



R. PELLICER /  
FICCIONES  
IMPROBABLES...

peculiaridad de que carece de los nombres de origen galés, ya que en él no existieron los celtas:

Morris da en su relato algunas curiosas características del mundo que visitó. Allí, por ejemplo, falta el país de Gales. Las calles con nombre galés no existen en Buenos Aires: Bynnon se convierte en Márquez, y Morris, por laberintos de la noche y de la propia ofuscación, busca en vano el pasaje Owen (Bioy Casares, 1990: 177).

En cuanto a los «fantasmas artificiales» de *La invención Morel*, hablan «un francés correcto. Extendí la monstruosidad anterior: que ese idioma fuera un atributo paralelo entre nuestros mundos, dedicado a distintos fines» (Bioy, 1999: 140-141). Quizá tal perfección se deba a que lo hablan casi como «sudamericanos».

Algunos de los relatos que dan cuenta de un futuro más o menos inmediato imaginan el reemplazo del español por otras lenguas, que significa la pérdida de la identidad, y es uno de los motivos de las «distopías» del futuro. En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Borges, la penetración del lenguaje de Tlön acabará con las lenguas naturales y con nuestro mundo: «Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön» (Borges 1, 1989: 443). En cambio, Eudoro Acevedo, de «Utopía de un hombre que está cansado» de *El libro de arena*, acaba entendiéndose con el hombre del futuro en latín: «La diversidad de las lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun de las guerras; la tierra ha regresado al latín» (Borges 2, 1989: 52). También ha variado la escritura, que ha vuelto a ser epigráfica, debido a la desaparición de la imprenta, lo que evita la multiplicación de los libros innecesarios. Más frecuente es que sea el inglés la lengua del futuro; la abolición del idioma nacional se puede producir de forma más o menos paulatina, como sucede con el «arginglés», que lamenta Gallagher en *Manuel de historia* (1985) de Marco Denevi, primer paso para que los argentinos se integren en un nuevo orden mundial. A

este porvenir es al que parece que han llegado los habitantes, de nuestro planeta en *El fondo del cielo*, de Rodrigo Fresán, donde los esclavos hablan español y los humanos practican la lengua de los extraterrestres que «misterio más inexplicable aún, era tan parecida al inglés cuando lo habla un extranjero de apenas dos o tres países más allá» (Fresán, 2009: 16).

Los viajeros de otros mundos, que se desplazan al nuestro con diversas intenciones, pueden hablar idiomas conocidos, pero con alguna variación. Así en el relato «Los espías» de Mujica Láinez, los Kohn «hablaban entre sí en voz inaudible y en un idioma que no llegamos a discernir, aunque parecía un dialecto alemán» (Mujica Láinez, 2011: 216). El caso contrario es «Octavio, el invasor», de Ana María Shua, donde los alienígenas deben aprender el lenguaje de la raza inferior para poder infiltrarse entre ellos. Octavio anhela el día en que «llegaría el gran momento en que lograría pronunciar su primera palabra»; cuando ese momento llega, dice: «Mamá», lo que significa que se ha convertido en humano y la invasión, una vez más, ha fracasado (*Historias futuras*, 2000: 157 y 158).

En las ficciones anteriores, que se acercan a la ciencia ficción especulativa, los mundos extraplanetarios se muestran demasiado semejantes al nuestro, incluso duplicados. Aunque puedan comunicarse entre sí por medio de los viajeros del espacio, estos continúan manteniendo su identidad en uno y otro mundo, en este y otros tiempos, sin apenas cambios visibles. Cuando un habitante, un objeto o un idioma de un mundo posible ingresa en este puede provocar la sustitución del supuestamente real, causar algún daño de poca importancia o llevarnos a una Argentina fantasmal. Tal vez sea mejor no conocer a esos seres, porque como escribe Alfonsina Storni en «Palabras a un habitante de Marte», de *Ocre* (1925):

Si eres como un terrestre, ¿qué podría importarme  
Que señal de vida bajara a visitarme? (Storni, 1999).

R. P.—UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

## DANIEL MESA GANCEDO / LA DISPARIDAD. POESÍA Y NARRATIVA ARGENTINAS DESPUÉS DE 2001

Trataré de sintetizar en lo que sigue algunos procesos que parecen haber transformado el lugar y las dinámicas de la poesía y la narrativa argentinas en apenas una década: muchas cosas cambiaron, al parecer, desde los últimos días de 2001 (cuando todo parecía haberse hundido y muchos proyectos literarios se vieron literalmente atrapados por el «corralito») y octubre de 2010 (cuando todo pareció resurgir en la feria internacional del libro de Frankfurt, dedicada a Argentina). Si la distancia temporal parece todavía exigua para hacerse una imagen abarcadora, acaso la visión telescópica que impone un océano y los accesos que propicia la red permitan un perfil, si bien necesariamente parcial, no demasiado engañoso. (Dadas las limitaciones de espacio, las notas y referencias bibliográficas se verán reducidas a su mínima expresión. Para identificar las obras de los autores

y sus ediciones, me atrevo a remitir a los catálogos bibliográficos *on line* más solventes).

Tomaré como germen de mi descripción la idea de *disparidad*, porque me parece que ese fenómeno de quiebra de la paridad, que define el fin de un sueño metafórico (en origen, el de una equivalencia monetaria), el fin del simulacro de identidad entre dos entidades diversas, puede ser un punto de partida sugestivo para encarar ciertos fenómenos que caracterizan a la literatura argentina después de 2001: ¿han alterado desde esa fecha sus relaciones (de cambio y de uso) la poesía y la narrativa? O, en cada uno de esos dos circuitos, ¿hay paridad o disparidad entre valores de uso muy corriente y denominados —por ejemplo— «objetivismo» y «neobarroco», «academia» y «mercado»?

## Un canon poético dispar

Se puede comenzar por un suceso emblemático que acaso ha marcado la proyección de la poesía argentina en los últimos años: la concesión del premio Cervantes en 2007 a Juan Gelman. Podría decirse que ese premio consagraba un decir comprometido, a la vez, con el lugar cívico del poeta y con las sutilezas del instrumento verbal. Sin embargo, a pesar de un relativo *boom* gelmaniano de este lado del Atlántico, la recepción de la obra y la figura de Gelman en Argentina no ha resultado incontestable, lo que revela una cierta disparidad en la constitución del canon: «Si la obra [de Gelman] va a germinar en continuadores de valía, habrá que esperar que la poesía argentina actual, a su vez, cumpla su ciclo y sea leída como fechada en una circunstancia caduca», decía recientemente el poeta Alejandro Rubio.

Otros parecen ser, pues, los modelos en los que la actual poesía argentina se reconoce: en contextos conmemorativos han consolidado su presencia en el horizonte de lectura Alejandra Pizarnik o su maestra y amiga Olga Orozco, ambas bien conocidas en España, donde también se han empezado a difundir tímidamente selecciones de poetas argentinos cada vez más reivindicados, como Juan L. Ortiz, Joaquín Gianuzzi o Hugo Gola. Están casi por descubrir aquí, sin embargo, nombres de referencia para los nuevos autores, como los de Osvaldo y Leónidas Lamborghini u otros como Arnaldo Calveyra o Ricardo Zelarayán, de quienes casi nada o nada se puede leer en España, aunque de ambos existen recientes recopilaciones argentinas. No menos difuso es el conocimiento de autores nacidos en los años 40 y 50 que han ejercido un papel en cierto modo «rector» en la configuración del espacio poético argentino en el cambio de siglo, como Daniel Samoilovich, director, desde 1986, del *Diario de poesía* —revista asociada por lo general al «objetivismo»— o Arturo Carrera, uno de los principales representantes de lo que se llamó «neobarroco», y compilador de una muy importante antología de poetas jóvenes (*Monstruos*, 2001). Ambos han consolidado sus proyectos en lo que va de siglo XXI, pero las muestras que han llegado a España son todavía muy exiguas.

## Tendencias y tensiones: hacia la «cualquierización» de la poesía

Para hacerse idea de los actores, los escenarios y los argumentos de la muy dinámica poesía argentina actual, contamos ya con algunas aproximaciones académicas (Delgado y Premat; Fondebrider) que han trazado las pistas hasta fechas relativamente recientes y han propuesto, en algún caso, hipótesis muy relevantes para atender a la producción de última hora. Desde finales de la década de los 80 y, especialmente, para la producción de los años 90, se viene hablando de la oposición entre objetivismo y neobarroco como los extremos entre los que se habría ido configurando el espacio poético argentino. Solo han intentado salirse de esa disparidad algunos poetas mayores, proponiendo desvíos irónicos hacia un «neobarroso» (Perlongher, a principios de los 90) o «neobarroso» (Kamenszain, recientemente), o algunos más jóvenes (Anadón, Galarza) en sendas antologías que postulan una «tercera vía» basada en una lírica crítica y en una voz «más (del) interior» (tanto en lo personal como en lo puramente geográfico —más allá, se propone, de la autopista Buenos Aires-Rosario—).

Al lado de esas tensiones estéticas, más que a una infinidad de nombres difícilmente accesibles y valorables con justicia en esta disparidad de distancias (tan cerca en el tiempo, tan lejos en el espacio), conviene quizá atender a los lugares de proyección del discurso poético. En tal sentido, resulta interesante el término de «cualquierización», que Mazzoni y Selci proponen para definir la situación de la poesía (o, directamente, de la literatura) en Argentina a partir de la crisis de 2001. En breve: en un contexto de precariedad, cualquier cosa que se puede editar es un libro; cualquiera que edite es un escritor. Los conceptos se han ensanchado y «desprofesionalizado». La

D. MESA  
GANCEDO /  
LA DISPARIDAD



Juan José Saer.

escritura es mero pre-texto para la edición. Se vive el apogeo del lema de Osvaldo Lamborghini: «Primero publicar, después escribir». La poesía se acomoda mejor a esa situación, pero, en realidad, cualquier género se ve afectado por el fenómeno y, en cierto modo, por eso mismo, resulta «poetizado».

De ahí derivan dos consecuencias interesantes desde el punto de vista de la disparidad: en primer lugar, la proliferación de editoriales pequeñas que prestan mucha atención al aspecto físico del libro, buscando singularizarlo (Eloísa Cartonera, Vox, Clase Turista, Del Diego, Siesta, Belleza y Felicidad). En segundo lugar, la multiplicación de antologías, libros relativamente fáciles de componer y de circulación más amplia, que pretenden recoger muestras de la diversidad —pero a la vez la amortizan—. Además del libro-objeto y de la antología, un tercer espacio, en el que confluyen la singularidad del primero y la colectividad de la segunda, son las revistas poéticas, que, desde mitad de los 80 han sido fundamentales para definir el campo (véase el encuentro que tuvo lugar en Buenos Aires en 2006: <http://www.lasinsulas.blogspot.com.es>). Desde muy pronto, surgieron también revistas virtuales (fácilmente localizables en la red) en las que se pueden encontrar periódicas muestras de poetas últimos (*poesia.com* —desaparecida en 2006—, *Zapatos rojos, Plebella*), a veces con declarada adscripción a uno u otro polo de la disparidad estética señalada (*Revista Vox*, por un lado, o *Fénix y Hablar de poesía*, por otro). Hay que mencionar, por fin, la vitalidad de los ciclos de lectura o la importancia de los festivales poéticos (el de Rosario o «Salida al mar», en Buenos Aires) para empezar a hacerse cargo del lugar que la poesía ha venido ocupando en el espacio literario argentino de las últimas décadas.

## El poder del género (narrativo) y la reconfiguración del canon

Las fronteras entre los géneros aún existen, siquiera como patrón de lectura o estrategia de presentación. Es cierto que desde el lado

D. MESA  
GANCEDO /  
LA DISPARIDAD

de la escritura, la voluntad de disolverlas o ignorarlas es ya antigua. Es cierto también que no pocos de los autores argentinos recientes (Fabián Casas, Washington Cucurto, Gabriela Bejerman, Pedro Mairal) y otros muy significativos para ellos (Oswaldo Lamborghini, Perlongher, el mismo Saer, que se animó a titular la recopilación de sus poemas con el lema de *El arte de narrar*) han practicado una escritura que pasa con agilidad de uno a otro género. Otros autores (Selci, el propio Piglia) reivindican lo fructífero de la conexión de ambos discursos. Y, sin embargo, la disparidad genérica persiste y da lugar a otras relacionadas con



Oswaldo  
Lamborghini.

la imagen de la literatura argentina: mientras algunos críticos (Prieto) consideran que la poesía ha sido el ámbito de renovación más radical en las últimas dos décadas, esa poesía es escasamente conocida fuera del país. Por el contrario, son los narradores los que ocupan un lugar destacadísimo en el panorama actual, como se ha escenificado en recientes ferias o salones internacionales del libro (Frankfurt, 2010; París, 2011), o como prueba el hecho de que, en los últimos años, muchos de los premios más renombrados de la narrativa hispánica hayan recaído en autores argentinos (ahorraré la larga nómina). Algunos de esos autores jóvenes (como Neuman, Pron, Fresán, Ambao, Luján o Casciari) residen en España y desde aquí desarrollan proyectos personales de extraordinario interés, al tiempo que ponen en cuestión los límites de la literatura «nacional».

A pesar de la desigual proyección de la poesía y la narrativa, me parece que una mirada telescópica puede descubrir en ambos géneros tensiones o disparidades análogas, empezando por las que afectan al canon. La acumulación de conmemoraciones en lo que va de siglo ha dado elementos más que suficientes para reflexionar sobre el lugar que en ese canon siguen ocupando algunos autores: desde luego, Borges y Cortázar (cuya obra sigue creciendo); o también Puig, Soriano o incluso Copi (todos de recepción más controvertida). Otros autores han fallecido en estos últimos años mientras su lugar en ese canon empezaba a desplazarse (hacia abajo: Sábato; o hacia arriba: Fogwill). La legibilidad de algunos de ellos (como Horacio Libertella) resulta todavía difícil incluso en su contexto de origen, a pesar de que el rescate de sus obras permite ir vislumbrando los alcances de un concepto renovado de vanguardia en narrativa, tal como la vienen practicando algunos autores —compañeros de Libertella en la revista *Babel* (1984-1991)— que han empezado a ser difundidos en España (Chejfec, Caparrós, Bizzio o Pauls) y otros menos o nada conocidos aquí (Guelbel o Chitarroni).

Pero si hay un autor, entre los recientemente desaparecidos, que ocupa verdaderamente un lugar central en el inestable canon de la actual narrativa argentina, es Juan José Saer (1937-2005). Desde 2002, había alcanzado un reconocimiento renovado en España gracias a la reedición de casi toda su obra. Su nombre es hoy una referencia muy viva, asociado a menudo a los de otros extraordinariamente productivos (que generan, todos y entre sí, sus propias disparidades): Aira, Piglia o —cada vez más— Marcelo Cohen.

La obra de Aira (que empieza a difundirse en España a finales de los 90) es un magma en continuo y desordenado crecimiento, lo que hace que, en lo que va de siglo XXI, haya publicado una veintena larga de títulos, de los que apenas la mitad habrán llegado a esta orilla. Si quedara alguna duda de la influencia de ese modo de «narrar sin plan» (pero con un absoluto dominio del instrumento) en los autores más recientes, la dispararía la publicación de *La última de César Aira* (2012), de Ariel Idez.

La obra de Piglia comienza a construir su propia zona transnacional a raíz de su tercera novela (*Plata quemada*, 1998) que, tras el relativo éxito de la película que inspiró, se publica en España (2000) y arrastra, inmediatamente, al resto de su obra anterior, hasta que en 2005 empieza a publicar aquí sus últimos títulos. La influencia del Piglia más «futurista», metanarrativo y político (*La ciudad ausente*, 1992) me parece clara, por ejemplo, en obras como la muy notable *Burocracia* (2009) de Santiago Ambao.

Marcelo Cohen, responsable de una obra importante desde los años 70, ha fundado (en las novelas publicadas entre 2001 y 2012, de las cuales solo *Donde yo no estaba* tiene edición española) un territorio ficcional propio, el «Delta Panorámico», en el que ensaya experimentos narrativos, sociales y verbales que encuentran eco, al parecer, en novelas como *Canción de la desconfianza* (2012) de Damián Selci.

#### Táctica y estrategia de la disparidad narrativa: ampliación del campo de batalla

El panorama narrativo argentino se vio agitado hacia 2004-2005 por algunas polémicas que ayudaron a percibir las tensiones que lo recorren. Gonzalo Garcés postuló que la narrativa argentina actual se definía por una clara oposición binaria entre textos «legibles» (volcados hacia el mercado) y textos de carácter más experimental o meta-literario (volcados hacia la «academia»). Martín Kohan u Oliverio Coelho le respondieron acusándole de simplificación, quizá por vivir fuera de Argentina. Sin embargo, poco después, y desde el interior, Damián Tabarovsky volvió a remover las aguas en su ensayo *Literatura de izquierda*, donde proponía una oposición semejante, que en este caso mereció respuesta de Guillermo Martínez. El tono más bien acre de esas polémicas ya revelaba que se estaba dirimiendo algo que importaba mucho a los participantes. Por fin, en 2009, con ocasión de la visita promocional a España de algunos narradores incluidos en la antología *La joven guardia* (Buenos Aires, 2005; Barcelona, 2009), la polémica se reprodujo, a raíz de un artículo de Patricio Pron en el que ironizaba sobre las aspiraciones mercantiles de esos «nuevos narradores», y al que respondió desde Argentina, de modo no menos áspero, Elsa Drucaroff.

Esas tensiones son, como poco, síntoma de un verdadero combate por ocupar el centro del campo literario, en momentos en que el canon parece tambalearse. Y esa lucha por el reconocimiento parece producirse en un mercado nacional precario, que (por la diversidad y calidad de la oferta) busca necesariamente ampliarse hasta la orilla española. Pero esa expansión no reduce la disparidad de los contextos. Sin entrar en el análisis de lo que se recibe en España —con un desfase temporal más o menos importante—, el desborde ha generado algunas distorsiones: el mencionado «affaire joven guardia», aunque tenía como escenario el mercado español, apenas pudo seguirse desde aquí a través de la red (en la revista peruana *Etiqueta negra* y algunos blogs). Por el contrario, se creyó que podía editarse (en 2010) «sin cambiar una coma» un libro como *Literatura de izquierda*, lleno de sobrentendidos acerca de la situación específica del campo argentino, algo que —en el terreno de la ficción— también afectaba a una novela como *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac (Buenos Aires, 2008; Barcelona, 2010), difícil de entender fuera del contexto crítico e incluso académico porteño.

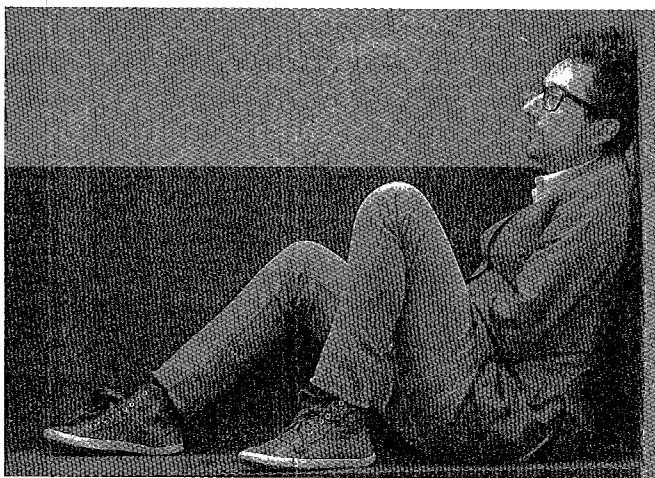
En este combate, las antologías han jugado un papel fundamental. No puede negarse que la narrativa argentina más «joven» ha ido llegando a España en las últimas dos décadas (desde al menos la *Buenos Aires* que compiló Juan Forn en 1992) primeramente «envasada» en packs de cuentos. *La joven guardia*, ya citada, que con un título de resonancias tangueras parecía querer disimular connotaciones beligerantes, dio lugar a otros volúmenes compilados por algunos de los autores que incluía, con una orientación temática más precisa (en algunas de Grillo Trubba o Terranova), o de una adscripción «genérica» o una militancia estética más abiertamente combativa (en otras de Florencia Abbate o Jimena Néspolo). Por otro lado, en recurrentes presentaciones colectivas (García, Martínez) suele hacerse alusión a las difíciles circunstancias en que estos escritores comenzaron a escribir hacia 2001, dando pie a un relato de formación muy común cuyo protagonista pasa de bregar en precarios circuitos marginales a «ser descubierto» por las «grandes» editoriales, a menudo gracias al filtro que —cerrando el circuito— suponen otras antologías continentales de gran proyección en los últimos años (*El futuro no es nuestro*; *Bogotá 39* o la muy cuestionada selección de la revista *Granta en español* de 2010). Por fin, como relanzando el proceso, comienzan ya a mostrarse, y a generar incluso cierta crítica, autores a los que —sin demasiado empacho— se agrupa en una emergente y redundante «nueva nueva narrativa argentina» (Drucaroff).

#### Disparidades cruzadas. Las líneas de la narrativa argentina actual

Aun a riesgo de simplificar, podría decirse que la ficción argentina actual parece moverse —como ocurría con la poesía— entre varias disparidades: entre una narrativa que privilegia el «pensar lento, en espirales» (Pauls, *Historia del pelo*) y otra narrativa que exagera (casi por inercia) el dinamismo de la trama (*more* Aira); entre el «irrealismo lógico» (Fresán) y el «realismo atolondrado» (Cucurto); entre la opacidad y la «legibilidad»; entre la «base teórica» y la «base experiencial»; entre la academia y el mercado. Como ocurría con la poesía, tampoco esa tensión múltiple es nueva, sino que hunde sus raíces en la década de los 80, cuando la disparidad oponía a «babélicos» (los

autores de la revista *Babel*) y «planetarios» (los que publicaban en «Biblioteca del Sur», de la editorial Planeta). Pero, desde luego, no puede establecerse equivalencia automática entre los polos de cada una de esas parejas. Por otro lado, como ocurre con la poesía, también esa oposición ha sido desmentida y los autores implicados —como ocurre con los poetas— han sido recibidos con ritmo y fortuna dispar en España.

Como disparidad puede leerse también la (de nuevo áspera) síntesis que otro narrador y crítico joven (Crespi) propuso para caracterizar la tendencia dominante de esta narrativa: una «masa pueril de



D. MESA  
GANCEDO /  
LA DISPARIDAD

Patricio Pron.

etnografía y fetichismo de la subjetividad». Despojados del denuesto, los componentes de esa mezcla quizá pueden reconocerse en dos modalidades narrativas que merecen ser atendidas de cerca: lo «etnográfico», en la crónica periodístico-literaria; lo «subjetivo», en las numerosas ficciones con forma de diario que han ido publicándose en lo que va de siglo. Pero, de nuevo, ambos polos se funden en textos como *Una luna* de Caparrós o, con otro sentido, *Cómo viajar sin ver* de Neuman.

La extremada subjetividad de un punto de vista único se proyecta, no obstante, en muchas otras ficciones, disimulada a menudo por la potencia observadora de un narrador omnisciente, que cuenta con aparente distanciamiento (y a menudo en presente) una realidad que percibe en su menor detalle, pero que finge no comprender. Así, el subjetivismo vira hacia una narrativa «objetivista» —afín quizá al objetivismo poético— que a veces recuerda al *nouveau roman* (en *Ciencias morales* de Kohan o las últimas *Historias —del llanto y del pelo—* de Pauls) o al realismo sucio (en *Bajo este solo tremendo* de Busqued). Otras veces, por la reflexión obsesiva, ese modo de narrar recuerda (quizá sorprendentemente) al mejor Javier Marías (*Bahía Blanca*, de Kohan; *Una misma noche*, de Brizuela). No son infrecuentes los héroes más o menos inadaptados, a veces ridículos y siempre protagonistas de una peripecia que los desborda —cuya genealogía se remonta a Bioy y pasa, desde luego, por Aira—.

Muchos de estos relatos se enfrentan ya a las desgarraduras de la historia más próxima: en novelas recientes de los autores ya citados u otros (como Pron, Gamero o Caparrós) comparecen las tensiones de una sociedad dividida en los 70, la violencia más o menos soterrada de la dictadura, o sus resonancias en la degradación de los vínculos sociales en los 90 y aun después. El relato de desaparecidos empieza a

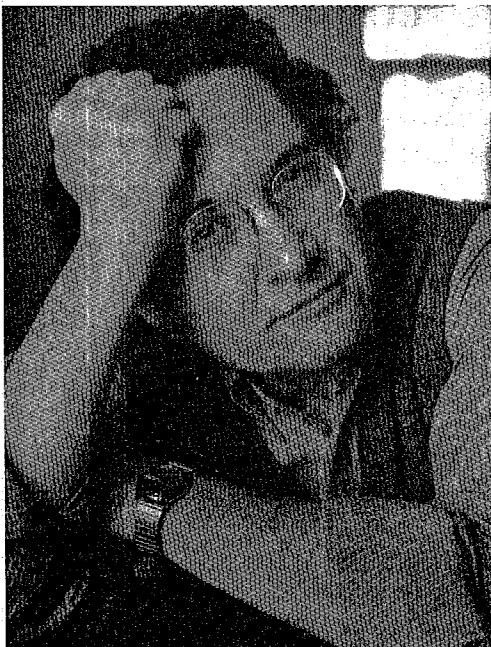


D. MESA  
GANCEDO /  
LA DISPARIDAD

encontrar espacio en la obra de autores que han conocido muy de cerca la experiencia (Bruzzone es el más difundido, pero no el único, como indica Rebossio).

La visión «etnográfica», por su parte, se concentra con frecuencia en textos que dan protagonismo a un espacio que se extiende más allá de las fronteras regladas de la ciudad. La narrativa actual empieza a explorar el «Gran Buenos Aires» (en *Open-door* de Iosi Havilio o *El campito* de Juan D. Incardona, entre otros muchos, como señala Pérez), las «villas» (en textos de ese título de Guzmán o Aira) o la sutura problemática entre los diferentes barrios de la capital (en *Oscuro monótona sangre* de Olgún, *Los Lemming y otros* de Casas, *Montserrat* de Link, *Bolivia construcciones* de Di Nucci o *Rabia* de Bizzio). Pero el espacio es también clave en novelas que exploran el más allá de Buenos Aires (*Bahía Blanca* de nuevo, o *Salvatierra* de Mairal). Por fin, algunas obras muy significativas de la década dan el salto fuera de la frontera (*Mis dos mundos* de Chejfec) o incluso fuera del «aquí-ahora» (*Plop* de Pinedo o *Promesas naturales* de Olivério Coelho) para hacer de la deambulación componente estructural del relato. En ocasiones, la estructura exploratoria se combina con un planteamiento fantástico postapocalíptico (como en los dos últimos títulos citados o en *El año del desierto*, también de Mairal), que ha podido interpretarse como respuesta «en clave» a la situación de crisis total de los lazos y los discursos sociales (que otras antologías de Moreno o Incardona y Llach han reflejado más directamente).

Ricardo Piglia.



## Conclusión

Quizá aquella contradicción que señalé al principio entre la cercanía temporal y la lejanía espacial del observador ha funcionado en este repaso como una primera disparidad condicionante de la descripción del objeto. Pero me parece que esa idea, tomada como «concepto de época», ha podido servir para notar nexos y fracturas intergenéricas, al tiempo que revelaba un modo de pensar la literatura argentina contemporánea bastante frecuente. Algunos, incluso, han supuesto que la disparidad más problemática en la actualidad es la que se da entre literatura y no-literatura (Ludmer). Si mantener o disolver la disparidad depende fundamentalmente de una posición de lectura, no es menos cierto que implica también un cambio en las «condiciones de producción», que, más que acabar con la lucha, más que conducir a la *indiferencia* de los discursos, probablemente amplía —como he dicho— el campo de batalla, difuminando y multiplicando las funciones de los sujetos. Pero el balance, repito, no queda al margen de la disparidad del lugar de enunciación, que acaso difumina las otras disparidades, pues lo que *allá* puede ser poesía (u objetivismo o academia o literatura), *acá* pudiera ser narrativa (o barroquismo o mercado o no-literatura). O, digámoslo ya, para finalizar: aunque lo parezca, no es lo mismo «literatura argentina» en España, que «literatura argentina» en Argentina. Y esa sí que es una disparidad difícilmente reducible.

D. M. G.—UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

# TEODOSIO FERNÁNDEZ / NOTAS SOBRE TEATRO ARGENTINO (CON ALGUNA PRESENCIA ESPAÑOLA)

## De los orígenes a la década de oro

Testigo de las diferencias entre románticos y naturalistas, Lucio V. López, contrastaba en su novela *La gran aldea* (1884) los gustos del presente con los que años atrás habían triunfado en Argentina junto con *Flor de un día*, drama de amor y de celos de Francisco Camprodon que la compañía española de José García Delgado representó en el Teatro de la Victoria en 1861, mientras Buenos Aires celebraba su victoria sobre la Confederación Argentina en la batalla de Pavón. Compañías foráneas, casi siempre españolas, animaban por entonces el ambiente, mientras el público más exigente se inclinaba decididamente hacia la ópera. Desde 1810 hasta entonces la dramaturgia argentina se había reducido a las tragedias neoclásicas de Juan Cruz

Varela y a las obras que los románticos José Mármol, Juan Bautista Alberdi y Bartolomé Mitre escribieran en el exilio. Las novedades solo se manifestaron cuando unos diez años después Francisco F. Fernández escribió el drama *Solané*, donde la historia de un delincuente se convertía en un alegato social, de modo similar al ofrecido por *El gaucha Martín Fierro*, primera parte del poema de José Hernández, y por algunas novelas de Eduardo Gutiérrez. Esa obra no se estrenó —en 1881 apareció incluida en las *Obras dramáticas* de su autor—, de modo que se quedó en precedente del hecho fundamental que tuvo lugar en Buenos Aires el 2 de julio de 1884: *Juan Moreira*, folletín gauchesco de Gutiérrez, fue convertido en espectáculo de mimo por la compañía circense de los hermanos Carlo, italianos que contaron para ello con la colaboración criolla de José Juan Podestá, miem-

ÍNSULA 793-794  
ENERO-FEBRERO 2013