada que siempre defraudará, a los detractores tanto como a los feligreses. Y es que unos y otros querrán un maestro constante o una aversión fija, una circunstancia sin yo o un yo con circunstancia. Nada les gustará leer, si de enemistad se trata, algo distinto de un epitafio. No querrán entender, si se trata de feligresía, que los excesos de taradez que acarrea un seguimiento menos distanciado volverían ilimitada la tarea de imitación. Aira los trata con despiadada ecuanimidad, y hasta deja asomar una clave en la parábola del magisterio que intercala: el maestro dice algo que el discípulo oye mal; el discípulo lee en la mirada del maestro (o en el pasado mismo) una especie de consagración del malentendido. En esa anécdota satori, el discípulo ya es, aparte de prologuista, maestro. (1989b, 4)

La “parábola del magisterio” remite perfectamente a la tensión descrita en *Los elementales*: la “consagración del malentendido”, “el maestro dice algo que el discípulo oye mal” (preeminencia en esta parábola del sentido del oído como motor del malentendido, tal como sucederá en *Los elementales*). Como dice Milita Molina (mientras lleva más allá el miedo a la banalización de Lamborghini y coloca al propio grupo dentro de la “inepta feligresía”):

[...] nunca legible, cuestión que vuelve estéril la pregunta de Alan Pauls [...]: “¿Qué lectores habrá para estos textos...?”. Porque el ropaje nuevo no puede soslayar otra pregunta que anula la anterior: ¿Qué lectores hubo para O.L.? [...] Los menos afortunados, seguimos repitiéndolo. (1989, 33)

La denuncia de lo que una feligresía inepta en torno a la figura de Lamborghini como maestro podría implicar es lo que parecería ponerse en escena, semiconscientemente, en *Los elementales* de Guebel (y acaso también en *El volante* de Aira), porque uno de los miedos que recorre al grupo Shanghai, con su culto de ciertos autores transgresores, es la banalización, el que, arrancados de sus órbitas restringidas y arrojados a la ampliación del mercado, estos precursores queden desnaturalizados. Como explica Sapiro:

Todas las vanguardias [...] se afirmaron en contra de la ortodoxia del *establishment* literario. [...] Sin embargo, al funcionar como sectas reunidas alrededor de una figura profética, las vanguardias tampoco suelen escapar del envejecimiento social que va acompañado a la rutinización de los procedimientos, la disolución del mensaje y la institucionalización de algunos de sus miembros [...] (2016, 92)

Este miedo no es extraño en una generación que, a pesar de su culto a ciertas “literaturas menores”<sup>469</sup> y periféricas, prefiere, paradójicamente, construir su posición en

---

<sup>469</sup> Nos remitimos a la noción de “literaturas menores” de Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor*, tan fructífera en la axiología babélica.

el campo apostando por la búsqueda de legitimidad, de centralidad y de circulación editorial.

Sin embargo, en esa búsqueda de múltiples precursores, los babélicos sólo se encuentran a sí mismos, como en el poema persa titulado “El coloquio de los pájaros”, tan caro al autor de *El Aleph*, donde treinta pájaros parten hacia una montaña en busca de quien debía ser su rey para descubrir, al llegar, que ellos mismos eran el rey. Como dice Chitarroni sobre la “parábola del magisterio” que vincula a Aira con Lamborghini: “En esa anécdota satori, el discípulo ya es, aparte de prologuista, maestro” (1989, 4).

En “Gracias Chanchúbelo” Laiseca habla de “los aproximados” (imagen tomada de “El acercamiento a Almotásim”): los sobrevivientes que expresan al Maestro. En *El volante*, Aira duplica su propia relación de discípulo con Lamborghini en la relación de los babélicos con él mismo. En *Los elementales* Guebel lleva al máximo nivel de disolución referencial el problema de la herencia del maestro transgresor y dramatiza esa duplicidad entre ética y épica del fracaso que circula en el imaginario babélico como una mancha temática, pero también como la construcción de un *lugar* colectivo<sup>470</sup>.

Los babélicos (y Laiseca y Aira también) heredaron la ansiedad por la apropiación de los precursores y el dominio de los legados, sea el genio borgeano o la sibilina lengua absuleta lamborghineana. Matar a Borges o revivir a Lamborghini, en una alquimia lamborgeana, para reclamar un *lugar* análogo. De ahí la búsqueda de representar la angustiante relación entre Maestro y Discípulo, entre “esfumados” de la literatura y sus evangelistas.

#### **4.2. Del padre a Libertella, otras derivas guebelianas**

Resulta curioso que en su estudio sobre las autoficciones colectivas, María Virginia Castro no mencione esa narración humorística, “Solemne, el gordo Buck”, con que Martín Caparrós (firmando como Carlos Montana) cierra el primer número de *Babel* y puede leerse como un manifiesto acerca de la cuestión de la postmodernidad como rótulo endilgado a grupo (quizás en el texto se ficcionaliza en clave a Jorge Dorio). Castro tampoco remite al relato de Daniel Guebel “La salud del padre” (presentado en 1987 como fragmento de una inédita novela en la revista *Vuelta*, no. 8), donde la referencia autoficcional a la propia novela *Arnulfo* anticipa la estrategia de Sergio Bizzio en *El divino convertible* (novela que Guebel encomiaría en el penúltimo número de *Babel* por esta misma estrategia [1990c, 8]). Por otra parte, aunque anterior y desvinculada de *Babel*, es notable cómo Alberto Laiseca, en *Aventuras de un novelista atonal*, anticipa esa autoficción entre megalómana e irónica sobre su condición de escritor que se verá en los mencionados textos de Guebel y Bizzio, y cuyos ecos parecerían llegar hasta *El volante*.

En lo que respecta a la estructura discipular que atraviesa algunas de estas autoficciones, *Aventuras de un novelista atonal* anticipa las relaciones maestro-discípulo de toda la obra de Laiseca (que según Matía H. Raia puede ser un trasunto del vínculo

---

<sup>470</sup> Vale reponer (y recitar) la definición de Castro de “autoficción colectiva”: “Mediante estrategias aprendidas en la lectura de Borges, los llamados babélicos se aseguraron un lugar en el campo literario argentino, y lo hicieron desde muy temprano y cuando todavía no se vislumbraba la trascendencia de ninguno de ellos en particular. Por lo mismo, en sus textos no apostaron a la “autoimagen de escritor” en singular, sino a la construcción de una imagen de sí en tanto grupo. Para ello, contaron con por los menos dos antecedentes ilustres dentro de la que aquí se ha hipotetizado como un posible “subgénero” de la novela argentina: la ‘autoficción colectiva’” (Castro, 2009a, 6-7).

esotérico entre Laiseca e Ithacar Jalí [2018, 2019a, 2019c]), y se desplazará hacia *El jardín de las máquinas parlantes*, *Los sorias* y *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*.

En el caso de “La salud del padre”, se trata de un relato de extraño ambiente que reproduce esa hermenéutica del padre que hemos visto en Marcelo Cohen, Chejfec y Sánchez –y que funciona como un claro experimento de escritura “judía” derivada “La condena” de Kafka o del tortuoso y alquímico padre de los relatos de Bruno Schulz<sup>471</sup>– se propone un relato autoparódico, si bien no colectivo, como las autoficciones analizadas por Castro, en relación directa con la inscripción de la propia trayectoria dentro de la ficción (el jactancioso, casi laisequeano, protagonista se menciona como el autor de “la hoy justamente célebre novela *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*” [1987, 7]).

El protagonista, escritor decadente entregado al ocio y los excesos tras la publicación exitosa de su novela, se ve constantemente importunado por las llamadas de su madrastra, quien le ruega que visite al psicológicamente estragado padre, que yace enfermo en su lecho. Demostrando un frío fastidio, decide finalmente atender la solicitud de su despreciada madrastra: acude a visitar a su padre. Éste lo espera en su habitación, en cama, en un estado extraño de paroxismo místico. Delira acerca de ciertas formas elementales de vida moran en su interior, y asegura que su cuerpo está dividido en un cuerpo terrenal y un cuerpo celeste. Sumido en una suerte de transfiguración hacia lo inmaterial, relata de manera delirante y tremebunda la cremación del cadáver de su propio padre, cuyo cuerpo etéreo parece experimentar ciertas transformaciones semejantes a la demencia. Su hijo no se inquieta ante estas muestras de locura, pero ocasiona el enojo del padre al reclamarle que abandone el tabaco en nombre de su salud. En medio de la iracunda proclama metafísica del padre, cuyo cuerpo emana un brillo extraño, el protagonista escapa de la habitación. Cuando su madrastra busca en él la confirmación de la locura del anciano, el hijo niega percibirla, acaso para atormentarla, acaso por frivolidad.

La narración, por un lado, parece una reescritura de “La condena” de Kafka, con la visita al padre enfermo que todavía guarda poderes ocultos (incluso el relato deja entrever cierto anclaje en la cultura judía), así como de los relatos de Bruno Schulz, con el motivo del padre moribundo y revirado por teorías personales de corte mágico y misterioso, vinculadas a cierta indescifrable dimensión demiúrgica; por el otro, anticipa el tema del maestro indescifrable que se transfigura en su lecho de muerte en un ser etéreo, tal como aparece en *Los elementales*, al punto de poder considerarse este fragmento ficcional como un esbozo de esa novela. Si lo que parecería una fuerte influencia de Laiseca es hipotetizable, la presencia de algunos rasgos estilísticos

---

<sup>471</sup> En el número de *Vuelta* donde se publica el relato, Guebel menciona a Schulz entre sus influencias seguras, casi “expoliaciones” (1987, 9). La obsesión por teorías demiúrgicas demenciales, lo que Schulz llama “generatio equivoca” (1982, 40), atraviesa “La salud del padre” y se proyecta de forma evidente hacia *Los elementales*, o hacia algunos episodios sueltos de *La perla del emperador*, y tiene sus fuentes ostensibles en relatos de Schulz como “La visitación”, “Los pájaros”, “Tratado de los maniqués o el segundo génesis” y “Fin del tratado de los maniqués”, entre otros que, de hecho, funcionan entre sí más bien como una novela episódica o una *short story cycle* (cfr. Gandolfo en Schulz, 1982, II-III). En términos puntuales de recepción, y considerando que “La salud del padre” sería parte de una supuesta novela que Guebel venía escribiendo desde comienzos de los ochenta, es muy probable que el autor haya accedido a Schulz a través de la antología preparada por Elvio Gandolfo para el Centro Editor de América Latina, publicada en 1982.

lamborghineanos (“en mi cuarto no había sillas y hube de instalar mi generosa analidad en la alfombra” o “parecía haber descubierto en sus nalgas una nueva perspectiva para contemplar el absoluto”) es irrecusable en la medida en que en la misma revista donde publica el fragmento el autor menciona la influencia (“escritor expoliado”) de Lamborghini (1987, 9), por no recordar que *Arnulfo* en su totalidad parece escrito bajo el signo expreso de la obscenidad barroquizante del autor de *El Fiord*.

También cabe decir que, si leemos la reseña de Guebel dedicada a Héctor Libertella en el número 17 de *Babel* (1990, 8), veremos que el culto a su escritura es explicado con herméticas referencias a su pseudo doctrina de “los elementales”. No sería extraño postular que la simbolización propuesta en la figura del maestro en *Los elementales* y del padre en el relato mencionado sintetice la figura de diferentes maestros cuya escritura Guebel veneraba como misteriosa y casi demiúrgica: en tal caso, Libertella y Lamborghini representan esta utopía del experimentalista extremo: “el acto de escribir sin reservas ni ocultamientos. Esa acción de sinceridad pura vuelve al autor un profeta del asunto” (Guebel, 2009). Si seguimos precisamente el homenaje que le dedicará Guebel a Libertella hacia el cierre de *Mis escritores muertos*, puede decirse que el culto a la precursión de este autor vehiculiza claramente algunos de los sentidos circulan por *Los elementales*. Especialmente si recordamos la referencia al magisterio enigmático y esotérico de Libertella, que sólo mucho tiempo más tarde Guebel afirmaría comprender:

Creo que la respuesta más contundente que me dio nunca fue una vez en que le pregunté, medio exasperado, por qué carajo le importaba tanto la alquimia. Él me miró, se sonrió medio de costado, encogió los hombros, primero uno, después otro, y me dijo: “Ah”. ¿Puede entenderse que esta reticencia a la explicación es resistencia a desgranar el núcleo donde algo produce sentido? ¿O es una idea mía? [...] Ahora bien, ¿por qué dije que cuando escribo pienso que él es quien me lee? No lo sé. Con suerte, alquímicamente, o en cierta configuración de las cartas astrales en las que no creo, sobre el campo de mi incompreensión él sembraba para obrar una transmutación, y al mismo tiempo sin interferir, solo siendo y mostrándose. (cfr. Guebel en Adriaensen y Maier, 2015, 307).

\*\*\*

*El volante* y *Los elementales* son textos que, por medio de una amplia gama de materiales simbólicos, operan como punto de partida en la remisión a núcleos centrales de la articulación entre la pertenencia a una generación literaria y la percepción de las cristalizaciones culturales que se generan en los vínculos transgeneracionales. El motivo del maestro y los discípulos, enriquecido por la metáfora borgeano-laisequeana de los “esfumados” y los “aproximados” permite comprender cómo y a partir de qué estrategias el grupo *Shanghai/Babel* se enfrentó al funcionamiento complejo e impiadoso de los recambios generacionales, así como a las imposturas intelectuales que rodean a los procesos de consagración dentro del campo literario.

Los babélicos plantean una representación donde, a través de la reflexión metaliteraria y la autoficción, se denuncian los mecanismos con los cuales los grupos construyen sistemas culturales de valor o regímenes discursivos hegemónicos de representación. Pero también se perfila una visión paradójica donde, desde la

plataforma legitimadora de una *formación*, se denuncian las fragilidades e inconsistencias, y acaso el fracaso y la ingenuidad, de toda intervención colectiva en la cultura o en la política, lo cual se ha percibido en su época como una visión despolitizada propia de una generación de postdictadura: el fracaso del compromiso y de la intervención ideológica, el fin de los grandes metarrelatos para explicar la historia. Ya en el primer editorial de la revista *Babel*, firmado por sus directores Jorge Dorio y Martín Caparrós (3), se comparaba el gesto de publicar una revista cultural con la inútil carga de la caballería polaca contra el ejército nazi durante la II Guerra Mundial. Diez años después, en una entrevista, Caparrós seguía adhiriendo a ese derrotismo al afirmar, haciendo referencia al mencionado editorial de *Babel* y expresando su postura frente a la relación entre literatura y sociedad: “lo que no tengo es ninguna expectativa sobre sus efectos sociales” (en Chacón y Fondebrider, 1998: 138).

## 6. Conclusiones

¿Qué puedo recomendarte sino que leas libros?  
¡No compres más *Babel*!  
Ricardo Ibarlucía (*Babel*, no. 14, 1990, 43)

[...] esa ciudad grandilocuente llamada Babel.  
“Los oficios terrestres” (editorial s/firma) en *Con V*  
*de Vian*, no.2 (1990, 3)

a. La herencia frustrada y el fracaso como transgresión: ética de las imposibilidades, épica del genio artístico

Soy un escritor fracasado, eso ya se sabe.  
Daniel Guebel, *Derrumbe* (2007, 12)

[...] declararse “un escritor fracasado” puede pasar por una jactancia.  
Alberto Giordano (en Adriaensen y Maier, 2015, 61)

Todo escritor es en nuestro país un fracasado.  
Fogwill (en Chejfec, en Sánchez y Spiller, 2009, 230)

Se creía que “estos [los babélicos] iban a copar los medios”, aunque jamás copamos nada. En ese sentido digo también que es como una generación totalmente fracasada. [...] Recuerdo que incluso alguien alguna vez me dijo: “ustedes tuvieron la posibilidad de tomar el poder y no lo tomaron”. Pero nosotros siempre tuvimos, por lo menos yo, una relación completamente intermitente con el poder,

en todo caso no buscarlo nunca y cuando viene, aceptar, pero cuando no viene, no buscarlo. Como cierta histeria si querés, pero también una cierta sagacidad política.

Alan Pauls (en Chacón y Fondebrider, 1988, 143-144)

En ese breve volumen que es *Literatura de izquierda*, manifiesto apologético sobre la noción de vanguardia literaria publicado en pleno siglo XXI (2004), Damián Tabarovsky opera una suerte de restauración de los valores transgresores que en los años setenta habían propuesto tanto la revista *Líteral* y Lamborghini como Josefina Ludmer y Nicolas Rosa con su renovación del aparato crítico. Cuesta no encontrar en *Literatura de izquierda* los ecos de ese manifiesto tan anti-Boom como anti-contornista que Héctor Libertella publicara en 1977 con el título de *Nueva escritura en Latinoamérica*.

Con un gesto anacrónico que, por ello mismo, se torna profético, Tabarovsky anuncia que la verdadera “literatura de izquierda” se ubicaría en un no-lugar, tan lejos de las banalidades del mercado como de las imposturas de la academia: “textos diversos y muchas veces contradictorios, pero escritos todos en el espacio del riesgo del fracaso, como desafío a esa imposibilidad” (2011, 47). Es el lugar de la mezcla, de la incerteza, de lo inasimilable, de la ruina y la digestión: el paradigma de la experimentación como cifra de complejidad.

En un artículo publicado en *milpalabras* (2002, 34-40), que sería la base de *Literatura de izquierda*, Tabarovsky declaraba ya su posición hacia la cuestión de la transgresión como riesgo: “la gran parte de la literatura contemporánea, que no conoce el fracaso porque no conoce el riesgo” [...] “las novelas que hacen del riesgo del fracaso su arte [...] que llevan tan lejos su fracaso, su estrepitosa caída, que al hacerlo triunfan” (2002, 38). El contra-canon minoritario que propone aquí Tabarovsky, a modo de tradición selectiva, no sólo coincide con la biblioteca de lecturas que construía *Babel* a fines de los ochenta (Lamborghini, Libertella, Fogwill, Aira, Copi), sino que incluye también a buena parte de los propios babélicos, como si precursores y sucesores compartieran una misma línea de pertenencia y transitaran por un mismo derrotero experimental, como si estuvieran poseídos por el mismo fantasma de la vanguardia que recorre la literatura, tal y como si entre los años sesenta y el siglo XXI no hubiera una discrepancia fundamental entre las apuestas y los contextos. Entre *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini y *El terrorista* de Daniel Guebel se extendería una línea de continuidad legitimada por el gesto ético de pertenecer a una misma “comunidad inoperante de la literatura” (2011, 17). Estas obras, embarradas por el posicionamiento de una escritura fuera del mercado y fuera de la academia, que corre el riesgo de no ser comprendida, de volverse inconsumible por no responder a “los códigos transparentes de una legibilidad” (como dice Piglia en el prólogo a *El frasquito* de Gusmán), ambas, tanto la visión abyecta y pesadillesca de Lamborghini como la novela paródica de Guebel, detentarían una misma vocación de transgresión, estarían escritas bajo la misma lógica pulsional del deseo. Y, por ende, ambas compartirían una comparable potencia de extrañamiento e inquietud, unas mismas “pasiones anómalas” (para usar la expresión de Giordano para referirse a Arlt [1999, 23]), como si todos y cada uno de los textos del contra-canon de Tabarovsky, sin importar la época a la que pertenecen, pertenecieran al mismo utópico y feliz gremio de vanguardistas. Ahora bien, ¿la limpidez y linealidad de esta herencia, entre una y otra forma de transgresión, no es precisamente la que

aparece problematizada, como un malestar generacional, acaso como una imposibilidad, entre los propios Shanghai, en las páginas de *Babel*, en sus ficciones?

Al comienzo de la investigación emprendida formulábamos un interrogante: ¿qué poéticas tienen derecho a recoger el guante de aquellas experiencias radicales y disruptivas de los años sesenta y setenta? Al hacer esta pregunta tomábamos como punto de partida el lugar significativo que este problema de la herencia de la transgresión adquiere de forma más o menos explícita en la crítica literaria desde los años ochenta y noventa hasta hoy. Martín Prieto, en su *Breve historia de la literatura argentina* (2006) notaba que esa línea de vanguardia representada por *Literal* y Lamborghini, sujeta a riesgos y a la autoexclusión cultural de sus exigencias disruptivas, no tuvo “auténticos” herederos entre quienes pretendieron continuarlos, sean César Aira, Alan Pauls o, en general, los autores de la generación babélica (Prieto, 436). Ni siquiera, siguiendo a Prieto, los propios fundadores de *Literal*, Luis Guzmán y Germán García, habrían mantenido esa extrañeza y negatividad perturbadora que promulgaran en su juventud (432).

A su vez, la pregunta por el derecho a recoger el guante se desplazó para nosotros hacia otro interrogante: ¿cómo se articula la política de la literatura construida por los babélicos con las postuladas por aquellas poéticas experimentales y marginales anteriores que ellos toman como modelo y punto de partida para proponer una reestructuración de la biblioteca canónica argentina? En fin, ¿cómo heredar los efectos y recursos de la transgresión tal como han sido fraguados en una generación anterior, en un contexto de posibilidades y limitaciones diferentes?

Si bien hemos rastreado las marcas discursivas de esa mancha temática que configura la cuestión de la herencia de la transgresión a lo largo de un corpus específico de textos dentro y fuera de la revista *Babel*, es el hecho de que tales textos circunden una noción (sea un mito cultural o una categoría de la crítica) de “lo babélico” el punto donde nos ha interesado asentar nuestro asedio del objeto de estudio. Consideramos que uno de los perfiles más satisfactorios del recorrido de esta investigación consistió fundamentalmente en el armado o montaje de un corpus que configura un objeto específico que trasciende las fronteras de la revista *Babel* y que no se limita sólo a las ficciones que los autores del grupo Shanghai publicaron en la época. Ese corpus, al que nosotros nos referimos como “lo babélico”, sería el precisamente la síntesis de textualidades que han ido modelando una imagen de grupo (Shanghai/*Babel*) y un conjunto de operaciones críticas para reconfigurar el canon nacional y promocionar la legitimidad cultural de las propias producciones literarias. Esto nos ha llevado a discutir fundamentalmente la cuestión de la paradoja entre homogeneidad y heterogeneidad que atraviesa a la revista: la búsqueda del núcleo homogéneo profundo y blindado, entremezclado con la multiplicidad que caracteriza a *Babel*, se disemina directamente hacia varias de las ficciones iniciales del grupo y hacia toda una formación discursiva que adquiere los rasgos de una suerte de novela de grupo, de una “autoficción colectiva” (al decir de Castro, 2009a y 2015) donde se escenifica el mito de origen del grupo, pero también la conciencia compartida de la herencia de la transgresión como problema y como fracaso generacional.

\*\*\*

Al estudiar el papel de las letras argentina en la obra de Roberto Bolaño, Roland Spiller denomina a la literatura rioplatense del siglo XX como “laboratorio condensador del fracaso” (en Sánchez y Spiller, 2009, 156) para dar cuenta de toda una tradición del fracaso como mito nacional. Un mito de fracasos y fracasados que va desde los mundos



de Arlt, Borges y Martínez Estrada hasta los de Onetti, Di Bendetto, Piglia y Saer, para llegar directamente a las poéticas de los escritores que comenzaron a publicar después de la dictadura, entre quienes Spiller acentúa especialmente a Sergio Chejfec.

Estudios como los de Graciela Scheines (1991), Idelber Avelar (2000) o Roland Spiller han abordado ampliamente el papel de la derrota como una marca constitutiva y estructurante de la literatura argentina, sea por el fracaso del proyecto de nación fundado en la dicotomía civilización-barbarie, sea por cierta sensación de fracaso de las utopías de izquierda, tal como comienza a percibirse tras la finalización de la dictadura.

Si bien el tema del fracaso no ha sido el punto de partida de la investigación llevada a cabo, sí quizás sea el punto de llegada, o al menos una de las tantas proyecciones que pueden derivarse de todo intento de releer *Babel* y a los primeros textos babélicos tres décadas después de su época de emergencia. Si cierta “cultura del fracaso” (Sánchez y Spiller, 2009, 9) ha sido ampliamente cartografiada en la literatura argentina, resulta notable cómo nuestro específico interrogante sobre la herencia de las vanguardias transgresoras, en la cisura generacional entre dictadura y postdictadura, reenvíe precisamente a esa mancha temática omnipresente: la herencia trunca, el legado no recibido, el maestro o el padre no comprendido por sus hijos o discípulos, establece precisamente cruces y desplazamientos entre la cuestión de la transgresión y la del fracaso: no ya la imposibilidad de la transgresión como fracaso, sino quizás el fracaso (su exhibición como marca de pertenencia) como única transgresión posible.

De hecho, la novela grupal, esa novela de formación que, como simulación novelesca, configura el mito de origen y la autoficción colectiva de los babélicos, la puesta en escena de una alineación, se concentra en una específica *política literaria* donde la transgresión consistiría en una autofiguración del grupo (y de la generación) como atravesada por la ambigüedad de dos formas de fracaso. El fracaso como gesto ético (la declaración generacional, grupal o individual de las propias imposibilidades), pero también como jactancia épica (lo inasimilable como marca indiscutible del genio artístico, la fuerza negativa como heroísmo de lo que el medio cultural no puede asimilar por su propia indigencia). Esta “novela” ético-épica sobre el fracaso –podría decirse, una representación figurada de la identidad generacional “entre épocas”– adquiere espesor en las figuras de la intriga, el complot no realizado, el golpe no dado, la herencia no recibida, que atraviesan tanto los textos críticos que el núcleo del grupo publica en *Babel*, como las ficciones con que inauguran sus poéticas en los años ochenta y primeros noventa.

En su manifiesto babélico, Martín Caparrós justificaba la herencia de Borges según la capacidad que podría adjudicársele de “inventar un territorio (nuevo) producto de la mezcla de ¿lo mejor? de las tradiciones occidentales” (1989a, 44). En parte es ese territorio conjeturalmente nuevo y esa mezcla dudosa lo que el grupo Shanghai fue construyendo como un efecto central de la revista *Babel* y de sus propias ficciones: un dominio donde la literatura y la crítica se replican mutuamente para reconfigurar la biblioteca argentina. Lo conjetural de la novedad: al fin y al cabo, no poco del gesto exótico de los babélicos ya había sido anticipado por Borges y por las banderas antirrealistas de *Sur* (Amícola en Adriaensen y Maier, 2015, 211). Lo incierto de la calidad de aquello que aparece mezclado y parodiado hasta el pastiche: ¿no es la literatura “mala” acaso uno de los emblemas con los que *Babel* configura el culto a César Aira y a su valentía de abrazar “lo frívolo”?, ¿no hay en ello ecos de las mezclas espurias

de Manuel Puig y, más hacia atrás, de la jactanciosa bravata arltiana: “dicen que escribo mal”?

Ya no se trata, como especulaba la vanguardia de *Literal*, de la plétora infinita de exuberancias y excesos del lenguaje, esa semiosis infinita de “lo novelesco puro” o de los juegos pulsionales con el significante. La transgresión para los babélicos no se apoya ya en el gesto de sus precursores de arrojar al libre juego de la escritura desencadenada en sus fuerzas más extrañas y perversas. Por el contrario, pese a que sus ficciones inicialmente parecían reproducir ese mismo ímpetu, el gran mito de fondo, la mancha temática que atraviesa la discursividad babélica sería quizás el fracaso y la imposibilidad. El fracaso en el conato de recoger los estandartes de sus precursores, la imposibilidad de heredarlos o incluso de entenderlos. Es la imposibilidad del narrador de *Ansay*, que replica en otro nivel el fracaso de su protagonista al dar cuenta de la imposibilidad (o su incapacidad) para escribir una novela histórica; es la fascinación ombliguista de *Arnulfo* y de *La perla del emperador*, que no pueden salir del bucle perenne y cíclico de sus intrigas novelescas, de su exotismo de cartón pintado, de su preciosismo estilístico exagerado, y que niega voluntariamente que un relato pueda cerrar y ofrecer un sentido fijo; es la imposibilidad de los jóvenes militantes de *No velas a tus muertos* para salir del reino de la pura representación, del plano del idealismo quijotesco, y su caída inevitable en un fracaso generacional y un “baño de sangre”; es la imposibilidad gnoseológica y comunicativa de los protagonistas/hijos de *El oído absoluto*, *Lenta biografía* y *La ingratitud* para asir y reconstruir la experiencia pasada y la identidad verdadera del padre, fracaso que ya anticipaba Caparrós al negar la posibilidad de reponer el pasado histórico, y que ya en las novelas de Saer se percibe como la naturaleza compleja de la experiencia que le impide ser restituida por la palabra; es, finalmente, la imposible herencia de los discípulos en *Los elementales*, cuyo misterioso maestro agonizante abandonará el mundo sin llegar a transmitirles el secreto que ellos ambicionan.

El fracaso que los sujetos textuales de las ficciones babélicas escenifican y el fracaso que se problematiza en los textos críticos publicados en *Babel*, ¿no cifran también el fracaso como *lugar* que se disemina también hacia los propios sujetos sociales, hacia los autores? ¿No es el *lugar* (o no-lugar) del fracaso el espacio desde el cual los babélicos especulan con las propias posibilidades de transgresión? Recordemos que cuando Caparrós comienza a escribir ficción, entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, su primera opción para insubordinarse a la moral de la literatura comprometida de su generación (su táctica de disrupción, digamos) consiste en escribir una novela histórica sobre un anti-héroe derrotado en la cual el propio narrador extradiegético ventila constantemente la imposibilidad de escribir una novela histórica; y escribe otra novela en la que, quebrando la temporalidad y la unidad de estilo de la novela tradicional, dramatiza y satiriza el fracaso de esa misma militancia juvenil cuya épica ya era un mito cultural de la izquierda. Precisamente ese no-lugar, esa ausencia generacional, ese riesgo de tornarse inconsumible, guía al joven Caparrós a sacar provecho de las desventajas generacionales que lo convertían en un huérfano (como dicen en su manifiesto babélico, 1989a, 44) y hacer del fracaso (propio y colectivo) la piedra de toque para irrumpir de manera irreverente en la literatura argentina: el gesto ético de declarar una insuficiencia, una invalidez, una indigencia, como coartada para erigir una épica de las propias potencias para inquietar, convirtiendo al escritor fracasado en genio artístico.

## b. La herencia y la temporalidad

*Babel* se caracteriza por una duplicidad interna que configura, por lo significativo de su funcionamiento, prácticamente una cualidad única dentro de las revistas literarias y culturales argentinas. Conviven en sus páginas, por un lado, un sistema de operaciones críticas grupales y, por el otro, una superficie de voces heterogéneas. “Lo babélico” como escenificación de un sistema de valores y de una declaración de pertenencia a una formación es un perfil de la revista, un efecto de sentido cuyo horizonte de recepción en su época resultaba minoritario, como gran parte de los efectos culturales que hacían circular sus miembros. Mientras tanto, como una suerte de aparato periférico que da sustento al eje de señales y guiños babélicos, funciona la revista dirigida al lector general: las reseñas, los artículos diversos, los dossiers, los múltiples colaboradores, en fin, la imagen de actualidad, eficacia y pertinencia temática que debe ofrecer una revista sobre libros. Entre homogeneidad insularizada y heterogeneidad abierta, *Babel* ofreció precisamente esa doble efigie de intriga de tribu por un lado y de puerto cultural por el otro: entre ambos extremos, se extendía esa “ciudad grandilocuente llamada Babel”, tal como se la define irónicamente desde la publicación adversaria, *V de Vian* (no. 2, 1990, 3). *Babel* como la políglota y trágica edificación bíblica: “esa ciudad donde nadie entendía a nadie (ni les interesaba hacerlo)” (siguen los vitriólicos vianistas) y cuyos colaboradores “nadie recuerda” (1990, 3).

Ahora bien, en parte es un efecto de “ilusión retrospectiva” (como afirmaba Carlos Correas sobre la celebridad de la revista *Contorno* [2004, 9]) lo que hizo de *Babel* un objeto cultural delimitado, un episodio que se desliza desde la historia de las revistas hacia la historia literaria. Es sólo la trayectoria de sus autores y las diferentes reposiciones de las tensiones acerca de la vanguardia narrativa y el canon en el campo literario posterior lo que hizo volver la vista hacia *Babel* como un momento significativo en la producción de sentidos de lo que puede llamarse “literatura argentina”. Al transcurrir el tiempo, la revista deja de ser una revista propiamente dicha (pierde su actualidad, su condición de objeto presente, en flujo, con lectores diversos, con recepciones predominantemente efímeras e inocentes) y pasa a convertirse en un emblema cuyo círculo hermenéutico se ciñe a las producciones literarias del núcleo duro del grupo Shanghai. Es entonces cuando la revista *Babel*, treinta años después, puede ser releída como otra obra de los babélicos, como otro episodio de sus simulaciones grupales, homologable a los efectos literarios de sus ficciones.

El problema de la herencia de las vanguardias, de la asunción del legado de los precursores, reenvía directamente al eje de interés con que Mariana Catalin estudia el fenómeno cultural de *Babel*, a saber, el cruce de temporalidades que comienza a ponerse en escena a fines de los años ochenta en la literatura argentina y que tiene en los babélicos su principal horizonte de emergencia e intervención:

[...] la generación de un espacio entre dos épocas, que supuso pensar en los fines de una etapa que se definía bajo el amplio término de modernidad y el advenimiento de una configuración del campo literario e intelectual (social y cultural) diferente, que exigía una redefinición de categorías y de imaginarios (redefinición en que los discursos que se articularon en torno del término posmodernidad y los “fines” de lo moderno, ya fuera para ser rechazados o redefinidos, cumplieron un papel importante [...]). (2010, 109)

Asimismo, ese espacio intermedio –que cobra en el mote de “generación ausente”, que Lucas Rubinich (1985) proponía desde *Punto de Vista*, su máxima valoración como malestar de época– es el cruce donde se define el sentido de una vuelta de postdictadura a las vanguardias radicales y antipopulistas (la relectura de *Literal* y de Lamborghini), todo lo cual demuestra hasta qué punto es certera la aseveración de Beatriz Sarlo cuando nota que

Lo que se discutió en arte y literatura a la salida de la dictadura responde a un campo de problemas que no se inscribe en una nueva conversación, sino que se dibujó a fines de los setenta, cuando no antes. (2006, 16)

Si bien este juicio no está formulado en relación directa con los babélicos, no sería errado percibir en esa temporalidad entre épocas, entre los imaginarios en torno a lo moderno y lo postmoderno, una cisura que busca su “redefinición de categorías” en una continuidad con un modelo de transgresión que ya había tenido su cénit de radicalidad, su momento heroico, entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Es decir, esa búsqueda de lo nuevo entre las ruinas de la “modernidad” (“lo posmoderno como plenitud de lo moderno en tanto posibilidad de imaginarse los silencios de la modernidad y el lugar de la periferia en esa reflexión” [Catalin, 2012, cap. 2, párr. 4]) es también un complejo generacional que incita a reclamar un legado y justificar la relectura de una tradición anterior. Para romper con las ideas de utilidad, compromiso y significado que predominan en esa modernidad politizada de la literatura argentina de los años setenta (la cual, bajo la idea de eficacia, es capaz de articular tanto una *littérature engagée* y militante como una literatura de masas pensada para satisfacer las demandas de un mercado creciente) los babélicos buscan la clave de sus réplicas en algunos episodios que ya estaban explorando y pautando en Argentina los alcances de la transgresión desde fines de los años sesenta: las novelas de Puig, la revista *Los Libros*, la crítica de Nicolás Rosa y Oscar Steimberg, las primeras obras radicales de Libertella y, fundamentalmente, *El Fiord* de Lamborghini, *El frasquito* de Gusmán y la diseminación de sus efectos, ya a lo largo de los setenta, hacia la revista *Literal*.

Esta búsqueda de lo nuevo en lo viejo, del futuro en la herencia del pasado, configura también un *relato* (una “novela del artista”, diríamos) que atraviesa autoficcionalmente las operaciones críticas de la revista *Babel*, así como las muchas de las ficciones iniciales que postulan sus miembros centrales en aquellos años, donde se escenifica la herencia de la transgresión como problema, como una intriga trunca, como un vínculo generacional entre maestros y discípulos, padres e hijos, probablemente fallido o imposible a causa de la tragedia de esa temporalidad “entre épocas”, de ese contexto “insuficiente” para justificar las cruzadas inasimilables que habían protagonizado las vanguardias que los babélicos colocan como modelos. Percibir el magisterio alquímico de Lamborghini o de Libertella y, a la vez, no poder reproducirlo y tener que conformarse con magias menores, es de alguna manera uno de los núcleos autoficcionales a través de los cuales los babélicos ponen en escena la propia “novela de formación” (de la formación de un grupo, es decir, de la formación de una *formación*), y es lo que atraviesa la declaración de orfandad generacional que hace Caparrós en su manifiesto (1989a, 44), el disenso airado de Chitarroni hacia las acusaciones de Libertella contra los que admiran a Lamborghini y no escriben siguiendo ese riesgo (1990b, 8), la fábula del maestro incomprensible e inheredable que Guebel arma como

cúspide de la autoficción babélica en *Los elementales*, así como todos los padres que dejan relatos y herencias inasimilables para los hijos en las ficciones del grupo (o afines), como *Lenta biografía*, *La ingratitud*, *El oído absoluto*, “La salud del padre”...

### c. La herencia *des-leída*

En noviembre de 1973, mientras Perón tenía un mes en el gobierno y la Triple A de López Rega comenzaba a operar su programa siniestro de eliminación del “enemigo interno”, el primer número de la revista *Literal* arrojaba una de sus tantas consignas sacrílegas: “La literatura es posible porque la realidad es imposible” (1973, 5). Década y media más tarde, ya con la democracia alfonsinista evidenciando sus dificultades económicas, *Babel* recuperaba aquel apotegma como eje de su sistema de valores (la literatura no *puede* y no *debe* buscar la representación de la realidad). Y, en tal herencia reclamada, *Babel* permutaba ese perfil de artefacto de vanguardia de su predecesora, ese perfil de objeto total blindado y hermético, y lo proyectaba hacia una revista aparentemente signada por la multiplicidad de puntos de vista y la heterogeneidad de voces: una revista funcional al mercado y a la novedad editorial. Sin embargo, debajo de esa traza exterior (*Babel* como una mera revista de reseñas), el núcleo grupal babélico conspiraba para reponer, a su modo, la “intriga *literal*” en sus rasgos fundamentales: la oposición contra la superstición de la funcionalidad y la eficacia (cfr. Giordano, 1999, 146), contra la “política de la felicidad” (*Literal*, 1973, 35) que exigía de la literatura un compromiso con la realidad representable, una utilidad social, una filiación a los discursos de la época y una responsabilidad frente a la necesidad de una reparación ideológica. Lo gratuito, lo inútil, lo frívolo, lo inactual, lo ilegible, lo impublicable, la literatura “mala”, etc., fueron las marcas de una transgresión, la figura de una literatura posible, basada en el despliegue de la potencia de la palabra (1973, 7). *Babel*, la revista que parecía ser una tribuna de mercaderes para el mundo editorial, era también un cuadro acerbamente enemistado con el dirigismo de valores que el mercado era capaz de producir en la literatura.

Si *Literal* repugnaba de esa “política de la felicidad” que se ocultaba tras toda exigencia de una literatura comprometida y realista, *Babel*, por boca de Martín Caparrós, restauraba esa actitud al tildar a toda literatura que creyera poder intervenir en la realidad como una “literatura Roger Rabbit”: así como en el film de Robert Zemeckis los dibujos animados interactúan con seres de carne y hueso, e incluso se hacen pasar por ellos, la literatura “política” cometería la ingenuidad de creer que puede interactuar con la realidad y modificar sus cauces. Ese escepticismo irreverente que en *Literal* llevó al culto del hermetismo y de la abyección “espantaburgueses”, tal como se cristaliza en la poética lamborghineana y en las primeras ficciones de Luis Gusmán y Germán García, en *Babel* alcanza toda una problematización de la imposibilidad de literatura para poner en escena la realidad. Aislada la realidad en el puro significante, los babélicos optan por la coartada del hedonismo: el placer de la literatura, el goce del experimento con los géneros, el embrujo del lenguaje como medio para revertir mitos culturales a modo de atentados intelectuales. Una literatura que encuentra en la figura del juego y el simulacro su máxima ley para transgredir el compromiso ideológico y reponer una noción decadentista de arte como acto desinteresado.

Ahora bien, ¿qué implica releer *Babel* hoy? Esta pregunta no está dirigida tanto al papel que podría tener su evocación en el contexto actual del campo literario argentino (sea en sus continuadores apologistas, en sus detractores y escépticos o en los propios

Shanghai, cuyas poéticas todavía se desarrollan), sino más bien al sentido de su relectura como objeto cultural, al efecto de su condición como artefacto inserto en una serie de expectativas conceptuales erigidas por la crítica académica y por la “memoria de y en la literatura” (como diría María Virginia Castro, 2015). Tan cartografiada y discutida por la crítica desde su desaparición como revista en 1991, ¿releer *Babel* hoy no es, al mismo tiempo, buscar lo que ya se sabe que se encontrará? ¿No es buscar “lo babélico”? ¿No es constatar marcas generacionales y recursos formales que la crítica ha introducido como engranaje en la imagen *histórica* de la literatura argentina de los últimos treinta años? En fin, ¿qué lectura espontánea y original puede esperarse de un objeto que quizás estuvo fraguado para las veleidades de la academia desde sus mismos principios, desde la factura de sus simulaciones grupales y sus intrigas canónicas? Quizás la alquimia que convirtió a una revista del mercado editorial ampliado en un concepto de circulación crítica llega a ser en *Babel*, a diferencia de lo que podría decirse de revistas como *Los Libros* o *Litoral*, un destino fraguado desde sus fundamentos por los propios miembros del *complot*, fuertemente autoconscientes del papel que las revistas adquieren en los mecanismos de legitimación cultural. Si *Los Libros* o *Litoral* todavía operaban con una voluntad de dirigirse hacia un público lector actual (la primera) o hacia una secta marginal de agitadores literarios (la segunda), *Babel* se desarrolló acaso con cierta precognición de su sentido utilitario para los intereses de una perpetuación canónica del nombre propio.

En todo caso, releer *Babel* y releer las ficciones de ese esquivo e irónico grupo de jóvenes irreverentes acuartelados tras un exótico cartón pintado que disimulaba sus incertidumbres de época, implica volver a ese cuestionamiento al que la crítica retorna cíclicamente, una y otra vez: la posibilidad de la vanguardia, la posibilidad de mantener, a lo largo del tiempo, el gesto transgresor y radical que su emergencia comporta. De algún modo esa pregunta ya había sido un núcleo obsesivo de los años sesenta y setenta en Argentina, con su constante tensión entre literatura, vida y política, y ya había cristalizado en episodios polémicos de absoluta radicalidad inasimilable, como las experimentales poéticas de Lamborghini y Gusmán, como la revista *Litoral* donde intentaron hacer viables sus veleidades ilegibles a través de consignas para descomponer el lenguaje literario; sin embargo, cuando esa potencia transgresora, esa “fuerza de negatividad”, como la llama Giordano (1999, 83), repercute en una generación que se desenvuelve en el contexto tan diferente de la democracia de los ochenta, la herencia llega debilitada, diluida... *des-leída*, podría decirse. Ahora se trata más de ese “gesto baudeléreo contra el puerco spleen” (Dorio y Caparrós, 1988, 3) que de ese perverso y monstruoso regodeo en la incertidumbre que fue condición de posibilidad de un proyecto como *Litoral*. Frente a esa vanguardia “de choque”, la política literaria de *Babel* se apoya más bien en el conato de intentar descubrir qué puede ser transgresor en un contexto de postvanguardia, qué se puede heredar todavía de esas “caballerías” heroicas de la vanguardia pasada, de las que “queda poco más que literatura” (Dorio y Caparros, 3).

Esta idea de una herencia *des-leída* –en tanto debilitada, pero también no leída o mal leída– es, por un lado, el efecto que busca asentar Elsa Drucaroff (1995 y 1997) cuando denuncia la “Operación Lamborghini” que supuestamente habrían oficiado los babélicos, con la connivencia particular de Aira; pero también, es la expresión de toda supervivencia de la vanguardia de una generación como ruina y fragmento de la generación siguiente, noción a la que ya Libertella se adelantaba en plenos setenta, “a

destiempo”, elaborando una vanguardia hecha de los escombros de sí misma, a modo de una poética de la ruina (cfr. Crespi, 2010 y Kohan, 2010).

Si *Babel* “lee mal” (para usar la noción de Harold Bloom de “mala lectura” [1991]) a *Literal*, y se inserta en de una concatenación de “malas lecturas” que llega hasta Borges, es quizás porque la propia concepción de la vanguardia como gesto epocal, inevitablemente efímero (pues, como ya definía Peter Bürger [1997], su función principal, el ataque a la institución del arte, culmina siempre trágicamente en su institucionalización), concibe su continuidad bajo el signo de la herencia ilegítima, de la apropiación, de la mezcla y la banalización. Sin embargo, es en esa carencia de espontaneidad histórica –heredar una vanguardia y no poder crearla *ex nihilo*– que se reproduce en el caso de *Babel* esa superstición canónica del campo cultural según la cual, en un período de postvanguardia, toda experimentación no tendrá ya ese brillo que da la “expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos” (Bürger, 1997, 135). Es decir, ya alejados de esa primavera de creación y represión, de inspiración y creciente terror político que serían míticamente los sesenta y setenta para la literatura y el arte en Argentina, los babélicos se encuentran en la inevitable paradoja de los “hermanos menores” frente a los “hermanos mayores” (comparación que desarrolla Castro [2015] sobre la base de Rubinich [1985]), la imposibilidad de repetir el gesto sin caer en la epigonalidad estéril o en la banalización sacrílega: leer mal o leer demasiado bien, en ambos casos, recuperar la vanguardia de la generación anterior será percibido como una herencia ilegítima. Drucaroff critica que los babélicos “leen mal” (insidiosamente mal) a Lamborghini; pero ya Briante en los ochenta criticaba al grupo Shanghai, antes incluso de la aparición de *Babel*, por querer hacer lo que la generación anterior ya había hecho, es decir, “leer demasiado bien”.

Podría decirse que, frente a esta imposibilidad, los babélicos encontraron su marca de transgresión (aunque ya anticipada en *Literal*) en la cisura frente a las alegorías políticas que habían signado la literatura durante la dictadura. Acabada la censura, fuera ya de esa “utópica” situación adversa que posibilitaba la “expresión de angustia” frente a la restricción de la acción de los individuos (como define Bürger), la literatura de la democracia es libre ya para explicitar esa denuncia política no dicha que pocos años antes debía velar bajo espesas capas de símbolos. Los babélicos encuentran su gesto irreverente en renunciar a esa libertad y en insistir en construir alegorías que, ya acabada la tiranía y la censura, sólo quedan convertidas en cáscaras de símbolos, juegos vacíos, simulaciones de sentido y evasiones felizmente innecesarias.

## 7. Bibliografía

### a. Fuentes primarias

*Babel. Revista de libros.* (1988-1991, 22 números). Buenos Aires: Cooperativa de Editores Independientes (nos. 1-4), Puntosur (nos. 5-22).

\*\*\*

AAVV. [Chejfec, Sergio; Chitarroni, Luis; Dorio, Jorge; Guebel, Daniel; Pauls, Alan] (2011) "Una carta inédita. Hablando de mi generación" [orig. 1984] en *Ñ. Revista de Cultura*, 403. Buenos Aires: Clarín.

Aira, César (1987) "De la violencia, la traducción y la inversión" en *Fin de Siglo*, no. 1. Julio. p. 26.

----- (1988) "Prólogo" en Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. pp. 7-16.

----- (1989a) "El distraído. Una columna flotante de César Aira" en *Babel*, 9. Junio. p.7.

----- (1989b) "Una máquina de guerra contra la pena" en *Babel*, no. 12. Octubre. p. 4.

----- (1990) "El test. Una defensa de Emeterio Cerro" en *Babel*, no. 18. Agosto. p. 41.

----- (2014) *Los fantasmas* [1990]. Buenos Aires: Random House.

Bari, Pablo (1989) "Que todo sea más grande pero que no sea nunca monstruoso" en *Babel*, no. 12. p. 5.

Caparrós, Martín (1984) *Ansay o los infortunios de la gloria*. Buenos Aires: Ada Korn.

----- (1986) *No velas a tus muertos*. Buenos Aires: Corregidor.

----- [como Carlos Montana] (1988) "Solemne, el gordo Buck" en *Babel*, no. 1. Abril. p. 47.

----- (1989) "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril" en *Babel*, no. 10. Junio. Buenos Aires: Puntosur. pp.43-45.

----- (1989b) "Metamorfosis odiseas" en *Babel*, no. 11. Septiembre.

----- (1990a) "La verónica" en *Babel*, no. 18. Agosto.

----- [como Carlos Montana] (1990b) "Molina Campos" en *Babel*, no. 18. Agosto

----- (1990c) "La verónica" en *Babel*, no. 19. Septiembre.

----- (1990d) "La verónica" en *Babel*, no. 20. Noviembre.

----- (1990e) "Introducción al Dossier Fotografías: La luz argentina" en *Babel*, no. 20. Noviembre.

----- (1990f) "Fervor de virulazo" en *Babel*, no. 21. Diciembre.

----- (1990g) "Anticipo. *La noche anterior*. Martín Caparrós" en *Babel*, no. 21. Diciembre.

----- (1993) "Mientras Babel" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 517-519. *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*. Julio-Septiembre. p.526.

----- (1993b) Discurso en Saidón, Gabriela. *Encuentro del Bosque. La Argentina como escenario. Primera reunión de narradores argentinos en el Hotel del Bosque de Pinamar*. Buenos Aires: Sudamericana.

Caparrós, Martín y Dorio, Jorge (1988) "Caballerías" en *Babel*, no. 1. Buenos Aires: Cooperativa de Editores Independientes. p.3.

----- y ----- (1989) "Por las dudas" en *Babel*, no. 9. Buenos Aires: Puntosur. p.3.

----- y ----- (1990) "Partida" en *Babel*, no. 20. Buenos Aires: Puntosur. p. 6.

Chejfec, Sergio (1988) "Una gran obra sin preceptivas" en *Babel*, no. 4. pp. 4-5.

----- (1989) "Historias de vida (reseñas de *Judíos errantes* de Joseph Roth y *Vueltas al tiempo* de Arthur Miller)" en *Babel*, 9. p.30.

----- (1989) "De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini" en *Babel*, no. 10. Julio. Buenos Aires: Puntosur. p.22.

----- (1990) "Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad" en *Babel*, no. 18. Agosto. p.20.

Chitarroni, Luis (1988-1991) "Siluetas" en *Babel*, nos. 1 al 22.

----- (1989a) "La tribu de mi calle" en *Babel*, no. 8. Marzo.

----- (1989b) "Tipos de guerras" en *Babel*, no. 9. Junio. Buenos Aires: Puntosur. p.4.



- (1989c) "El poeta y su relación con el diccionario" en *Babel*, no. 11. Septiembre. Buenos Aires: Puntosur.
- (1990a) "La copia de un gramo" en *Babel*, no. 15. Marzo. Buenos Aires: Puntosur.
- (1990b) "La biblioteca del patógrafo" en *Babel*, no. 17. Mayo. Buenos Aires: Puntosur. p.8.
- (1990c) "La noche política" en *Babel*, no. 19. Septiembre. Buenos Aires: Puntosur.
- (1990d) "Alfredo Le Pera: Errante en la sombra" en *Babel*, no. 21. Diciembre. Buenos Aires: Puntosur.
- (1992) *Siluetas*. Buenos Aires: Juan Genovese.
- Feiling, C.E. (1988) "El arte de narrar. Juan José Saer" en *Babel*, no. 5. p.35.
- (1989) "Verde y blanco. Martín Prieto" en *Babel*, no. 9. p. 39.
- (1990a) "Una novela escrita en la Argentina" en *Babel*, no. 17. p. 5.
- (1990b) "El cencerro y las vacas. Reflexiones de un bienpensante" en *Babel*, no. 20. p. 7.
- (1990c) "Esa clase de sed" en *Babel*, no. 21. Diciembre. p.5.
- (1991) "El culto de San Cayetano" en *Babel*, no. 22. Marzo. p.7.
- Ferrer, Christian (1989) "Rodolfo Walsh, una herencia imposible" en *Babel*, no. 9. Junio. Buenos Aires: Puntosur. p. 27.
- Guebel, Daniel (1987) *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1987b) "La primera" en *El Porteño*. Diciembre.
- (1987c) "Los sesenta" y "La salud del Padre" en *Vuelta Sudamericana*, no. 8. Buenos Aires: Sudamericana. pp. 7-11.
- (1989) "Lars Vigdom" en *Babel*, no. 13. p. 42.
- (1990a) "En obra" en *Babel*, no. 17. p. 8.
- (1990b) "Perlas en el espejo de los mares" en *Babel*, no. 18. Agosto. p. 5.
- (1990c) "El pasaje" en *Babel*, no. 21. p. 8.
- (1992) *Los elementales*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2010) *La perla del emperador* [1990]. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Laiseca, Alberto (1988a) "La mesa de luz. Hoy: Alberto Laiseca" en *Babel*, no. 2. Mayo. Buenos Aires: Cooperativa de Revistas Independientes. p.32.
- (1988b) "Autorreportaje a pie de imprenta. Los sorias por Laiseca" en *Babel*, no. 14. Septiembre. Buenos Aires: Puntosur. p.21.
- Link, Daniel (1989) "Cae la noche tropical. Manuel Puig" en *Babel*, no. 6. Enero. p. 8.
- (1990) "Espectáculos a mínima escala" en *Babel*, no. 18. p.4.
- Molina, Milita (1989), "La historia ausente" en *Babel*, no. 11. Septiembre. Buenos Aires: Puntosur. p. 33.
- Pauls, Alan (1980) "Tres aproximaciones al concepto de parodia" en *Lecturas críticas Revista de Investigación y Teorías Literarias*, no. 1, año 1. Diciembre. pp. 7-14.
- (1982) "Prólogo" en *Informe para una academia y otros relatos de Franz Kafka*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1986) *Manuel Puig: 'La traición de Rita Hayworth'*. Buenos Aires: Hachette.
- (1988a) "Retrato del artista disidente" en *Babel*, no.1. p. 5.
- (1988b) "Una fiesta intermitente" en *Babel*, no. 2. p. 4.
- (1988c) "El narrador que volvió de la muerte" en *Babel*, no. 3. p. 5.
- (1988d) "La primera obra realista sobre el azar" en *Babel*, no. 4. p. 4.
- (1988e) "Un aliado del sentido común" en *Babel*, no. 5. pp. 4-5.
- (1989) "Lengua: ¡sonaste!" en *Babel*, no. 9. Junio. Buenos Aires: Puntosur. p.5.
- (1989b) "Arlt: la máquina literaria" en Montaldo, Graciela (comp.) *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Viñas, David (dir.) *Historia social y cultural de la Literatura Argentina*, Vol. VII. Buenos Aires: Contrapunto. pp. 309-320.
- (1990a) "La lentitud verdadera" en *Babel*, no. 17. Mayo. Buenos Aires: Puntosur. p. 4.
- (1990b) "Narrar, viajar, olvidar" en *Babel*, no. 18. Agosto. Buenos Aires: Puntosur. p. 5.

- (1990c) “El revés del sentido” en *Babel*, no. 21. Diciembre. Buenos Aires: Puntosur. p. 5.
- (1990d) *El coloquio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2004) *El factor Borges* [2000]. Barcelona: Anagrama.
- (2010) “La herencia Borges” en *Variaciones Borges*, no. 29. Borges Center – University of Pittsburgh. pp. 177-188.
- (2011) “La ocasión. Mujer, gaucho malo, caballos” en *Radar Libros (Página/12)*. 10 de abril.
- (2014) *El pudor del pornógrafo* [1° ed. Sudamericana, 1984]. Buenos Aires: Anagrama.
- (2014b) “30 años después” en *Radar / Página/12* (27 de abril) [también publicado como “Posfacio” en Pauls, Alan (2014) *El pudor del pornógrafo*. Barcelona: Anagrama. pp.133-149].
- (2018) “La vida de artista es la única vida legítima” (entrevista de Carlos Surghi) en *Alfilo*. 10 de septiembre. Universidad Nacional de Córdoba. [Sitio Web: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/la-vida-de-artista-es-la-unica-vida-legitima/>]
- Perlongher, Néstor (1988) “Bretes para Puig” en *Babel*, no. 5. Noviembre. p. 21.
- Peyceré, Nicolas (1988) “La mitad más polémica III” en *Babel*, no. 4. Septiembre. p. 17.
- Roco-Cuzzi, Renata (1988a) “*La tercera mitad*. Liliana Heer” en *Babel*, no. 1. Abril. p. 11
- (1988b) “La mitad más polémica” en *Babel*, no. 3. Julio. p. 6.
- Saavedra, Guillermo (1989) “Reflexiones de un politeísta” en *Babel*, no. 12. Octubre. p.4.
- Sánchez, Matilde (1988a) “*Emily L. Marguerite Duras*” en *Babel*, no. 4. p. 10.
- (1988b) “*El reino de los réprobos*. Anthony Burgess” en *Babel*, no. 5. p. 12.
- (1989a) “*En el invierno de las ciudades*. Sylvia Iparraguirre” en *Babel*, no. 6. p. 9.
- (1989b) “Lógica del sentido. Gilles Deleuze” en *Babel*, no. 10. p. 36.
- (1990) “Entre la imaginación y la práctica” en *Babel*, no. 15. p. 4-5.
- Stupía, Eduardo (1990) “La mesa de luz” en *Babel*, no. 18. p. 32.
- Thonis, Luis (1988) “La mitad más polémica II” en *Babel*, no. 2. Mayo. p. 17.

b. Fuentes secundarias (ficciones, entrevistas, reseñas y otros textos de los babélicos)

- Ballester, Alejandra R. (2010) “Diálogo Jeanmaire-Guebel. El único lugar que queda” en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 370. pp.24-25.
- Bilbao, Horacio (2011) “Martín Caparrós: creer es la forma más fácil de no cuestionar” [entrevista a Martín Caparrós] en *Ñ. Revista de cultura*. 19 de julio. [Sitio Web: [https://www.clarin.com/rn/ideas/politica-economia/Argentinismos-Caparros\\_0\\_r1PhdJavXe.html](https://www.clarin.com/rn/ideas/politica-economia/Argentinismos-Caparros_0_r1PhdJavXe.html)]
- Bizzio, Sergio (1986) “Dosis diaria de Aira” en *Tiempo Cultura* (en *Tiempo argentino*). 21 de septiembre. p. 8.
- (1992) *Infierno Albino*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Budassi, Sonia y Arias, Hernán (2007) “Contra la literatura de la buena conciencia. Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Alan Pauls” en *Perfil*, Año II, no. 0209. Buenos Aires, 18 de diciembre.
- y ----- (2007b) “Eso no está mal” (entrevista a Guebel, Pauls y Bizzio) en *En medio del campo*. 18 de noviembre. [Sitio Web: <http://enmediodelcampo.blogspot.com/2007/11/eso-no-est-mal.html>]
- Caparrós, Martín (1990h) *La noche anterior*. Buenos Aires: Sudamericana
- y Anguita, Eduardo (1998) *La Voluntad*, Vol. II. Buenos Aires: Norma.
- (2010) “El modelo Kirchner y el de la derecha son muy parecidos” (entrevista) en Suplemento “Cultura” de *La Nación*. 10 de febrero. [Sitio Web: <https://www.lanacion.com.ar/1231509-el-modelo-kirchner-y-el-de-la-derecha-son-muy-parecidos>]
- (2011) Entrevista de la Audiovideoteca de Buenos Aires. [Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=AoH1n9FLQh0>]

- (2012) *Larga distancia* [1992]. Madrid: Planeta (Booket).
- (2016) “De los desaparecidos a los naufraguitos” en *Babelia*, El País. Madrid: 6 de junio.
- (2017) “La culpa es de nuestra generación” en *Clarín*. Buenos Aires: 30 de mayo. [originalmente en *The New York Times*] [Sitio Web: [https://www.clarin.com/politica/culpa-generacion\\_0\\_HkdOtGi-Z.html](https://www.clarin.com/politica/culpa-generacion_0_HkdOtGi-Z.html)]
- (2019) “Último round: la entrevista que Cortázar le dio a Martín Caparrós poco antes de morir” en *Cultura (La Nación)*. 12 de febrero. [Sitio Web: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/julio-cortazar-ultimo-round-nid2219399>]
- Capelli, Matías – Coelho, Oliverio (2010) “Corte y confección” (entrevista a Alan Pauls) en *Los Inrockuptibles*, no. 44. pp. 23-27.
- Chejfec, Sergio (1985) “Ansay, o los vericuetos de la narración” en *Punto de vista*, no. 23. Abril. Buenos Aires. pp.40-41.
- (1988) Tiro al pichón” en *Punto de vista*, no. 32. Abril-Junio. pp. 29-30.
- (2001) “Fábula política y renovación literaria” en *Nueve Perros*, no. 1. pp. 14-19.
- (2002) “Sísifo en Buenos Aires” en *Punto de Vista*, no. 72. Abril. pp. 26-31.
- Chitarroni, Luis (1983) “La nieve y su reflejo: un negativo del mundo” en *Sitio*, no. 3. pp. 10-15.
- (1991) “Los límites de la imitación” en *Primer Plano* (Página /12). 30 de junio. c 2.
- (1993) “Narrativa: nuevas tendencias. Relato de los márgenes” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 517-519: “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”. pp. 437-444.
- (1997) *El carapálida*. Barcelona: Tusquets.
- (2000) “Continuidad de las partes, relato de los límites” en Drucaroff, Elsa (coord.) *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik), vol. 11: *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé. pp. 161-182.
- (2007) *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*. Buenos Aires: Interzona.
- (2008) “De la novela al mito: el sentido de un comienzo” en Dabove, Juan Pablo / Brizuela, Natalia. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona. pp.95-105.
- (2008b) “Luis Chitarroni” en *Audiovideoteca de Escritores* (entrevista). [Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=jmn9HqOFumM>]
- (2013) “La Bestia Equilátera – Reportaje a Luis Chitarroni” en *CTA de los Trabajadores*. 30 de junio. [Sitio Web: <https://www.cta.org.ar/la-bestia-equilatera-reportaje-a.html>]
- Dorio, Jorge (1983) “César Aira: la literatura está fuera de la lengua, de lo humano” (entrevista a César Aira) en *Tiempo Cultura* (en *Tiempo argentino*). 8 de mayo. p. 8.
- Guebel, Daniel (2007) *Derrumbe*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2009) *Mis escritores muertos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Feiling, C.E. (2005) *Con toda intención*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (2007) *Los cuatro elementos. Tres novelas y un bonus track*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Gorbato, Viviana (1988) “El Grupo Shangai da la cara” en *El Periodista de Buenos Aires*. 26 de febrero-3 de marzo. pp.24-25.
- Hopenhayn, Sylvia (2008) Entrevista a Daniel Guebel en el ciclo “La ficción y sus hacedores” en la Casa de la Cultura de Buenos Aires (18 de julio).
- Libertella, Mauro (2007) “Del 73” (entrevista a Alan Pauls) en *Radar Libros de Página/12*. 9 de diciembre. p. 16.
- (2011) “A 20 Años de Babel. Un cambio de conversación” (entrevista a Martín Caparrós, Luis Chitarroni y Alan Pauls) en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 403. Buenos Aires: Clarín. pp.6-8.
- Marus, Luz (2013) “Escribir es una práctica reactiva” (entrevista a Alan Pauls) en *Eterna Cadencia*. 8 de marzo. [Sitio Web: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/escribir-es-una-practica-reactiva.html>]

- (2013b) "Todo escritor esconde un megalómano" (entrevista a Luis Chitarroni) en *Eterna Cadencia*. 17 de abril. [Sitio Web: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/todo-escriptor-esconde-un-megalomano.html>]
- Mavrakis, Nicolás (2013) "12 respuestas de Martín Caparrós" en *Revistapaco*, 21 de octubre. [Sitio Web: <https://revistapaco.com/2013/10/21/12-respuestas-de-martin-caparros/>]
- Pauls, Alan (1983) "Alan Pauls" ["Narrativa: el capítulo que se viene"] en *Tiempo Argentino*. 6 de noviembre. col. 4.
- (1990d) "Los de treinta y pico" (entrevista de Jorge Warley) en *El Porteño*, no. 105. Septiembre. pp.37-39.
- (1993) "La retrospectiva intermitente" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519. Julio-septiembre. pp.470-474.
- (1995) Entrevista en el programa Los Magos en Artecana.
- (2003) "Maldito Mito" en *Radar Libros de Página/12*. 4 de mayo.
- (2014) "30 años después" en *Radar Libros de Página/12*. 27 de abril.
- (2017) "La literatura que a mí me gusta no tiene nada que ver con contar historias" (entrevista de Victoria Pérez Zavala) en *La Nación*. 19 de febrero.
- Pomeraniec, Hilde (1992) "Los actos elementales del escritor" [entrevista a Daniel Guebel] en *Clarín*. 23 de abril.
- Sánchez, Matilde (1988c) "El arte de ser frívolo" (entrevista a César Aira) en *Cultura y Nación* (en *Clarín*). 7 de enero. pp. 1-2.
- (1992a) Exposición en *Narrativa argentina. Quinto Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires: Fundación Dr. Roberto Noble.
- (1992b) "Un paraíso de los detalles" [sobre *Los elementales* de Daniel Guebel] en *Clarín* (Suplemento *Cultura y Nación*), 1 de octubre. p. 11.
- Vázquez, Cristian (2009) "Sergio Chejfec, autor de *Mis dos mundos*" (entrevista) en *Revista Teína*, no. 20. Febrero. [Sitio Web: <http://www.revistateina.es/teina/web/teina20/lit7.htm>]

### c. Bibliografía general sobre literatura argentina

- [s/autor] (1988) "El escritor argentino afincado en Francia Juan José Saer gana el Nadal con 'La ocasión', novela sobre un delirio" en *El País*. 7 de enero.
- [s/autor] (2017) "Beatriz Sarlo situó a Juan José Saer en la cima del canon literario post Borges" en Suplemento Cultura de *Télam*. 13 de mayo. [sitio Web: <http://www.telam.com.ar/notas/201705/188840-beatriz-sarlo-situo-a-juan-jose-saer-en-la-cima-del-canon-literario-post-borges.html>]
- AAVV. (1970) "La literatura argentina 1969" en *Los Libros*, no. 7. Enero. Buenos Aires: Galerna. p. 12.
- Aichino, María Celeste (2014) "Teorías del fantástico y nuevos realismos. Reflexiones acerca de potenciales efectos de lectura en algunas obras de Alberto Laiseca y Marcelo Cohen" en *Recial*, nos. 5-6 (5). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba.
- Aínsa, Fernando (1991) "La reescritura de la historia en la nueva novela histórica latinoamericana" en *Cuadernos Americanos*, 4-28. México: UNAM. pp. 13-31.
- (2000) "Viaje al país del miedo. Cambio y permanencia del miedo como tema: el ejemplo de Luisa Valenzuela" en *Arrabal*, nos. 2-3. Universitat de Lleida: 283-292.
- Aira, César (1981) "Novela argentina: nada más que una idea" en *Vigencia* no. 51. Agosto. Buenos Aires. pp. 55-58.
- (1982) Entrevista en *Pie de Página*. pp. 2-3.
- (1987a) "Zona peligrosa" en *El Porteño*. Abril. Buenos Aires.
- (1987b) "De la violencia, la traducción y la inversión" en *Fin de siglo*. Julio. Buenos Aires. p. 26.
- (1991b) "El sultán" en *Paradoxa* no. 6. Rosario. pp. 27-29.

- (1991c) *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: Arcane 17.
- (1993a) "Exotismo" en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 3. Rosario: Septiembre.
- (1993b) "Art" en *Paradoxa*, no. 7. Rosario: Beatriz Viterbo. pp.55-70.
- (1995) "La innovación" en *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria de Rosario*. Abril. Universidad Nacional de Rosario. pp.28-33.
- (1999) "La cifra". Conferencia leída en el *Homenaje a Jorge Luis Borges* en la Alianza Francesa de Buenos Aires, octubre de 1999.
- (2000) "La nueva escritura" en *Boletín/8*. Octubre. Rosario. pp.165.
- (2001) *Alejandra Pizarnik (1936-1972)* [1998]. Barcelona: Omega.
- (2004) "El mejor Cortázar es un mal Borges" (entrevista realizada por Carlos Alfieri) en *Ñ. Revista de Cultura*. 9 de Octubre.
- (2005) "Nota del compilador" (publ. orig. 1994) en LAMBORGHINI, Osvaldo. *Tadeys*. Buenos Aires: Sudamericana. pp.7-11.
- (2009) "Retrato del escrito genial en pose de distraído" (entrevista realizada por Damià Gallardo) en *Quimera*, febrero. [reproducida en *Perfil*, domingo 10 de mayo]
- (2013) "Estoy buscando formas literarias ajenas a la novela" (entrevista realizada por Jaime Cabrera Junco) en *Leeporgusto*. 29 de octubre. [Sitio Web: <http://www.leeporgusto.com/cesar-aira-estoy-buscando-formas-literarias-totalmente-ajenas-a-la-novela/>]
- (2015b) *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2017b) "*La liebre*, una entrevista con César Aira" en *Grado Cero*. 18 de septiembre. [Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=k0rkMTDO0Fs>]
- Amícola, José (2000) "Manuel Puig y la narración infinita" en Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. XI: *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé. pp. 295-319.
- (2009), "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)". En *Olivar*, 12. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 191-207.
- Arce, Rafael (2010) "La genealogía del monstruo" en Giordano, Alberto (ed.) *Los límites de la literatura*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. pp. 17-32.
- (2010b) "Saer con Aira" en *Boletín/15*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario. pp. 171-194.
- (2011) "Saer con Aira otra vez" en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. [Sitio Web: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/arce\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/arce_acta.pdf)]
- Astutti, Adriana (2001) *Andares blancos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Avelar, Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Avellaneda, Andrés (1977) "Literatura argentina, diez años en el sube y baja" en *Todo es Historia*, no. 120. Buenos Aires. pp.105-120.
- (1985) "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares" en Vidal, Hernán (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Insitute for the Study of Ideologies and Literature. Minneapolis, Minnesota. pp.578-588.
- (1997) "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta" en Bergero, Adriana / Reati, Fernando (comps.) *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo. pp.141-184.
- (2003) "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, no. 202. Enero-Marzo. pp. 119-135.

- (2005) "Bioy, pasado y presente" en *Espacios de crítica y producción*, no. 32. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras. pp.92-101.
- Barea, Federico (comp.) (2016) *Argentina Beat: derivas literarias de los grupos OPIUM y SUNDA*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Batarce Barrios, Graciela (2002) "La vuelta al día en ochenta mundos: la teoría del camaleón" en *Acta Literaria*, no. 27. Concepción (Chile). pp. 145-155. [Sitio Web: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482002002700011](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700011)]
- Bêgné, Yamila (2013) "Laiseca: la imaginación tiránica del maestro zen" en *Anfibia* (3 de septiembre). Universidad Nacional de San Martín.  
[Sitio Web: <http://www.revistaanfibia.com/feria-nota/laiseca-la-imaginacion-tiranica-del-maestro-zen/pagina-1>]
- Benzecry, Claudio (1997) "Subproducto: campo literario e industria editorial en la década del '90" en Wortman, Ana (comp.) *Políticas y espacios culturales en Argentina. Continuidades y rupturas en una década de democracia*. Universidad Nacional de Buenos Aires – Facultad de Ciencias Sociales – Oficina de Publicaciones del CBC. pp.133-146.
- Berg, Edgardo H. / Bueno, Mónica L. / Fernández Della Barca, Nancy (1994) "La ficción inacabada de la historia" (Entrevista a Andrés Rivera) en *Celehis*. Mar del Plata: UNMDP. pp.303-322.
- Bergara, Hernán (2011) *Los sorias, de Alberto Laiseca. Una poética del delirio*. [Tesis de Maestría]. UBA.
- Bilbao, Horacio (2013) "Dos voces que cuentan dos relatos de los 70" en *Ñ. Revista de Cultura*. 10 de abril.
- Bolaño, Roberto (2004) *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Botto, Malena (2006) "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria cultural" en De Diego, José Luis (comp.) *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. pp. 209-247.
- Bracamonte, Jorge (2007) *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor – Universitasilibros / Editorial Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba.
- Briante, Miguel (1984) "Ya no es lo mismo ser inédito que olvidarse" en *Tiempo Argentino*. 13 de junio. Columna 8.
- Carbone, Rocco y Croce, Marcela (dir.) (2010) *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (siglo XX)*. Tomo I: A-G. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Catelli, Nora (1984) "Los gestos de la posmodernidad" en *Punto de vista*, no. 22. p. 37.
- Cella, Susana (comp.) (1998) *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- Coca, Eduardo Nahuel (2014) "La revista *El Porteño* y su legado periodístico. Historia de la publicación a la luz de sus protagonistas y su tiempo" [Tesis de Licenciatura]. Universidad del Salvador.
- Conde De Boeck, José Agustín (2015) "Parodia, extremación y degradación: Alberto Laiseca, lector de Borges" en *CiberLetras. Journal of literary criticism and culture*, 34. Julio. Lehman College - City University of New York. [sitio Web: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v34/condedeboeckcor.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v34/condedeboeckcor.htm)]
- (2017) *El Monstruo del delirio: trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca en el campo literario argentino (1973-1998)*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia.
- (2018) "El affair Lamborghini: la circulación de Osvaldo Lamborghini en la revista *Babel* (1988-1991)" en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 44, No. 1. Universidad de Costa Rica. pp. 11-37.
- Contreras, Sandra (1996) "César Aira: la novela del artista" en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Vol. V, nos. 6-8. pp. 205-215.
- (1998) "Estilo y relato: el juego de las genealogías (sobre *La liebre* de César Aira)" en *Boletín*, no. 6. Octubre. pp.19-38.
- (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- (ed.) (2013a) *Cuadernos del Seminario 2: Realismos: cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes – Ediciones H. y A.
- (2012) “Prólogo” a *Ema, la cautiva* de César Aira. Buenos Aires: Eudeba.
- (2013b) “Aira con Borges” en *La Biblioteca*, no. 13. Primavera. pp. 184-198.
- Correas, Carlos (2004) *Kafka y su padre*. Buenos Aires: Leviatán.
- Craig, Herbert E. (2002) *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Crespo Buiturón, Marcela (2013) *La memoria de la llanura. Los marginales de María Rosa Lojo usurpan el protagonismo de la Historia*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Crespi, Maximiliano (2010a) “Sitio: entre la Guerra de Malvinas y la Ley de Obediencia Debida” en *Literatura Argentina del siglo XX: De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Buenos Aires, Paradiso. Pp. 176-189.
- (2010b) “El invento de unas ruinas. Notas en los márgenes de los ensayos libertellianos” en Damiani, Marcelo (comp.) *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo. pp.109-130.
- (2011) *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*. La Plata: UNIPE.
- / García Orsi, Ana (2016) “Lugares en conflicto: la crítica y el ensayo como escrituras de la lectura” en *El matadero*, no. 10. pp. 41-50. [Sitio Web: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4970/4485>]
- Crivelli, Miriam – Kohan, Martín (1992) “Cultura y política en la revista argentina *Contorno* (1953-1959)” en *América. Cahiers du CRICCAL*, nos. 9-10. pp.393-409.
- Cusimano, Javier (2008) “Alberto Laiseca: «El humor puede salvarnos del horror»” en el suplemento *Cultura* de *Los Andes*. 18 de octubre.  
[Sitio Web: <http://www.losandes.com.ar/article/cultura-387319>]
- Dabove, Juan Pablo / Brizuela, Natalia (comp.). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
- Dalmaroni, Miguel – Merbilhaá, Margarita (2000) “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción” en Jitrik, Noé (dir.) – Drucaroff, Elsa (dir. del vol.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11. Buenos Aires: Emecé.
- Dalmaroni, Miguel (2004) *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Buenos Aires – Santiago de Chile: Melusina Editorial – RIL Editores.
- (2009) “1. Discusiones preliminares: el campo clásico y el corpus” en Dalmaroni, Miguel (Dir.) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. pp. 63-79.
- (2010) “El largo camino del «silencio» al «consenso» La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” en Saer, Juan José. *Glosa y El entenado* (Julio Premat, coord.). París – Córdoba: CRLA-Archivos/Alción, 2010. pp. 607 – 664.
- / Gerbaudo, Analía (2014) “La insistencia de lo ilegible. La escuela, los clásicos y el caso Saer” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, no. 241. Octubre-Diciembre. pp. 953-964.
- De Diego, José Luis (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- (2003b) “Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)” [Tesis Doctoral] Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- (dir.) (2014) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, Verónica (2010) *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias, 1896-1913*. Buenos Aires: EDULP, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- (2014) “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas” en Delgado, Verónica et al. (coord.) *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. pp.11-25.

- De Santis, Pablo (2014) "García Márquez: torneos entre el cuento fantástico y la magia" en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 555.
- Dobry, Edgardo (1999) "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 588. Madrid.
- Domínguez, Nora et al. (1985) "Estimado Lucas" [Réplica a "Retrato de una generación ausente", de Lucas Rubínich] en *Punto de Vista*, no. 25. p. 45.
- Duque, Daniel (2008) "El terror me hizo crecer" en *Hecho en Buenos Aires*. Buenos Aires. Agosto.
- Eandi, Martín (2007) "La era del "mockumentary". Falsos documentales, hibridaciones y límites difusos entre la ficción y la no ficción en el audiovisual argentino" [Tesina de Licenciatura] Universidad de Buenos Aires – Facultad de Ciencias Sociales.
- Enríquez, Mariana (2002) "Me tomo cinco minutos" en *Radar / Página/12* (domingo 13 de octubre).
- Eraso, Cecilia y Rey, Malena (2011) "El lenguaje no se confiesa con nadie: un acercamiento a las cartas de Osvaldo Lamborghini" en *El Interpretador*, no. 37-8 "Los hermanos". Diciembre. [Sitio Web: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/06/carta-de-osvaldo-lamborghini-firmada-como-leonidas-a-fogwill-en-1980/>]
- Erlan, Diego (2013) "La conspiración Libertella/Lamborghini" en *Ñ. Revista de cultura*, no. 526. 26 de octubre. p.35
- Espósito, Fabio (2015) "La crítica moderna en Argentina: la revista *Los Libros* (1969-1976) en *Orbis Tertius*, vol. XX, no. 21. pp.1-8. [Sitio Web: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>]
- Feld, Claudia y Govea, Mariela (1987) "Literatura del ochenta. El avestruz que clama en el desierto" en *El Porteño*, no. 72. Diciembre. p. 73.
- Fernández, Nancy (2010), "Aira". En *Orbis Tertius*, 16 (año XV). [sitio Web: [www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4237/pr.4237.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4237/pr.4237.pdf)]
- (2016) "Sobre la narrativa de Daniel Guebel" en *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, no. 40. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Julio-Diciembre. pp. 617-632. [Sitio Web: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17281>]
- Firpo, Arturo R. (1992) "Proyección de la revista *Contorno* en la cultura argentina" en *América. Cahiers du CRICCAL*, nos. 9-10. pp. 411-419.
- Flores, Ana B. (2009) "Reír con el monstruo (reír con Aira)" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXV, no. 227. Abril-Junio. pp. 445-458.
- (2012) "Literatura y cultura humorística: la broma Aira" en VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria *Orbis Tertius*. La Plata. [Sitio Web: [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1869/ev.1869.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1869/ev.1869.pdf)]
- Fogwill, Rodolfo Enrique (1982) "Las aventuras de la escuela de Viena" [sobre *Aventuras de un novelista atonal*] en *Pie de Página*, no. 1. pp. 27-28.
- (1983) "Fractal: una lectura de *Los Sorias* de Alberto Laiseca" en *Tiempo Argentino*. Septiembre.
- (1984) "Política pública y literatura confidencial" en *Primera Plana*, no. 54. Mayo.
- (1986) "La otra literatura: los inéditos de Laiseca" en *Tiempo Argentino*. Junio.
- (2008) *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- Fornet, Jorge (2007) *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freixa Terradas, Pau (2008) "Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino" [Tesis Doctoral] Universidad de Barcelona.
- Friera, Silvina (2007) "La realidad no me interesa, lo mío es realismo delirante" en *Radar / Página/12* (28 de febrero).
- Galperín, Karina (1992) "César Aira. Ya no cautiva" en *Con V de Vian*, no. 8. p.14-15.
- Gamerro, Carlos (2006) *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- (2015) *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.



- Gandolfo, Elvio (1996) "Cómo pegarle a una mujer" en *Radar libros*, 3 agosto.
- García, Germán Leopoldo (1969) "Los nombres de la negación" (firmado como Leopoldo Fernández) en Lamborghini, Osvaldo. *El Fiord*. Buenos Aires: Chinatown. pp. 29-48.
- (1975) "Sebregondi retrocede: la palabra fuera de lugar" en *Literal*, no 2/3. Mayo. Buenos Aires: Ediciones Noé. pp.23-33
- et al. (2011) *Literal* (ed. facsimilar) [1973-1977]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- García Helder, Daniel (1987a) "El neobarroco en la Argentina" en *Diario de Poesía*, no. 4. Buenos Aires-Montevideo-Rosario.
- García Helder, Daniel (1987b) Reseña a *Poemas chinos* de Alberto Laiseca en *Diario de Poesía*, no. 6. p. 31.
- (1999) "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano" en Cella, Susana (coord.) *La irrupción de la crítica* en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé. pp. 213-234.
- Garramuño, Florencia (2010) "Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entonado y Glosa*" en Saer, Juan José. *Glosa - El entonado* (ed. crítica coord. por Julio Premat). Poitiers - Córdoba: CRLA-Archivos – Alción. pp. 710-728.
- Garzón, Raquel (2005) "La pelea de los narradores. Cuando los escritores se calzan los guantes" en *Ñ. Revista de cultura*, no. 88. 11 de junio.
- Gazzera, C. (2004) "Hacia una tentativa de periodización. La narrativa argentina de los '80 a los '90" (ponencia presentada en las Jornadas de Discusión "Cultura y Literatura Argentina en la década de 1990" – Córdoba, 5 y 6 de mayo de 2004)
- Gerbaudo, Analía (2010) "La fundación de una obra: Juan José Saer y las clases de Beatriz Sarlo en la Universidad de Buenos Aires (1984-1998)" en *Revista de Humanidades*, no. 22. Diciembre. pp.79-94.
- (2013) "Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas*. *Revista de Investigación y Teorías Literarias*" en *CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, Vol. 1, no. 1.
- Getino, Octavio (1995) *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Gianera, Pablo (2008) "Nadie escribía como yo" (entrevista a Fogwill) en *ADNCultura*. 15 de marzo. [Sitio Web: <http://www.lanacion.com.ar/994693-nadie-escribia-como-yo>]
- Gilio, María Ester (1974) "Jorge Luis Borges: 'Yo querría ser el hombre invisible'" (entrevista) en *Crisis*, no. 13. Mayo. pp. 40-47.
- Gillier, Baptiste (2012) "El proyecto crítico de *Punto de Vista*" en *Revista Afuera*, no. 12. Junio. [Sitio Web: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=282&nro=12>]
- (2014) "La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer" en *Zama*, no.6. pp. 67-80.
- Gilman, Claudia (1989) "Polémicas II" en Montaldo, Graciela (ed.) *Yrigoyen, entre Borges y Art* (1916-1930). Buenos Aires: Contrapunto.
- (1991) "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera" en Spiller, Roland (ed.) *La novela argentina de los años 80*. Vervuert Verlag-Frankfurt am Main.
- Giordano, Alberto (1999) *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue.
- (2001) *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2002) "Una literatura fuera de la literatura" en Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Colección Archivos.
- (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Girri, Alberto (1988) "La esfinge" en *Babel*, no. 3. Julio. Buenos Aires: Cooperativa de Editores Independientes, p. 32.

- Goldfine, Daniela (2012) "Identidad "encuirada": Transgresiones identitarias y posicionamiento refractario en dos novelas judeo-argentinas" en *Utah Foreign Language Review*, no. 20. pp. 67-85.
- Gramuglio, María (1979) "Juan José Saer: el arte de narrar" en *Punto de Vista*, no 6. pp. 3-8.
- (1981) "Tres novelas argentinas" en *Punto de Vista*, no. 13. Nov. pp. 13-16.
- (1982a) "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva" en *Punto de Vista*, no. 14. Marzo-Junio. pp. 27-28.
- (1982b) "Escritura política y política de la escritura" en *Punto de Vista*, no. 16. Noviembre. pp. 28-29.
- (1984a) "La filosofía del relato" en *Punto de Vista*, no. 20. Mayo. pp. 35-36.
- (1984b) "Notas sobre la inmigración" en *Punto de Vista*, no. 22. pp. 13-15.
- Graña, Rolando (1992) "El niño decoroso" en *Con V de Vian*, no. 8. Agosto-Septiembre. p.10.
- Gregorich, Luis (1978) "Dos décadas de narrativa argentina" en *Revista Nacional de Cultura*, 236. Caracas: Mayo-Junio.
- (1981) "Dos décadas de narrativa argentina" y "Postscriptum de diciembre de 1980" en *Tierra de nadie. Notas sobre literatura y política argentinas*. Buenos Aires: Mariano Moreno. pp.83-112.
- (1981) "La literatura dividida" en *Clarín*, 29 de enero.
- (1988) "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología" y "La literatura dividida" en SOSNOWSKI, Raúl (comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba. pp.109-124.
- Gundermann, Christian (2007) *Actos melancólicos. Formas de la resistencia en la postdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gusmán, Luis (1982) "Alberto Laiseca. Aventuras de un novelista atonal" en *Sitio*, no. 2. p. 8.
- (2011) "Luis Gusmán" (Primera parte) [entrevista, mayo de 2005] en *Obra en Construcción. Los escritores cuentan los secretos de su trabajo*. Audiovideoteca de escritores. [Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=roidCbaqN7g&t=675s>]
- Heredia, Pablo (1997) "Narrar la escritura: los discursos de lo Real. Un recorrido cronológico por principios de los 80" en *TRAMAS, para leer la literatura argentina*, Vol. II, no. 6. Córdoba. pp.45-55.
- Hernaiz, Sebastián y Liefeld, Juan Pablo (2007) "Entrevista a Sergio Olguín sobre la revista (Con) V de Vian" en *El Interpretador*, no. 32. Diciembre.
- Hernaiz, Sebastián (2011) "Las tensiones de una revista" en *Ñ*, 18 de junio, p. 7.
- (2012) "Revistas literarias y lugar social de la literatura en los '90" en *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre y otros ensayos*. Buenos Aires: 17 grises. pp. 99-128.
- Huergo, Damián (2011) "Laiseca, el hermano delirante de Borges. En la selva de los gerundios" en *Radar / Página/12*. 12 de junio.
- Idez, Ariel (2010) *Literal. La vanguardia intrigante*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2015) "El campo cultural en cuestión. La revista *Sitio* y los debates intelectuales de fines de la dictadura y comienzos de la transición democrática" en *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. [Sitio Web: [www.aacademica.org/000-061/245](http://www.aacademica.org/000-061/245)]
- Jarkowski, Aníbal (2013) "*Literal*, la revista inoportuna" en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 526. 26 de octubre. pp. 26-27.
- Jinkis, Jorge (1981) "Entredichos" en *Sitio*, no. 1. p. 5.
- (1983) "La Argentina, tango-canción. Para desmontar un discurso" en *Sitio*, no. 3. p. 40.
- Jitrik, Noé (1998) "Canónica, regulatoria y transgresiva" en Cella, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. pp. 19-41.
- Kamenzain, Tamara (2018) *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- King, John (1993) "Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: el caso de 'Punto de Vista'" en Kohut, Karl – Pagni, Andra (eds.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp.87-94.

- Kliagine, Dominique (1988a) "The meanderings of Prince Arnulfo" en *Buenos Aires Herald*. 21 de febrero.
- (1988b) "Sólo pirotecnia del lenguaje" en *Ámbito Financiero* (sección "Libros"). 9 de marzo.
- Kohan, Martín (2000) "Historia y literatura: la verdad de la narración" en Drucaroff, Elsa (coord.) *La narración gana la partida* en Jitrik, Noé (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. XI. Buenos Aires: Emecé.
- (2005a) "Significación actual del realismo crítico" en *Boletín/12 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*.
- (2005b) "Más acá del bien y del mal. La novela hoy" en *Punto de Vista*, no. 83. pp. 7-12.
- (2006) "Fogwill en pose de combate" (entrevista a Fogwill) en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 25 de marzo.
- (2010) "La pasión hermética del crítico a destiempo" en Damiani, Marcelo (comp.) *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo. pp.91-108.
- (2013) "Fuga y misterio de César Aira" en *Ñ. Revista de Cultura*. 17 de junio.
- Kraniauskas, John (2001) "Porno-revolution: *El fiord* and the Eva-peronist state" en *Angelaki*, 6 (1). pp.145-153. [citamos desde la trad. de Adriana Astutti]
- Lafforgue, Jorge (1988) "La narrativa argentina" en Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba. pp. 149-166.
- Lamborghini, Osvaldo (1980) "El lugar del artista" (entrevista) en *Lecturas Críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, no. 1, Año 1. Buenos Aires. pp.48-52.
- La Rochelle, Pierre Drieu (1931) "Carta a unos desconocidos" en *Sur*, no. 1. Verano. Buenos Aires. pp. 53-63.
- Libertella, Héctor (1988) Intervención en el Simposio Internacional "O papel dinâmico das literaturas de América Latina e do Caribe na Criação Literária Unviersal" (Brasília, 18 al 21 de abril).
- (comp.) (2002) *Literal 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2008) *Nueva escritura en Latinoamérica [1977]*. Buenos Aires: El Andariego.
- Link, Daniel (1984/1985) "Meditaciones de lo real en *El entenado* de Juan José Saer" en *Pie de Página*, no. 3. pp. 29-30
- (1985) "Sobre Gusmán, la realidad y sus parientes" en *Filología* Año XX, 1985. pp.197-212.
- (1995) "Ein Bericht für eine Akademie: violencia, escritura y representación en el Río de la Plata (1973-1995)" en *Lateinamerika-Studien*, no. 36. *Culturas del Río de la Plata. Transgresión e intercambio*. (ed. por Roland Spiller). Fráncfort del Meno: Vervuert. pp. 51-67.
- (1998) "El gordo y el flaco" en *Radar de Página/12*. 19 de julio.
- (2003) "Prólogo" en Link, Daniel (comp.) *El juego silencioso de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- (2006) *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía.
- Logie, Ilse (2013) "Geografías ficcionales: El Uruguay de Copi" en *Cuadernos LIRICO*, 8 [<http://lirico.revues.org/985>]
- Ludmer, Josefina (1973) "Literatura experimental" en *Clarín*. 25 de octubre.
- (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria [1988]*. Buenos Aires: Perfil.
- (2005) "Territorios del presente. Tonos antinacionales en América Latina" en *Grumo – literatura e imagen* [Buenos Aires-Rio de Janeiro], no. 4/nov 2005, pp. 78-88.
- Masiello, Francine (1986) *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- (1987) "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", AA. VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, Institute for the Study of Ideologies & Literature, University of Minnesota. pp. 11-29.

- Marcos, José María (2008) "El mundo de Alberto Laiseca" (entrevista a Alberto Laiseca) en *Insomnia*, no. 124. Abril.  
[Sitio Web: <http://www.stephenking.com.ar/revista/124/otrosmundos.htm>]
- Marimón, Antonio (1989) "La seducción del gesto" en *Punto de Vista*, no. 36.
- Martín Rodrigo, Inés (2015) "César Aira: 'Mis libros son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco'" en *ABC Cultura*. 27 de julio.  
[Sitio Web: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html>]
- Martínez, Guillermo (2005), *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2010) "La literatura argentina y un chiste de Aira" [también publicado en 2012 en *El Puercoespín. Política, periodismo, literatura, zoología*] [Sitio Web: <http://guillermomartinezweb.blogspot.com.ar/2011/06/mitologia-y-cliche-en-las-discusiones.html>]
- Marsimian, Silvina / Grosso, Marcela (2009) *Panorama de la Literatura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires. Santiago Arcos.
- Martínez, Carlos Dámaso (1985) "Historia entre la razón y el delirio" en *Punto de Vista*, no. 24. pp. 37-38.
- Maslaton, Carlos A. (2012) "Rescate / Carlos Correas. El último escritor maldito" en *Ñ. Revista de Cultura*, N°450 (pág.30-31). Buenos Aires: Clarín.
- Mattio, Javier (2011) "Alberto Laiseca, experto en miedos" en *La Voz*. 30 de agosto.  
[Sitio Web: <http://vos.lavoz.com.ar/libros/alberto-laiseca-experto-miedos>]
- Mayer, Marcos (2007) "¿Qué es el canon?" en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 189. p. 8.
- Mbaye, Djibril (2011) "La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica" [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid – Facultad de Filología – Departamento de Filología Española IV.
- Mendoza, Juan (2009) "Literal, una irrupción en la literatura argentina" (entrevista a Jorge Quiroga) en *Dossier Literal* [sitio Web: <http://www.bn.gov.ar/jorge-quiroga>]
- (2010) "Maneras de leer en los 70 : el proyecto *Literal*" (Tesis Doctoral) Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras [Sitio Web: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1608>]
- (2011) "El proyecto *Literal*" en *Literal*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Menton, Seymour (1993) *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press
- Merbilhaá, Margarita (1999) *El problema de la representación en la poética de Juan José Saer*. Trabajo final de grado (Licenciada en Letras). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Mercader, Sofía (2018) "Notas sobre la historia de la revista *Punto de Vista* (1978-2008) y su colocación en el campo intelectual argentino de fin de siglo" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, sección "Questions du temps présent". 16 de febrero. [Sitio Web: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/72032>]
- Molle, Fernando (2011) "Yo deliro pero con realismo" (entrevista a Alberto Laiseca) en *Perfil*. 5 de junio.
- Montaldo, Graciela (1990) "Un argumento contraborgeano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)" en *Hispanamérica*, no. 55. Abril. pp. 105-112.
- (1991) "La invención del artificio. La aventura de la historia" en Spiller, Roland (ed.) *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert. pp. 257-269.
- (1995) "Diez años en democracia: Los cambios en el canon" en *Hispanamérica*, no. 72. Diciembre. pp. 39-48.
- (2004) "Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina" en *El Matadero, segunda época*, no. 3. Corregidor: Universidad de Buenos Aires. pp. 37-50.
- Montoya Juárez, Jesús (2005) "Las mil caras de César Aira" en *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, no. 9. Junio. Ediciones de la Universidad de Murcia (Editum).  
[Sitio Web: <https://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm>]

- (2008) "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa" en Montoya Juárez, Jesús / Esteban, Ángel (eds.) *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. pp. 51-76.
- Morello-Frosch, Marta (1987) "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente" en AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. pp. 60-70.
- Núñez, Jorgelina (2001) "El silencio de todas las derrotas" en *Ñ. Revista de cultura*. 17 de junio.
- Olguín, Sergio (1990) "El último de los hombres honestos" en *Con V de Vian*, no. 1. pp.4-10.
- (1992b) "El beso: ¿teoría o práctica?" en *Con V de Vian*, no. 14. pp.11-12.
- Olguín, Sergio y Zeiger, Claudio (1992) "La conjura tilinga" en *Con V de Vian*, no. 6.
- y ----- (1998) "Siete personajes de la literatura argentina" en *V de Vian*, no. 33
- Olmos, Ana Cecilia (2013) "Literatura en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec)" en *Olho d'água*, vol. 5 (no. 1), Enero-Junio. Sao José do Rio Preto. pp.74-83.
- Orecchia Havas, Teresa (2014) "Cruzando límites: cuestiones críticas y formas actuales de la narrativa escrita por mujeres" en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, no.2, pp. 407-431.
- Otero, José M. (1990) *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*. Buenos Aires: Catedral al Sur.
- Oubiña, David (2011) "Un freak show" en *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. pp. 269-330.
- Panesi, Jorge (1985) "La crítica literaria argentina y el discurso de la dependencia" en *Filología*, nº XX. pp. 171-195.
- Parodi Lisi, María Cristina (1987) *El proyecto cultural de la revista 'Sur' (1931-1970) en la obra literaria de Victoria Ocampo*. Berlin: Darmstadt.
- Peller, Diego (2007) "Crítica literaria, crítica cultural y política en la revista *Los Libros* (1969-1976)" en *IV Jornadas de Historia de las Izquierdas. "Prensa política, revistas culturales y emprendimientos editoriales de las izquierdas latinoamericanas"*. Buenos Aires: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina. pp. 2-16.
- (2010) "Osvaldo Lamborghini: adentro y afuera" en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 15. Universidad Nacional de Rosario. pp. 195-211.
- (2012) "Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta". Universidad de Buenos Aires [Tesis Doctoral].
- Perlongher, Néstor (1995) "Ondas en *El Fiord*" en *Diario de Poesía*, 36. Buenos Aires-Montevideo-Rosario: Verano 1995-1996.
- (2008) *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- Pezzoni, Enrique (2009) "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]" en *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. pp. 19-38.
- Piglia, Ricardo (1980) "Propiedad y parodia" (entrevista) en *Lecturas Críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, no. 1, año 1. Diciembre. pp. 37-39.
- (1982) "Alberto Laiseca, *Aventuras de un novelista atonal*" en *Punto de vista*, no. 16. p.30.
- (1990) *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral – Siglo Veinte.
- (1991) "La ficción paranoica" en *Cultura de Clarín*. 10 de octubre.
- (1997) "Los usos de Borges" (entrevista Sergio Patormerlo) *Variaciones Borges*, no. 3 (Dossier: Borges y la crítica). Abril. The University of Pittsburgh.
- (1997b) "Literatura en revista" en *Magazín Literario*, no. 2. pp. 16-17.
- (1999) *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- (2000) *Crítica y ficción* [corregida y aumentada]. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2002) "Teoría del Complot" en "Plácidos Domingos" en *Ramona*, no. 23 (pág.4-15). Buenos Aires: Abril.
- (2004) "La civilización Laiseca" [Buenos Aires: Simurg, 1998], prólogo a *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola. pp.7-10.

- (2005a) *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- (2005b), *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- (2007) *Teoría del Complot*. Buenos Aires: Mate.
- (2015) *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama [publ. Orig. *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*. Universidad Nacional del Litoral, 1990].
- (2016) *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pomeraniec, Hilde (1998) “El club de los impostores” en *Revista Ñ en Clarín* (12 de julio). Buenos Aires.
- Pons, María Cristina (2000) “La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo” en *Perfiles Latinoamericanos*, 15. Diciembre. México D.F.: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. pp.139-169.
- Prado, Esteban (2019) “De la reflexión sobre el valor literario de textos inéditos a la lectura de lo intangible e impublicable en los devenires artistas de Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella” en AAVV. *Literatura y derivas semióticas*. Mar del Plata: EUEM.
- Prieto, Adolfo (1989) “Estructuralismo y después” en *Punto de Vista*, no. 34 (julio 1989). pp. 22-25.
- Prieto, Martín (2003) “Osvaldo Lamborghini, genio o impostura. Aquél que anduvo en todas” en *Ñ. Revista de Cultura*. 5 de julio.  
[Sitio Web: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/05/u-00201.htm>]
- (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar – Altea – Taurus – Alfaguara.
- Pron, Patricio (2007) “‘Aquí me río de las modas’: procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina” (Tesis Doctoral). Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Göttingen, Alemania.
- Punte, María José (2008) “La literatura y el peronismo, ese oscuro objeto del deseo” en *Itinerarios*, Vol. 7. pp.131-148.
- Quintín (2008) “El proyecto Aira (1)” 17 de febrero. [Sitio Web: <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/02/17/el-proyecto-aira-1/>]
- Raia, Matías H. (2009) “Todos somos Osvaldo Lamborghini” en *No Retornable*, no. 2. Abril. [Sitio Web: <http://www.no-retornable.com.ar/v2/nuevo/raia.html>]
- (2018) “Marcelo Fox, un muerto punk” en *Revista Invisibles*, Año 6, no. 24, diciembre. [Sitio Web: <http://www.revistainvisibles.com/marcelo-fox-un-muerto-punk.html>]
- (2019a) “Marcelo Fox, lector de Lautréamont” en *Revista Invisibles*, Año 7, no. 25, marzo. [Sitio Web: <http://www.revistainvisibles.com/marcelo-fox-lector-de-lautreamont.html>]
- (2019b) “Osvaldo Lamborghini en la revista *La Hipotenusa*” en *Revista Invisibles*, no. 25. [Sitio Web: <http://www.revistainvisibles.com/osvaldo-lamborghini-en-la-hipotenusa.html>]
- (2019c) “Una cruz para Marcelo Fox” en *Revista Invisibles*, Año 7, no. 27, octubre. [Sitio Web: [http://www.revistainvisibles.com/marcelo-fox-senial-de-fuego.html?fbclid=IwAR0Nk2IjEIHlLxZGThyCvYwDyYImCnrFF9\\_0UgEp4C3Tbza-Bz9BPa-zo](http://www.revistainvisibles.com/marcelo-fox-senial-de-fuego.html?fbclid=IwAR0Nk2IjEIHlLxZGThyCvYwDyYImCnrFF9_0UgEp4C3Tbza-Bz9BPa-zo)]
- Rama, Ángel (1984) “El boom en perspectiva” en Rama, Ángel (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios
- Ramos, Laura (2013) “¿Encontraremos alguna vez a La Maga?” en *Radar Libros de Página/12*, 15 de diciembre.
- Reati, Fernando (1992) *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

- Reichardt, Dieter (1993) "La imagen de la literatura en la revista 'Pájaro de fuego' (1977-1980)" en Kohut, Karl y Pagni, Andrea (eds.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 77-85.
- Riveiro, María Belén (2019) "César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor (1981-2001)" en *Trabajo y Sociedad*, no. 33. Invierno. Santiago del Estero. pp. 83-101. [Sitio Web: <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/33%20RIBEIRO%20BELEN%20Cesar%20Aira.pdf>]
- Rivera, Jorge B. (1995) *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- (2000) *Territorio Borges y otros ensayos breves*. Buenos Aires: Atuel.
- Rodríguez, Fermín (2013) "La hora de los 90. Una novela de terror" en *Literatura y política*, 128. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación. pp. 39-45.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes (2008) "La Edad Media en las tierras del Plata (a propósito del medievalismo en la Argentina)" en *Revista de poética medieval*, 21. 221-293.
- Rogna, Juan Ezequiel (2016) "'Si este no es el pueblo, ¿El pueblo dónde está?'. Configuraciones literarias de la izquierda peronista en las novelas *El Pepe Firmenich* de Jorge Emilio Nedich y *Timote* de José Pablo Feinmann" en *Recial*, vol. 7, no. 10. [Sitio Web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/15350>]
- Rosa, Nicolás (1993) "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 517-519. pp. 161-186.
- (1993b) Transcripción de intervención en debate en "El rol de las revistas culturales en el contexto de la democracia y las nuevas políticas massmediáticas" en *Espacios de Crítica y Producción*, no. 12. Junio-Julio.
- Rubinich, Lucas (1985) "Retrato de una generación ausente" en *Punto de vista*, no. 23. Abril. pp.44-46.
- (1988) "Notas grises sobre la esperanza" en *Los días del viaje 1*. pp. 19-23.
- Rubione, Alfredo (1986) "La continuidad de la crítica" en *Punto de Vista*, no. 27. pp. 24-25.
- (2004) *El arte del olvido: y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Saavedra, Guillermo (1987) "Retrato de un artista con novela" en *El Porteño*, no. 169. Septiembre. Columnas 72-74.
- (1987) "Poemas chinos" en *Vuelta*, año II. Septiembre.
- (1988) "La 'mafia' neobarroca" en *El nuevo periodista*. 14 al 20 de octubre. Columnas 40-42.
- (1992a) "Retrato del autor y su mito" en *Clarín*. 2 de enero.
- (1992b) "Los pequeños desastres" en *Clarín*. 3 de septiembre.
- (1993) *La curiosidad impertinente*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Saer, Juan José (1975) "Narrathon" en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 25. pp. 161-170.
- (1987) "Juan José Saer: los márgenes de una escritura" (entrevista con Guillermo Saavedra) en *Vuelta*, no. 14. Septiembre. p.60.
- (1989) "Borges francófono" en *Punto de Vista*, no. 36. Diciembre. pp. 22-24.
- (1995) "El valor del mito" en Delgado, Sergio (ed.) *La historia y la política en la ficción argentina*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral. pp. 74-80.
- (1999) *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta.
- (2000) "Prólogo" [1973] en Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Barcelona: Agea.
- (2014) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sager, Valeria (2008) "El lugar de Aira. Algunos desplazamientos en el sistema de lectura de *Punto de vista*" en *Revista Iberoamericana*, vol. 8, no. 29. pp.19-27.
- (2009) "R= xSsO (S Ss o) y así o para ser más exactos más o menos". Notaciones lógicas y paradojas en Aira y Saer" en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. [Sitio Web: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/sager.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/sager.pdf)]

- (2014) "El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira" [Tesis Doctoral] – Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
[Sitio Web: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>]
- Sáitta, Sylvia (2004b) "Política, humor y disparate" [reseña de La vida por Perón de Daniel Guebel] en Suplemento "Cultura" de *La Nación*. 26 de septiembre.
- (2005) "Un mapa 'casi' literario: crítica literaria y crítica cultural en *V de Vian* (1990-2001)" en *El matadero. Revista de crítica de la literatura argentina*, no. 4. Buenos Aires: Corregidor. pp.287-298.
- Salas, Lucio (1992) "Ego puto in horto meo" en *Con V de Vian*, no. 8. p.15.
- Sánchez, Yvette y Spiller, Roland (2009) *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Sarlo, Beatriz (1976) "Saer-Tizón-Conti. Tres novelas argentinas" en *Los Libros*, no. 44. pp. 3-6.
- (1978) "'Contorno' en la cultura argentina" en *Punto de Vista*, no. 4. Noviembre. pp. 7-10.
- (1980) "Narrar la percepción" en *Punto de Vista*, no. 10. pp. 35-37.
- (1983) "Literatura y política" en *Punto de vista*, 19. Diciembre. Buenos Aires. pp.8-11.
- (1985) "Los dos ojos de Contorno" en *Punto de vista*, no. 13 - Año IV. Enero/marzo.
- (1987) "Política, ideología y figuración literaria" en AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. pp. 30-59.
- (1988a) "Transgresiones y tributos" en *El Periodista*, no. 197. p. 52.
- (1988b) "Mujer, pena y misterio. Sobre *La ocasión* de Juan José Saer" en *Página/12*. 22 de julio. [reedit. en Sarlo, Beatriz (2007) *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. pp. 286-288]
- (1989) *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión. (En particular: "Van-guardia y utopía").
- (1992) "Intelectuales y revistas: razones de una práctica" en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*. *América-Cahiers du CRICCA*, nos. 9-10. pp.9-16.
- (1997) "Aventuras de un médico filósofo. Sobre 'Las nubes' de Juan José Saer" en *Punto de Vista*, no. 59. pp. 35-38.
- (2005) "¿Pornografía o fashion?" en *Punto de Vista*, no. 83. pp. 13-17.
- (2006) "La ficción, antes y después de 1976" en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 129. 18 de mayo. pp. 16-18.
- (2008a) "El jardín en ruinas" en *La Nación* (Cultura). 29 de marzo.
- (2008b) "Final" en *Punto de Vista*, no. 90. Abril. p. 2.
- (2012) *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.
- Sarlo, Beatriz et al. (2000) "Literatura, mercado y crítica. Un debate" en *Punto de vista*, no. 66. pp. 1-9.
- Sarmiento, Alicia (1989) "La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea" en *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Scheines, Graciela (1991) "La última generación del ochenta. La peculiaridad del fracaso en la novela argentina actual" en Spiller, Roland (ed.) *La novela argentina de los años 80*. Vervuert Verlag-Frankfurt am Main. pp. 271-281.
- Schmucler, Héctor (1990) "Innovación de la política cultural en la Argentina" en AAVV. *¿Hacia un nuevo orden social en América Latina?* Vol.8. Buenos Aires: CLACSO (Biblioteca de Ciencias Sociales). pp.125-212.
- Sebreli, Juan José (1981) "Los 'martinfierristas': su tiempo y el nuestro" en AAVV. *Contorno (selección)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pp.7-11.
- Senkman, Leonardo (1983) *Identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pardes.
- Serra Bradford, Matías (2019) "Nicolás Peyceré, mano única" en *Revista Ñ*, 24 de enero.



- Sosnowski, Saúl (2012) "Una Identidad en la Zona de las Múltiples" en Dolle, V. (ed.) *Múltiples Identidades: Literatura Judeo-Latinoamericana de los Siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana. pp. 43-50.
- Speranza, Graciela (1995) *Primera persona: conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Norma.
- Spivacow, Boris (1985) en *Clarín, Cultura y Nación*, 4 de abril. p.2.
- Somoza, Patricia y Vinelli, Elena (2011) "Para una historia de *Los Libros*" en Schmucler, Héctor. *Los Libros. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. pp. 9-19.
- Sousa, Luciana (2015) "Se creó el Archivo Histórico de Revistas Argentinas" en *Agencia Paco Urondo* (15 de agosto). [Sitio Web: [www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/16995-se-creo-el-archivo-historico-de-revistas-argentinas.html](http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/16995-se-creo-el-archivo-historico-de-revistas-argentinas.html)]
- Steimberg, Oscar (1969) "Osvaldo Lamborghini. *El Fiord*" en *Los Libros*, no. 5. Noviembre. Buenos Aires: Galerna – Zlotopioro. p. 24
- Straface, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini: una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Tabarovsky, Damián (2002) "Literatura de izquierda" en *milpalabras*, no. 3. pp. 34-40.
- (2010) Entrevista por Patricio Zunini, *Eterna Cadencia*. [Sitio Web: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=7045>]
- (2011) *Literatura de izquierda* [2004]. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2013) "El heredero de Gombrowicz" en *Ñ. Revista de Cultura*, no. 493. pp.22-23.
- (2015) "Una revista" en *Perfil*. 25 de enero.
- (2018) *Fantasmas de la vanguardia*. Buenos Aires: Mansalva.
- Tacconi, María del Carmen (2013) *Historiografía y ficción en nuevas novelas históricas argentinas*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán – Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Latinoamericanas.
- Tentoni, Valeria (2008) "El monstruo máximo de la vida misma" en *Nexo* (suplemento cultural) en *Ático* (periódico). Bahía Blanca. 28 de septiembre.
- Tomas, Maximiliano (2008) "Ser o no ser eficaz" [Sitio Web: [www.tomashotel.com.ar/archives/698](http://www.tomashotel.com.ar/archives/698)]
- Torres Fierro, Danubio (coord.) (1987) "Literatura argentina actual: un panorama" en *Vuelta Sudamericana*, no. 8. Marzo. Buenos Aires. pp. 8-55.
- Ulla, Noemí (1993) "Invenciones, parodias y testimonios. La literatura argentina de 1976 a 1986" en Kohut, Karl – Pagni, Andra (eds.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert. pp.189-197.
- Vázquez, Agustín / Millonschik, Juan (2012) "Entrevista a Alberto Laiseca" en *Dormir y Pedalear*. [Sitio Web: <http://dormirypedalear.blogspot.com.ar/2012/05/entrevista-alberto-laiseca.html>]
- Vezzetti, Hugo (2003) *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Villanueva, Graciela (2005) "Avatares de Moreira" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, no. 213. Octubre-Diciembre. pp. 1167-1178. [Sitio Web: <http://www.elortiba.org/old/pdf/Avatares-de-Moreira.pdf>]
- (2012), "Figuraciones de la escritura de una *opera prima* en la obra de César Aira". En *Cuadernos LIRICO*, 7. [Sitio Web: <http://lirico.revues.org/628>]
- (2017) "'Cosas raras': el juego del hermetismo en la ficción de César Aira" en *Cuadernos LIRICO*, no. 17. [Sitio Web: <https://journals.openedition.org/lirico/3822>]
- Viñas, David (1964) *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- Yupi (2010) "Los dos payasos" en *La Lectora Provisoria*. 30 de marzo. [Sitio Web: <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/03/30/los-dos-payasos/>]
- Zeiger, Claudio (1988) "Los que nacieron sin proyecto" en *El Periodista*, N°218. Buenos Aires: 25 de noviembre-1 de diciembre. pp.40.43.
- (1999) entrevista en *Río Negro*. 10 de octubre.

[Sitio Web: <https://www.rionegro.com.ar/historia-de-una-polemica-generacional-que-no-fue-KUHRN199910101128991010/>]

d. Bibliografía específica sobre *Babel* y los babélicos

- Adriaensen, Brigitte (2010) "El apocalipsis sin fin: sobre el uso del humor absurdo en *Los elementales* de Daniel Guebel" en Geneviève, Fabry et al. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers. 421-431.
- / Maier, Gonzalo (2015) *Todos los mundos posibles. Una geografía de Daniel Guebel*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Becerra, Juan José (1992) "La máquina de relatos infinitos" [sobre *Los elementales* de Daniel Guebel] en *El Cronista* [Suplemento *El Cronista Cultural*]. p. 6.
- Berg, Edgardo H. (1996) "La joven narrativa argentina de los '90: ¿nueva o novedad?" en *Letras, Curitiba*, no. 45. Editora da UFPR. pp.31-40.
- (2007) "Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec" en *El Interpretador*, no. 32. Diciembre.
- (2012) "Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec" en Niebyski, D.C. (ed.) *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ILLI, Universidad de Pittsburgh). pp. 45-46.
- Bernardini, Lisandro (2013) "La mala escritura de C.E. Feiling" en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina - Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- (s/fecha 1) "La historia literaria de *Babel*" [trabajo final de seminario de maestría, inédito]
- (s/fecha 2) "Literatura vs./y Mercado: *Babel*. Revista de libros" [trabajo final de seminario de maestría, inédito]
- (2015) "Revista *Babel*: escritores argentinos en busca de una tradición" en *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. [Sitio Web: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar>]
- Bianco, Florencia (2006) "Relatos de la ausencia: historia mito y ficción en *La Historia*, de Martín Caparrós y *El entenado*, de Juan José Saer en Usandizaga, Helena (ed.) *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Frankfurt – Madrid: Iberoamericana Vervuert. pp. 19-42.
- Bosteels, Wouter y Rodríguez Carranza, Luz (1995) "El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel*. *Revista de libros* (1988-1991) a *Los libros* (1969-1971)" en Spiller, Roland (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Mai: Vervuert Verlag. pp. 313-338. [reedit. en *Descartes*, nos. 15/16. pp.125-147]
- Campos, Guadalupe (2013) "De pesca en el Río de la Plata. Reseña de *Los prisioneros de la torre*, de Elsa Drucaroff" en *Revista Luthor*, no. 14, vol. III. Abril. [Sitio Web: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article71>]
- Carballo, Asunción (1988) "Mishiadura y almas muertas" en *Fin de Siglo*, no. 10. Abril.
- Carrión, Jorge (2017) "'La Historia', instrucciones de uso" en *Revista de Letras*. 17 de mayo. [Sitio Web: <https://revistadeletras.net/martin-caparros-la-historia-instrucciones-de-uso/>]
- Castro, María Virginia (2009a) "Los *Babel*: ¿autoficción colectiva?" En *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario: Facultad de Humanidades y Ares de la Universidad Nacional de Rosario.
- (2009b) "¿Posmodernos? ¿Apolíticos? "Grupo Shangai": Nuevas narrativas sobre la última dictadura militar" en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 18, 19 y 20 de mayo de 2009. La Plata. [Sitio Web: [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3526/ev.3526.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3526/ev.3526.pdf)]
- (2012) "*La voluntad*. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós: ¿un libro escrito para vender?" en *VIII Congreso*

- Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Universidad Nacional de Mar del Plata. [Sitio Web: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>]
- (2013) “Albaceas y editores de Osvaldo Lamborghini (César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg): hacer obras completas de la dispersión” en *IV Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*. La Plata. [Sitio Web: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar> ]
- (2015) “La producción novelística de la ‘generación ausente’ en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983)”. Universidad Nacional de La Plata [Tesis Doctoral].
- Catalin, Mariana (2008) “Vueltas sobre *Babel*. *Revista de libros*: valoraciones de *Literal* y reflexiones sobre el realismo” en *Cuadernos del Sur – Letras*, no. 38. Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Diciembre. pp.205-226.
- / Molina, Cristian (2008b) “*Babel* y el mercado editorial: intervenciones y apuestas en una nueva época”. Facultad de Humanidades – Universidad Nacional de Mar del Plata. Abril – Publicación en *Actas en CD del III Congreso Internacional del CELeHis*.
- (2008c) “Reflexiones sobre el realismo en *Babel*. *Revista de Libros*: rechazos, desvíos y posibilidades” en *Actas en Cd del III Congreso Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Departamento de Letras. Universidad de Buenos Aires. Agosto. pp. 53-54.
- (2008d) “Después de *Babel*: experimentaciones y nuevas configuraciones narrativas en las poéticas de Sergio Chejfec y Sergio Bizzio”. Plan de Tesis. Doctoral. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2008 (mimeo).
- (2010) “El presente *entre* la novela y la televisión” en Giordano, Alberto (ed.) *Los límites de la literatura* (Cuadernos del Seminario 1). Rosario: Universidad Nacional de Rosario –Centro de Estudios de Literatura Argentina. pp. 89-112.
- (2011) “Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer” en *Boletín/16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario. Diciembre.
- (2012) “Formas de abrir el presente: *Babel*. *Revista de libros*” en *No Retornable*, no. 12. [sitio Web: <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/catalin.html>]
- (2013) “*Babel*. *Revista de libros*: formular el propio presente entre los finales y el fin” en *Castilla. Revista de literatura*. Valladolid. pp.556-580.
- (2014a) “¿Qué escritura aleja hoy del fracaso? La relación televisión, trabajo, escritura y literatura en *Era el cielo* de S. Bizzio” en *Forma*, no. 9. Primavera. pp.29-42.
- (2014b) *Con los ojos bien abiertos: Bizzio, Chejfec, Babel*. Rosario: Fiesta.
- (2015) “Mercado, vanguardia, realismos. Las polémicas en torno a *Babel*, *Revista de libros*” [programa del seminario dictado en el marco de la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario]
- Chacón, Pablo E. y Fondebrider, Jorge (1998) *La paja en el ojo ajeno. El periodismo cultural argentino (1983-1998)*. Buenos Aires: Colihue.
- Cohen de Chervonagura, Elisa y Conde De Boeck, José Agustín (2019) “*La ingratitud*, de Matilde Sánchez: identidad y viaje” en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VII, no. 1 (invierno). Universidad de Alcalá. pp. 153-171. [Sitio Web: [http://www.pasavento.com/pdf/13\\_09\\_cohen-conde.pdf](http://www.pasavento.com/pdf/13_09_cohen-conde.pdf)]
- Conde De Boeck, José Agustín y Lencina, Eva (2016) “*Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987) de Daniel Guebel, y el medievalismo postmoderno argentino” en *Argus-a. Artes & Humanidades*, vol. V no. 20. Abril. [Sitio Web: <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/arnulfo-o-los-infortunios-de-un-principe.pdf>]
- Delgado, Verónica (1994) “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel” en *CELEHIS - Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento (1894-1994)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. pp.255-268.

- (1996) “Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura” en *Orbis Tertius*, I, 2/3. La Plata. pp.275-302.
- Drucaroff, Elsa (1991) “Polémica en la Ciudad Prohibida: de Crisis a Babel” en *Espacios de Crítica y Producción*, no. 10, noviembre-diciembre. pp. 19-25.
- (1995) “Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto” en *Espacios de crítica y producción*, no. 17. Buenos Aires: UBA. pp.36-40.
- (1997) “Los hijos de Osvaldo Lamborghini” en JITRIK, Noé (comp.) *Atípicos en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana. pp.145-154.
- (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- (2011b) “No me siento la custodia de la belleza literaria” (entrevista a Elsa Drucaroff) en *Página/12*. 16 de noviembre.
- Duizeide, Juan Bautista (2017) “De Shanghai a Buenos Aires” en *El Furgón*. 28 de julio. [Sitio Web: <http://elfurgon.com.ar/2017/07/28/shanghai-buenos-aires/>]
- Fanfmann, C. (1992) “El maestro silencioso” [sobre *Los elementales* de Daniel Guebel] en *Primer Plano*.
- Friera, Silvina (2011) “Soy un enfermo de la lectura, pero no sé si es una virtud” (entrevista a Luis Chitarroni) en *Página/12*. 9 de septiembre. Buenos Aires.
- Gramuglio, María Teresa (1990) “Genealogía de lo nuevo” en *Punto de vista*, N°39. p. 10.
- (1991) “Genealogía de lo nuevo” en Spiller, Roland (ed.) *La novela argentina en los años 80*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. pp.239-256.
- Horowicz, Alejandro (1988) “No todos reculan” en *Fin de siglo*, no. 10. Buenos Aires, abril. p.6.
- Klein, Irene (2008) *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*, Buenos Aires: Prometeo
- Klein, Paula (2014) “Un ejercicio de olvido: algunas líneas de lectura de *Babel. Revista de libros* (1988-1991)” en *Revistas culturales 2.0*. Universität Augsburg. [https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/paula-klein-un-ejercicio-de-olvido-algunas-l%C3%ADneas-de-lectura-de-babel-revista-de-libros]
- Kurlat Ares, Silvia (2006) *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ludeña Aranda, Lucía (2016) “El grupo Shangai y el exotismo en la novela argentina de las dos últimas décadas del siglo XX”. Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- Martínez, Tomás Eloy (1988) “El poder escribe la historia” (entrevista) en *Crisis*, 62. Julio. Buenos Aires. p.35.
- (1991) “Recomendaciones del editor” en “Primer Plano” (*Página /12*). Buenos Aires: 3 agosto. Columna 4.
- Molina, Diego (2010) “Babélicos versus planetarios. Puro grupo” en Viñas, David (dir.) /Carbone, R. / Ojeda, A. (comps.). *Literatura argentina siglo XX. De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Buenos Aires: Paradiso – Fundación Crónica General. pp.205-213.
- Niebylski, Dianna C. (ed.) (2012) *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh.
- Olmos, Ana Cecilia (2013) “Literatura en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec)” en *Olho d'água*, 5 (1), Enero-Junio. Sao José do Rio Preto. pp.74-83.
- Patiño, Roxana (1997) “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)” en *Cuadernos de Recienvenido*, no. 4. Universidad de San Pablo.
- (2003) “Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa” en AAVV. *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké ediciones. 29.
- (2006) “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80” en *Ínsula*, 715-716. Julio-Agosto.
- (2012) “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: Usinas para pensar una época” en *No-Retornable*, no. 12.

- <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/patino.html>
- Pazos, Santiago (1993) “¿Cuánto vale tu silencio?” en *Con V de Vian*, no. 10. Enero-Febrero. p. 5 y 50.
- Peller, Diego (2006) “Escritores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en *Babel* a fines de los 80” en *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 14/15 – no. 17. Mar del Plata. pp.97-109.
- Piacenza, Paola (2001) “Novelas largas y extraordinarias. (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca y *La Historia*, de Martín Caparrós)” en Vázquez, María Celia / Pastormerlo, Sergio (comps.) *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Prieto, Julio (2017) “De la ciega taquigrafía: la elusiva erudición de Luis Chitarroni” en *Cuadernos LIRICO*, no. 17. [Sitio Web: <https://journals.openedition.org/lirico/3807>]
- Quintín (2007) “El libro más difícil del mundo (1) *Sobre Peripecias del no* de Luis Chitarroni” en *La Lectora Provisoria*. 21 de junio [Sitio Web: <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2007/06/21/el-libro-mas-dificil-del-mundo/>]
- Ravetti, Graciela (1999) “*La ingratitud*, de Matilde Sánchez: representaciones del exilio” en *Caligrama. Revista de Estudios Románicos*, vol. 4. pp. 41-51.
- Rey, Pedro B. (2007) “El arte del desvío” en *La Nación* (Suplemento *Cultura*) [Sitio Web: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-arte-del-desvio-nid919712>]
- Rodríguez Carranza, Luz (1992a) “Discursos literarios, prácticas sociales (*Babel*, revista de libros, 1988-1991)” en *Hispanamérica*, no. 61. pp.24-40.
- (1992b) “Las destrucciones de *Babel*” en *Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines de 1970 a 1990*. París: Cahiers du CRICCAL.
- Roggendorff, Paul Alexander (2012) *The Representation of Traumatic Realism in the Early Novels of Martín Caparrós*. Theses and Dissertations – Hispanic Studies. Paper 9. University of Kentucky: UKnowledge.
- Román, Claudia A. (1997) *1983.1993: Revistas literarias de Buenos Aires en los años de la democracia* (informe final de investigación). Facultad de Filosofía y Letras – UBA.
- Rubio Gijón, Pablo (2012) *Orden y abyección: el policial según Alan Pauls*. Sevilla: Círculo Rojo.
- Ruiz, Diego Germán (2016) “La vida por escrito. Las novelas de Alan Pauls entre *El pudor del pornógrafo* e *Historia del llanto*” (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. [Sitio Web: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1345/te.1345.pdf>]
- Sacco, Sebastián (2010) “Biografías del presente” en *Bazar Americano*. Octubre-Noviembre. [Sitio Web: <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=112&pdf=si>]
- Sager, Valeria (2005) “Lo familiar y la mirada exótica en las novelas de los escritores de *Babel* (1990-2000)” en *Actas del 1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universidad Nacional de Rosario. [Sitio Web: <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/rstz/sager.htm>]
- (2007) “Reflexiones para una historia de la narrativa argentina de los años 1990” en Camou, Antonio / Tortti, Cristina / Viguera, Aníbal. *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo. pp.83-96.
- (2009) “Destellos de la memoria entre la ciudad y el campo en algunas ficciones argentinas (1980-2005)” en DALMARONI, Miguel / ROGERS, Geraldine (eds.). *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: EDULP.
- Sáitta, Sylvia (2004a) “La narrativa argentina: entre la innovación y el mercado (1983-2003)” en Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (comps.) *La historia reciente: Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 2004. pp. 239-256.
- Sarlo, Beatriz (1988c) “La mesa de luz. Hoy: Beatriz Sarlo” [sobre *El coloquio* de Alan Pauls]. *Babel*, 3. Julio. Buenos Aires. p.20.
- (1992) “La ficción inteligente” (sobre *El aire* de Sergio Chejfec) en “Cultura y Nación”, suplemento de *Clarín*, 12 de noviembre.
- (1997) “Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec” en *Punto de Vista*, 57. Abril. pp.21-23.

- (2000b) "El amargo corazón del mundo" (sobre *Boca de lobo* de Sergio Chejfec) en "Cultura y Nación", suplemento de *Clarín*, 5 de noviembre.
- (2011) "La inteligencia" en *Suplemento Cultura de Perfil*. 6 de agosto.
- Sassi, Hernán (2006) "A pesar de *Shanghai*, a pesar de *Babel*" en *Pensamiento de los confines*, no. 18. Junio. (y en *El Interpretador*, no. 32, diciembre de 2007. [www.elinterpretador.net](http://www.elinterpretador.net))
- Schwartz, Jorge y Patiño, Roxana (eds.) (2004) "Introducción" en *Revistas Literarias / Culturales Latinoamericanas. Revistalberoamericana*, vol. 70, nos. 208-209. Pittsburgh. pp.647-650.
- Szurmuk, Mónica (2008) "Usos de la post-memoria: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec" en Rodríguez, Ileana / Szurmuk, Mónica (eds.) *Memoria y ciudadanía*. Santiago de Chile: Ed. Cuartopropio. pp. 311-320.
- Symns, Enrique (1988) "La mafia de los intelectuales" en *Fin de siglo*, no. 10. Buenos Aires, abril. p. 9
- Tabarovsky, Damián (1995) "Sergio Chejfec: una literatura de retaguardia" en *La Giralda*, no. 1. Abril. p. 15.
- Tobeña, Verónica (2012) "La cuestión del canon en la literatura argentina. Un campo cultural abierto en dos" en *A Contra Corriente*, Vol. 9, No. 2. Winter. pp. 282-318.
- (2014) "¿Vale todo en la literatura? El juego del campo literario argentino" en *Trabajo y Sociedad*, no. 22. Santiago del Estero: Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet). pp.205-226.
- Topuzian, Marcelo (1997) "Teoría literaria e intelectuales en Buenos Aires en los últimos años '80: *Babel*" en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, Vol. 26, no. 2. Noviembre. Arizona State University. pp. 44-55.
- Warley, Jorge (1993) "Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 517-519. Julio-septiembre. pp. 195-207.
- Zina, A. (2004) "*Babel*: un modo de nombrar el comienzo" en *El matadero. Revista crítica de la literatura argentina*, no 3. Buenos Aires: Corregidor. pp.11-21.

#### e. Bibliografía teórico-metodológica

- Aparici Marino, Roberto y García Matilla, Agustín (1989) *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Area, Lelia (2006) *Una biblioteca para leer la nación. Lecturas de la figura Juan Manuel de Rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arnheim, R. (1986) *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Authier-Revuz, Jacqueline (1982) "Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours" en *DRLAV*, no. 26. pp. 91-151.
- Bal, Mieke (1990) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Barcelona: Cátedra.
- Barthes, Roland (1977) "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Niccolini, Silvia (comp.) *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2008) *Mitologías* [1957]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (2013) *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Harold (1991) *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2013) *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* [1994]. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre et al. (1967) *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- (1996) *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- (1997) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bowness, Alan (1989) *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*. Londres: Thames and Hudson.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

- Calabrese, Omar (1987) *L'età neobarocca*. Bari: Laterza.
- Cohen de Chervonagura, Elisa (2006) *Comunidades lingüísticas. Confines y trayectoria*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Tucumán).
- (2008) *Comunidades lingüísticas. Confines y trayectoria*. Tomo II. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Tucumán).
- (2011) *Discurso e interdisciplina. Miradas, territorios y fronteras*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán – CONICET.
- Dalmaroni, Miguel (Ed.) (2009) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- De Certeau, Michel (1999) *La cultura plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978) *Kafka, por una literatura menor* [1975]. México D.F.: Era.
- (2006) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Madrid, Pre-Textos.
- De Man, Paul (1991) "La autobiografía como des-figuración" en *Antrophos*, no. 29. pp. 113-118.
- Dubatti, Jorge (2008a) "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008" en *Revista del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, Ed. 4, Año 2. Septiembre-Diciembre. [Sitio Web: <https://www.centrocultural.coop/revista/4/por-que-hablamos-de-postdictadura-1983-2008>]
- (2008b) *El teatro argentino en la Postdictadura 1983-2007*.
- (2014a) "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino" en *Revista Cena*, no. 15. [Sitio Web: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/49709>]
- (2014b) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- (2015) "El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)" en *ILCEA*, no. 22. [Sitio Web: <https://journals.openedition.org/ilcea/3156#quotation>]
- Foucault, Michel (1993) *Prefacio a la transgresión*. Buenos Aires: Trivial.
- (1994) *Dits et écrits: 1954-1988* [4 vols.]. París: Gallimard.
- (1999) *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. París Gallimard-Seuil.
- (2000) *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- (2006) *Seguridad, territorio, población. Curso en Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1976) [1930] *El malestar de la cultura* en *Obras Completas*, Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1981) [1919] *Lo siniestro* en *Obras Completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Eco, Umberto (2013) [1965] *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Hassan, Ihab (1982) *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- Heinich, Nathalie (2010) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Huisman, Denis (2002) *La estética*. Madrid: Montesinos.
- Jameson, Fredric (1991) *El Posmodernismo o la lógica natural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Kristeva, Julia (1980) *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laclau, Ernesto (2005) *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lejeune, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Lytard, Jean François (1984) *La condición postmoderna*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Macdonald, Dwight (2011) *Masscult and midcult: Essays Against the American Grain* [1962]. New York: The New York Review of Books.
- Maingueneau, Dominique (2008) *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mangone, C. / Warley, Jorge (1994) *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

- Molloy, Sylvia (2012) *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moretti, Franco (2000) "Conjeturas sobre la literatura mundial" en *New Left Review*, no. 1. Enero-Febrero. pp.67-85.  
[Sitio Web: [http://newleftreview.es/article/download\\_pdf?language=es&id=2094](http://newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=2094)]
- Mozejko, Danuta Teresa / Costa, Ricardo Lionel (2001) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario: Homo Sapiens.
- (comps.) (2002) *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- (comps.) (2007) *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Pita González, Alexandra (2014) "Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad" en EHRLICHER, Hanno / RISSLER-PIPKA, Nanette (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Augsburg. [en línea en [www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrlischer-nanette-ri%C3%8Fler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas](http://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrlischer-nanette-ri%C3%8Fler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas)]
- Racamier, Paul-Claude (1995). *L'inceste et l'incestuel*. Paris: Les Editions du College.
- Rancière, Jacques (2006) "La política de la estética" en *Otra Parte*, no. 9. pp. 1-15.  
----- (2007) *Politique de la littérature*. París: Galilée.  
----- (2010) *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Said, Edward (2004): *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate.
- Salem, A. (1987) *Pratique des segments répétés*. París: INALF-Klincksieck.
- Sánchez Romero, Manuel (2005) "La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias" en *Revista de Filología Alemana*, vol. 13, Universidad Complutense de Madrid, pp. 9-27.
- Sapiro, Gisèle (2016) *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Szurmuk, Mónica / McKee Irwin, Robert (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores – Instituto Mora.
- Terán, Oscar (1993) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1955-1966* [1991]. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Torres Roggero, Jorge (2002) *Elogio del pensamiento plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*. Córdoba: Silabario.
- Williams, Raymond (1994) *Sociología de la cultura* [1981]. Barcelona: Paidós.  
----- (1997) *Marxismo y literatura* [1977]. Barcelona: Península.

#### f. Otras obras literarias citadas y miscelánea

- Aira, César (1975) *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo.  
----- (1991a) *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.  
----- (2004) *Una novela china* [1987]. Barcelona: Mondadori-Debolsillo.  
----- (2012a) *Entre los indios*. Buenos Aires: Mansalva.  
----- (2012b) *Ema, la cautiva* [1981]. Buenos Aires: Eudeba  
----- (2012c) *Los misterios de Rosario* [1994]. Buenos Aires: Emecé.  
----- (2015a) *Las curas milagrosas del Doctor Aira* [1998]. Buenos Aires: Random House.  
----- (2017a) *Actos de caridad* [2013] – *Los dos hombres* [2001] – *El ilustre mago* [2013]. Buenos Aires: Emecé.
- Arenas, Reinaldo (1968) *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Ávila.
- Arlt, Roberto (2017) *Aguafuertes porteñas* [1933]. Buenos Aires: Ediciones B.
- Bataille, Georges (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Borges, Jorge Luis (1995a) *Discusión* [1932; sobre la reed. de 1957]. Madrid: Alianza.  
----- (1995b) *Otras inquisiciones* [1952; sobre la reed. de 1974]. Madrid: Alianza.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2004) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.



- García, Germán (2011) *Nanina* [1968]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gusmán, Luis (1973) *El frasquito*. Buenos Aires: Ed. Noé.
- Laiseca, Alberto (1999) *La mujer en la muralla* [1990]. Barcelona: Tusquets.
- (2011) *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Simurg.
- Lamborghini, Osvaldo (1969) *El Fiord*. Buenos Aires: Chinatown [epílogo de Germán García, firmado como Leopoldo Fernández].
- (2005) *Tadeys* [1° ed.: 1994]. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2010) *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.
- Latuz, Claudia Lira (2005) "Reflexiones en torno a lo siniestro en dos escenas del novelista japonés Haruki Murakami" en *Aisthesis*, no. 38. Santiago de Chile: Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile. pp.214-229.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1983) *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* [1948]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Nietzsche, Friedrich (2001) *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- Rivera, Andrés (1982) *Nada que perder*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1997) *En esta dulce tierra*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Pizarnik, Alejandra (2011) *Poesía completa (1955-1972)* (ed. por Ana Becciu). Buenos Aires: Lumen.
- Saer, Juan José (2013) *La ocasión* [1988]. Buenos Aires: Booket.
- Sarmiento, D.F. (1996) *Facundo*. Madrid: Altaya.
- Schulz, Bruno (1982) *La calle de los cocodrilos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

## 8. Anexo

### A. El efecto de complejidad y el arte de parecer postmoderno: el discurso visual de *Babel*

Si puede señalarse, a simple vista y en el plano de la superficie paratextual, un elemento que el campo editorial y de las revistas literarias argentinas hayan heredado en la postdictadura es el sistema de signos que, en el diseño gráfico de los años sesenta y setenta, pusieron en escena el viraje hacia la modernización del aparato teórico crítico, puntualmente con las teorías francesas identificadas con el estructuralismo y el postestructuralismo, en especial las semiología de Roland Barthes, el marxismo estructuralista de Althusser y el psicoanálisis lacaniano. Oscar Terán señala estas importaciones epistemológicas a nuestro país como la inauguración de una moda:

[...] hacia mediados de la década [entre los años cincuenta y sesenta] se toma evidente que el existencialismo humanista va cediendo su hegemonía ante el avance de lo que no con demasiada precisión comienza a llamarse "el estructuralismo". Pero si en Francia se puede fechar hacia 1958 el inicio de la boga de esta corriente con la publicación de la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, es evidente que en nuestro medio esa implantación se producirá con la casi siempre habitual y demorada asincronía, aunque ya en 1963 *Primera Plana* señalaba a Eliseo Verón como la cabeza visible de quienes en la universidad metropolitana militaban en la nueva corriente [...] (Terán 1993, 105)

Figuras como Oscar Masotta, Eliseo Verón o Nicolás Rosa, pero también Oscar Steimberg, Josefina Ludmer, Noé Jitrik; revistas como *Los Libros* o *Literal*, o editoriales como Noé, Galerna, Jorge Álvarez, Centro Editor de América Latina, Siglo XXI, etc., fueron estableciendo la representación gráfica "oficial" de tales corrientes importadas, lo cual en los ochenta cristalizaría en toda un discurso visual ya asentado en un efecto de sentido postmoderno (entendiendo postmodernidad todavía en los términos que lo vinculan más a una corriente de pensamiento asociada a la modernización de los sesenta y setenta que a la ciega idiosincrasia massmediática de los años noventa). En tal caso, sería posible rastrear en *Babel* las marcas en la gráfica de la revista que buscan establecer un anclaje en semas fundamentales en el "sistema connotativo" de "lo postmoderno": la complejidad, el juego, el hermetismo, el caos, el kitsch, lo contracultural (esa relación entre postmodernidad y neobarroco que sistematiza Omar Calabrese [1987] y que coincide no poco con los presupuestos del neobarroco de Sarduy y Perlongher, los cuales estarán a la orden del día en el canon de lecturas de *Babel*, en especial por medio de la figura de Arturo Carrera).

Siguiendo el clásico estudio barthesiano sobre las "mitologías" de la cultura de masas y utilizando algunos elementos de semiótica visual y análisis del discurso, podría establecerse el sistema de "mitos" y efectos de sentido a través de los cuales la revista *Babel* construye y legitima su imagen de postmodernidad y actualidad dentro del campo intelectual argentino. Para ello nos concentraremos específicamente en el discurso

visual del diseño gráfico<sup>472</sup> (cfr. Aparici Marino y García Matilla, 1989 y Arnheim, 1986) a través del cual la revista connota una serie de semas rectores de la actitud postmoderna: **la complejidad, el pastiche, la remisión a artes plebeyas, el arcaísmo barroco** (manifiesto en un cierto diseño *vinatge* y culterano) y una complicidad evidente hacia los **programas de modernización de la teoría literaria** de los años sesenta y setenta, todo lo cual nos llevaría a reconocer la existencia de un arte decorativo subyacente a la puesta en escena del grupo Shanghai, la representación fraguada de un efecto específico de grupalidad en el marco de una revista que se quiere moderna (o postmoderna) y heterogénea. Tales recursos semiológicos presentes en la gráfica de la revista podrían enlazarse genealógicamente con algunos recursos tanto de las instancias de legitimación de los intelectuales postestructuralistas en Francia y Argentina, así como de los sistemas editoriales y universitarios que les sirvieron como plataforma de emergencia.

## 1.

Para el estudio de la revista no sólo se puede plantear la entrada textual, sino también la entrada paratextual concerniente al uso de las imágenes y el diseño.

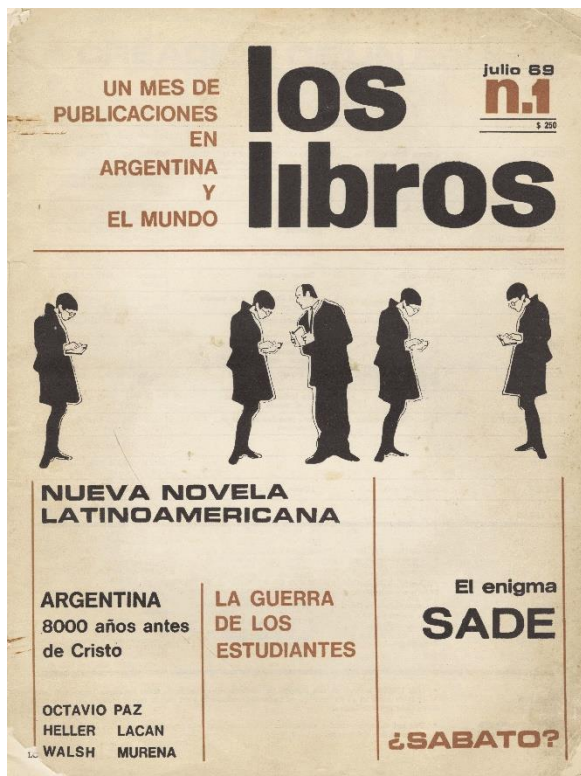
En principio, el diseño de *Babel* no desentona particularmente con el diseño en boga desde los años sesenta en adelante en las revistas literarias: *Los Libros*, *Sitio* y *Punto de Vista* particularmente (*Los Libros* y *Punto de Vista* comparten una evidente línea de formato [cfr. De Diego, 2003b, 112]). Si comparamos el diseño y la diagramación de *Punto de Vista* durante los años ochenta (cuando varía el estilo sobrio idéntico al de *Capítulo Universal* que tenía a fines de los setenta, por uno más cargado de publicidad) no difiere a simple vista (salvo el tamaño de formato) del que tendrá *Babel*: texto en columnas, blanco y negro, gran cantidad de fotos e ilustraciones artísticas ilustrativas o decorativas, publicidades editoriales. Sin embargo, la diferencia fundamental, a saber, consiste en el estilo de artículos académicos de *Punto de Vista* y el de secciones heterogéneas y no sólo literarias de *Babel*, también predispuso a un diseño mucho más abierto y diverso en esta última. El reseñismo de textos diversos, en cambio, *Babel* lo comparte con la primera etapa de *Los Libros*, entre 1969 y los primeros setenta. La continuidad que tanto se ha propagado entre una y otra (especialmente la primera época, de lenguaje más técnico, postestructuralista y “elitista” [cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza, 1997; Peller, 2007, 11]) también se expresa en algunos elementos de diseño (formato tabloide), salvo por el hecho de que *Los Libros* tuvo tapa a color hasta el número 23: la reducción del formato y el paso al blanco y negro de las portadas también se asocia al viraje teórico de la revista hacia una crítica política de la cultura y hacia una perspectiva latinoamericanista (cfr. Esposito, 2015, 2).

Como sabemos, *Babel* comparte con la primera época de *Los Libros* el afrancesamiento telqueliano (tópicos críticos como “la muerte del autor”, “el placer de la escritura y la amoralidad del juego del lenguaje” [Bosteels y Rodríguez Carranza, 1997, 314]), ciertas dilecciones que van de Sade, Barthes y Benjamin a Lamborghini y Puig, la tendencia a las colaboraciones heterogéneas, etc. Bosteels y Rodríguez Carranza (315) han demostrado cómo los babélicos son “herederos creativos” del núcleo de

---

<sup>472</sup> Eduardo Rey (alternando con Elías Rosado y Fernando Luis Amengual) fue el jefe de arte y diseñador gráfico oficial de la revista *Babel*. Como fotógrafo y diseñador trabajó en *El Porteño* y *El Libertino*, entre otras revistas, y actualmente diseña y coordina la revista *Otra parte*, editada por Marcelo Cohen y Graciela Speranza. En 1992 se publicó *Rock'n'Roll*, un libro que compila algunos de sus trabajos fotográficos.

afrancesados de fines de los sesenta y comienzos de los setenta que formaba parte de la redacción de *Los Libros*: Oscar del Barco, Héctor Schmucler, Nicolás Rosa y Germán García. De hecho, para Bosteels y Rodríguez Carranza, es el olvido en el campo intelectual argentino de estos impulsores lo que hará que, retomados por *Babel*, parezcan “nuevos y propios de posmodernos de fin de siglo” (315).



**Figura 6.** Portada del emblemático primer número de *Los Libros* (julio de 1969), donde se incluyen, entre otros, el artículo clásico de Nicolás Rosa sobre la “nueva crítica”, la crítica desdeñosa de Jorge Rivera hacia el humanismo de Sábato, el artículo de Oscar del Barco sobre Sade que Bosteels y Carranza (1995) toman como punto de partida para establecer la genealogía de continuidades y rupturas de esta revista con *Babel*.

## 2.

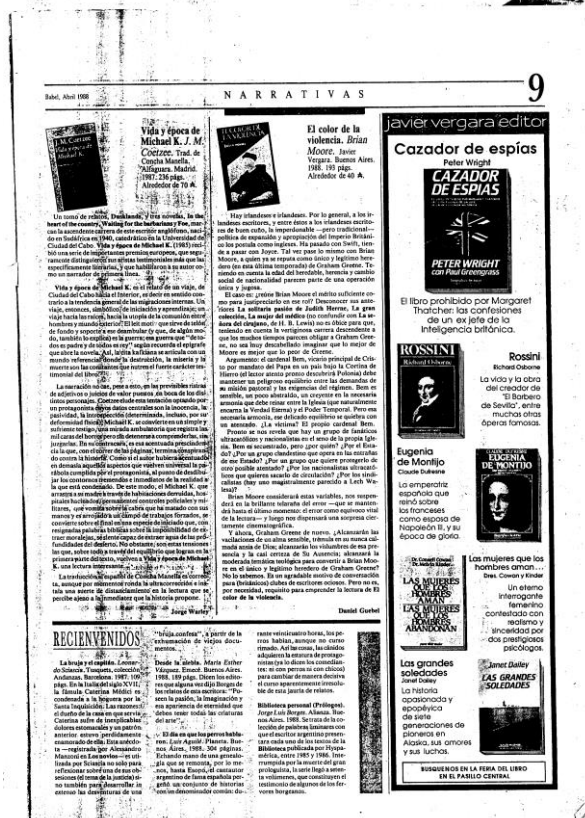
Algunos de los babélicos, puntualmente Caparrós, Dorio y Pauls, comenzaban en los años ochenta a vincularse a los medios audiovisuales, desde la radio hacia la televisión y el cine. Caparrós y Dorio condujeron la emisión radial *Sueños de una noche de Belgrano* y luego el programa televisivo *El monitor argentino*, cuya cortina de entrada, con sus fugaces y contrastantes imágenes mediáticas, así como el matiz de artificialidad actoral de los conductores, ya anunciaba el interés por “la cuestión de la postmodernidad” y lo actual. Desde ambos medios, difundieron una imagen polifónica y mordaz de la cultura argentina y de los avances de la cultura de masas mundial. A su vez, Dorio colaboró en los ochenta con Alejandro Dolina en radio, con quien trabajó desde un humor intelectual que conjugaba, con cierto dandismo y practicando el culto a la ironía borgeana, tanto las referencias a la cultura popular (el fútbol, el tango, la referencia urbana) como a la “alta cultura”. Alan Pauls, por su parte, escribió en los ochenta el guion del *mockumentary* *La era del ñandú* (1987) de Carlos Sorín. En estas intervenciones radiales, televisivas y cinematográficas, prima el interés de estos autores por la desconstrucción de los grandes mitos culturales y por la constante búsqueda de un efecto de intelectualismo así como, en ocasiones, de una afición hacia lo apócrifo como forma de plantear sátiras o experimentos.

Este interés por comunicar a través de golpes de efecto, de simulacros, de pastiches de imágenes y de una apariencia general de postmodernidad, se transfiere a la revista *Babel* en varios aspectos: **la sobrecarga visual** con la que se llena la página de formato tabloide, **la fragmentación del discurso** a través de multiplicidad de secciones más o menos fijas e hipervinculadas que (frente a revistas de carácter más monográfico, como *Punto de vista*, o de recepción más hermética, como *Litera*) remiten a la dispersión de los medios masivos: al periódico y al *zapping* radial y televisivo; la constante concentración en el género de **la reseña** de novedades editorial confiere a la polifónica revista un aire de actualidad que se enriquece con el **factor caleidoscópico** que introducen las ilustraciones, muchas veces arbitrarias, decorativas, con las que se acompañan los textos.

**Figura 7.** Típica página de *Babel* saturada de información gráfica y tamaño de fuente reducido.

Las cualidades con que la revista construye su posición en el campo intelectual se alimentan particularmente de las competencias de las que sus miembros centrales estaban haciendo uso en aquellos años para construir sus trayectorias personales: así, la experiencia periodística de Dorio y Caparrós<sup>473</sup> se transfiere fuertemente hacia el carácter de actualidad, diversidad y **diseño vistoso** que identificaron a *Babel*. Por su parte, la formación más fuertemente académica y de particular carácter semiológico de Alan Pauls confirió la tónica con que *Babel* parecía moverse con soltura en las complicidades teóricas y en las referencias al postestructuralismo francés, sin por ello reducirla a las limitaciones de revistas estrictamente académicas o más herméticamente experimentales.

Las obras literarias de los miembros, desde *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* de Daniel Guebel, *Ansay o los infortunios de la gloria* de Caparrós o *El pudor del pornógrafo* de Pauls, así como el canon de autores valorados en la revista (Lamborghini, Puig, Aira, Laiseca, Libertella, etc.), conformaban una imagen donde resaltaban el interés por lo experimental, por el lenguaje, por la transgresión, pero también por un evidente y enarbolado extrañamiento crítico con respecto a los imperativos ideológicos de la intelectualidad argentina de los años sesenta y setenta, lo cual, como sabemos, les valió un sistema de motes despectivos tales como “despolitizados”, “dandies de izquierda”, “generación ausente” o “generación sin



<sup>473</sup> Entre los setenta y ochenta, Caparrós trabajó en *Noticias*, *El País* y *Tiempo Argentino*, y fue editor de *El Porteño* y co-fundador con Jorge Lanata de *Página/12*. La revista *Babel*, iniciada en abril de 1988, es el colofón de esta trayectoria y, a su vez, la experiencia más específicamente vinculada a su labor literaria.

proyecto". Tras una generación intelectual fuertemente arraigada en los axiomas del compromiso y la militancia, de la filiación política y la autodenuncia de la propia instancia ideológica de enunciación, *Babel* se instala en una suerte de cono de sombra desde el cual relativiza y reniega de la filtración ideológica en la literatura y de la exigencia de eficacia social, sin por ello arriesgar una negación total de lo político. En una defensa casi parnasiana, heredada directamente de *Literal*, de la literatura como arte autónomo, como experimento sin propósito trascendente, y con una fuerte impronta semiológica, desde *Babel* se impugna la cristalización "ingenua" con que la literatura del período anterior cree en la posibilidad de representar la realidad y, aún más, intervenir a nivel social. La actitud fundamental de la revista tiende, así, a percibir en la auto-exigencia del compromiso, una resaca culpable de la izquierda setentista de postdictadura, y en la extensión de los rituales retóricos de la literatura comprometida, una impostura cristalizada en buen gusto tranquilizador y, al fin y al cabo, en una complacencia que ya no puede reclamar para sí los poderes inventivos y transgresores de la literatura. Es frente a aquella concepción de una *literatura política*, usualmente identificada con el realismo, que *Babel* propone una reposición del entusiasmo vanguardista para intervenir en el nivel de la *política de la literatura*.

### 3.

Ahora bien, en términos de postmodernidad, *Babel* todavía no presenta el gesto provocativo de las portadas con mujeres semidesnudas de *Con V de Vian* (1990-1999). Tampoco el diseño posmoderno del periodismo cultural de los noventa, de tipo infográfico ("periodismo rápido" que Pauls critica puntualmente como síntoma de frivolidad massmediática propia de los noventa<sup>474</sup> [cfr. Chacón y Fondebrider, 1998, 140-141]). Ofrece en cambio una tradición gráfica afrancesada que a fines de los ochenta el campo intelectual lee como postmoderna y que tiene sus antecedentes fuertes en las revistas argentinas, en *Los Libros* (el modelo de revista formato *tabloid* de reseñas) y en *Literal* (el modelo de revista de retórica hermética y veleidades postestructuralistas, atravesada por intrigas grupales, usos ambiguos del lenguaje y cierta inminencia conspirativa de vanguardia). En todo caso, lo relevante es ver cómo se representa ese efecto de complejidad afrancesado que va desde la sobriedad original de *Tel Quel* hasta un paulatino rediseño de los modos de representar la gráfica editorial a medida que va tomando carnadura el fenómeno postestructuralista como moda académico-editorial. En todo caso, es un cierto sesentismo y setentismo francés (encarnado en su momento por *Los Libros*) el que sigue funcionando bajo el efecto postmoderno de *Babel*.

Ya en una entrevista de 1998, Alan Pauls se refiere a la personalidad de los babélicos en términos de efecto de sentido: "algunos decían que éramos dandys, otros decían que éramos modernos. Todo era una especie de **puro efecto** de descolocamiento" (en Chacón y Fondebrider, 1998, 143; el remarcado es nuestro). Resulta más interesante todavía que la definición de *Babel* por el "descolocamiento", la remisión al dandismo y a la novedad como producto de un "puro efecto". La idea de puesta en escena, de simulacro o artificio aparece aquí como base de lo que, durante los años de *Babel*, e incluso luego, sería percibido como una "real" contradicción entre

---

<sup>474</sup> Pauls critica aquí el postmodernismo a la norteamericana en el diseño del periodismo cultural, lo cual identifica al grupo Shanghai con una imagen más bien francesa de postmodernidad: se privilegia la complejidad, el efecto "semiológico", el pastiche cultural, el esnobismo, etc. Un efecto de complejidad al que el norteamericano opone la simplificación del hipervínculo y el diseño infográfico de rápida absorción.

grupos literarios y como una sintomática emergencia de una literatura despolitizada y elegante. Ya Pauls nota que lo sintomático en todo caso era la condición grupal a partir de la cual los autores de "Shanghai"/*Babel* se sentían excluidos de cierto sistema oficial: el síntoma de una generación inclasificable y exterior que se hizo fuerte en la conjunción, en el grupo. Y esta fuerza fue buscada precisamente en el efecto de sentido, en la escenificación de lo que *debe ser* un grupo literario y una revista literaria, una intervención performativa con todos los elementos estereotípicos del grupo literario. En todo caso, excluidos de un sistema de autores modernos, como ya dice Pauls (1998, 142), el efecto de autolegitimación que eligen es el de una revista que se adapta a ciertos perfiles de lo moderno: no lo postmoderno capitalista y simplificado que advendría en el periodismo cultural de los noventa, estrechamente vinculado a los *mass media* (y que Pauls ve representado en la impronta puesta por Marcelo Figueras en *Clarín*), sino lo postmoderno de corte afrancesado, postestructuralista, un efecto de postmodernidad a partir de signos que connotan complejidad, pliegues, relaciones rizomáticas, densidad semiológica, intelectualismo, etc., casi una gráfica para expresa y reapropiarse de lo borgeano como índice de juego y laberinto de citas. Y si bien los babélicos funcionan como operadores mediáticos desde la prensa escrita, la radio y la televisión, lo cierto es que su universo cultural remite escasamente al sistema de la cultura de masas: el cómic, la literatura de ciencia ficción y fantasía, la televisión, el cine comercial. Y si lo hace (pensemos en las intervenciones de Pablo Avelluto), sólo es a través de la parodia intelectual, el pastiche sustentado en la meta-escritura y la remisión al cliché como material en bruto para promover una visión experimental. Es por ello que el efecto postmoderno en la generación de *Babel* debe buscarse más bien en la línea que conecta con el postestructuralismo francés y sus efectos más "espectaculares" (encarnados especialmente en el diseño gráfico) que en las cúspides comerciales de la cultura de masas.

Ya en las contratapas de las primeras obras literarias del grupo (en sus primeras ediciones), se percibe la construcción de un receptor sobre la base de un lector modelo cómplice con los códigos de cierta crítica literaria: "novela anti-utópica", "una escritura que parece decir que detrás del texto nadie habla o todos pueden estar hablando", "desvaríos lingüísticos y retóricos" (en *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, de 1987).

#### 4.

El diseño gráfico funciona como canal y código (se codifica el canal de la imagen, no en una relación anclaje/relevo, sino en un sistema autónomo de efecto intelectual, una mitología y, por supuesto, una superstición). El arte de parecer postmoderno podría rastrearse en las tapas de *Communications*, *Tel Quel*, *Literal* (con su formato de libro de bolsillo alargado), *Sitío*, los libros de la editorial Paidós o Siglo XXI (el diseño gráfico de la *nouveau critique*, del estructuralismo y del postestructuralismo, contrastantes frente a la sobriedad de la tradición editorial humanista-existencialista, todavía cercana al tratado filosófico). El montaje paródico, el mero pseudo-diagrama, típico en las portadas de los pos-lacanianos. La foto extravagante, el dibujo o cuadro barroco, el dibujo de esquemas antiguos (a veces alquímicos), la ilustración preciosista bellepoqueana (Doré, Beardsley, Granville, Rackham) etc.





## 5.

Ahora bien, ¿cómo se expresan estas posiciones en el nivel de diseño gráfico de la revista y en el uso de las imágenes? ¿Cómo se expresa la transgresión, el afrancesamiento, el antirrealismo, la heterogeneidad, el academicismo *cool* y *décontracté*? Hay toda una gráfica para producir un efecto de complejidad y una apariencia de postmodernidad intelectual, sin perder la construcción de un lector modelo no especializado.

A nivel de la organización textual dentro de la maquetación y diseño de la revista se percibe la combinación entre una zona visible de la revista (dirigida a lectores no necesariamente especializados) y una zona menos visible (dirigida a lectores que comparten las sutilezas de los códigos y las tensiones del campo intelectual y literario del momento). La primera zona se escande en reseñas breves, con imágenes que remiten a las portadas de los libros reseñados o al retrato del autor, en largas tiradas de novedades editoriales, en listas de rankings de ventas, cuestionarios fijos de muchas preguntas breves (protocolares, aunque a veces disparadores de respuestas humorísticas) a diversos autores canónicos (lo contrario al género de la entrevista en profundidad: pocas preguntas, específicas y muy desarrolladas), miríada de vistosas publicidades editoriales, una sección fija dedicada a los medios masivos (“Imagen y sonido”), sección de eventos culturales, dossiers temáticos muy ilustrados y compuestos por montajes de textos breves sobre diversos temas de agenda cultural (la Revolución de Mayo, el Jazz, el Marqués de Sade), e incluso, en ocasiones, juegos de preguntas orientados al lector, estilo quiz, cuyas respuestas se ofrecen en el número siguiente. La segunda zona, menos visible, dirigida básicamente al lector que también sigue de cerca la trayectoria literaria de los miembros centrales de la revista, está compuesta por textos que, a la primera lectura, pueden ser saltados por el lector “advenedizo”: artículos más extensos, plagados de códigos internos, ironías sutiles y una retórica de evidente raigambre teórico-literaria. En estos casos (sea en secciones fijas o en artículos excepcionales), las ilustraciones que acompañan los textos suelen ser más decorativas, fuertemente influenciadas por el diseño editorial francés de las obras postestructuralistas: usualmente, dibujos a tinta decimonónicos, fotografías extravagantes, esquemas arbitrarios que connotan el efecto de complejidad estructural o de rigor analítico, detalles de obras pictóricas caracterizadas por su complejidad interpretativa o por el fetichismo con que autores franceses como Barthes, Deleuze o Derrida hicieron proliferar sus inserciones en portadas de libros (usualmente arte del Barroco). Estos textos más específicos pueden ser los firmados por los babélicos (así, la sección fija “Siluetas” de Chitarroni, “El cónsul honorario” de C.E. Feiling, o los editoriales y manifiestos que firman Dorio y Caparrós, o Caparrós solo), la sección “La mesa de luz”, donde algún escritor cuenta qué está leyendo (pero que, cuanto más cercano es el autor invitado a los intereses del grupo, más retórico, codificado y hermético es el mundo de referencias de su escritura; es decir, más restringidas resultan las operaciones discursivas que inscriben la recepción); o bien puede nombrarse la sección “El libro del mes”, que si bien tiene un lugar central en la revista, su selección funciona en la mayoría de los casos como estrategia específica del grupo, tanto para reivindicar el valor de algún autor “oculto”, marginal o “amigo de la casa” (Copi, Laiseca, Lamborghini, Fogwill), o bien para posicionar sus propias obras literarias.

Tampoco la publicación de adelantos de ciertos libros remite al éxito editorial con que se construye su expectativa de ventas, sino a las estrategias con que los babélicos buscan reafirmar cierta geografía del gusto literario, cierta competencia intelectual, o

bien hacer circular textos de interés particular para la legitimidad del grupo (así, se publican tanto fragmentos de obras de Roland Barthes como de la en ese momento inédita, pero ya de culto, *Los sorias* de Alberto Laiseca).

Ahora bien, también este efecto cristaliza en el discurso visual a través de una serie de recursos que bien podrían considerarse sistemas connotativos que se agrupan en mitos postmodernos acerca de lo intelectual (cfr. para algunos de estos elementos, Prieto, 1989, 24):

- La saturación de la página (aprovechando el formato tabloide, de dos a cuatro columnas de textos, múltiples imágenes por página, cuadros de texto, hipervínculos, miniaturas e incluso frases literarias que decoran los laterales de todas las páginas).
- El fragmentarismo, la revista como objeto, la composición de la caja tipográfica como caja de Cornell.

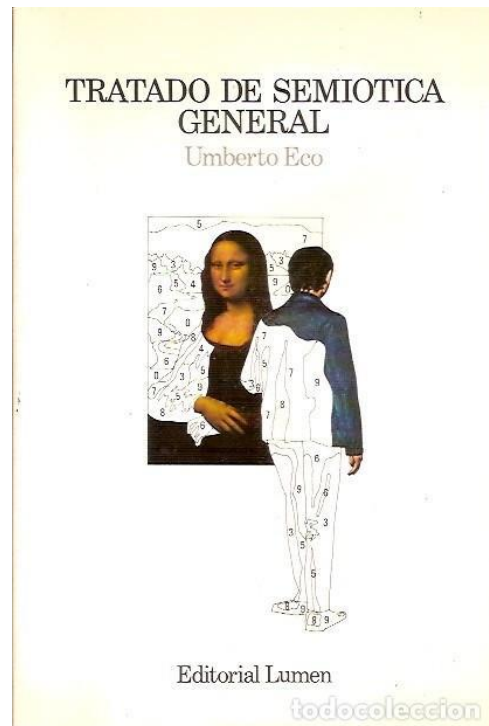


**Figura 10.** Las páginas de *Babel* parecen evocar ese constructivismo surrealista de las cajas collage de Joseph Cornell, donde se dispone una colección de objetos diversos y aleatorios, usualmente de tónica antigua y preciosista. Precisamente la última de las “Siluetas” de Luis Chitarroni publicada en *Babel* está dedicada a Cornell (no. 22), cuya

obra, “parece, después de un primer vistazo, el sueño de un coleccionista o un decorador embriagado por la etapa de los collages (Ernst, Breton, Prévert) surrealistas” (Chitarroni, 1991, 50). Descripción que bien podría extenderse a la propia apariencia gráfica de la revista.

- El fetiche del diagrama hueco: tal como se percibe en las portadas de los libros de semiótica, la búsqueda de representar visualmente el concepto de “estructura” y de connotar la virtud de lo analítico. Los libros de Foucault, Derrida o Deleuze, por ejemplo, se imponen en el mercado intelectual con una mezcla de elegancia e intimidante majestad, con detalles de cuadros barrocos o bocetos pictóricos que conceden una grandeza siniestra y simbólica a sus obras: el miedo a la ilegibilidad como mecanismo de restricción receptiva, pero también como conformación del libro como objeto de deseo. Todo esto conduce a una actitud de culto supersticiosa entre los intelectuales.

**Figura 11.** Típico diseño de portada de libro de teoría semiológica, cuya iconicidad connota los semas de complejidad y barroquismo.



- La complejidad, ciertas cualidades en ese entonces atribuibles a lo postmoderno: la diversidad, el barroquismo, la asimetría, el abuso de la imagen, el tratamiento indiscriminado de lo nuevo y lo antiguo, el borramiento de las huellas ideológicas del discurso (la falta de una directriz editorial que se posicione políticamente), el efecto de puerto cosmopolita, multilingüe y promiscuo que Caparrós y Dorio definían, en el editorial del primer número, como atributo fundamental de la naciente revista. La idea de una revista que, en el período de post-dictadura, durante la recuperación democrática, funcione como puerto cultural.

Es al fin y al cabo, ese efecto de complejidad y de postmodernidad lo que se definía ya desde el título: la idea de *Babel* no sólo como caos, confusión y heterogeneidad de discursos, sino también como síntoma de un malestar de época donde lo babélico se convierte en placer del texto, en fetichismo de la información saturada, en operaciones subterráneas de auto-legitimación, pero también, paradójicamente, la concepción de *Babel* como una posibilidad para establecer, desde el culto a una diversidad indiscriminada, las bases, todavía rudimentarias, para una percepción democrática de la cultura, para una comprensión del libro como una instancia de circulación y no como una forma de culpabilizaciones ideológicas o compromisos cristalizados en imposturas.

## B. Crisis, concentración y polarización: la revista *Babel* y el viraje de las políticas editoriales argentinas entre los años ochenta y noventa

Éste – dicen – es el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de esas aguas, *Babel* no es un gesto heroico.

Jorge Dorio y Martín Caparrós, “Caballerías” en *Babel*, (1988, 3)

Consideramos que resultaría sumamente operativo y revelador abordar el fenómeno de *Babel* a partir de la relación que mantuvo, en su condición de órgano de legitimación de toda una generación literaria, con los diferentes momentos que atravesaron las políticas editoriales argentinas, desde el restablecimiento y reinicio editorial que implicó la recuperación democrática y la llamada “primavera alfonsinista”, así como la ulterior crisis derivada del deterioro económico que culminaría con el proceso hiperinflacionario de fines de los ochenta, hasta la desnacionalización de buena parte del mercado editorial durante los años noventa, polarizado entre los grandes grupos que impusieron las normas de competencia a través de la lógica del *best-seller* y los pequeños grupos alternativos que intentaron romper la concentración del mercado, ofreciendo para ello operaciones de resistencia cultural, sea desde las pequeñas editoriales altamente especializadas y ligadas particularmente al canon construido desde la crítica académica, o bien desde las editoriales pequeñas, de tirada reducida, duración fluctuante y consagración al sector de autores emergentes.

Si la revista *Babel* (y, antes de 1988, el llamado grupo Shanghai, donde comenzaron sus autores) atestiguó estos momentos de las políticas editoriales argentinas - que, siguiendo a de Diego (2014, 173-218) y a Botto (2014, 219-270), pueden enumerarse como *reactivación del mercado, crisis, concentración y polarización* -, debe tenerse en cuenta que toda la intervención estratégica de sus autores en el campo literario, así como las instancias de difusión y legitimación que beneficiaron sus respectivos posicionamientos, están profundamente estructuradas por las condiciones materiales provistas por dichos momentos del mercado editorial.

En este trabajo, analizaremos los casos de los proyectos creadores de César Aira, Martín Caparrós, Daniel Guebel y Alan Pauls desde la perspectiva de sus emergencias dentro del campo editorial argentino (en grupos editoriales que van desde Ada Korn, Javier Vergara, Puntosur y Ediciones De la Flor hasta Sudamericana, Emecé y, posteriormente, Beatriz Viterbo), teniendo en cuenta, a su vez, las operaciones discursivas de legitimación que *Babel* opera sobre las políticas editoriales del período.

### 1. “El peor momento”

En el editorial del primer número de *Babel*, firmado por Jorge Dorio y Martín Caparrós, se explicita un contexto de emergencia para lo que será una revista fundamentalmente centrada en el género de la reseña de libros y en la puesta en escena del estado del mercado editorial: “Este – dicen – es el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de esas aguas, *Babel* no es un gesto heroico” (1988, 3)<sup>475</sup>.

---

<sup>475</sup> En el número 9 de la revista, en otro de los contados editoriales que posee *Babel*, también firmado por Dorio y Caparrós, se afirma: “Hace un año, *Babel* era fundada por las dudas, las viejas dudas como garantes de la diversidad que sostuvimos a manera de consigna. En aquel

Aunque la revista abre con una referencia a la crisis, resulta evidente que la circulación editorial de ese momento experimenta un período de enorme proliferación. Es el efecto de crisis el que, desde de un comienzo, marca el papel que esta joven generación busca ocupar dentro del campo literario: no una crisis de identidad que se neutraliza con un fortalecimiento ideológico, sino una crisis más prosaica, económica, frente a la cual los autores se muestran hastiados, impávidos y sólo dispuestos a acometer la difusión literaria como un gesto sin demasiadas posibilidades de triunfo.

Ahora bien, ya en esa suerte de manifiesto publicado por Caparrós en el número 10 de la revista (1989, 43-45), el autor parece ir más allá en su concepción de la “crisis” literaria. Ya no se trataría sólo de un fenómeno restringido al ámbito editorial, sino también de toda una propensión, casi un instinto, de la literatura nacional a concebirse a sí misma como activa en lo que respecta a la “realidad”<sup>476</sup>.

Ya habiendo tematizado la situación del mercado editorial argentino en términos de malestar, *Babel* introduce en su primer número la sección titulada “Tráfico. Una tribuna para los mercaderes”. El primer artículo de esta sección se titula, para hacer juego con el editorial de la primera página, “La industria editorial: una crisis más”. Aquí, el editor Horacio García, en una entrevista, anuncia la caída del mercado editorial argentino después de su momentáneo incremento con la recuperación democrática: “en 1988 este efecto ha desaparecido y nos encontramos con un mercado interno muy disminuido” (*Babel* 1, 1988, 6; cfr. Klein, 2014). Posteriormente la sección, que aparecerá sólo en los primeros catorce números y que por lo general siempre posee un tono de desventura servirá para difundir las editoriales independientes donde los autores de *Babel* ya habían publicado: Ada Korn y Ediciones De la Flor (la publicidad a estas editoriales ya aparece desde el primer número de la revista, junto con publicidad a Javier Vergara, Sudamericana, Puntosur, etc.; la mayoría, editoriales donde los babélicos habían publicado o publicarían<sup>477</sup>).

Si bien Bruguera, Legasa y Sudamericana desarrollaron una notable actividad de difusión tanto de la literatura argentina “silenciada durante la dictadura” (de Diego, 2014, 192) como de reediciones de clásicos nacionales, y, a su vez, surgen editoriales

---

entonces, justo en aquél, *Babel* era una deuda que el yermo mundo editorial tenía consigo mismo” (Dorio y Caparrós, 1989, 3). En este mismo número se incorpora la reedición de “El escritor argentino y la tradición” de Borges, siempre interpretada por la crítica como una síntoma declaración programática por parte de los babélicos (cfr. Delgado, 1996, 11; Patiño, 2012; Klein, 2014; entre otros). En el copete del ensayo borgeano, los editores remiten al mismo tópico de la esterilidad literaria nacional como razón para repensar el texto reeditado: “mantra como remedio para abrigar la esperanza de zonceras menos recurrentes en las esforzadas letras de la patria” (*Babel*, no.9, 1989, 46).

<sup>476</sup> Botto afirma que *Babel* se desentiende de los vínculos entre cultura y mercado (239, n.31), al menos comparado con *La Maga*, *Punto de vista* o *Con V de Vian*. Pero esto no implica que esta relación no orbite sobre la revista y sobre las instancias de consagración del grupo dentro del campo literario.

<sup>477</sup> En todo caso, *Babel* reproduce de sus dos modelos, *Literal* y *Los libros*, así como de las revistas literarias prototípicas, la publicidad gráfica de editoriales nacionales y, especialmente, de aquellas donde los editores de la revista publican sus propias obras literarias. Incluso *Literal*, en su afán de parcial anonimía y de ese ascetismo en relación al fetichismo del libro y el mercado editorial, incluye en las páginas de la revista publicidades de la propia editorial, Ediciones Noé (donde se publica *El frasquito* de Gusmán y *Sebregondi retrocede* de Lamborhginí), y de otras como Formentor, Sudamericana, Ediciones Argentinas, Siglo XXI, Planeta, Corregidor y otras, ofertando de éstas principalmente sus catálogos en materia de psicoanálisis, semiótica y sociología de izquierda (especialmente se promociona Ediciones Argentinas, encargada de publicar la dogmática de Perón), con lo cual queda definido el posicionamiento de la revista en el campo intelectual argentino.

independientes que producen un gran fenómeno de circulación en lo que respecta a la nueva literatura (Ada Korn, Puntosur, Per Abbat, etc.), la situación de recuperación democrática y cultural no implica, de todas maneras, un robustecimiento financiero para el mundo editorial. Ya Boris Spivacow afirmaba, en 1985, “En este momento la situación política y cultural ayuda, pero la económica no” (1985, 2).

Aunque el momento es prometedor y las pequeñas editoriales, como suele decirse, trabajan “a pulmón”, la situación económica durante el alfonsinismo es inestable. La oferta es, sin duda, muy amplia (cfr. de Diego, 194), tal como sucede actualmente con las editoriales independientes, pero, como dice de Diego, “la variedad de la oferta no respondía necesariamente a un crecimiento de la demanda y no garantizaba el éxito de las ventas” (194). A su vez, es precisamente la ficción la que menos garantías posee a nivel de demanda en este período, privilegiándose en las ventas la investigación periodística o los balances históricos sobre la dictadura. Y, de entre la ficción, sólo el género de la novela logró mantenerse fuerte en el mercado. El proceso hiperinflacionario, a su vez, obstaculizó la posibilidad de publicar autores extranjeros, cuyos derechos de publicación resultaban excesivamente caros, lo cual, paradójicamente, terminó favoreciendo la apuesta por concentrarse en el mercado interno (y más nuevo) de producción literaria.

Los autores del grupo Shanghai corresponden precisamente al sector de nuevas apuestas literarias, de autores jóvenes que aprovechan la voluntad de las emergentes editoriales independientes. Y la revista *Babel*, por su parte, representa la plataforma desde la cual estos autores, de los cuales no todos habían publicado, obtienen una posición conjunta dentro del campo literario que les granjea, por un lado, la red de contactos (la recomendación, la legitimidad por pertenencia, etc.) para publicar en las editoriales independientes donde ya otros autores del grupo habían publicado y, por el otro, la posibilidad de ascender hacia grupos editoriales más grandes. La trayectoria de los babélicos demuestra precisamente cómo al “gremializar” su partido de literatura experimental y visibilizar la filiación afectiva bajo la forma de “nueva generación”, sus textos fueron encontrando un posicionamiento cada vez más central dentro del campo literario, tanto a nivel editorial como de complicidad crítica y académica.

Si *Babel* tematiza la crisis editorial y apuesta, en principio, por un mercado ampliado donde conviven los sellos grandes y los independientes, no lo hace a partir de una puesta en escena de la polarización que existe entre ambas opciones del mercado. Hay desde el experimentalismo babélico una oposición a ciertas literaturas que se perciben como “banales”, la literatura “Roger Rabbit” que define Caparrós (1989, 43-45), y lo que ya en un comienzo la crítica percibe como la vertiente opuesta a la “neovanguardia” de *Babel*: los narrativistas, “neotradicionalistas o estéticamente conservadores”, a saber, autores como Rodrigo Fresán, Juan Forn o Guillermo Saccomanno (identificados con la colección “Biblioteca del Sur” de la editorial Planeta).

Ahora bien, las querellas literarias nunca toman en *Babel* una dimensión sólo editorial. No se oponen a las editoriales que publican la literatura frente a la cual escriben. Cierta carácter ecuménico y cierto cuidado de las conveniencias les impiden establecer polémicas donde el ataque a un tipo determinado de literatura se disemine hacia ciertas editoriales, lo cual les cerraría las puertas a posibles instancias de legitimación. Representar la antítesis en términos específico de políticas editoriales y no de estéticas literarias es algo que no define la toma de posiciones en *Babel*: se tematiza la crisis económica y el problema de la demanda, pero se disimula la polarización entre la concentración editorial de los grandes grupos y las estrategias de resistencia que

podrían implicar las pequeñas editoriales independientes. Esta invisibilización del conflicto editorial permitió que las trayectorias de los babélicos dentro del campo literario pudieran atravesar la frontera entre uno y otro sector de la polarización sin encontrar ningún tipo de contradicción. El mundo editorial es tomado como medio, no como fin, y la búsqueda de la legitimidad les impide algún tipo de identificación restrictiva, sea con las editoriales que concentran en sí mismas el mercado (pues esto les cerraría las puertas a la publicación más irrestricta y libre que ofrecen los pequeños grupos), sea con las editoriales independientes (identificación que limitaría sus posibilidades de circulación dentro del campo literario y que dificultaría las posibilidades de legitimación internacional).

Ya Caparrós afirma que la estructura de la revista, sustentada en las breves reseñas, permitía asegurar para la revista la publicidad de editoriales y librerías (1993). Ahora bien, aunque la revista establecía en su base una estrategia para la legitimación del grupo y el contacto con el mercado editorial, esta relación mantuvo siempre visos de ambigüedad: un rechazo a la banalización del mercado y una apuesta por una literatura “pura”, marginal, experimental, pero a la vez, la imposibilidad de operar por fuera de un sistema de estrategias de legitimación dentro del campo literario y del ámbito editorial. Luis Chitarroni, al recordar el período de *Babel*, declara:

Nosotros éramos parcialmente inéditos, y había una identificación con Lamborghini, que era voluntariamente inédito. Lo habíamos tomado como bastión. Había algo putrecible en lo que se publicaba en ese momento. Estábamos un poco en contra del mercado editorial, siendo una revista del mercado. Yo no sé cuánto esperaron Martín, Alan o Daniel para que les publicaran sus libros, pero eran años... (en Libertella, 2011, 6)

Precisamente, Patiño habla de “Este paradójico paralelismo entre un diseño de ‘revista para el mercado’ y un contenido de ‘revista para la tribu’” (2012). Por un lado, el culto a un canon transgresor (Lamborghini, Copi, Puig, Gombrowicz, Di Paola, Aira), pero por el otro, la percepción de la literatura como un hecho que sucede *en* el mercado editorial.

2. *Babel* y su relación con el campo editorial argentino: entre el mercado y la tribu

Uno de los lemas publicitarios de la revista fue: “Todo sobre los libros que nadie puede comprar”, referencia irónica a la hiperinflación económica del período. Si el eslogan de *Babel* remite al libro material y comprable como representación de la literatura, (y, por extensión, al mercado editorial como realidad máxima del campo literario así como, autorreferencialmente, al periodismo cultural que puede reseñar lo que el lector no puede conseguir), puede pensarse claramente cómo ha cambiado el objeto paradigmático de la literatura en comparación con aquella tradición de la que la crítica acentúa el carácter legatario de *Babel*, a saber, la revista *Literal*. Si el objeto de *Babel* es el libro material, consumible, reseñable, el de *Literal* es la escritura inmaterial, inasible, anónima. Si hay entre una y otra la asunción de un legado, éste debería ser leído en los términos de esta distinción de objetos. Bajo este eslogan, lo que en *Literal* expresaba una furtividad literaria que se proyectaba hacia la furtividad social e ideológica, en *Babel* se reduce (o se amplía, depende cómo se lo vea) a la hiper-visibility del consumismo cultural, e incluso su lector ideal es el consumista cultural

ecléctico que, a fuerza de no poder acceder monetariamente a cada rincón de la oferta editorial mundial, se le ofrece un catálogo de lo más destacado.

Ahora, si éste configura el perfil más superficial y aparente de *Babel*, su fachada, si se quiere, bajo la cual se oculta una generación que busca intervenir de manera transgresora y activa en la tradición literaria nacional, tampoco debe soslayarse que su punto de partida (el periodismo cultural, la revista postmoderna que se abre a un amplio sector de lectores, en oposición al lector restringido de *Literal* y al formato de revista secreta de ésta) configura la crisis originaria de la cual todo el aparato crítico posterior derivará los tópicos fundamentales de los babélicos: el dandismo, la frivolidad, el intelectualismo complaciente, la carencia de un proyecto fuerte, etc. (cfr. Zeiger, 1988; Kurlat Ares, 2006, 18, 58-61; Drucaroff, 1991, 1995, 1997 y 2011).

\*\*\*

Los primeros cinco números de *Babel* son publicados por la Cooperativa de Revistas Independientes, que también publicaba *El Porteño*. A partir del sexto número, se publica en la editorial Puntosur (donde Caparrós y Chejfec también publicarán algunas de sus novelas).

En principio, *Babel* es una revista que intenta dar cuenta, principalmente, de lo que se publica en el mercado editorial argentino. No sólo la publicación de literatura nacional, aunque sí con la mirada puesta en las editoriales locales (cfr. Catalin, 2012).

Si se trazara la trayectoria editorial de los autores del grupo, pueden reconocerse al menos tres períodos claramente diferenciados, articulados sobre el eje del período en que publican la revista *Babel*:

- (1) Antes de *Babel* (1982-1987): la emergencia en editoriales independientes (Salidos, Cuatro, Ada Korn, Ed. De la Flor; la excepción es Alan Pauls, uno de los jóvenes autores emergentes publicados por Sudamericana).
- (2) Durante *Babel* (1988-1991): el acceso a grupos editoriales más grandes (Emecé y Sudamericana; siguen las editoriales independientes, como Puntosur, Ada Korn, Catálogos).
- (3) Después de *Babel* (1992 hasta la actualidad): la convivencia sin conflicto entre editoriales centrales e independientes (Planeta, Emecé, Sudamericana, Alfaguara, hasta la actual relación constante con Anagrama, Random House, Norma; independientes como Juan Genovese, Beatriz Viterbo, Eterna Cadencia, Interzona, Mar Dulce, Mansalva, etc.).

Todos los autores de *Babel*, al menos durante el período que va desde sus respectivas emergencias a mediados de los ochenta hasta su consagración a comienzos de los noventa, mantienen su circulación en el circuito editorial argentino. Esto intensifica el nivel de intervención específica del grupo dentro del campo literario nacional, como si presintieran o juzgaran que en ese momento, “el peor momento” del mercado editorial argentino, la recuperación literaria se juega desde adentro, mientras que los que publican afuera, pese a una presencia editorial asegurada a nivel de librería y suplemento cultural, parecerían adolecer de una suerte de ausentismo expresado en



una falta de percepción de los matices con que se desarrolla la literatura argentina<sup>478</sup> del período, como sucede con Cortázar, Juan Gelman o Martini, en quienes la ausencia del país opera con más facilidad que en otros autores como una fuerza de epigonalidad ideológica y estética. De hecho, cuando Caparrós publica su primera novela (segunda en términos de escritura), que es *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), elige una emergente editorial argentina (Ada Korn), de la cual ésta será su publicación inaugural, en lugar de intentar hacerlo a través de una editorial española, como lo hacían en ese momento autores emergentes y aún no consagrados (o en vías de ello) como Marcelo Cohen, Pedro Orgambide, Germán García, Abel Posse, Sylvia Molloy o Rodolfo Rabanal. El exilio de Caparrós entre Francia y España, que culminó en 1983, y considerando que *Ansay* fue finalizada en 1982, le podría haber granjeado la posibilidad de publicar en España, pero la elección del autor de publicar en Argentina, tras su retorno, implica una voluntad particular de operar dentro de las coordenadas de la recuperación (o el efecto de recuperación [cfr. de Diego, 2014, 189-190]) del campo literario durante el período democrático, de optar por lo que Mario Benedetti llamó “desexilio” y por “la incertidumbre que despertó la reintegración social y cultural de los que regresaban” (de Diego, 190).

Salvo por algunas obras de Marcelo Cohen y por la edición “aireana” de Lamborghini, todos los autores del grupo, o vinculados, publicarán en Argentina, al menos hasta mediados de los noventa.

\*\*\*

Ada Korn fue una editorial que desde sus comienzos mantuvo una estrecha relación con los autores del grupo Shanghai y sus allegados. Su primer libro publicado, en 1984, fue la novela *Ansay o los infortunios de la gloria* de Martín Caparrós (primera novela publicada por el autor, aunque segunda en orden de escritura). Ese mismo año publicó en tándem, en un mismo volumen, dos breves novelas de César Aira, *El vestido rosa* y *Las ovejas*, y el *Diccionario de Literatura Latinoamericana* del mismo autor. También, dentro de la órbita del grupo, publicó a un autor de referencia para los babélicos, como Marcelo Cohen (*El sitio de Kelany*, 1987), y la hoy de culto *opera prima* de Matilde Sánchez, *La ingratitud* (1990).

Caparrós publicó también en Ada Korn una traducción prologada de *El ingenuo* de Voltaire, la cual, junto a su primera novela publicada, le permitió cimentar las bases de su posición dentro del campo literario argentino como autor experimental y

---

<sup>478</sup> Somos conscientes de que al referirnos al derrotero de la literatura argentina de esta época, inevitablemente quedamos ceñidos a la trayectoria específica de la narrativa y, más aún, de la novela. Al definir el campo literario de los ochenta, José Luis de Diego afirma: “más allá de la consolidación de ciertas estrategias de representación, de los conflictos en el interior del campo literario y del recambio generacional de los escritores más influyentes, es menester destacar la centralidad que fue ocupando el género novela como una suerte de pasaporte hacia el reconocimiento público” (205). Curiosamente, la mayor parte de los autores de *Babel* experimenta un hiato en su producción narrativa, tras su consagración en la primera mitad de los noventa, durante el cual publican fundamentalmente ensayos: entre *Wasabi* (1994) y *El pasado* (2003), Pauls publica sólo ensayos críticos; entre *La noche anterior* (1990) y *La Historia* (1999), Caparrós sólo publica crónicas de viaje y ensayos de investigación periodística; entre *Cuerpo cristiano* (1994) y *El terrorista* (1998), Guebel sólo publica unas piezas teatrales escritas junto a Sergio Bizzio. Chejfec, Bizzio y Sánchez, por su parte, no manifiestan ese hiato.

afrancesado, pero a la vez en estrecha vinculación con las letras clásicas y la historiografía.

Aunque actualmente la editorial se mantiene inactiva, hasta hace pocos años siguió publicando lo que hoy configura un selecto catálogo de obras nacionales y extranjeras.

La cuidada calidad estética de la maqueta, el diseño de tapa, la diagramación y las ilustraciones (usualmente a cargo de Daniela Brunner), son un rasgo distintivo de Ada Korn y configura la puesta en escena del efecto de distinción con que construyó su breve catálogo. Es probable que la elegancia casi amanerada de las primeras ediciones publicadas por la editorial (particularmente el caso de *Ansay*) contribuyera en su momento a establecer la imagen de dandismo y esnobismo esteticista que ciertos sectores del campo literario adjudicaron al grupo Shanghai. Junto a otras editoriales, como Jorge Álvarez o Beatriz Viterbo, Ada Korn formó parte de esos proyectos editoriales, que hoy son legión, cuyo imperativo “desinteresado” es la publicación de obras que les gustan a los editores y no de libros que puedan granjear algún tipo de rédito económico. Esta oposición entre el gusto intelectual y el lucro de mercado es una de las bases de la tradición de la editorial “independiente” (cfr. Botto, 2014, 235-236).

Según Botto, la concentración editorial de los años noventa permitió la emergencia de pequeñas editoriales de tirada reducida y complicidades más bien crítico-académicas, como Beatriz Viterbo o Adriana Hidalgo. Este fenómeno “lleva a muchos a establecer comparaciones [...] con otro momento de efervescencia de la producción editorial: los años sesenta” (237-238), es decir la era del CEAL, de Ediciones de la Flor de Divinsky, de Corregidor, de Jorge Álvarez, etc.

Como venimos viendo, el grupo Shanghai surgió en el campo literario a partir de estas editoriales independientes y se mantuvo parcialmente en su órbita hasta la actualidad, aunque sin rechazar nunca publicar en los grandes grupos editoriales. Ya desde el comienzo, si el grupo y sus allegados se mantenía en un sistema de editoriales independientes como Ada Korn, Ediciones de la Flor, Beatriz Viterbo, Paradiso y Juan Genovese<sup>479</sup>, entre otras, la publicación en editoriales como Sudamericana, Emecé o Planeta se planteó desde un comienzo y se mantuvo sin interrupción, estableciendo una alternancia que, por un lado, les permitía mantener el ritmo de una prolificidad que en ocasiones las grandes editoriales no ofrecen a los autores que no producen *best-sellers*, y, por el otro, las editoriales independientes crecían al incluir en su catálogo autores cuya legitimidad estuviera en alza al publicar también en editoriales “grandes”. Así, por ejemplo, Alberto Laiseca alternó desde el comienzo entre Corregidor, De Belgrano, Tierra Firme y Beatriz Viterbo con Sudamericana, Emecé y Planeta. Idéntica trayectoria siguieron Martín Caparrós, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, C.E. Feiling y Matilde Sánchez. A comienzos de los noventa, los autores inician su gran apertura hacia las editoriales mayores: sólo entre 1990 y 1992, ocho obras del grupo son publicadas entre Sudamericana, Emecé, Alfaguara o Planeta.

\*\*\*

---

<sup>479</sup> Juan Genovese (donde Chitarroni publicó *Siluetas*, la compilación de su homónima sección fija en *Babel*) apareció en los noventa, durante el período de bonanza para el surgimiento de editoriales independientes, y desapareció durante esos mismos años (cfr. Botto, 238).

El ingreso de Alan Pauls en 1984 al circuito editorial, con su novela *El pudor del pornógrafo*, es el primer contacto de lo que luego será el grupo, con un sello mayor. Pensemos que Ada Korn en los ochenta sólo publicó apenas media docena de títulos de autores nacionales (Caparrós, Cohen, Aira, Botta, Saccomanno, Mercado). En cambio, Sudamericana venía de publicar hasta una decena de títulos nacionales por año desde los años setenta, y en su mayoría literatura perteneciente al centro neurálgico del canon o, al menos, a zonas en creciente nivel de reivindicación (Mujica Lainez, Bullrich, Abelardo Castillo, Gorostiza, Silvina Ocampo, Cortázar, Mallea, Gombrowicz<sup>480</sup>). Es en el marco del interés de Sudamericana por autores emergentes (como Laiseca, Asís, Valenzuela o Gusmán) que se produce la publicación de la breve opera prima de Pauls.

En su reciente posfacio a la reedición de Anagrama de *El pudor del pornógrafo*, el autor recuerda la situación en la que Enrique Pezzoni le hizo saber su interés por publicar esta novela. Pauls había presentado ésta, su primera novela, escrita en 1980 y originalmente titulada *En el punto inmóvil*, en algunos concursos, aunque sin demasiada fortuna. El recuerdo del autor con respecto a lo que implicaba en ese momento, en que muchos autores jóvenes permanecían irremediabilmente inéditos, publicar en una editorial como Sudamericana es, como hemos dicho, muestra del nivel de excepcionalidad de este ingreso al campo literario. Tal es así que Pauls compara este repentino éxito al del ascenso desmesurado del protagonista de *Citizen Kane* de Orson Welles:

[...] Pezzoni [...] me hizo saber de su interés por publicar la novela. Yo entraba en mi fase *Citizen Kane*. ¿Pezzoni (dandy lector, didacta depravado, el más moderno de todos)? ¿Sudamericana (la editorial que, de Faulkner a Donleavy, pasando por Cortázar, me había quemado las pestañas)? Era sólo el comienzo. Como Welles en su ópera prima, pude elegir todo: el tapista [...], la ilustración de tapa [...], y al contratapista, el íntimo Luis Chitarroni [...]. Lo tenía todo. (2014, 143-144)

Es significativo en este posfacio cómo, a su vez, el autor revela algunos de los circuitos desde los cuales se operaban en ese momento los contactos dentro del campo a través de los cuales podía privilegiarse el ascenso de legitimidad. Si es Pezzoni quien se interesa por la novela de Pauls, no sólo es por haber sido jurado del concurso donde *El pudor* no logró el premio, sino también por una serie de relaciones previas entre ambos: Pauls estaba traduciendo para Sudamericana una antología de ensayos lacanianos (*El deseo y la perversión*), que se terminaría publicando el mismo año en que iba a aparecer la novela, 1984; a su vez, había entrado recientemente como docente a la cátedra de "Introducción a la Literatura" donde enseñaba Pezzoni. Por otra parte, al momento de publicar la novela, Pauls revela la red secundaria de contactos que se despliega desde su propio logro: contactar al mismo diseñador con el que había trabajado en la revista *Lecturas críticas* y a su ya entonces amigo Luis Chitarroni para

---

<sup>480</sup> Ya hacia comienzos de los ochenta, Sudamericana apostó por introducir a autores pertenecientes a una versión más alternativa del canon, desde Gombrowicz, de quien publicaron *Los hechizados*, y Oscar Hermes Villordo (*La otra mejilla*), hasta autores jóvenes como Luis Gusmán (con el hoy clásico *En el corazón de junio*) o Alberto Laiseca, de quien publicaron *Aventuras de un novelista atonal* (1982).

escribir la contratapa. Como suele funcionar usualmente, la red de contactos dentro del campo literario se revela aquí como la instancia donde se establecen los posicionamientos y las legitimaciones culturales a nivel editorial. Pero en la generación de *Babel*, en sus comienzos, esta red ya no es la militancia de la generación anterior, sino más bien la que se propicia a partir del circuito académico<sup>481</sup> y, como sucederá más en el caso de Caparrós y Dorio, en el circuito periodístico y mediático, a través de la radio y la televisión.

La construcción de las reputaciones es un aspecto que los autores del grupo Shanghai elaboran no sólo a partir de una nueva geografía de los valores literarios, resultante de la coyuntura cultural del viraje entre los años finales de la dictadura y los primeros años de la recuperación democrática. También funciona al respecto una serie de instancias de reconocimiento que el sociólogo del arte Alan Bowness (1989) describe a partir de cuatro círculos concéntricos, desde los pares inmediatos del artista hasta el gran público con quien no tiene contacto real. Aunque su análisis se dirige específicamente a las artes plásticas, puede encontrarse una analogía operativa si pensamos en el caso del primer círculo de reconocimiento: los contactos personales que posee el autor, en términos de cercanía espacial, con sus “pares”. El grupo Shanghai y la revista *Babel* derivan fundamentalmente de este círculo, muy particularmente de las afinidades personales nacidas en el marco de una actividad académica o periodística compartida. Como si el grupo naciera de la estrategia operativa de una operación conjunta de defensa, son los juicios entre pares, el reconocimiento recíproco (cfr. Heinich, 2010, 75), los que irán configurando la red de accesos al campo literario.

\*\*\*

Por su parte, Ediciones De la Flor, que publica a Caparrós en el '86 y a Guebel en el '87, ya venía publicando a Fogwill, a Fontanarrosa, a Griselda Gambaro, e incluso a algún autor hegemónico como Silvina Ocampo. Durante el '86 y el '87, esta editorial publicó a Caparrós y a Guebel al mismo tiempo que a los emergentes Juan Sasturáin y Pablo De Santis.

\*\*\*

Salvo Laiseca, Cohen y Aira, no estrictamente del grupo, los babélicos mantuvieron un hiato editorial entre 1988 y 1990, año éste en el cual estalló la circulación editorial de

---

<sup>481</sup> La relación con el campo académico resulta paradójica si tenemos en cuenta que el canon de autores y estéticas desplegado por los babélicos se apoya profundamente en el “mito del artista autodidacta” (cfr. la definición de Heinich, 2010, 79). Autores como Alberto Laiseca, Jorge Di Paola, Rodolfo Fogwill, Osvaldo Lamborghini o Manuel Puig son, precisamente, ejemplos de figuras que en *Babel* poseen un valor cardinal para construir un canon literario argentino y que, a su vez, poseen el valor de un experimentalismo “salvaje”, de una cierta exterioridad a las instituciones intelectuales e incluso la prerrogativa la “virtud” de una suerte de vitalismo: autores cuyas vidas “malditas” o extravagantes configuran la génesis y el disparador de sus poéticas disruptivas. Podría atribuirse este gusto de *Babel* por el malditismo, así como su interés paradójico en filtrar sus potencias a través de los instrumentos de la crítica, al sistema de obsesiones de los pensadores post-estructuralistas, con los cuales el grupo mantiene una evidente afinidad. Son los el Sade, el Bataille y el Roussel de Foucault, el Artaud de Derrida o el Kafka de Deleuze los que resuenan en el *sancta sanctorum* babélico.

sus obras con ocho obras (*El divino convertible* de Bizzio, *Lenta biografía* y *El aire* de Chejfec, *La perla del emperador* de Guebel, *El tercer cuerpo* y *La noche anterior* de Caparrós, *La ingratitud* de Matilde Sánchez y *El coloquio* de Alan Pauls). Precisamente, ese hiato representa el período de escritura de esta explosión de publicaciones y, a su vez, la labor intensa desde 1988 en la revista *Babel*, desde donde se concentran en construir una legitimidad dentro del campo que redunda también en un posicionamiento de mayor centralidad. Esto puede verse en algunas de las editoriales donde comienzan a publicar: si mantienen el vínculo con editoriales independientes como Puntosur, Catálogos o Ada Korn, también publican en Alfaguara, Sudamericana y Emecé, y en breve comenzarían a publicar en Planeta, en la misma colección donde publicaban sus Némesis literarios: los autores de “Biblioteca del Sur”, Saccomanno, Fresán y Forn, también llamados “planetistas”, con quienes *Babel* había mantenido una supuesta oposición entre narrativismo y experimentalismo. Esta trayectoria editorial, ya en el siglo XXI, culminaría en grandes grupos como Anagrama, Random House, Norma, o editoriales independientes en crecimiento exponencial, como Eterna Cadencia o Mansalva.

Entonces, aunque antes de la aparición del primer número de *Babel*, el grupo sólo había publicado cuatro novelas (*Ansay o los infortunios de la gloria* y *No velas a tus muertos* de Caparrós, *El pudor del pornógrafo* de Pauls y *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* de Guebel), sólo a partir de 1990 se produce el verdadero despliegue de los Shanghai en el mercado editorial argentino: Guebel y Pauls publica en Emecé (en 1991 también comenzaría Aira, con *La liebre*), Caparrós y Chejfec en Puntosur (la editorial que, como ya vimos, se estaba haciendo cargo de *Babel* en ese momento), Sánchez accede a Ada Korn (donde ya habían publicado Caparrós, Cohen y Aira), Bizzio publica en Catálogos, y, a su vez, otra vez Caparrós, publica en Sudamericana, donde Pauls había publicado en 1984 *El pudor del pornógrafo* y Laiseca *Aventuras de un novelista atonal*, y donde publicarían en 1992 Bizzio y Feiling.

Luego Caparrós, Feiling y Matilde Sánchez, publicarían en editorial Planeta, donde se suponía que se publicaban a sus “rivales” literarios, autores como Juan Forn, Guillermo Saccomanno o Rodrigo Fresán, lo cual demuestra la labilidad de la oposición.

Puede notarse cómo los autores nucleados en torno a *Babel* (en menos de una década, en el período que va de 1984 a 1990) van escalando en acceso a editoriales de tirada y circulación más amplia y catálogo más central (de Salidos, Catálogos, Ada Korn y Puntosur a Sudamericana, Emecé y Planeta), aunque sin renunciar nunca a la legitimidad más selecta que comportan las editoriales emergentes de circulación parcialmente más restringida pero recepción más ceñida al campo intelectual (Beatriz Viterbo, y más actualmente Mansalva o Interzona). Aún así, se percibe claramente que la principal intervención de los babélicos consiste en acrecentar su legitimidad editorial, accediendo a grupos editoriales de fuerte centralidad cultural. *Babel* fue quizás la mayor instancia de contacto con el mundo editorial, dado que la revista pasó a manipular el capital de la publicidad editorial y un cierto dominio de la circulación cultural. Al tener acciones en las condiciones de legitimación del campo literario, los autores de *Babel* pasan a tener un acceso irrestricto a los grupos editoriales hegemónicos de comienzos de la década del noventa, codeándose con el mundo del *best-seller* nacional y con la circulación editorial más amplia.

\*\*\*

A fin de cuentas, qué es lo que, a nivel editorial, se patentiza en las instancias de consagración del grupo Shanghai/*Babel*:

- (a) La reposición en el campo intelectual de las editoriales independientes, tal como había ocurrido durante los años sesenta, y la creciente complicidad de éstas con el ámbito académico y con el periodismo cultural. Ejemplo de este aspecto no sólo es la trayectoria editorial de los babélicos, sino también el sistema de publicidades editoriales que se despliega en la revista. A su vez, esta complicidad con el sector crítico, más que con el “lector común”, puede percibirse en el estilo desplegado por las editoriales independientes donde se publican sus obras, especialmente en las estrategias discursivas utilizadas en las contratapas.
- (b) La primacía de la novela como estrategia fuerte para acceder al campo literario (cfr. de Diego, 2014, 205). Ejemplo de esto es cómo la crítica suele describir la emergencia del grupo Shanghai a partir de las primeras novelas de Caparrós, Pauls y Guebel, así como la cercanía a las de Laiseca, Aira y Cohen, pero se soslaya la primera producción de Bizzio, los poemarios *Gran Salón con piano* (1982) y *Mínimo figurado* (1988), único caso, junto al de Jorge Dorio, de obra poética dentro del grupo (y, de hecho, al analizarse la trayectoria del grupo Shanghai, el nombre de Jorge Dorio, que no publicó narrativa, prácticamente no se menciona, aun cuando en el número 15 de la revista, a modo de “autobombo” del grupo, apareció un anticipo de *La mujer pez*).
- (c) El funcionamiento grupal de la red de contactos entre autores para publicar en determinadas editoriales. Es evidente cómo el efecto de grupalidad queda también inscripto en el recorrido editorial de los autores: Ada Korn, que pasa de Caparrós y Aira a Cohen y Matilde Sánchez; Ediciones De la Flor, que pasa de Caparrós a Guebel; Beatriz Viterbo, que pasa de Aira y Laiseca a Guebel; Sudamericana, que pasa de Pauls y Caparrós a Bizzio y Feiling; Planeta, que pasa de Caparrós a Matilde Sánchez y Feiling, etc.
- (d) Una lógica de ascenso en la cual los autores, sin perder contacto con las editoriales independientes, extienden su legitimidad en el campo al publicar en grupos editoriales más grandes. Esta lógica tiende a borrar o relativizar, estratégicamente, la polarización que se produce dentro del mercado editorial entre grandes sellos y sellos independientes.
- (e) En una nueva geografía de los valores, el interés por superar el alegorismo sobre la dictadura y la tendencia al realismo comprometido, y extender, en cambio, estéticas experimentales e intelectualistas, más cercanas al sistema Borges-Bioy-Mujica Lainez, aunque abrigados con una pátina de malditismo derivado de Lamborghini y otros “oscuros” transgresores de la generación anterior, como Néstor Sánchez o Héctor Libertella. Dentro de los experimentalismos contemporáneos, la identificación se produce principalmente con los de carácter lúdico, genérico o paródico, de Aira y Laiseca a Cohen y Puig, más que con el espíritu de seriedad ideológico-intelectual de Piglia o Saer. Ahora bien, este programa estético, estas filiaciones declaradas o no, y las querellas y oposiciones planteadas desde la revista y la crítica, no encarnan plenamente en restricciones a nivel editorial (los babélicos no rechazan publicar en ciertas editoriales ni se identifican a nivel literario con el catálogo de las editoriales donde publican). Tratándose de un mercado editorial inestable como lo es el

argentino en los años ochenta, las oposiciones que restringieran la posibilidad de publicar en otras editoriales sólo limitarían aún más el panorama de posibles accesos o posicionamientos dentro del campo literario, razón por la cual las editoriales (a pesar de la identificación de los opositores a *Babel* con editorial Planeta) son mantenidas en un terreno de cierta neutralidad intercambiable y apertura. Por ejemplo, cuando en una entrevista al grupo (Libertella, 2011) Chitarroni afirma que estaban “un poco en contra del mercado editorial, siendo una revista del mercado” (la ambigüedad “revista para el mercado” / “revista para la tribu” que propone Patiño como definición de *Babel*), inmediatamente Pauls acentúa esa neutralidad y apertura a la que nos referimos (esa “aprobabilidad” con respecto al mercado editorial, podríamos decir, que es quizás lo que lleva a Botto a afirmar que *Babel* se desentiende del conflicto mercado/cultura [(239, n.31)]):

Sí, pero a la vez yo no recuerdo que hubiera ningún tipo de queja de que tardaban en publicar. Incluso estabas chocho de que tu novela saliera en Sudamericana, y de que Pezzoni decidiera editar la novela. Era algo genial. En ningún momento para mí eso fue problemático. (en Libertella, 2011, 7)

- (f) Si nos remitimos al concepto de “autonomía relativa” con que Pierre Bourdieu (1997) define su concepto de campo, puede destacarse cómo, dentro del campo literario argentino de los años ochenta, los ingresos y posicionamientos del grupo a través del mercado editorial ya no depende de la heteronomía del campo literario con respecto al campo ideológico, como sucedía en gran parte con la generación anterior, sino que pasa a estar sometido a otros campos que, aunque se mostraban emergentes en las décadas anteriores, durante los ochenta y la plena recuperación democrática, parecen configurarse como instancias centrales de consagración literaria y acceso editorial: el periodismo<sup>482</sup> y la academia, y, entre ambos, ese hijo bastardo que es el periodismo cultural. Precisamente, para el grupo Shanghai (grupo que es resultado de las estrategias mediáticas y/o académicas desplegadas por sus autores) la consecuencia más lógica de las respectivas gestiones de recursos que operan sus miembros no es otra que la confluencia en una revista como *Babel*, entendida como plataforma de legitimación cultural y contacto editorial.

---

<sup>482</sup> Alan Pauls subraya cómo la legitimación del grupo no sólo se operó a nivel editorial, sino también académico y periodístico: “[...] si vos ves cómo quedó la división de aguas, *Babel* aparece ligada a la academia versus Planeta que aparece aliada al mercado. Y si vos escuchás a Feinmann hoy quejarse porque Beatriz Sarlo no lo enseña en la Facultad, es la actualización de la queja de Soriano, o de Saccomanno. Es el mismo llanto de entonces” (en Libertella, 2011, 7); “[...] Sí, pero también es cierto que para ese momento muchos ya habíamos trabajado en periodismo, y había ahí un capital intelectual acumulado, mucho más importante quizás que el capital literario acumulado. Vos, Martín, habías trabajado mucho en periodismo. Guebel y yo habíamos trabajado en Humor desde el 85. Hay que pensar eso. En *Babel* confluyen las dos cosas: un cierto deseo específicamente literario, de nosotros como escritores, y después carreras o voluntades de poder periodísticas. Martín y Dorio tenían una apuesta fuerte al periodismo, desde muy temprano, ¿no? MC: Sí, cuando salió *Babel* nosotros empezamos a hacer también “El monitor argentino”, así que había una especie de ida y vuelta” (Id.).

