

El escritor argentino y la internacionalización. Las jergas de la autenticidad

GUIDO HERZOVICH

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

guidoherzovich@gmail.com

Buenos Aires – Argentina

Recibido: 19 de marzo de 2020 – Aceptado: 25 de abril de 2020

Resumen: El ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1951) no es solo una pieza clave de las lecturas contemporáneas de su obra; además se lo considera un punto de viraje en los debates sobre la literatura nacional y aun se le pide la clave para la modernización o la emancipación de una literatura periférica. La hipótesis de este artículo es que la centralidad del ensayo es mucho más reciente de lo que se cree. La primera recepción fue en gran medida negativa y no tuvo que ver con el nacionalismo que rechaza ostensiblemente, sino con la relación entre el arte de la escritura y la geopolítica de la cultura que sugiere. Muchos pensaron que había nacido viejo; desde entonces no ha dejado de rejuvenecer. Este desfase temporal es significativo: es testimonio de transformaciones que no derivan de la intervención del texto, sino que más bien explican su ascenso. Por los problemas de los que se ocupa y por la mutación vertiginosa de la figura de su autor, seguir la suerte crítica de este texto breve, brillante y anómalo permite sondear la relación entre los cambios de la circulación de la literatura y algunas grandes transformaciones del imaginario cultural.

Palabras clave: Borges – “El escritor argentino y la tradición” – Autenticidad – Geopolítica

The Argentine Writer and Internationalization. The Jargons of Authenticity

Abstract: Borges’ essay “The Argentine Writer and Tradition” is a key text for contemporary readings of his work. It is also considered a landmark in the historical controversy over the notion of a national literature, and has been called on to offer solutions for the modernization or emancipation of peripheral literatures. In this article I argue that this essay’s centrality is substantially more recent than is usually assumed. The essay’s first reception was to a large extent negative and did not revolve around its

ostensible target—i.e. cultural nationalism—but rather indicted the relationship between the art of writing and the geopolitics of culture that it entails. Many people thought at the time that it was born old; since then it has ceaselessly rejuvenated. This temporal disjuncture bears witness to cultural transformations which do not stem from the text itself but rather explain its ascent. Given what is at issue in it, as well as the dramatic transformation of its author's global standing, to follow the critical trajectory of this short, brilliant, and somewhat anomalous essay offers a lens into the relationship between changes in literary circulation and overarching transformations in the cultural imaginary.

Keywords: Borges – “El escritor argentino y la tradición” – Authenticity – Geopolitics

“El conocimiento social es siempre impuro y la lucidez suele ser interesada.”

Carlos Altamirano

1. Geopolítica de un seudoproblema

El ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1951) vive hoy en la hipérbole. No es solo una pieza central de las lecturas contemporáneas de su obra; además se lo considera un punto de viraje en los debates sobre la literatura nacional y aun se le pide la clave para la modernización o la emancipación de una literatura periférica. Como tal, ha recibido un volumen de citas y exégesis vertiginoso.

Para Daniel Balderston, autoridad en los estudios borgeanos, es el “ensayo más famoso de Borges”, que lo habría compuesto “con una intuición de que sus palabras iban a resonar no solo en la Argentina: que serían palabras esgrimidas por escritores en muchísimos países cuando los quisieran callar sus nacionalistas de turno” (9). Sylvia Sáitta opinó que el texto “clausura una vieja polémica sobre cómo escribir literatura argentina desde un lugar periférico, es decir, sobre cuál es la tradición de la literatura argentina y con qué materiales se debe escribirla” (2000: 80). Es por eso, para Sergio Pastormerlo, “una de las mayores operaciones borgianas sobre el campo de la cultura argentina, solo que su argumentación es tan hábil que produce la ilusión de que allí simplemente se desata un nudo imaginario (1995: 1). Mariano Siskind lo juzgó un hito en la historia del “deseo cosmopolita” latinoamericano y propuso leerlo como la afirmación de “una práctica literaria estratégica que se abre camino a la fuerza hacia el ámbito de lo universal” a la vez que posibilita “denunciar tanto las estructuras hegemónicas de la exclusión eurocéntrica como la auto-marginación que resulta del discurso normativo nacionalista” (2016: 18).

En 2003 se le dedicó un coloquio en la Universidad de Bretagne Sud, en Francia, al que siguió un libro de artículos el año siguiente. “A más de cincuenta años”, afirmaron sus editores, “no solo conserva su pertinencia, sino que ha superado los límites de su contexto geográfico e histórico original” (Attala et al, 2004: 10). Diez años después Balderston extendía el diagnóstico: “las consecuencias de sus palabras han movido las aguas y los suelos por ya más de sesenta años” (2013: 9). Sandra Contreras lo consideró “irrefutable, todavía hoy, para nosotros” (2000: 209).

Pero no siempre fue así. Estas afirmaciones a menudo proyectan certidumbres actuales sobre la superficie del texto: lo valoran de acuerdo con valores de la crítica contemporánea, deducen la polémica original a partir de los términos del propio ensayo y descuentan su efectividad porque comparten sus conclusiones y se rinden ante la inteligencia y la astucia de la argumentación. Sus arbitrariedades, aun sus errores –como el ejemplo maestro, pero falso, de la ausencia de camellos en el Corán– no hacen más que confirmar su brillantez despiadada.

Las lecturas contemporáneas tienden así no solo a postular un consenso que el contexto original no corrobora, sino que sugieren una evaluación imprecisa sobre el estado de las discusiones en las que el texto intervino o fue invitado a intervenir. De otro modo resulta sorprendente que, en su primera década de circulación, en los años cincuenta, la crítica filoborgeana lo mencione apenas circunstancialmente y no le dé nunca un lugar explicativo importante. De esa ausencia, indicativa tanto del contexto polémico como de los intereses de la crítica que acompañó la emergencia de Borges como figura internacional, me ocuparé en una futura segunda parte de este trabajo. En esta primera parte me voy a ocupar de la coyuntura de producción del texto; es decir, del estado de las discusiones en las que interviene y las principales respuestas que recibió en esos primeros años de circulación.

La primera comprobación es que el texto, para muchos críticos de entonces, se vuelve objeto de polémica por motivos que no versan ni sobre el problema de la literatura nacional ni sobre los materiales legítimos para escribirla. La mayoría de los críticos que lo discutieron en esos primeros años, por lo general en el marco de una polémica más amplia con la figura de Borges, no lo hacen en defensa de ninguna de las tradiciones “nacionales” que refutaba, sino para enjuiciar la relación entre el arte de la escritura y la geopolítica de la cultura que prescribe el texto. El trasfondo de esta discusión es doble: por un lado, la internacionalización cada vez más veloz de la literatura, que la propia figura de Borges testimonia como pocas; por otro, la nacionalización del imaginario de la disputa geopolítica a instancias de la rápida transformación de la industria editorial argentina.

La naturaleza geopolítica del asunto convoca de diversos modos el horizonte nacional, pero en términos que no se dejan confundir con los que Borges refuta. Lo que está en disputa no es el origen o los límites del repertorio de “temas, formas y procedimientos” que correspondiera explotar a los escritores argentinos, sino modos contrapuestos de entender la cultura y la intervención cultural. Es decir: cuál debe ser la relación del artista con las intensidades de la realidad social inmediata y cuáles deben

ser los instrumentos conceptuales que permitan trazar líneas divisorias dentro de la producción cultural circulante, y por lo tanto bajo qué términos se debe politizar el debate. Se trata fundamentalmente de una discusión sobre los términos y la función de los modelos normativos en el espacio cultural, inseparable de las enormes transformaciones que estaban teniendo lugar tanto en relación con la heterogeneidad creciente de los participantes en el espacio de la literatura como con la masificación, mercantilización e internacionalización de sus modos de circulación.

La segunda comprobación, en este punto, es que fueron muchos los que consideraron en esta década que el horizonte de autenticidad que proponía el modelo de la “literatura nacional” era abstruso e improductivo. Pero el modelo “irreverente” de Borges, como veremos, les pareció igual de ineficaz para las batallas culturales que debían dar, en la medida en que combatían –y esta era otra forma de universalismo– en el marco de una guerra cultural que se daba en Buenos Aires lo mismo que en Nueva York o París.

En medio de las dinámicas de esos procesos se estaba transformando a una velocidad vertiginosa la figura del propio Borges. Ya es doxa que la crítica argentina, y en particular los jóvenes de clase media y de centroizquierda que la revista *Contorno* (1953-59) refiere como sinécdoque, no percibió el “valor” de la obra de Borges. “Mientras los jóvenes juzgan y condenan a Borges –‘estéril’, ‘alambicado’, ‘retórico’, ‘deshumanizado’, ‘intelectual’, ‘literato sin literatura’–, Francia y luego Estados Unidos, y luego la mayor parte de Europa, descubren en Borges a uno de los escritores más poderosos de nuestro tiempo” (Alazraki, 1976: 12). Ahora que su triunfo ha sido completo –“de la Sorbonne a las fortalezas de la cultura pop”, según el ingenioso dictum de Rodríguez Monegal (en Alazraki, 1976: 269)– y aun lo más sofisticado de la crítica argentina trabaja hace ya décadas para apropiarse la figura de Borges de manos de su propio grupo social, de los medios de masas y de su viuda, revisar aquellos últimas polémicas permite ver, en primer lugar, frente a qué demandas y necesidades la enseñanza de Borges resultaba “estéril”; y en segundo lugar, algunos de los consensos del imaginario cultural que triunfó con él.

2. La eternidad y un día

La primera anomalía, en un texto que se ha vuelto clásico y en un autor tan meticuloso en el control de su obra, es que el ensayo que conocemos se presente como la “versión taquigráfica” de una conferencia. Si bien Borges fue un conferencista prolífico durante la segunda mitad de su vida, son poquísimas las conferencias que incorporó como tales a sus libros de ensayo. Hay una sobre Nathaniel Hawthorne (del 49) incluida luego en *Otras inquisiciones* (1952), pero allí se trata del “texto de la conferencia” y no de las notas de un taquígrafo, que Balderston consideró “bastante descuidada en algunos detalles” (2013: 5). En función de las numerosas y significativas anomalías que contiene el texto, se podría especular que el género “versión taquigráfica” permitía mayor libertad para el uso estratégico de la imprecisión.

Estas anomalías han enardecido a muchos de sus exégetas y en casos no menos frecuentes han inducido al error. “El escritor argentino y la tradición” fue primero una

clase para el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, en Buenos Aires, probablemente versionada al año siguiente en Córdoba.¹ En 1953 la revista de la institución, *Cursos y conferencias*,² sigue una práctica habitual y publica el texto con esta aclaración: “Versión taquigráfica de la clase dada en el Colegio, el 19 de diciembre de 1951”. En enero-febrero de 1955 el número 232 de la revista *Sur* (páginas 1-8) publica una versión corregida; se lee al pie: “Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores” (1955: 1). Una nueva versión ligeramente corregida, pero con la misma nota al pie –sin mención de fecha– se agrega en 1957 a la reedición de *Discusión*, un libro de ensayos de 1932. Posteriormente, y sin ninguna aclaración sobre la fecha original del texto, figurará también al final de ese libro en las *Obras completas*.

A eso se debe que un número vertiginoso de comentaristas lo haya fechado –y acaso lo fecha todavía– en 1932, aun a pesar de que uno de los párrafos más jugosos y citados del texto menciona “La muerte y la brújula”, un cuento que se publicó recién en 1942.³ Más anómalo es que Borges diga haberlo escrito “hará un año”, lo cual ni siquiera cuadra con la fecha original de la conferencia.

Sebastián Hernaiz explicó la parte explicable de esta anomalía. En la versión de *Cursos y conferencias* en 1953, Borges compara sus “libros ahora felizmente olvidados (*Luna de enfrente*, *Evaristo Carriego* y otros muchos)” con “uno con título *La muerte y la brújula*”; es decir que la frase refiere un libro y no un cuento con ese título, lo cual es exacto: en 1951 Emecé publicó una compilación de sus cuentos “revisados y corregidos” con el título *La muerte y la brújula* (2019: 88). El colofón de ese libro dice 21 de septiembre de 1951, apenas dos meses antes de la conferencia, pero es verosímil que Borges lo hubiera armado varios meses atrás. La parte inexplicable es que Borges refiera el libro cuando en rigor lo que discute es el cuento, aún más que diga que lo “escribió” poco antes cuando ninguno de los textos de ese libro era original, y el que titulaba el volumen tenía casi una década.

Todavía más extraño es que la corrección de *Sur*, que presumiblemente vino a pulir las desprolijidades de la “versión taquigráfica” anterior, sea la responsable mayor de la confusión. Ahora se lee: “luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula*” (1955: 5). La referencia es más precisa –señala el cuento y no el libro– pero mantiene la cláusula temporal, ya imprecisa y ahora engañosa en un texto que ha perdido su fecha original, y también las itálicas, que suelen reservarse para el

¹ El diario cordobés *La Voz del Interior* anunciaba para el 7 de junio de 1952 una conferencia suya en el Ateneo Filosófico de la capital: “El escritor y la tradición argentina” (3 y 4 de junio de 1952). Véase el relevamiento de “Conferencias de Jorge Luis Borges (1949 - 1955)” en la página del Centro Borges de la Biblioteca Nacional Argentina. Sobre el CLES, puede verse el artículo de Mariela Blanco (2019).

[Nota de la coord.: sobre el funcionamiento de la herramienta digital *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)*, ver en este mismo dossier la reseña de Ornela Lizalde y Sol Martincic.]

² Año XXI, Volumen XLII, Nos. 250-251-252 de enero-febrero-marzo.

³ Lo fecharon en 1932, entre muchos otros, Volek (1977: 308) o Massuh (1980: 23). Olea Franco, guiándose precisamente por la referencia al cuento, elige fecharlo en 1942 (2011: 120).

título de libros y no de cuentos. Así pasó luego a *Discusión*, a las *Obras completas*, a la eternidad, a través de casi treinta años de negligencia en la vida de un corregidor serial.

Como las ideas de “operación” o “intervención” –junto al presupuesto de infalibilidad– se han vuelto un modo central de pensar lo que ha hecho Borges con la literatura, en los últimos años la crítica ha considerado estas anomalías como otras tantas astucias de su autor, procediendo por lo tanto a su interpretación. Las hay de todo tipo: poéticas, contrafácticas, ingeniosas, verosímiles.⁴ Hernaiz, con agudeza, opina que en esta serie de peripecias filológicas hay dos operaciones distintas, vinculadas con los diversos valores que el nacionalismo cultural representaba en cada coyuntura. Cuando da la clase en 1951, Borges omite la fecha original y refiere el libro recién publicado para actualizar la “mutación estética”, y por lo tanto la “intervención política”, que había realizado diez años atrás:

[...] si en 1942 el cuento “La muerte y la brújula” podía leerse como una sutil intervención que forma parte de la amplia campaña contra el nazismo que desarrolla Borges, en 1951 su autor consigue [...] que “La muerte y la brújula” sea ya no –o ya no solamente– una intervención contra el nazismo, sino ahora también –y por sobre todo– una operación contra el peronismo. (Hernaiz, 2019: 92-3)

En 1957, en cambio, cuando el peronismo estaba proscrito y Borges dirigía la Biblioteca Nacional, al decidir agregarlo sin aclaraciones a un libro de 1932 –y al conservarlo así en las *Obras completas*– más bien “borronea el sentido de intervención contextual que tenía ese texto fuertemente antiperonista” (Hernaiz, 2019: 95). Así, podríamos decir, lo empuja hacia el pasado. Como si ese texto que se presenta como una clausura del problema nacional de la literatura reemplazara ahora sus ensayos “nacionalistas” de los años veinte, que, en la misma década del cincuenta, al organizar sus *Obras completas*, decidió no reeditar.

Si fechar en el presente de 1951 un cuento del 42 permite resignificarlo y enfatizar el valor actual de su intervención, la operación inversa –agregarlo deliberadamente sin aclaraciones a un libro de 1932– cumple también una función opuesta: desdibuja no solo su sentido contextual (antiperonista) sino también su importancia para el presente. La intervención se vuelve temprana y aun pionera –y así fue referida en ocasiones por aquellos que la fechan en el 32– pero, por lo mismo, más testimonial que tempestiva. Esto importa en la medida en que, como veremos, los términos de la polémica explícita que plantea “El escritor argentino y la tradición” tuvieron en esa primera década un eco muy débil a ambos lados de la grieta borgeana.

⁴ Véanse, por ejemplo, las interpretaciones de Waisman (237), Lafon (14), Olea Franco (120) o Piglia (citado en Hernaiz 86).

3. La literatura del monocultivo

Para los críticos nacionalistas, su blanco más ostensible, resultó fácil encuadrar “El escritor argentino y la tradición”.⁵ Borges, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), era entonces una figura de la oposición (Fiorucci, 2011); aun si la conferencia se restringía a argumentos de orden literario, el nacionalismo era un asunto eminentemente político. La conferencia se les aparecía como un ejemplo extremo, incluso caricaturesco, del giro antinacionalista y antipopular que la intelectualidad liberal, cuya sinécdoque era la revista *Sur*, había perfilado primero frente al fascismo europeo y actualizaba ahora, acelerándolo, frente el gobierno peronista.

Jorge Abelardo Ramos hizo el diagnóstico de ese giro, posiblemente sin haber leído la conferencia, en un libro de gran repercusión: *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954). En 1957, el popularísimo *Imperialismo y cultura* de Juan José Hernández Arregui le adjudicó a “El escritor argentino y la tradición” el lugar que le correspondía.

La perspicacia literaria del joven Ramos, militante e historiador de lo que será luego la “izquierda nacional”, ni era ilimitada ni hija del rigor, pero contaba con alguna ventaja a la hora de leer un fenómeno cultural marcadamente histórico, que ponía en juego las relaciones recíprocas entre alta cultura, cultura popular y nación: carecía de cualquier prurito de autonomía para pensar la literatura.

Ramos advirtió enseguida que las lecturas del *Martín Fierro* que habían hecho Ezequiel Martínez Estrada y Borges en esos años, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) y *El “Martín Fierro”* (1953), eran un episodio claro de este movimiento. En el instante en que las masas proletarias llegaban al primer plano de la vida pública para adjudicarse los símbolos de la nacionalidad, dos grandes escritores de la élite liberal se lanzaban a arrebatarles su poema, refutando la caracterización épica y nacional que habían hecho Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas de ese monumento de la cultura del pueblo.

De manera previsible, la disputa se planteaba en términos de cercanías y distancias (que podían determinar qué era lo propio y qué era ajeno) y de similitudes y diferencias (que señalarían qué particularidades podían ser sinécdoque de la nación). Lo que estaba en juego, en otras palabras, era cuáles debían ser las voces que se oyen, en el plano de la cultura, cuando alguien dice “nosotros”.

Para Ramos era evidente que las relecturas de Martínez Estrada y Borges querían alejar el *Martín Fierro* del lector actual: alejar el drama histórico y alejar el poema como artefacto estético y narrativo. Borges no ocultaba lo primero: “para nosotros el tema del *Martín Fierro* ya es lejano y de alguna manera exótico; para los hombres de mil ochocientos setenta y tantos era el caso vulgar de un desertor que luego degenera en malevo” (citado en Ramos 68). Difícilmente lo fuera, opinaba Ramos, para los lectores y escuchas que hicieron del poema un best seller espontáneo, ofrecido famosamente

⁵ Para un análisis de esa relación, ver en este dossier el artículo de Mariano Sverdloff, “La hidra de los traductores: exclusiones y continuidades en ‘El escritor argentino y la tradición’”.

entre los quesos y los salamines de las pulperías de la pampa (68). El “nosotros” de Borges era el de “los hombres de la ciudad”: los de 1870 no menos que los de 1950. Para Ramos, por lo tanto, el *Martín Fierro* y la relectura de Borges debían explicarse antes por las continuidades que por las rupturas: “En el espíritu de Borges y de toda su clase, el *Martín Fierro* se ha convertido en peón de estancia, en obrero industrial, en ‘cabecita negra’” (68). Así, el drama del gaucho en la época de constitución del Estado, oprimido para adecuarlo a las necesidades del capital, era *en lo fundamental* el drama del obrero peronista. Borges, inversamente, *en lo fundamental*, era Mitre. Por eso su “opúsculo denigratorio” (68) buscaba desdibujar todo lo que había hecho del poema de Hernández una gesta colectiva y popular: una epopeya. “[L]a cándida y estafalaria necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico –había escrito Borges–, ha pretendido comprimir en ese cuchillero individual de 1870 el proceso misceláneo de nuestra historia” (citado en Ramos 74).

Es precisamente en este punto que Hernández Arregui anuda la lectura individualizante que hace Borges del *Martín Fierro* con “El escritor argentino y la tradición”:

Su europeísmo le lleva a desestimar toda tradición y a ver en esta insuficiencia de la literatura nacional, según él, una libertad salva de ataduras dogmáticas. Es decir, una libertad para encadenar la creación, a modelos o influencias extranjeras. Niega por eso, que el *Martín Fierro* simbolice el alma nacional. Y dice bien. *Martín Fierro*, es verdad, no es el alma nacional, pues le faltan al poema algunas condiciones definitorias de la epopeya. Es el alma fugaz, acorralada, del hombre de la campaña bonaerense –y por similitud de causas históricas del interior del país– en un momento de su tránsito desventurado por la Historia. Y cuando Borges –un escritor porteño– afirma que por carencia de una tradición literaria nacional, está libre de ataduras para “manejar todos los temas europeos sin superstición, con una irreverencia que puede producir y ha producido consecuencias afortunadas”, una vez más enrevesa las cosas, pues esa irreverencia oculta la voluntad negatoria de lo argentino en sus raíces, aunque su presencia esté ahí, en la negación misma, y por tanto “las consecuencias afortunadas” de tal actitud no son tales, sino una literatura falaz, pues parafraseando a Gide, con sentimientos extranjeros es como se hace una literatura sometida. Es decir, mala literatura. (Hernández Arregui, 2005: sn)

El *Martín Fierro* no es la totalidad de la Nación, pero “por similitud de causas históricas” puede representarla en una medida que la literatura de un escritor porteño, hecha con “sentimientos extranjeros”, no podrá jamás. Se trata de una ideología representativa y totalizadora de la cultura, más bien homogeneizadora que esencialista, en la medida en que hace depender de su unidad orgánica la cohesión social y la soberanía. La relación entre unidad interna y amenaza externa es un aspecto central de la definición de “Cultura” –con mayúscula– que propone Hernández Arregui,⁶ así como la relación orgánica entre el individuo y la colectividad: “La Cultura, pues, tiene un

⁶ “¿Qué es una Cultura? Cultura es un estilo de vida, con rasgos regionales o nacionales diversos articulados a valores colectivamente intuitos como frutos del suelo mediante el nexo unificador de la lengua y experimentados como la conciencia, cerrada en sí misma, en tanto resistencia a presiones externas, de una continuidad histórica en el espacio y en el tiempo, afirmada en tendencias de defensa y en la voluntad de trascender fuera de sí” (2005: s/n).

doble carácter: es colectiva y al mismo tiempo individual. La interacción entre el individuo y el grupo es constante” (2005: s/n).

Por eso el problema es también la relación entre las características de los símbolos que cumplen una función unificadora y las características culturales y sociales de los sujetos que están, objetivamente, en condiciones de producirlos. Lo que Borges presenta como la reivindicación de un derecho –moverse libremente dentro de la tradición europea (es decir, universal)–, Hernández Arregui lo reescribe como “voluntad negatoria”, es decir, como exclusión. ¿Quiénes son los que pueden, a fin de cuentas, “manejar todos los temas europeos sin superstición”? Por eso para él la oposición borgeana entre esa riqueza europea y la “limitación de la mente argentina a unos pocos pobres temas” es falaz. La diferencia entre un modelo y otro es menos la densidad o la variedad de los materiales disponibles que el perfil demográfico y la actitud subjetiva de “los elementos creadores”: los pensadores y los artistas (2005: s/n).

En el ensayo de Borges, el concepto normativo que rige la relación del artista con los materiales es la irreverencia; viene a suplantarse el lugar que ocupaba, en el modelo nacionalista, el concepto de autenticidad. Como con cualquier concepto normativo, en el contexto de una polémica, la pregunta clave es quién puede desplegarlo frente a quién y a qué efecto. Para advertir las implicaciones y las diferencias de ambos conceptos, es necesario entender por qué muchos críticos jóvenes, hijos de inmigrantes europeos por lo general y tan antinacionalistas como la revista *Sur*, percibieron que el modelo aparentemente liberador de Borges los dejaba inermes y prefirieron en cambio aferrarse a un concepto reformulado de autenticidad.

4. Encantos de lo patético

En diciembre de 1953, pocos meses después de que la conferencia de Borges se publicara por primera vez, el joven Juan José Sebreli escribe una suerte de réplica para la revista *Centro*, editada por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA): “El escritor argentino y su público”. El título y la refutación de argumentos específicos a lo largo del texto indican una polémica directa, pero sin embargo Sebreli no menciona la conferencia y nombra a su autor una única vez: para citarlo, y con aprobación, en calidad de exégeta del carácter nacional, por haber observado la similar parquedad argentina de Rosas y de Yrigoyen (1953: 28).

La mención proviene de un ensayo de *Inquisiciones* (1925) y nos recuerda que su etapa nacionalista de juventud estaba presente en el debate contemporáneo, como parte de una discusión más amplia del grupo de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) a la que Borges había pertenecido. La ironía es que ahora, al cumplirse un cuarto de siglo de su salida, aquella revista podía incluso ser recuperada por sectores vinculados con el nacionalismo. Sebastián Hernaiz rescató hace poco algunos ejemplos, como el homenaje que le dedicó la revista filoperonista *Continente* en 1949:

Martín Fierro, el acusado, en su hora de mayor intensidad, de extranjerizado, y señalado hoy, por algún representante de la generación más nueva, como vocero de un

nacionalismo, empezó como un órgano de arte y crítica libre. Más que para innovar, venía para restaurar (citado en Hernaiz, 2019: 89).

Ese “representante de la generación más nueva”, en rigor un actor clave en todos estos reacomodamientos, es Héctor Murena. Hará cosa de un año –en junio-julio del 48–, a los veinticinco años de edad, Murena había hecho una entrada bombástica en la escena literaria con un artículo largo, denso e irreverente para la revista *Sur*, donde efectivamente consideraba a *Martín Fierro* el “último movimiento de carácter nacionalista que se ha producido en el país” (1948: 73). Salvo que, en su caso, lo hacía con absoluto reproche. Titulado “Condenación de una poesía”, ese primer ensayo tomaba al grupo de la revista, y en particular al Borges poeta de los años veinte en tanto representante cabal de su “esencia”, para oponerle a ese supuesto intento de “arte nacionalista” –y a cualquier otro– la exigencia superadora de un verdadero “arte nacional”. La repercusión de su ensayo puede medirse por el hecho de que lo citara poco después, y aun como vocero de “la generación más nueva”, una revista como *Continente*, que estaba en las antípodas de *Sur*.

“Durante algún tiempo, entre fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta –recordó John King en su libro sobre *Sur*–, Murena pareció ubicuo dentro de la revista, generando entusiasmo y hostilidad con sus ensayos y su columna diarística ‘Los penúltimos días’” (1986: 152-3). Fue esa sucesión intensa de intervenciones la que disparó la idea de una “generación parricida” –que luego otros críticos y revistas justificaron mejor– e hicieron de Murena, por breve tiempo, un líder de la juventud intelectual (Rodríguez Monegal, 1956).

Tanto así que el propio Borges discute con Murena, también sin nombrarlo, en “El escritor argentino y la tradición”. En efecto, sobran indicios de que entre aquel primer texto de Murena y la conferencia no hay “una discusión paralela” con “conclusiones semejantes” (Balderston, 2013: 10) sino un contrapunto directo. Más: en la medida en que Murena es el único de sus interlocutores que Borges no deforma hasta la caricatura –a diferencia de los supuestos defensores de la tradición gauchesca y la española–, y en razón de la fecha cercana del texto y de su repercusión, es legítimo pensar que “El escritor argentino y la tradición” fue inspirado directamente por él.

Lo notable, como ya observó Hernaiz (2019: 84-5), es que Borges refrenda la acusación principal que le hacía Murena: el carácter superficial e inauténtico de su criollismo de juventud. Uno de los momentos más recordados de la conferencia, de hecho, no hace sino extender la refutación de dos aspectos del nacionalismo literario que enjuicia Murena. Primero: la idea del “tema nacional”, que incumplen innumerables monumentos europeos: “Piénsese en el *Hiperion* de Hölderlin, en el *Adonais*, de Shelley [...] [que] pertenecen en forma indiscutible a la literatura nacional alemana y a la literatura inglesa” (Murena, 1948: 71); o en los “temas italianos” que “pertenece[n] a la literatura inglesa por obra de Shakespeare” (Borges, 1953: 524). Segundo: la intención de los poetas nacionalistas de “integrar sus poemas con lo que, según un modo de ver extranjero, era más representativo, más pintoresco de la nación” (Murena, 1948: 76) es lo que Borges llama, con el fraseo pulido versión 1957, “el culto argentino del color local”: “un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”

(Borges, 1957: 156). Borges lo refutaba con una prueba tanto más brillante cuanto que era falsa: la ausencia de camellos en el Corán, garante de la autenticidad de Mahoma.⁷ “La conciencia de que no somos y el deseo de querer ser nos llevan a ser falsamente” (Murena, 1948: 69), a llevar la nacionalidad como “una afectación, una máscara” (Borges, 1953: 525).

La agudeza de Hernaiz consiste en mostrar que la concesión sorpresiva de Borges a la “condenación” de Murena estaba sobredeterminada por el contexto: no entrega su obra de juventud ni persuadido por el joven parricida ni por la mera fuerza de su razonamiento antinacionalista, sino porque esa obra estaba siendo recuperada por sectores nacionalistas vinculados al gobierno peronista.

Pero esta concesión es solo la mitad del contrapunto con Murena. La otra mitad la advirtió enseguida Juan José Sebreli, que presumiblemente se vio llevado a escribir su réplica por una doble lealtad, ajena en ambos casos al nacionalismo. Borges, en efecto, rechaza el “arte nacionalista” –en que habría incurrido él mismo en su juventud– a los fines de refutar también los términos del “arte nacional” que exigía Murena, cuyos “encantos” Borges asocia con el existencialismo. Son los prestigios de este último –y acaso todavía también los del propio Murena– los que debieron exaltar el ánimo de Sebreli.

Como puede verse en los bocetos que exhumó Balderston, la crítica al pathos mureniano figuraba en “El escritor argentino y la tradición” desde el primer momento. En el primer párrafo del boceto ya figuraba la idea de que el tema de la tradición no interpela por su dificultad sino porque es “apto para desarrollos patéticos” (Balderston, 2013: 3). Más abajo hay dos punteos de asuntos a desarrollar, bastante similares, que reflejan en buena medida la estructura argumentativa que conocemos. En ambos figuran ya las tres “respuestas comunes” al problema de la tradición que Borges refuta: la tradición gauchesca, la hispánica y la que sin dificultad podemos adjudicarle a Murena. En el primer punteo figura así: “Los negadores de la tradición __ Valor patético de una negación”. Aquí –refiere Balderston– hay una nota agregada en la parte superior de la hoja: “El existencialismo debe una parte d. su éxito a los encantos d. la desventura y d. la soledad; esta negación las busca asimismo”. Luego: “El sentido argentino de la historia”. En el segundo punteo se reformula así: “Negación de la tradición. __ Valor político d. esa negación. __ El existencialismo. __ El sentido sudamericano d la historia” (4). El texto publicado lo desarrolla como sigue:

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según esta curiosa opinión [en 1955 “este singular parecer”], los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos extranjeros [en 1955 “europeos”] es una ilusión, es un error; nosotros debemos comprender que estamos esencialmente solos, que no podemos jugar a ser europeos; estamos en una situación de angustiada soledad [en 1955 desaparece esta cláusula final].

⁷ Véase Catelli, 2004.

Esta opinión me parece infundada; sin embargo, comprendo que sea aceptada por muchos, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra debilidad [en 1955 “perdición”], de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético; creo que muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solos, desconsolados, y de algún modo interesantes también. (Borges, 1953: 522)

Todos estos términos eran de Murena: la orfandad frente a Europa, la carencia de historia, la soledad definitiva. “Condenación de una poesía” está organizado alrededor de una serie de dicotomías perfectamente alineadas: al “arte nacionalista”, marcado por una voluntad intelectual de representar al país, Murena le opone un “arte nacional” que surja espontáneamente de la “abrumadora exigencia emotiva de lo circundante” (70). A la demanda de “tema nacional” (que supondría una mirada exterior, superficial, pintoresca), le opone un “sentimiento nacional” (interior “en el sentido bergsoniano” [80], profundo, vinculado a la “verdadera realidad”). Si el primero se vuelca hacia el pasado, el segundo está entregado al presente. El arte nacionalista es “artificio”; el arte nacional, en cambio, “experiencia vital”.

La astucia de Murena reside en refutar por inauténtica la idea de arte de los “nacionalistas”, para la cual la autenticidad es un valor clave. Eso lo lleva a postular un arte de autenticidad mayor, que persiste en llamar “nacional”. Sin embargo, la trama conceptual que sostiene la “autenticidad” de su idea de “arte nacional”, de resonancias efectivamente existencialistas, conserva poco o nada de “nacional” en ningún sentido sustancial. Murena llama a “experimentar el sentimiento que lo circundante origina, esto es, el sentimiento nacional” (1948: 78), pero ¿cuáles son los límites de “lo circundante”, que en otra ocasión llama también –significativamente– “el contorno” (70)? A eso se debe el caos gentilicio que caracteriza a Murena y que le reprochó oportunamente Alcalde (1954: 6) o Carlos Viola Soto (1954: 87): América, Sudamérica, Argentina, la pampa y Buenos Aires explican a distintos niveles una misma experiencia –la soledad– que lo mismo aparece justificada por la orfandad (americana) respecto de Europa o por el vacío (pampeano) de la llanura. Desidentificarnos de esa experiencia es el origen de la inautenticidad que nos aqueja.

Rehuimos nuestra condición de soledad y desheredamiento históricos –porque los americanos somos precisamente europeos que hemos perdido todo derecho a la tradición y a los derechos europeos– y nos conformamos, nos calmamos con el engaño y la exterioridad de un tradicionalismo peligroso, mientras ante nosotros, ahora, en los planos más evidentes y más ocultos, se nos presenta y nos acosa la soledad, la soledad que es nuestra existencia, la soledad, la soledad a la que debemos arrancarle nuestra propia vida, nuestra propia poesía. (Murena, 1948: 82)

La soledad es la legítima experiencia común, por lo tanto, origen del “sentimiento nacional”, y ha de ser tanto un pilar de la comunidad como el elemento regulador de la autenticidad de su arte. A Murena no se le escapa que ese sentimiento individual de desconexión de los otros “es más bien la antítesis de un sentimiento de comunidad, de un sentimiento nacional; nos caracteriza a todos, pero en lugar de unirnos nos divorcia” (84). Al contrario: la lógica aporética no es el menor de los “encantos patéticos” de su propuesta. Es sabido que en el terreno de la cultura una aporía puede ser una solución

tan buena como cualquier otra: de lo que se trata de es de proponer un drama –un pathos– como coyuntura de producción.

Desde estas páginas o desde otras, en público o en la soledad de nuestras mesas de trabajo, con poesías o con ideas, con nuestra simple vehemencia desnuda proseguiremos debatiendo ciento y una vez estos problemas, levantaremos mil veces nuestro espíritu. Porque no podemos tolerar que esta situación se prolongue. No podemos. (Murena, 1953: 3)

Todavía más importante para explicar la atracción que produjo es su entonación a la vez apasionada y demandante, que constituye su elemento normativo. Su modelo permitía reinventar una idea comunitaria y misional de la cultura, pero vaciada de todo tradicionalismo. Y le permitía a la vez colocar, en el centro de esa tarea colectiva – cohesionada por esa repetición obsesiva de una demanda total –, un drama que solo podía experimentar y elaborar el individuo, valga la redundancia, “en soledad”.

El magisterio de Murena fue meteórico, muy intenso y más breve. La última cita pertenece a *Las ciento y una*, la revista que hizo Murena en junio de 1953 junto con Sebreli, Viñas, Carlos Correas, Rodolfo Kusch, Francisco Solero y algunos otros. Luego el pathos llegó al ojo: Viñas, en un café, trompeó a Murena y en lugar de segundo número hubo *Contorno* (1953-59) pero ya sin él.

En 1954, pocos meses después de que Murena hiciera una entrada nuevamente bombástica esta vez a la esfera del arte teatral, Ramón Alcalde y León Rozitchner publicaron refutaciones minuciosas de su imaginario interpretativo, en las que censuraban en particular la vocación homogeneizante y totalizadora –y por lo tanto imprecisa e inverificable– de su idea de cultura. El mismo problema apareció en las réplicas al nacionalismo cultural que hicieron Sebreli y Alcalde, en los meses siguientes, a propósito de la publicación de *Crisis y resurrección* de Jorge Abelardo Ramos. El problema histórico, en buena parte de estas discusiones, era cómo preservar un imaginario de la cultura como tarea colectiva –lo que requería un modelo normativo– y a la vez desarrollar los instrumentos conceptuales que permitieran dar cuenta de su heterogeneidad real, lo que parecía crecientemente necesario para realizar una acción efectiva.

5. El pensamiento y el nylon

Es conocido (y acaso cierto) lo que escribió Ernesto Sábato sobre Jorge Abelardo Ramos, a través de un personaje de *Sobre héroes y tumbas* (1961) en que hasta el propio aludido aceptó reconocerse: “Con la gente que lo odia podría levantarse una sociedad de socorros mutuos más o menos del tamaño del Centro Gallego” (147).⁸

La amplia repercusión negativa que tuvo en su momento *Crisis y resurrección*, sin embargo, debe menos a sus errores que a sus aciertos. Incluso Emir Rodríguez Monegal,

⁸ En una entrevista de los años setenta, Ramos cita de memoria el pasaje de la siguiente manera: “Con la gente que habla mal de él en Buenos Aires podría constituirse una entidad más numerosa que la sociedad Española de Socorros Mutuos” (Raventos, 2006).

que hizo enseguida una lectura muy aguda de los consensos y disputas entre los intelectuales jóvenes, menciona a Ramos –con ostentoso desprecio en cada ocasión– un total de veinticinco veces en su *El juicio de los parricidas* (1956). Ocurre que Ramos resolvía con la claridad del panfletista, la astucia del polemista y el humor del satirista, una serie de problemas que ocupaban a todos los jóvenes intelectuales que protagonizaron en esta década la ampliación y renovación de la discusión crítica (Avaro y Capdevila, 2004).

En primer lugar, Ramos presentaba la literatura como un campo de batalla eminentemente político. Vinculaba así indisolublemente la cultura y la sociedad, a la vez que parecía asignar a la acción ideológica –oficio de intelectuales– un rol importante en el destino de la región. Además, reunía la vida y la obra de cada autor, pero sin recurrir a la “petite histoire” –adjudicarle al autor motivos bajos para descalificar la obra con prescindencia de su contenido– e incluso le daba a la disputa cultural una cierta especificidad: los argumentos de Borges y Martínez Estrada sobre el *Martín Fierro* eran confrontados con otros argumentos sobre el *Martín Fierro* –los de Lugones, Rojas, etc.–y valorados luego de acuerdo a su función ideológica. Ofrecía una refutación general, sobre todo clasista y en menor medida generacional, de la actuación histórica del grupo intelectual ahora identificado con *La Nación* y la revista *Sur*, que la ampliación y diversificación de la esfera literaria de las últimas décadas habían vuelto una suerte de subcultura étnica. A la tradición liberal que representaban –civilizatoria, europeizante, modernizadora–, Ramos podía oponer una lectura revisionista de la historia argentina que, aunque estaba sin duda conectada con el trabajo de los viejos nacionalistas “de derecha” y la política oficial del peronismo, carecía tanto de sus aspectos más aristocratizantes como de los demasiado plebeyos: la perspectiva de Ramos no era esencialista, ni tradicionalista, ni hispanizante, ni telúrica, ni anti-intelectual, ni mucho menos católica, y su “nacionalismo” era latinoamericano. Mostraba un cierto dominio del debate intelectual europeo contemporáneo, hacía el elogio de su impenitente virulencia polémica y se entregaba a ella con una audacia y una franqueza a la que Murena, Sebreli, Adolfo Prieto o David Viñas también aspiraban. Ramos no solo llamaba a la acción: además auguraba el triunfo.

Las réplicas airadas de ciertos intelectuales jóvenes no deberían verse como contradictoria respecto de las posiciones que en años posteriores asumieron muchos de ellos –y tantísimos sectores del campo cultural en general–, vinculadas en efecto a un cierto marxismo latinoamericano: más bien indican que advirtieron tempranamente la potencia y las dificultades de hacer confluir el nacionalismo y la izquierda.

Con todo, las reseñas que le dedicaron tanto *Sur* como *Contorno* permiten advertir algunos de los aspectos, no menos importantes para ellos, que Ramos no resolvía. Ninguna de las dos sale en defensa de Borges o de Martínez Estrada, sino que discuten –por motivos diferentes en cada caso– los instrumentos conceptuales legítimos para la intervención cultural, que implicaban a la vez una idea de la crítica y una idea de la cultura.

Es significativo que la reseña de *Sur* la haya escrito el joven Juan José Sebreli –autor de doce colaboraciones entre 1952 y 1955, nueve de ellas reseñas–, que no pertenecía al

grupo de la revista y participaba en cambio de las que identificaban a “la nueva generación intelectual”, como *Contorno* o *Centro*. Su réplica –en esto consiste la astucia– no representa en ningún sentido una posición adjudicable a *Sur*. Es, al contrario, la transversalidad del propio Sebreli en ese momento, indicativa de las alianzas amplias que favoreció el antiperonismo hasta el golpe de Estado (Herzovich, 2017), la que explica el reproche fundamental que le hace a Ramos: juzgar a “los pseudointelectuales de nuestro país” (Ramos, 1954: 13) desde una posición de exterioridad, o más precisamente considerarlos a ellos como exteriores a la nación, haciendo de la crítica una “una autopsia, una ciencia mortuoria” (Sebreli, 1954: 20).

Pero los escritores que Ramos ha matado, gozan de buena salud. Tienen tanta realidad, tanta eficacia, tanto peso, como las estructuras sociales de las que son solidarios. Los escritores argentinos son para nosotros el Otro que ataca directamente nuestro ser propio por el hecho de existir como escritor, por el solo hecho de escribir. [...] Están ahí, hay que mirarlos a la cara, como se mira a los vivos. Hay que decidirse a hablar con ellos y a responderles, hay que entrar en la discusión inmanente de los problemas que nos proponen [...]. Criticar es ponerse a favor o en contra de algo: por eso la crítica es lucha, pero una lucha que debe desarrollarse en el terreno del enemigo y con sus mismas armas. [...] Ramos hace trampas con las reglas de ese juego limpio y sin ventajas que debe ser la crítica, al delegar en la Sociedad la responsabilidad de la suya. (Sebreli, 1954: 119-20)

Tal vez sorprenda tanto tacto en un eminente “parricida”. Lo que está en juego son políticas de la alteridad, inherentes a toda construcción de un “nosotros” para la cultura, pero que resultaban particularmente sensibles en los años del peronismo. Desde esta perspectiva, la idea de “cultura nacional” de Ramos consagra la grieta: la minoría cipaya era un Otro a extirpar. Sebreli, en diversos artículos anteriores al golpe de 1955, había sumado en cambio su voz a un reclamo de mayor tolerancia democrática para reconciliar las mitades opuestas, igualmente argentinas, que desgarraban el país desde la Independencia.⁹

En su réplica hay además un aspecto más específico: “Los escritores argentinos son para nosotros el Otro que ataca directamente nuestro ser propio por el hecho de existir como escritor, por el solo hecho de escribir”. Habría que decir, inversamente, que era necesario sentir la presencia “viva” de ese Otro como un ataque personal –como una interpelación– para existir como escritor: eso era pertenecer a la literatura argentina, al menos para aquellos que no pertenecían a ella por su origen familiar ni podían tampoco –por la misma razón– sentirse interpelados de manera directa por la literatura europea, es decir: por el proyecto criollo de darle al país una literatura, de colocar la escritura nacional en la república internacional de las letras. Ese Otro, para Sebreli, para Murena y para tantos otros, debía ser un Otro constitutivo; y en efecto afirmaron que no había tradición argentina mientras actuaban en la práctica como si la hubiera, postulando un “nosotros” generacional que tanto los separaba como los hacía parte de la misma familia. La idea clasista de “cultura nacional” de Ramos, en cambio, llamaba a darle la espalda a casi todo lo que, en el espacio literario, resultaba reconocible como una

⁹ Véase, en primer lugar, “Celeste y colorado” (1952), su primer ensayo para *Sur*.

instancia de interpelación, de reconocimiento; obturaba por lo mismo la postulación de un horizonte normativo, es decir: instrumentos eficaces para una polémica inmanente.

En este sentido la idea de “cultura” de Ramos fragmentaba lo que debía pertenecer unido. En otro, en cambio, mantenía unido lo que ya no podía pensarse como un espacio homogéneo, y cuya conflictividad interna debía ahora entenderse como un aspecto central de la geopolítica de la cultura, a la vez que como una tarea central de la crítica. Este es el punto principal del artículo-reseña que escribió Ramón Alcalde para cerrar el número que la revista *Contorno* dedicó, en septiembre de 1955, a “la novela argentina”: “Cultura, imperialismo y literatura nacional”.

Alcalde discute por momentos con Ramos y más a menudo con una posición “nacionalista” genérica que no siempre le hace justicia al libro. La perspectiva nacionalista, concede Alcalde, ataca un problema geopolítico real: la situación de subordinación de la cultura argentina frente a las culturas centrales. Pero la solución que propone es arcaica. Ocurre que “el país colonizador no impone su cultura al colonizado solamente porque puede apoyarla con la fuerza de las armas y con el poderío económico, sino además porque la cultura nativa –autosuficiente mientras vivió aislada– resulta inepta ya para el nuevo papel que le toca en el nuevo orden mundial” (59). El nacionalismo, en este razonamiento, sería un proyecto conservador para preservar o recuperar un estado de cultura –y una identidad cultural– anterior al intercambio transnacional, como un intento de paliar las desigualdades que se derivan de este último. Conste que Alcalde no descarta esta solución, al menos en primera medida, por ilusoria –¿dónde hallar ese estado de cultura anterior, incontaminado?– sino por ineficaz para las funciones que tiene que cumplir la cultura en el mundo contemporáneo. A la visión sustancial e identitaria del nacionalismo, Alcalde opone una valoración funcional –pragmática– de las formas y las identidades culturales. No importa qué valor tenga en sí mismo –ejemplifica– el alfabeto ideogramático chino: pertenece a una era de analfabetismo masivo y desaparecerá con ella. Este análisis, que en realidad no está muy lejos del marxismo nacional de Ramos, no se opone solamente a la valoración identitaria de los nacionalistas, sino también a la valoración estética de las ideas filosóficas que poco antes había defendido Borges en el prólogo de *Otras inquisiciones* (1952).

Por eso, aunque deplora “el insufrible snobismo de Victoria, Mallea, su clase y sus adscriptos”, también Alcalde entiende la tarea cultural como un esfuerzo modernizador. Al fin y al cabo, ese snobismo “procede de la misma ansia de una cultura nacional que corroe a Ramos. Si equivocaron el camino, la culpa no es de la cultura europea, sino de Victoria misma y de la clase que representa” (58). Un balance similarmente dividido hace del “atracción de modas, modales, institutrices, coliseos y conferencistas” (58) que “nos dimos” entre 1890 y 1930: “con todo lo viciosa y superficial que fue esta europeización, [...] fue consecuencia de la liquidación de una estructura feudal-colonial y nos abrió la puerta a una fase económica y cultural nueva” (58).

El problema concreto, entonces, es cómo dilucidar la función ideológico-política particular de los diversos bienes que circulan entre centro y metrópolis. Ramos subsumía sin más los intercambios culturales dentro de la lógica del comercio: como los

países centrales “exporta[n] a los países atrasados los episodios de su creación espiritual junto con sus productos técnicos, a aquéllos no les queda más remedio que aceptarlo todo: las máquinas de escribir, el nylon, las ediciones de lujo, el pensamiento y los roedores del pensamiento” (Ramos 8). Este razonamiento adjudicaba una misma función a artefactos demasiado diversos, cuando hasta el propio Ramos, inspirado por Marx y Trotsky no menos que por Spengler o Benda, era prueba de que “no siempre la adopción de teorías y pensamientos europeos conduce a la subordinación mental al imperialismo” (58). En efecto, “cuanto más nos empeñamos en oponer ‘cultura americana’, ‘cultura argentina’ o ‘cultura nacional’ y ‘cultura europea’ como si fueran mónadas incomunicables, tanto más retardamos la posibilidad de darnos una personalidad y una expresión propia” (58).

De lo que se trataba entonces era de distinguir los modos de intercambio y los efectos de los diversos bienes, en razón de la complejidad y la conflictividad interna que había adquirido la esfera de la cultura a nivel global. Carecer de este diagnóstico era lo que anonadaba la posición de los nacionalistas. “Para poner el problema en sus justos términos y para poder enjuiciar lealmente a nuestros escritores y a nuestros intelectuales en este respecto, es necesaria una distinción previa entre los diversos niveles de cultura y una caracterización lo más exacta posible de nuestra dependencia cultural, respecto de los imperialismos” (59).

A ese fin Alcalde proponía dividir la cultura en dos. En primer lugar: “un nivel cultural ínfimo y medio, el que podríamos llamar del estilo de vida” (59). Este era el “nivel” que la oligarquía (y enseguida su émulo, la clase media) había europeizado entre 1890 y 1930. Aquí pertenecían no solo la comida o la ropa sino también “el cine y el teatro comerciales, la literatura de entretenimiento (suplementos de los periódicos, revistas ilustradas), la divulgación científica, los diarios y la radio, la propaganda comercial. Este es el nivel en que actúa directamente el imperialismo en países no coloniales como el nuestro”, e incluso el nivel en que Estados Unidos avanzaba sus intereses en la propia Europa, donde “sus propios estilos de vida están en retroceso” (59). En segundo lugar: “Por encima de este nivel de cultura inferior y medio, está el nivel de la alta cultura, la gran literatura de ficción, la filosofía, las artes plásticas y musicales, la arquitectura, el cine y el teatro artísticos, las ciencias puras y aplicadas. Ciñéndonos a la literatura y a las ciencias del hombre, podemos comprobar de inmediato que es en este plano donde se da, dentro de las mismas naciones imperialistas, la rebelión contra la concepción imperialista y capitalista”: allí está el ejemplo de Dos Passos, de Miller, de Steinbeck, de Hemingway, de Chaplin (en Estados Unidos), el de Sartre, Merleau-Ponty, Malraux, Bernanos, Camus, Gide (en Francia), el de Bernard Shaw (en Inglaterra).

Este último nivel, sin embargo, era el que había elegido Ramos para situar su intervención: señal de la falta de perspectiva global que marcaba su visión de la cultura.

En la consolidación de nuestra conciencia nacional, el papel de la alta literatura es muy pequeño, no nos engañemos, aunque esto no quite que deba desempeñarlo. Pero tengamos bien en claro que las grandes literaturas han seguido más que precedido a la conciencia nacional. Consolidar nuestra conciencia nacional no es un problema de la

literatura, ni, en su último término, del pensamiento, sino de la acción. Acción que fundamentalmente ha de ser educacional y política, en ambos casos entendiendo la palabra en su sentido más amplio. (1955: 58).

Por eso, para Alcalde, Europa sigue siendo una cantera de oportunidades de modernización, con tal de que se sepa qué importar. “Podemos mirar a Europa con ojos nuevos, y en vez de dandys londinenses, fijarnos en Spinoza, Descartes, Marx, Hegel, o el obispo Berkeley, caro a Borges” (58). Es notable, sin embargo, que todos sus ejemplos pertenecieran a lo que Ramos acordaría en llamar la era revolucionaria de la burguesía.

Se podría decir, llevando la interpretación un paso más allá, que la alta cultura de los países centrales era un arsenal demasiado importante como para rechazarlo, en la medida en que ofrecía instrumentos para el combate cultural más importante: aquel que oponía, precisamente, las formas culturales emancipadas y emancipadoras a aquellas que por su debilidad inherente estaban sometidas al interés del Capital y del Imperio. “Si queremos obrar con lealtad y no dar palos de ciego, en materia de antiimperialismo hay mucho que hacer antes de tomárselas con Borges y con Martínez Estrada” (60). La jerarquía de preocupaciones es evidente, por lo demás, en el uso del “nosotros” que hace Alcalde, donde queda claro qué prácticas considera propias –por más que las critique: “nos dimos un atracón...” (58)– y cuáles ajenas: precisamente las que corresponden a la cultura de masas contemporánea.

Las réplicas de Sebreli y Alcalde a *Crisis y resurrección* de Jorge Abelardo Ramos representan los dos posicionamientos principales respecto del “problema” de la literatura argentina en la década del cincuenta. El primer posicionamiento (que analizo en el apartado 5) suponía establecer los términos de una polémica intergeneracional –que construyera por tanto dos voces colectivas– e inmanente a la esfera literaria, donde los aspectos sociales (como la clase) aparecían refractados en conceptos mediadores como la seriedad, la autenticidad y el compromiso. El segundo posicionamiento (apartado 6) implicaba postergar el debate propiamente literario (“hay mucho que hacer antes de...”) hasta dar con un diagnóstico del lugar y del papel de la literatura –y del libro– en una sociedad transformada por la masificación y la internacionalización de la cultura.

Ambos posicionamientos postulan que no se trata de “una apariencia” sino de un problema real, pero la cuestión no es en ningún caso determinar el origen o los límites del repertorio de “léxico”, “procedimientos” y “temas” que correspondiera explotar a los escritores argentinos. Ocurre que la construcción de un “problema” no es solo la habilitación para proponer luego una “solución final” –según la famosa réplica de Borges al normativismo castizo de Américo Castro– sino también la vía más frecuente, si no la única, para imaginar la cultura como una tarea colectiva.

6. El existencialismo es un universalismo

La forma paradigmática del primer posicionamiento está en “Condenación de una poesía” de Murena y, con mejor suerte, en la figura del “parricidio” que legó al futuro

de la historiografía crítica. En la medida en que postulaba una solución más auténtica para el problema que le adjudica a la generación anterior —una verdadera “literatura nacional” frente a la fallida “literatura nacionalista”—, el joven Murena cumplía la exigencia que Sebrelli le haría a Ramos: “entrar en la discusión inmanente de los problemas que nos proponen”, como si las reglas obligaran a conceder la elección del arma y la hora del duelo. La única manera de saber que se era escritor —que se pertenecía a la literatura argentina— era sentirse atacado personalmente por ese Otro. El parricidio era la respuesta a esa interpelación.

Podría parecer irónico, en ese sentido, que Sebrelli haya rechazado *Crisis y resurrección* por practicar la crítica como “una autopsia, una ciencia mortuoria” (Sebrelli 20). En rigor —más acá del despliegue proverbial de metáforas desproporcionadas— no lo es tanto: en la medida en que el parricidio es la figura que le permite a Murena apropiarse y desplegar de manera ubicua la reformulación existencialista de la dialéctica hegeliana, la negación —en tanto escena de una batalla por el reconocimiento— subsume lo que niega.

El joven crítico Adolfo Prieto, nacido en 1928, recorrió sucesivamente los dos posicionamientos en dos libros que publicó a igual distancia del golpe de estado contra Perón. El primero fue *Borges y la nueva generación* (1954), recordado por ser el primer libro dedicado por entero a su obra. Iba antecedido por un prefacio sin firma que presentaba la “generación” del título en términos murenianos y existencialistas: el “fundamento generador” de esa generación era “el sentimiento concreto de la realidad”, lo que debía ponerlos en una posición privilegiada, en tanto “el destino de lo literario entre nosotros” —y este es otro “nosotros”: es el de la cultura, el de la nación— “está vitalmente unido a la expresión de ese sentimiento” (Prieto, 1954: 7). Así como Prieto hablaba en nombre de un grupo —el libro además iba dedicado “Al grupo del Carmen”, nombre del café donde debían reunirse—,¹⁰ Borges era el representante de otro; porque “ubicar a un autor y a una generación en la atmósfera viva a la que pertenece y juzgar el cumplimiento de su misión literaria implica necesariamente la propia ubicación” (7). Nadie hablaba aquí con su sola voz, en la medida en que ninguna solución legítima podía ser individual.

Prieto, como corresponde, proponía una discusión “inmanente” de la obra de Borges. Organizaba su análisis por género —“el ensayo crítico”, “la poesía”, “el cuento”— para evaluar los textos según los criterios propios y distintos de cada uno, que en cada caso se ocupaba de explicitar. Pero además cerraba la introducción prometiendo juzgarlo en función del “contorno” —del “campo de acción”— que él mismo había elegido para su escritura: tal como lo había expuesto, precisamente, en “El escritor argentino y la tradición”. Sin embargo, ¿qué horizonte normativo podía deducirse de un texto que parece jactarse de debilitarlos todos, prometiendo que, si nos “abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores” (1957: 162)? Poco más que esto, en rigor: que, si la

¹⁰ Se refiere al Café del Carmen, en Paraguay y Paraná, hoy “Esquina Aníbal Troilo”.

patria de Borges era el universo, podía prescindirse de la pátina “nacional” (“americana”) con que Murena había recubierto sus demandas existencialistas. Según esas mismas demandas podía incluso valorarse la propia conferencia, aunque no se estuviera de acuerdo con ninguna de sus conclusiones:

La actitud que revela esta declaración de Borges tiene, por lo pronto, el mérito de la valentía y un raro sabor de autenticidad. ¿Quién que haya escrito o pensado en nuestro país no ha sentido alguna vez el vínculo de la cultura occidental como el único posible? ¿Quién puede presumir de dictar como un axioma la periclitación de ese orbe de cultura y la eclosión de una nueva cultura en el suelo de América? Cultura, tradición de cultura como forma de una vida colectiva, no se improvisa con el aporte de unas cuantas generaciones, y es perfectamente legítima la actitud de los que continúan aferrándose a la tabla de salvación europea; por lo menos tan legítima como la americanista. Ser argentinos es una fatalidad, lo que significa que se lo es de cualquier modo; en este sentido no encuentro cargo posible a la posición de Borges; pero no es una fatalidad ser hombre inmerso en una época determinada, sino un condicionamiento, una situación que influye y se deja influir por el hombre. La cultura occidental, como toda creación humana, reclama el aporte del conglomerado de hombres que se filian a ella. Hoy más que nunca. ¿Qué ha hecho Borges por la cultura de Occidente? ¿En cuánto ha aumentado su patrimonio? ¿Con qué savia ha contribuido a vitalizar su existencia? Estas preguntas no están formuladas desde el limitado panorama de un país y de una literatura nacional, sino desde el amplio sector que Borges ha elegido como campo de acción personal. El universo (“Europa”, es, además de América, el universo para nosotros), es su tradición y su contorno. Tradición y contorno exigen al hombre en la misma medida que dan. (Prieto 24-25)

Prescindir de la nación como horizonte normativo no parecía costarle nada. No es difícil deducir por qué: como se advierte en la última frase, Prieto era totalmente insensible a la propuesta de una relación “irreverente” con la tradición. Si bien el tono general del ensayo de Borges es fuertemente anti-normativo, la irreverencia no es una opción: si faltara, se trataría de un modelo totalmente epigonal. La irreverencia es el elemento transformador que hará posible la apropiación de los materiales y, en el mismo movimiento, permitirá al argentino (al “americano”) identificarse (reconciliarse) con su propia diferencia cultural. Por lo mismo, en la medida en que su diferencia solo puede expresarse como irreverencia, está obligada a negar su naturaleza colectiva. Como en la novela rosa, el éxito individual prueba la igualdad abstracta al precio de obturar su generalización efectiva.

Un modelo de intervención cuyo mérito era haber permitido a un cierto número de judíos y de irlandeses “sobresalir” e “innovar” en el marco de una formación cultural que invisibilizaba la cualidad supraindividual de sus diferencias, tenía muy poco que decirle a alguien que entendía la “tradición de cultura como forma de una vida colectiva”. Justificada por la diferencia y la distancia del sujeto-escritor, la irreverencia concedía derechos sin conllevar obligaciones. Para equilibrar nuevamente la balanza, Prieto proyectaba sobre el universo las mismas demandas que otros proyectaban sobre el hombre o la nación, y a los fines del trabajo crítico, impulsado por los derechos y las obligaciones que le imponían sus veinticinco años, se disponía a personificarlo para establecer un juicio de valor. “Puedo desentenderme de ser argentino, americano, o

inglés, pero no puedo llevar las abstracciones a tal punto de borrar mi condicionamiento de hombre inserto en un devenir histórico” (87).

Como se ve, no aparecen aquí ninguna de las dos exigencias (a menudo inseparables) que durante muchas décadas habían caracterizado el problema de la “literatura nacional” en el discurso de las élites: ni la definición de lo auténtico argentino, ni la colocación internacional de la escritura nacional. La ubicuidad de las demandas, que piden lo mismo si vienen de la nación, de Europa o del universo, podría sugerir que no hay aquí una imaginación geopolítica, una idea de “república mundial de las letras”. Sería más exacto decir que el problema geopolítico había sido nacionalizado (apartado 7). El horizonte normativo existencialista, en tanto recaía –al menos conceptualmente– sobre “el hombre” sin atributos, fue otro modo de universalismo. Si les pareció adecuado a tantos jóvenes intelectuales para las tareas que los interpelaban, se debió a que la guerra cultural, en este punto, parecía tener su batalla local suficientemente sincronizada con las de Europa o Estados Unidos. Por eso podía dársele al nivel de la cultura literaria local, cuyo terreno más ostensible era la organización de la industria del libro y su plataforma más permeable de intervención era la reseña (apartado 8).

7. La nacionalización de la geopolítica

Con similar espíritu de que hay “mucho que hacer antes de tomárselas con Borges”, el segundo posicionamiento se diseña entre “El escritor argentino y su público” (1953) de Sebrelli y el segundo libro de Prieto, *Sociología del público argentino* (1956). Si en el primero, como decía Sebrelli, el Otro que interpelaba a los reciénvenidos a la literatura argentina era la generación anterior –“la última generación liberal” (Prieto *Borges* 16)–, el segundo los llevó a confrontarse con un Otro muy distinto, que suscitaba preguntas y requería métodos de análisis de muy diversa índole.

Buscar legitimación en el público, como había hecho Roberto Arlt en el famoso prólogo a *Los Lanzallamas* de 1931, suponía un intento de sacar el problema de la literatura argentina del terreno inmanente en el que también Borges lo mantenía. Pero Sebrelli no era en 1953 un reconocido cronista popular, ni tampoco el best seller del ensayo que llegaría a ser diez años después; su consideración del público es un simulacro, pero no deja de ser testimonio de una presencia exterior.

Aunque no lo nombraba, la polémica con Borges era directa: “[a]mparados en el universalismo más abstracto”, nuestros escritores “se creen con derechos a jugar con todas las culturas que encuentran a mano, a adoptar todas las actitudes, pero no engañan a nadie: no se puede ser más que lo que se es” (25). ¿Pero qué se era? Igual que Murena, Sebrelli describía la situación del escritor argentino a partir de un diagnóstico de orfandad generalizado: “Un país, un continente entero experimenta un sentimiento de desigualdad e inferioridad frente al ser pleno de la civilización europea” que lo hace sentir (al argentino o al americano) como un “paria” (26). Pero este paria no estaba solo si descubría para quién se escribe. Tampoco estaba solo para descubrirlo, porque contaba con el capítulo “Para quién se escribe” del *¿Qué es la literatura?* de Sartre.

Si los argentinos querían imaginarse como una minoría, como proponía Borges, no era con la apropiación irreverente de judíos e irlandeses con la que debían identificarse, sino con otra característica de la praxis cultural de los judíos, los negros, los proletarios, las mujeres y los homosexuales: “nosotros los argentinos, los americanos, nos encontramos en una posición similar a la de cualquiera de estos modernos ‘parias’” (26). Así como cada uno de esos grupos, según Sartre, lucha antes que nada por los suyos, “los argentinos solo podemos hablar para los argentinos, solamente así lucharemos verdaderamente por el hombre” (26). Dirigirse a sus compatriotas – indistinguible acá de luchar por ellos¹¹ – era el modo en que el escritor argentino lograría hacer coincidir su actividad marginal con sus deberes universales, reuniendo los dos problemas clásicos de la élite criolla respecto de la literatura: construir lo nacional como diferencia y hacerlo valer como universal. Los “parias” que Sebreli hacía equivaler, sin embargo, no eran tan equivalentes.

Todos los argentinos nos apoyamos en una identidad de gustos, de necesidades, de hábitos, de peligros, de glosario, por eso entre nosotros no hace falta explicar ni analizar demasiado, un gesto, una palabra, son suficientes para que lo entendamos todo, pero hace falta hacer ese gesto, esa palabra. (Sebreli 27)

Esta cohesión sorprendente, caricatura del pasaje de Sartre que lo inspiró, era necesaria para equiparar a los argentinos a los judíos o los negros, cuya (supuesta) identidad de intereses derivaba de una situación de opresión colectiva.¹² Sebreli obturaba así, amparado por el prestigio entonces ubicuo de las totalidades, la investigación del problema que estaba en el origen de su denuncia: la falta de “unidad orgánica” del público argentino, que hubiera demandado un análisis de su dispersión.

Eso se propuso hacer Prieto. La *Sociología del público argentino* le daba al mismo desplazamiento hacia el público una justificación metodológica: “¿a ¿existe una literatura argentina? corresponde, en buena medida, la pregunta: ¿existe un público lector en la Argentina?”; con la ventaja de que “esta inversión reduce considerablemente el campo de las hipótesis, de la simple consideración subjetiva”: “es una invitación formal a una tarea apoyada en observaciones, rebatible y corregible por observaciones” (*Sociología* 13).

¹¹ Sartre no dice que cada uno de estos grupos se dirija o tenga que dirigirse ante todo a los suyos, como prueba el ejemplo principal que ofrece: las novelas de Richard Wright. “¿A quién, pues, se dirige Richard Wright? Desde luego, no al hombre universal [...]. Pero Wright no puede soñar tampoco con destinar sus libros a los racistas blancos de Virginia o Carolina, quienes ya han tornado partido y no abrirán libros así. Tampoco podrá destinarlos a los campesinos negros de los ‘bayous’, gentes que no saben leer. [...] éste se dirige a los negros cultos del norte y a los norteamericanos blancos de buena voluntad (intelectuales, demócratas de izquierda, radicales, obreros afiliados al C.I.O.)” (Sartre 86).

¹² Según Sartre, “las gentes de una misma época y una misma colectividad que han vivido los mismos acontecimientos, que se plantean o eluden los mismos problemas, tienen el mismo sabor de boca, son cómplices los unos de los otros y ven entre ellos los mismos cadáveres. Tal es la razón de que no haya que escribir tanto: hay palabras-claves. Si yo relato la ocupación alemana a un público norteamericano necesitaré muchos análisis y precauciones [...]. Si escribo sobre el mismo tema para franceses, estamos entre nosotros [...]” (1948: 76-7). Por otro lado, la falta de homogeneidad dentro los “grupos” oprimidos fue señalada hace años por el feminismo negro de Estados Unidos. Para dar cuenta de los cruces complejos entre formas de opresión, Kimberle Crenshaw propuso el término “intersectionality”.

Prieto inicia las suyas en 1955, poco después de publicar *Borges y la nueva generación*. En junio-julio de ese año *Les Temps Modernes*, la revista de Sartre, traduce y publica varios textos de Borges, seguidos en noviembre por otros más. En octubre el General Lonardi, luego de derrocar al gobierno peronista, lo nombra al frente de la Biblioteca Nacional. Meses después, en Montevideo, Borges confiesa que la Revolución Libertadora le ha inspirado sus primeros poemas en muchos años. Emir Rodríguez Monegal, que estuvo siempre más cerca de Washington que de Moscú, presume que esa producción “tal vez no agregue nada a su arte” pero la celebra igual: “es bueno –y puede ser ejemplar– que Borges, el evadido, el artífice, el europeizante que inventan sus malos o imaginarios lectores, no pueda escribir ahora sino literatura comprometida. Eso ilustra mejor su auténtica radicación humana” (1956a: 21).

Para Prieto, un joven mendocino de veintisiete años con un doctorado en literatura española y un libro sobre Borges, el imperativo de salir a observar tenía que venir menos de la disponibilidad y aun el prestigio de la sociología empírica, que de los signos demasiado ostensibles de una realidad cultural que los registros hegemónicos del ensayo “sociológico”, volcados a la intuición de las totalidades y las continuidades –cf. el exabrupto de Sebreli–, no permitían interrogar. En lo que nos interesa aquí, esas transformaciones conciernen a la naturaleza de la literatura y del libro, a la vez como mercancía y como institución, en una sociedad de masas capitalista y en un mercado literario rápidamente internacionalizado.

Los intelectuales y escritores de Buenos Aires estaban en una posición privilegiada para advertir esos cambios. En menos de dos décadas el lugar de la ciudad en el mercado internacional de libro en castellano había cambiado drásticamente: de ser un mercado mediano de importación y un productor pequeño para el consumo interno, se convirtió súbita, aunque brevemente, en el primer productor y exportador mundial. Durante los años cuarenta las nuevas editoriales transformaron de manera muy abrupta la ecología del libro, en tanto su aparición dependió sobre todo de factores macroeconómicos y transnacionales, y en medida menor del lento proceso de masificación literaria que testimoniaban, en el medio siglo anterior, la ampliación del público lector, la difusión de literatura en cuadernillos para kioscos, los numerosos emprendimientos de libros baratos para un público popular, la multiplicación de librerías populares y el declive de los establecimientos de élite. Entre el inicio de la Guerra Civil en España, donde funcionaba hasta entonces el grueso de las casas editoriales que proveían el mercado hispanohablante, y 1953, la cantidad de títulos publicados en Argentina se sextuplicó y la cantidad de ejemplares impresos se multiplicó por diecisiete (Rivera 101). Esa industria en ebullición ofreció trabajo y experiencia a un número enorme de escritores, académicos, intelectuales y críticos de todas las generaciones y muy diversos grupos, de los más prestigiosos a los reciénvenidos, de los grandes profesores cesanteados durante el peronismo a numerosos autodidactas.

Esa rápida expansión coincidió con lo que Robert Escarpit, en un libro famoso de 1965, bautizó “la revolución del libro”. El libro no era un producto cultural cristalizado,

antecesor obsoleto de las modernas tecnologías de comunicación de masas: “los profundos cambios que se han producido en el mundo del libro durante los últimos decenios” –afirmaba la UNESCO al prefaciarse a Escarpit– lo habían convertido “en uno de los grandes medios de información de nuestra época paralelamente a la prensa, el cine, la radio y la televisión” (Escarpit 9).

Desde la perspectiva de los jóvenes intelectuales de Buenos Aires, este proceso tenía características ostensibles e inquietantes. Tres son aquí particularmente significativas. Primero: la mercantilización y la vulgarización del libro, visible en el lenguaje de las contratapas, los espacios de venta (librerías y kioscos), la expansión de la publicidad para libros y aun la ubicuidad de la reseña en espacios más regulares, amplios y jerarquizados, en diarios y revistas de todo tenor. Segundo: la heterogeneidad inédita de los libros que podían hallarse bajo un mismo sello y bajo un mismo techo, lo que hablaba del carácter omnívoro tanto de las nuevas editoriales como de las librerías, que incorporaban una diversidad hasta entonces considerada incompatible: clásicos de todo origen, maestros europeos, novedades precedidas de un éxito rutilante en varios países, figuras tanto del “establishment” argentino como de la “literatura social”, novelas ya llevadas al cine, literaturas periféricas mediadas por la industria metropolitana, autores de vanguardia ratificados por la crítica y/o los premios internacionales, policiales de todo tenor, manuales de autoayuda. Esto hacía visible que los países de la vieja Europa eran no solo la cuna de nobles y sedimentadas tradiciones literarias, sino también usinas industriosas de novelas para el gran público.

La superposición de estos dos fenómenos volvía evidente un tercero, que Prieto consideraba un acontecimiento para la literatura argentina: la existencia de lectores muy heterogéneos que pertenecían a una diversidad inédita de espacios sociales (*Sociología* 83 y ss.). De eso daba cuenta el fenómeno literario más visible de la década: el best seller, explicado precisamente como el movimiento por el cual un libro se proyecta por sobre los límites de grupo. La incomodidad que producía no se debía al movimiento en sí, sino a la heterogeneidad de los libros que lograban realizarlo. Puesto a enumerar los “éxitos editoriales” del momento, Prieto escribía en la *Sociología*: “Desde Lin Yutang a Simone de Beauvoir, desde André Maurois a Ernest Hemingway, desde Vicki Baum a Par Lagerqvist, abundan los patrocinios de títulos con más de 25 ediciones y son normales los que logran más de 5” (82). Esa heterogeneidad impedía cualquier interpretación que hubiera podido ser útil para la polémica. Lo único claro era que en las listas de best sellers muy raramente aparecía un escritor argentino, ni siquiera uno latinoamericano. Esa era la otra alarma que hacía sonar la *Sociología*; la pequeña encuesta que llevó adelante Prieto se proponía justamente averiguar por qué.

A esta serie de fenómenos se debe que tanto Sebreli como Prieto testimonien una ebullición de lectores al mismo tiempo que denuncian la inexistencia de un público. “[G]randes librerías, numerosas salas de exposición, de conciertos, de conferencias, son señales certeras de un público ávido de interés por las manifestaciones del arte, la literatura y el pensamiento” (Prieto 8). Por eso “[s]e dirá que todo esto no es más que retórica, ya que al fin es un hecho que nuestros libros se agotan, y muchos de ellos hasta son traducidos” (Sebreli 24). Pero, así como la pregunta por la literatura argentina no

podía contestarse por la existencia de escritores de nacionalidad argentina, tampoco la proliferación de lectores en el territorio alcanzaba para dar cuenta de la presencia de un público.

Tener un conglomerado de lectores no es lo mismo que tener un público considerado como una estructura, como una unidad orgánica, un público de discípulos o de contrincantes y no solo de lectores indiferentes, que se olvidarán al dar vuelta la última página del libro. (Sebreli, 1953: 24)

Acá se ve claro que la reflexión sobre el público es, en primer lugar, una reformulación del problema que había preocupado largamente a las élites dirigentes: el primer horizonte de la cultura ha de ser la cohesión social. En esa línea, Prieto observa del público argentino que “todavía no ha logrado superar sus diferencias de origen y de intereses en una última unidad que le daría la conciencia de conformar un grupo determinado” (83). El público, no menos que el pueblo, ha de tener unidad y autoconciencia y su número debe juzgarse en relación con la población total del país (83), porque pedir menos –festejar, por ejemplo, la supuesta existencia de 100.000 lectores dispersos de literatura, capaces de coincidir con cierta regularidad para hacer un best seller– sería pedirle otra cosa: significaría aceptar que la literatura y la cultura literaria no moldearán ni la lengua ni las prácticas de la esfera pública. Era tan fuerte la identidad entre lectura y ciudadanía que Prieto podía dar por descontado, en un giro de la frase, que los analfabetos no participan ni de la política ni de la cultura: hablaba así “de 10 millones de lectores potenciales, de 10 millones de argentinos que configuran, eventualmente, la realidad social y espiritual del país” (14).

Pero la disputa por el público, en segundo lugar, reinscribía decisivamente la otra gran preocupación de las élites respecto de la literatura, vinculada a los espacios y las condiciones bajo los cuales la escritura argentina se mediría con el resto de las escrituras del mundo. El giro hacia el público permitía nacionalizar el imaginario geopolítico de la literatura. La forma más urgente de esa preocupación había pasado ahora del imaginario patricio de la “república mundial de las letras” al reclamo más inmediato, más plebeyo y más mundano –a menudo simplemente gremial– por un lugar en las colecciones generales de literatura de las editoriales, en las mesas de novedades de las librerías, en los suplementos literarios y los avisos publicitarios, en las mesitas de noche de los hogares burguesas y en las repisas austeras de los suburbios de la ciudad. Igual trato para los escritores argentinos que para los extranjeros: trátennos también a nosotros como mercancía, le pedía en 1955 a los editores Bernardo Verbitsky, conocido escritor de izquierda y por entonces director de la sección bibliográfica del periódico *Noticias argentinas*:

El editor importante comienza por creer entre nosotros que el libro argentino figura fatalmente entre las cargas de su negocio y en lugar de planear una ganancia con ese renglón de su quehacer, una vez que lo edita se siente desligado. Preferirá que se venda, pero nada hará para conseguirlo, siendo muy distinto su punto de vista si se trata por ejemplo de Lin Yutang. Y así, comienza por negarle el derecho a figurar en las colecciones ya acreditadas, confinándolo, salvo pocas excepciones, a series especiales,

con lo cual ya está señalando al lector su propia desconfianza, pues no tiene otro sentido tal discriminación. (Verbitsky, 1955: 4)

La publicación donde salió esta nota –“En defensa del libro argentino”– se llamó Boletín de la Asociación Amigos del Libro Argentino e incluía regularmente viñetas mayúsculas como estas: “ES SU DEBER MORAL DE LECTOR COMPRAR Y LEER LIBROS DE AUTORES NACIONALES” (número 6, página 25) o “ES SU DEBER DE LIBRERO EXHIBIR Y PROPAGAR LA LITERATURA ARGENTINA” (número 8, página 19).

En ese movimiento de nacionalización de la geopolítica literaria, el problema de la literatura nacional se desplazaba desde la singularidad textual –en términos de identidad y diferencia– a la intensidad de la relación entre escritores y lectores. Al final de esa década el crítico brasileño Antonio Candido sancionaría ese desplazamiento, en términos teóricos, en su *Formação da literatura brasileira* (1959).

8. La nueva jerga de la autenticidad¹³

En el horizonte de la nueva ecología literaria, transformada por la ampliación y diversificación del público –y de los propios productores–, la modernización e internacionalización de las prácticas editoriales y la sinergia de la industria editorial con los otros medios de comunicación –sobre todo la prensa periódica pero también el cine y la radio–, la dicotomía nacional/universal resultaba muy poco efectiva en tanto discurso normativo para ninguna de las principales tareas que los escritores y críticos de los años cincuenta se sintieron llamados a realizar.

En el *Boletín de la Asociación Amigos del Libro Argentino* (1953-57), por el que pasaron numerosos escritores y críticos de orientación política y estética muy diversa, la amistad que le profesan al libro argentino no supone la menor preocupación por la “literatura argentina” ni en términos de tradición y especificidad nacional, ni tampoco de su circulación internacional. La preocupación central de la revista eran las condiciones de participación de los escritores argentinos en la ecología del libro, aquí y ahora, y por eso se demoraron poco en reflexiones que pudieran dividir fuerzas o postergar el horizonte de acción. Sus intervenciones pueden dividirse en dos frentes: por un lado, las condiciones de publicación y las formas de promoción; por otro, el rol de la crítica.

En tanto productores, tocaba a los escritores argentinos atacar el problema con estrategias de mercantilización: no solo exigir la inclusión en “colecciones acreditadas” y aceptar la legitimidad de la publicidad para libros –dos puntos que tocaba Verbitsky en el artículo citado– sino quizás también tolerar la intervención del mercado en algunos aspectos de la propia escritura:

¿Debe privar el criterio mercantil o artístico cuando se estructura el título? Entendemos que el período de la torre de marfil ya ha desaparecido para el autor. Su mensaje ha de

¹³ Aunque tomo el título del ensayo de Theodor Adorno contra el existencialismo alemán de posguerra, utilizo el término “jerga” sin el sentido peyorativo que le da él.

llegar a más lectores en el menor tiempo. Por ello, el título será esencialmente mercantil, pero no a costa del contenido o del engaño al lector. (Como, 1956: 28).

En cuanto al rol de la crítica literaria, verdadera obsesión de la revista, en las numerosísimas contribuciones que se le dedican rige un criterio no menos pragmático, pero la posición es opuesta a la anterior. En un tono casi siempre crispado, se imponen dos voces de orden. En primer lugar: abolir “el feo vicio del comentario bibliográfico anónimo” (Ratti, 1956: 3), “tras [el] cual se esconden los resentidos, los venenosos, los serviles y genuflexos” (Larra, 1956: 4). En segundo lugar: jerarquizar la firma no dejando la actividad en manos de “una dotación de especialistas” sino abriéndola “a la buena voluntad, al discernimiento y al espíritu de camaradería de todos los escritores sin distinción de géneros” (Soto, 1956: 9).

Se trata, por lo tanto, de hacer de la crítica una tarea militante y colectiva de desmercantilización, un contradiscurso justiciero frente a las distorsiones que imprimen en la dinámica literaria tanto la influencia de las editoriales como todas las formas de claudicación del juicio que fomenta la sociabilidad literaria.

Una aparente excepción a este criterio pragmático es el artículo del escritor y crítico Roger Pla, “Las dos literaturas”, que publicó en tapa el número 5 de 1954. Aquí el interrogante inicial es más general y abstracto: “¿Qué diferencia específica existe entre la literatura de creación –la llamada ‘gran’ o ‘verdadera’ literatura– y la comercial?” (1). Para los escritores el problema carece interés: ellos “[p]or naturaleza saben distinguir a la primera ojeada entre una y otra”, pero el lector “es confundido, deformado, aturdido casi diariamente por el aluvión de literatura comercial que se le vuelca encima” (1). ¿Cuál es entonces su diferencia –énfasis del autor– “*específica*”?

¿se trata solo de diferencias de calidad, de excelencia, como parece serlo para Caillois, cuya *Sociología de la Novela* estudia indistintamente los efectos sociológicos de la obra de un Balzac o de un Ponson Du Terrail, de un Edgard [sic] Wallace o de un Faulkner? Si fuera así, Cronin, por ejemplo, sería tan novelista como Dostoievsky, y lo único que los diferenciaría sería el talento. (Pla, 1954: 1)

No es el caso:

[L]a tal diferencia específica entre ambas literaturas cobra violento relieve si se considera que ellas configuran distintas bases psicológicas –y podría decirse sin temor, metafísicas–, para cada una de estas actividades. En otros términos, el autor, el hombre, el escritor que produce cada uno de estos tipos de libros –sea cual fuere la “calidad” que logre en ellos– pertenece a distintos “tipos psicológicos” *casi* siempre; y siempre, de modo invariable, una actitud psicológica radicalmente opuesta. Podría decirse que mientras la literatura de creación (vamos a llamarla así), es siempre un problema del *ser*, la literatura comercial es un problema del mero *hacer*. (Pla, 1954: 2)

La tarea de la crítica, por lo tanto, es ofrecer al lector la distinción que no se encuentra en condiciones de realizar, “deformado” como está por el “aluvión” de literatura comercial: verdadero aluvión zoológico, en tanto sus autores “*casi*” nunca participan del *ser*. La distinción literaria fundamental no es una escala móvil de destrezas. Entre dos literaturas “heterogéneas” (2) no puede haber una diferencia de

grado. Se trata de una diferencia esencial, un problema del *ser*: lo que provee Pla es la distinción que permite mantener, en el centro del debate literario, un concepto reformulado de autenticidad. Este es el horizonte de autenticidad que debe llevar adelante una crítica cuya tarea –militante y colectiva– sería extraer los artefactos del continuum mercantil en el que indiferenciadamente se presentaban, acaso menos por la fantasmagoría proverbial de la mercancía que por un conjunto de prácticas específicas a las que los propios escritores –como vimos– no eran del todo ajenos.

9. Sea marginal

Aquel mismo 1951, cinco años después de adquirir los derechos, Gallimard publicó en Francia *Ficciones*: primer libro de Borges que apareció en traducción. Lo antecedió un prefacio de Néstor Ibarra donde famosamente escribía que “nadie tiene menos patria que Jorge Luis Borges”; esto equivalía notablemente a ser “un hombre de letras europeo” (*Fictions* 7), lo que numerosos críticos vieron confirmado en sus cuentos en las décadas siguientes.¹⁴

En 1992 Beatriz Sarlo dio cuatro conferencias en Cambridge y escribió luego, primero en inglés, lo que sería su *Borges, un escritor en las orillas* (1995). En el capítulo introductorio cuenta la experiencia de encontrar los paperbacks de su obra entre los “clásicos antiguos y modernos” de todas las librerías inglesas, “sin excepción”. Sarlo observa que, a diferencia de Dickens o Baudelaire, la obra de Borges puede circular sin referencia alguna a la tradición cultural a la que perteneció; su imagen es “más potente que la de la literatura argentina” (1995: s/n). “La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad”. El libro de Sarlo se propuso demostrar que sí tenía.

No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? (1995: s/n).

La propia figura del título, como se ve, y en rigor todo el argumento de este primer capítulo, guarda una relación directa con “El escritor argentino y la tradición”.

La ironía del asunto, en términos generales, es que la centralidad actual del ensayo dependió en buena medida de un esfuerzo crítico por “nacionalizar” la figura global de Borges. Si su primera recepción internacional lo había leído contra el horizonte de la “tradición universal” –es decir, europea–, desde la posdictadura un número creciente de lecturas críticas intentaron reinscribirlo en la “tradición argentina”. Sergio Pastormerlo observó esta tendencia en 1997:

Quizás lo más interesante de la crítica argentina sobre Borges de los últimos años se encuentre en algunos textos que abordan la literatura borgesiana [...] en la trama de relaciones que le corresponde en el campo literario argentino y observando sus textos como intervenciones. Esta forma de leerlo puede ser resumida en una pregunta: ¿qué

¹⁴ Sobre la primera recepción de Borges puede verse el estudio clásico de Sylvia Molloy (1972) o los más recientes de Cámpora y González (2011) y Lies Wijnterp (2015).

operaciones estaba llevando a cabo Borges sobre el sistema de la literatura argentina cuando escribió *Evaristo Carriego*, “El Sur” o “El escritor argentino y la tradición”? (1997: 13)

Se trataba de leerlo ya no desde las *Obras completas* sino desde las revistas donde había publicado primeras versiones de casi todo y también desde las primeras ediciones de sus libros; en particular aquellos que Borges se había negado a reeditar, donde figuraban justamente sus ensayos “nacionalistas” de juventud. De entender sus textos como “intervenciones” u “operaciones” –como decía Pastormerlo– y ya no según la lógica de la invención o del ingenio, que había consagrado la figura maestra del laberinto. Esto permitió además desdibujar la separación entre los diversos “géneros” de su obra, recuperar su poesía y jerarquizar textos ocasionales o en apariencia menores, como la versión taquigráfica de una conferencia.

Oído y leído en los años cincuenta, “El escritor argentino y la tradición” debía dar respuesta a la misma encrucijada de demandas que las ideologías culturales que refutaba. Describir estas últimas con términos como nacionalismo o existencialismo no es equivocado, pero adolece de la imprecisión de cualquier etiqueta en el horizonte dinámico de la práctica cultural, en la cual los conceptos, las conexiones y los tonos que sugiere cada una, al ser invocados en encrucijadas imprevistas por actores heterogéneos, generan coyunturas de producción más o menos únicas.

Sistematizando un poco lo que se deduce del análisis anterior, la encrucijada en la que intervino el ensayo de Borges en los años cincuenta estaba delimitada por tres nudos principales:

Primero: El rol de la literatura en la vida social y en el destino de la comunidad – La cohesión social como horizonte de la actividad cultural – La relación entre la individualidad creadora y el horizonte colectivo de la actividad cultural.

Segundo: La internacionalización, la fragmentación y la mercantilización de la circulación literaria – La visibilidad creciente de la heterogeneidad de públicos y de prácticas que interactuaban en el espacio literario.

Tercero: Los términos y los efectos de los imaginarios normativos en el campo cultural – Los instrumentos conceptuales legítimos para trazar líneas divisorias en la producción circulante – Los modos de intervención y politización del debate cultural.

Frente al conjunto de estas demandas, “El escritor argentino y la tradición” había nacido viejo; desde entonces no ha dejado de rejuvenecer. En pleno auge del imaginario de la globalización, la discusión sobre los rasgos diferenciales de la literatura nacional presentaba muy poco interés polémico. Pero en la medida en que podía leerse en ella la clave explicativa del mayor triunfo global de la literatura argentina en su historia – contra el fondo de innumerables fracasos–, su propuesta adquiría ahora cualidades inspiradoras, empoderadoras, incluso eufóricas. Los rasgos de fatalismo y claudicación que percibieron sus primeros lectores habían desaparecido. “Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética” (Sarlo, 1995: s/n).

Borges puede encarnar una teoría del margen precisamente en la medida en que ha logrado conquistar el centro. Si Adolfo Prieto fracasó en juzgar su obra, como prometió que haría, desde el ancho contorno universal, fue porque no tenía perspectiva para hacerlo: desde la posición de Prieto, la voz de Borges emanaba del corazón de la legitimidad cultural. En cuanto a comprobar que su obra logra en efecto dialogar “de igual a igual con la literatura universal”, no alcanza con revisar la superficie del texto: hay que ir a ver a las librerías inglesas. El triunfo global de Borges es hoy el respaldo de la propuesta de “El escritor argentino y la tradición”, a la que presta una fuerza de verdad efectivamente irrefutable.

Pero sus argumentos han sido beneficiados además por las enormes transformaciones del imaginario cultural desde los años cincuenta, vinculadas en lo general con los grandes acontecimientos históricos –fin de la guerra fría, dictadura y posdictadura en América Latina¹⁵ y en lo particular con cambios en la circulación literaria y el rol de la crítica. Por eso la trayectoria crítica del ensayo es un lente ideal para analizarlos: de eso se ocupará la futura segunda parte de este trabajo.

Corresponde notar acá, a modo de conclusión, que en lo que atañe a la trayectoria del ensayo, el aspecto central de esas transformaciones no concierne en primera medida al nacionalismo cultural –ni a su esencialismo ni a su culto del color local– sino a la relación entre cultura y comunidad. Una clave para entender ese cambio está en los conceptos de “operación” o “intervención” que observaba Pastormerlo. Herederos de la práctica vanguardista e institucionalizados en las dinámicas del arte contemporáneo, sugieren un modo de entender la actuación cultural que ya no piensa la obra como monumento –y la cultura como acumulación o como tesoro–, y por lo tanto ya no supone la acción del artista como contribución a la conformación de un imaginario común –del que dependía en última instancia la cohesión social y el destino de la comunidad–, sino que reclaman un distanciamiento respecto de los ordenamientos y las convenciones más o menos reificados que rigen un espacio cultural: para transgredirlos, para ponerlos en evidencia, para insuflarles la vitalidad que (ya) no tienen. En función de este cambio de lógica cultural es que la crítica ha preferido, en las últimas décadas, reemplazar el concepto de “tradición” por el de “archivo”. La heroización del margen conviene finalmente a una época en que nadie imagina que la literatura pueda actuar –también en esto puede medirse la distancia histórica– sino desde una posición marginal.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime. 1976. *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus.
- ALCALDE, Ramón. 1955. “Imperialismo, cultura y literatura nacional”. *Contorno* n° 5-6, pp. 57-60.

¹⁵ En ese mismo capítulo introductorio, Sarlo hace un mea culpa revelador de los consensos de la posdictadura: “los intelectuales latinoamericanos de izquierda”, lamenta, “hemos tardado más tiempo del imprescindible” en advertir que “la literatura de Borges busca el tono de la suspensión dubitativa que persigue un ideal de tolerancia” (1995: s/n).

- ALTAMIRANO, Carlos. 2006. *Los intelectuales. Notas de investigación*. Buenos Aires, Norma.
- ATTALA, Daniel, Sergio DELGADO y LE MARC'HADOUR, Rémi (comp.). 2004. *L'écrivain argentin et la tradition*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- AVARO, Nora y CAPDEVILA Analía. 2004. *Denuncialistas: literatura y polémica en los 50*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- BALDERSTON, Daniel. 2013. "Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de 'El escritor argentino y la tradición'". *Cuadernos LIRICO* n° 9. Consultado el 10 de marzo de 2020. URL: <http://lirico.revues.org/1111>
- BLANCO, Mariela. 2019. "Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores". *Cuarenta naipes* n° I (1), pp. 275-298.
- BORGES, Jorge Luis. 1952. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur.
- . 1953. "El escritor argentino y la tradición". *Cursos y conferencias XXI*, vol. XLII, n° 250-251-252, pp. 515-25.
- . 1955. "El escritor argentino y la tradición". *Sur* n° 232, pp. 1-8.
- . 1957. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*. Buenos Aires, Emecé.
- CÁMPORA, Magdalena y Javier Roberto GONZÁLEZ (eds.). 2011. *Borges-Francia*. Buenos Aires, Selectus/Publ. de la FFYL, UCA.
- CANDIDO, Antonio. 1959. *Formação da literatura brasileira*. San Pablo, Martins.
- CATELLI, Nora. 2004. "La cuestión americana en 'El escritor argentino y la tradición'". En Daniel ATTALA et al. *El escritor argentino y la tradición*, pp. 25-36.
- CONTRERAS, Sandra. 2000. "Breves intervenciones con Sarmiento (A propósito de 'Historias de jinetes')". *Variaciones Borges* n° 9, pp. 202-210.
- CRENSHAW, Kimberly. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum* n° 139, pp. 138-67.
- FIORUCCI, Flavia. 2011. *Intelectuales y peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires, Biblos.
- HERNAIZ, Sebastián. 2019. "Borges, reescritor. En torno a 'El escritor argentino y la tradición' y la intriga de sus contextos de publicación". *Estudios filológicos* n° 63, pp. 81-97.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. 2005 [1957]. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires, Continente-Pax. Edición digital.
- HERZOVICH, Guido. 2017. "El intelectual en el kiosco de revistas: *Ciudad* (1955-56)". *CELEHIS* n° 26 (33), pp. 133-147.
- KING, John. 1986. *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge UP.
- LAFON, Michel. 2004. "Introduction. À propos de 'El escritor argentino y la tradición'". En Daniel ATTALA et al. *El escritor argentino y la tradición*, pp. 11-15.
- MASSUH, Gabriela. 1980. *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- MURENA, Héctor. 1948. "Condenación de una poesía". *Sur* n° 164, pp. 69-86.
- . "Las ciento y una". *Las ciento y una* n° 1, p. 3.
- MOLLOY, Sylvia. 1972. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. París, Presses universitaires de France.

- OLEA FRANCO, Rafael. 2011. "Narrativa e identidad hispanoamericanas: de Fernández de Lizardi a Borges". En Rafael OLEA FRANCO, Julio ORTEGA y Liliana WEINBERG. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Volumen 3. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, pp. 23-134.
- PASTORMERLO, Sergio. 1996. "Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*". *Orbis Tertius* n° 1 (1), pp.1-2.
- . 1997. "Borges crítico". *Variaciones Borges* n° 3, pp. 6-16.
- PLA, Roger. 1954. "Las dos literaturas". *Boletín Amigos del Libro Argentino* n°5, pp.1-2.
- PRIETO, Adolfo. 1956. *Sociología del público argentino*. Buenos Aires, Leviatán.
- RAMOS, Jorge Abelardo. 1954. *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Buenos Aires, Indoamérica.
- RAVENTOS, Jorge. 2006 [1973]. "Una conversación inconclusa con Jorge Abelardo Ramos". Consultado el 7 de febrero de 2020. URL: <https://abelardoramos.com.ar/una-conversacion-inconclusa-con-jorge-abelardo-ramos/>
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1956a. "El último avatar borgiano: al margen de una visita". *Marcha* n° 816, p. 21.
- . 1956b. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires, Deucalión.
- ROZITCHNER, León. 1954. "A propósito de *El juez* de H.A. Murena". *Centro* n° 8, pp. 16-30.
- SÁBATO, Ernesto. 2004 [1961]. *Sobre héroes y tumbas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- SAÍTTA, Sylvia. 2000. "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno". *Variaciones Borges* n° 9, pp. 74-83.
- SARLO, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. *Borges Studies Online*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Consultado el 8 de marzo de 2020. URL: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.htm>
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* París, Gallimard.
- SEBRELI, Juan José. 1953. "El escritor argentino y su público". *Centro* n° 7, pp. 24-9.
- . 1954. "Jorge Abelardo Ramos: *Crisis y resurrección de la literatura argentina*". *Sur* n° 230, pp. 119-20.
- . 1952. "Celeste y blanco". *Sur* n° 217-218, pp. 70-80.
- SISKIND, Mariano. 2016. *Deseos cosmopolitas*. Buenos Aires, FCE.
- VIOLA SOTO, Carlos. 1954. "A propósito de Murena y 'El pecado original de América'". *Sur* n° 231, pp. 83-93.
- VOLEK, Emil. 1977. "Águiles y la Tortuga: Arte, Imaginación y la Realidad Según Borges". *Revista Iberoamericana* Vol. XLIII n° 100-101, pp. 293-310.
- VERBITSKY, Bernardo. 1955. "En defensa del libro argentino". *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino* n° 9, pp. 3-4.
- WAISMAN, Sergio. 2005. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg, Bucknell UP.
- WIJINTERP, Lies. 2015. *Making Borges: The Early Reception of Jorge Luis Borges's Work in France and the United States*. Tesis. Nijmegen, Holanda, Radboud University.