

**Sylvia Saítta (directora), *El oficio se afirma*
Buenos Aires, Emecé, 2004, *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por
Noé Jitrik, vol. 9, 681 páginas.**

La aparición de *El oficio se afirma* representa un paso más en la continuidad de esa magnífica y desafiante tarea que es la construcción de esta *Historia crítica de la literatura argentina*, que ya presentó cinco de sus doce volúmenes. Como es sabido, se trata de un proyecto colectivo bajo la dirección de Noé Jitrik en el que muchos han participado y otros seguirán participando en el esfuerzo por establecer un estado de la cuestión sobre nuestra literatura. Destaco lo colectivo, porque la *Historia...* es un instrumento insoslayable de actualización, pero también es un lugar de debate e intercambio acerca de cómo se constituye nuestro canon, qué instrumentos y categorías utilizamos para abordar nuestro objeto de estudio, cómo va evolucionando la escritura crítica.

El oficio se afirma está constituido por una introducción a cargo de la directora del volumen, Sylvia Saítta, siete apartados que incluyen 24 colaboraciones y un epílogo de Noé Jitrik, y abarca, en una cronología aproximada, las décadas del cuarenta y del cincuenta. La impronta de la figura de Borges y de la revista *Sur* domina los tres primeros apartados. El primero de los trabajos, a cargo de Beatriz Sarlo, se ocupa de la producción narrativa de Borges, a la que califica como “un viraje en la literatura argentina; es el primer momento de radical originalidad del siglo XX”. Desde su conocida hipótesis de leer a Borges como alguien que se planteó “el problema de escribir literatura en una orilla de Occidente”, Sarlo repasa las opciones temáticas y escriturarias del escritor (los relatos como “puestas en abismo”, la identidad como problema, los objetos fantásticos, la paradoja, los diálogos y conflictos culturales, la transformación del imaginario criollista) y en esa lectura revisita los principales relatos de Borges de la década del 40. ¿Cómo se constituyó, mediante qué operaciones, lo que hoy llamamos una poética del relato borgeano? El segundo trabajo, de Isabel Stratta, procura responder a esta pregunta. Por un lado, inventar un género, las *ficciones*, un género absolutamente original y propio del autor, que se constituye en la intersección de numerosas tradiciones. Por otro, postular las condiciones necesarias para la invención de ese género. La tercera colaboración, de Michel Lafon, repasa la historia de la sociedad Borges y Bioy y sus trabajos en colaboración: “treinta y nueve textos narrativos de extensión variable y dos guiones cinematográficos agrupados en seis volúmenes”, y se detiene en la constitución de una escritura y de un autor, Honorio Bustos Domecq: “Bioy Casares y Borges no crearon un hijo –sometido o rebelde–, sino más bien un padre incontrolable, ‘ingobernable’”.

El segundo apartado se titula, significativamente, “En el Sur” e incluye dos trabajos sobre la revista que dirigió Victoria Ocampo. El primero, de María Teresa Gramuglio –quien ha realizado una labor sistemática sobre *Sur*– postula, desde el relato de los orígenes, una lectura de contextualización y posicionamientos políticos, y reseña el tópico del americanismo, que le permite a la revista tender puentes desde Europa y fundar su reconocido cosmopolitismo. En segundo lugar, se detiene en la concepción de intelectual que la revista privilegia como “sacerdocio laico” o “apostolado moral”. Por último, se ocupa de “la literatura de *Sur*” y las tensiones y contrastes que la caracterizan: sus conflictivas relaciones con los escritores católicos, sus políticas de edición y traducción y la labor central de Borges en el espacio de la revista. La segunda colaboración, de Patricia Willson, reseña las políticas de traducción en *Sur* y sus principales antecedentes. La labor de *Sur* importa no sólo por la cantidad y calidad de sus traducciones, sino por el lugar de privilegio que dio a la traducción “de autor”. Así, con las traducciones de Borges, de José Bianco y de Enrique Pezzoni, entre otras, el traductor abandona el lugar relegado y oscuro de la omisión o la mera indicación de sus iniciales y se ubica en el de un “segundo autor”, que no se resigna a una traducción mecánica y produce una “versión” basada en el prestigio de su propia trayectoria. También el de traductor es, entonces, un *oficio que se afirma*.

El tercer apartado, “Géneros”, incluye siete trabajos. En el primero de ellos, Nora Catelli se ocupa de las obras autobiográficas de Norah Lange, María Rosa Oliver, Victoria Ocampo y Alejandra Pizarnik. El trabajo elige, dice Catelli, “de entre la eclosión de memorias, semblanzas, confesiones, recuerdos o diarios, aquellos que delinear, de algún modo, los relieves más significativos de cambios históricos perceptibles, dentro de la tradición argentina, en los registros de la subjetividad en su vinculación con las experiencias colectivas”. En el segundo trabajo, Carlos Dámaso Martínez aborda “La irrupción de la dimensión fantástica”; parte de la constatación de que la centralidad de las figuras de Borges y Bioy Casares y de la antología que publicaron en 1940 junto con Silvina Ocampo suele opacar los antecedentes del género fantástico en Horacio Quiroga y los aportes de Roberto Arlt, y plantea llamativas coincidencias entre intervenciones de Arlt y los postulados borgeanos. Martínez reseña los principales aportes de Manuel Peyrou, Santiago Dabove y Enrique Anderson Imbert, y de los relatos del “joven Cortázar” que entonces no llegó a publicar. Por último, en la lectura crítica de *La invención de*

Morel y de *Plan de evasión*, Martínez constata “un procedimiento fácilmente reconocible en esta primera etapa de la obra de Bioy Casares (...) la utilización de algunas teorías científicas o filosóficas para la construcción de los mundos imaginarios de sus invenciones narrativas”. Precisamente, sobre la “fantasía”, la “oralidad” y el “humor” de Bioy refiere el siguiente trabajo, de Judith Podlubne. Allí se toma como punto de partida la publicación, en 1954, de *El sueño de los héroes*, como una inflexión en su narrativa y en la concepción dominante de lo fantástico. Así, “al inventor de tramas perfectas, consagrado en su juventud, le sucede el gran narrador satírico y paródico de los años de madurez”. Por su parte, Daniel Balderston se ocupa “de la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”. Su objetivo es reseñar lo que denomina la “tarea evangelizadora por lo fantástico” llevada a cabo a partir de la publicación de la *Antología...*, y se detiene en algunas intervenciones que resultan claves en esa tarea. Balderston concluye que “la obra posterior de Bianco, Cortázar, Denevi, Wilcock y otros, no habría existido sin la evangelización por lo fantástico que hicieron los tres antólogos”, y que “de algún modo, *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares, y algunos cuentos de Cortázar de los cincuenta marcan el fin de la moda de la literatura fantástica en la Argentina”. Adriana Mancini, en el quinto trabajo del apartado, se ocupa de la obra narrativa de Silvina Ocampo, de sus dificultades lingüísticas –el inglés y el francés desplazan tempranamente su lengua materna–, de la “configuración barroca del plegado infinito”, del “mirar por la cerradura” como un modo de crear un espacio privado diferente de la burguesía a la que pertenece, del *kitsch* puesto de manifiesto en la “sobresaturación de objetos cursis”; elementos que configuran la originalidad radical de su narrativa que acaso explique “el escaso interés que su obra despertó en la crítica hasta la década del setenta”. A continuación, Juan Gustavo Cobo Borda recorre la breve pero intensa obra narrativa de José Bianco, a la que define como gobernada por “una estética del matiz”. El autor ve, ya en sus primeros relatos, los motivos que caracterizarán al “futuro Bianco”: los ambientes, los diálogos indirectos plagados de elementos no dichos –los *understatements*–, las “ululantes y desaforadas pasiones barnizadas con la más irreprochable cortesía”, los “intermediarios” *jamesianos* que multiplican los puntos de vista. Por último, Mario Goloboff asume la ardua tarea de analizar en pocas páginas la vasta y significativa obra de Cortázar, “una literatura de puentes y pasajes”. El trabajo revisita con lucidez algunos lugares comunes de la crítica sobre Cortázar (continuador de Borges, figura del *boom*, los “dos Cortázar”) y los pone en discusión, por ejemplo, cuando marca una diferencia sustancial en el fantástico de Borges y de Cortázar, o cuando enlaza, al final del artículo, la prosa de Cortázar con “las revoluciones poéticas hispanoamericanas”.

Razones de espacio me impiden continuar con la reseña de todos los trabajos que ocupan el volumen. En el cuarto apartado, “Poéticas”, se analizan las obras líricas de Juan L. Ortiz, Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti y Hugo Gola, y los aportes de la poesía hermética y el surrealismo. El quinto, “Entre la ficción y el ensayo”, se dedica a la obra ensayística de Martínez Estrada y Eduardo Mallea. En el sexto, “La narrativa se afirma”, el objeto de análisis son los proyectos novelísticos de Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Lainez, Ernesto Sábato y David Viñas. Por último, el séptimo apartado, “El realismo y sus fronteras”, fija su interés en las variaciones de una estética dominante en las décadas anteriores y que, a pesar del desplazamiento operado por la irrupción del fantástico, persiste en el tiempo a través de la consolidación del realismo urbano y de la reformulación del regionalismo tradicional.

De entre los méritos del conjunto, es necesario destacar los criterios de idoneidad y pertinencia a la hora de seleccionar a los colaboradores; el razonado equilibrio entre información y actividad crítica; el registro utilizado que, sin desmedro de la profundidad analítica, no excluye a un lector no especializado; una escritura crítica más atenta a la densidad significativa del objeto que a la explicitación de farragosos y a menudo innecesarios “marcos teóricos”. Méritos que hablan de la sólida tarea de dirección a cargo de Saítta. Pero es posible, también, mencionar algunas omisiones, como la ausencia de trabajos sobre teatro o sobre los vigorosos y significativos aportes de la cultura popular durante las décadas en cuestión. En cualquier caso, la experiencia de lectura del volumen no es la de una suma de artículos que dan cuenta de objetos aislados, sino la de un conjunto articulado e interrelacionado en la que cada colaboración sirve como introducción o conclusión de otra en un sistema de enlaces prolijamente programado.

José Luis de Diego