

Nombres en litigio

Biblioteca: *Ensayos críticos*
Ilustración de tapa: Daniel García

© 2010 María Eugenia Mudrovcic
© 2010 Beatriz Viterbo Editora

www.beatrizviterbo.com.ar
info@beatrizviterbo.com.ar

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Redes y nombres propios

David Viñas

Seguir el itinerario de una revista como *Primera Plana* no sólo implica dibujar la geografía en su corte predominantemente dinámico sino, a la vez, ir trazando las diversas variables que se cruzan en un semanario de esa índole: desde las tapas provocativas hasta la lista de avisadores, pasando por los temas privilegiados sin eludir el *estáf* de colaboradores y, va de suyo, descifrando al público al que se apuesta, además de ciertas palabras-clave que funcionan como guiños cómplices que suelen difundirse en función de ciertos pactos de lectura.

María Eugenia Mudrovcic plantea desde un comienzo su trabajo de lectura definiéndolo por los rasgos más exigentes. Un perfil que, en su andadura, prescinde del supuesto *prestigio* de los cánones; actitud que, en su revés de trama, llega a poner en evidencia su rechazo de todo tipo de preconcepción y, de manera correlativa, cualquier entonación que se cargue de complacencias. Su sobria tesitura no se altera ni aún cuando resuelve intercalar sarcasmos o veredictos. Es que sabe de memoria que así como no hay literatura inocente, tampoco se puede plantear una auténtica práctica crítica olvidándose de los riesgos consiguientes.

Corresponde agregar: el trabajo de lectura reconoce minuciosamente el contexto de una revista como *Primera Plana*. Su masa de información no se cristaliza, por lo tanto, en las franjas eruditas; así como sus colecciones de *datos* se dra-

matizan al historizarse como “lo puesto”. Al fin de cuentas, lo *naturalizado* no es mucho más que una estrategia de los catecismos.

Luego siguen otras dos revistas, *Mundo Nuevo* y *Libre*. Ya no se trata de publicaciones semanales de amplia difusión como *Primera Plana*; más bien apuntan a un público presuntamente académico (y alrededores), y sus insignias se recorran, prioritariamente, alrededor de “la cultura” y de las zonas literarias. Se trata, mirando más de cerca, de una propuesta que al quererse “especializada” disolvía aún más los marcos referenciales. El momento de las apariciones de ambas revistas exaltaba el *texto* con prescindencia de todo lo que podía prolongar residuos historicistas. Pero las impregnaciones de la historia concreta y cotidiana se fueron filtrando por todos los resquicios. *Libre* y *Mundo Nuevo* “hacían agua”. Y con tanta velocidad que los certeros cuestionamientos —entonces— de Ángel Rama aceleraron la defunción de ese par de publicaciones.

Y después de enfrentarse a escenarios periodísticos, María Eugenia Mudrovic se “hace cargo” de varios protagonistas (el primero de los cuales es Monsiváis) sin modificar su lúcida andadura. Incluso, al *dar cuenta* de la producción y de los significados del autor de *Escenas de pudor y liviandad* elude las respuestas canonizadas mediante una estrategia crítica que trasciende “las entradas al templo” condicionadas por uno de los nombres totémicos de la literatura mexicana. Nada que aluda a rituales ni a ceremoniales de consagración. Más bien, el ademán predominante se inscribe en lo profano. Podría —en este caso particular— hablarse de una *lectura laica* (una movilidad que *descoloca* provocativamente incluso a los lectores consiguientes).

El código de lectura que propone el escrito en torno a Monsiváis conjura cualquier inmovilismo o complicidad. Si algún perfil sugiere, concretamente la literatura se vincula, ante todo,

al carnaval. Y la crítica más auténtica por movilizados es correlativa a las *impertinencias* definitivas de semejante celebración cuyo límite más estropeado es “la provocación”. Polémicamente, el “nombre propio” de Monsiváis sirve de compensación a la distancia que subraya respecto de las esfinges de consagración oficial. Hasta a las contradicciones del ensayista mexicano las utiliza por perfilar aún más sus criterios de lectura y de práctica crítica. Podría decirse: “La Mudrovic se identifica con los escritores que *están fuera de lugar*”. Ni templo ni beatitudes; prefiere la dinámica, la dramática literaria; la escandaliza (o la indigna y la aburre) el cielo inmutable de las canonizaciones. ¿Definitivamente? No vale creer en arcángeles ni en sacramentos. Las discrepancias de Monsiváis con Octavio Paz —que implican una polémica tan larga como fundamental— la corroboran.

Amplios escenarios que se van articulando con detalles y primeros planos: ése es el procedimiento crítico elegido. Se trata de una dialéctica siempre penetrante y, por momentos, acelerada hasta lo vertiginoso. Y que alude, a través de matices y certeras mediaciones, al significado de revistas como *Primera Plana* o *Mundo Nuevo* en sus inflexiones con el protagonismo de Borges, García Márquez o Carlos Monsiváis. Dramáticas escenografías, por lo tanto, y habitantes polémicamente complejos; situaciones y fisonomías. Un mapa, en fin, que si se extiende desde México a Buenos Aires es relevado en sus pliegues, grietas, núcleos y contradicciones, con la perspectiva de quien como María Eugenia Mudrovic —desde su oficio en Estados Unidos— ha convertido la distancia en una exigencia de heterodoxia frente a la problemática cultural de América Latina.

Introducción: Pactos de autonomía

—The world used to be a bigger place.
—The world's still the same. There's just...less in it.
Diálogo entre Barbossa y Jack Sparrow

Las fotos que muestran a Gabriel García Márquez junto a Fidel Castro (¿hay quién haya podido sustraerse al influjo de estas imágenes?) hablan de algo más que de una amistad. Los muestran en el momento de un secreto compartido durante una sobremesa que es o puede ser epítome de muchas otras. O asistiendo en primera fila a la misa que ofreció el papa durante su visita a la Habana. O en alguna playa de la que no importa el nombre abrazados ante el objetivo de las cámaras que no dejan de disparar sobre esas dos figuras sonrientes y cómplices que comparten en traje de baño los momentos menos ritualizados del tiempo libre. Imágenes como éstas tienen la virtud de la condensación o la tautología: constituyen un “arma antiintelectual” para mostrar el espectáculo excesivo de la amistad entre un Nobel de Literatura y uno de los jefes de estado más polémicos que haya producido la historia política del siglo XX. A simple vista se diría que el énfasis, la visibilidad acrecentada con que vinculan política y literatura coincide con el modo candoroso de usar el maquillaje que prescribía Baudelaire: “el maquillaje no ha de esconderse ni evitar ser descubierto, al contrario, debe exhibirse, si no con afectación, por lo menos con una suerte de candor” (cit. en Molloy 130). Pero no es el candor sino el síntoma lo que hace pensar que los medios asumen como evidente “algo” que parece superfluo o redundante explicar cuando ahí están las imágenes que hablan con sobreactuada elocuencia

por sí mismas. ¿Cuál es –cabe preguntar entonces– el “tabú” que viola Gabriel García Márquez al exhibir “con esa suerte de candor” intolerable a la mirada liberal su amistad con Fidel? Se diría que las fotos están donde están para reprochar la irreverencia con la que García Márquez dinamita uno de los mitos más caros de “la república de las letras”: su amistad o proximidad al “Príncipe” no hace otra cosa sino poner en entredicho la autonomía de la literatura en relación con la esfera política. Sin decirlo o diciéndolo de otro modo, hablan de la libertad amenazada que la ideología de la modernidad parece pronta a purgar toda vez que la cultura se acerca peligrosamente a la política, o muestra tendencias no menos peligrosas a sucumbir a los mandatos de su razón instrumental.

A estos actos que escandalizan sólo a los creyentes y que están dirigidos a reforzar la ilusión en lo sublime del arte, Bourdieu los llama “actos de desacralización sacralizantes” (cit. en García Canclini 1989, 49). Se trata de ritos de legitimación que luchan por institucionalizar un deber-ser o norma sancionada con fuerza de Ley. Como todo valor, los valores literarios también se inscriben en la esfera de la creencia, y el acto de creer –se sabe– reclama la suspensión de lógicas que circulan fuera de sus condiciones de posibilidad. ¿Qué sostiene el edificio monumental que la modernidad erigió en torno a la autonomía literaria? Casanova identifica tres requisitos negativos: una literatura que luche por ganar reconocimiento internacional “no [debe ser] –afirmacional, partidista, o [estar] marcada por divisiones políticas o lingüísticas” (43). Según estos supuestos explícitos y no tan explícitos que actúan como principios de legitimidad y regulación desde las instituciones centrales (París, en este caso), la literatura está obligada a ratificar esa especie de ultra-valor del que se inviste a “la autonomía” escapando a “los límites” que imponen la nación, el partido, o las luchas políticas o lingüísticas. Los campos literarios “más autóno-

mos” –continúa Casanova– son “los que más exclusivamente se consagran a la literatura como a una actividad que no necesita justificarse más allá de sí misma” (85). “Fundamental” al funcionamiento “literario”, la autonomía permitiría a escritores y críticos “fijar sus propias leyes, trazar estándares específicos, derivar principios de sus propias jerarquías internas, y evaluar obras o pronunciar juicios sin la interferencia de divisiones políticas y nacionales” (86). Previsiblemente dentro de este esquema, las literaturas “más desarrolladas” son las “más autónomas” porque la densidad literaria de la que gozan actúa como garantía tanto de su independencia política como de su “oposición a la nación y a los nacionalismos” (86).

La autonomía así entendida fue uno de los ideogramas más trajinados de la Guerra Fría cultural y la primera de las víctimas del neoliberalismo¹ que se expande y consolida después de la caída del muro de Berlín. Este recambio en los ritos de afirmación cultural constituye el objeto de indagación del presente libro. Tomando distancia de estos “delirios bien fundados”, como llama Durkheim a los actos de legitimación institucional, y poniendo en tensión el modelo liberal que construye su *ethos* en torno a la autonomía, el análisis que sigue se propone explorar los comportamientos de una institución heterónoma, como la latinoamericana, atravesada de ansiedades no sólo políticas sino también económicas. Una de las consecuencias que deriva de este cambio de perspectiva es la reinscripción de lo económico en el campo de efectos que constituye lo literario. ¿Por qué invisibilizar al mercado, como hace el liberalismo, y sólo rechazar visceralmente la política de la esfera de acción y determinación² de la literatura? Otra consecuencia (no menos obvia que la primera) resulta en el desplazamiento que sufre la figura de escritor y las obras literarias del lugar de privilegio que le asignaba la patria de las letras. En tanto juego de prácticas simbóli-

cas donde se fijan límites y se ejercen presiones, el campo cultural se puebla de otros productores y promotores culturales cuyas luchas, comportamientos y estrategias de intervención ya no es posible abstraer de la esfera política ni de los modos expansivos del capital que se dan en el marco del neoliberalismo. En su rol de *taste makers*, los agentes del campo cultural (desde revistas de circulación más o menos masiva –crear “reputación” no siempre es cuestión de números– hasta acuerdos de integración regional como el Mercosur) articulan una red de relaciones nunca estable, tampoco horizontal (y menos aún autónoma) donde la literatura negocia sus pactos políticos y económicos.

Leer la literatura latinoamericana a partir de (y sin ignorar) estas determinaciones supone escapar a un riesgo de alcances más o menos extendidos: el gesto de negar el efecto que el dinero trae al juego de intercambios simbólicos, pretendiendo actuar como si lo económico configurara una dimensión o una lógica ajena, externa a la lógica que rige la cultura, y a la que sólo es posible aludir si se la disfraza, o se la eufemiza. Así entendida, la cultura se convierte –como denuncia •i•ek – en “pantalla” para garantizar el anonimato universal del capital (*Ticklish Subject* 218). Y con esta metáfora –cabe aclarar– •i•ek no habla tanto de la “economización” de la cultura sino más bien de la “culturización” de lo económico. Alude al efecto de derrame que, bajo la égida del capitalismo global, la cultura ejerce sobre otras esferas y que Jameson define como “aculturación de lo Real” (*Postmodernism* x): “la interacción de cultura y economía –concluye– no es una calle de una sola mano sino un intercambio continuo y recíproco que alimenta todo el circuito de modo tal que la cultura se adhiere a la piel de lo económico resultando imposible diseccionarla e inspeccionarla por sí sola” (xv).³ La descripción de Jameson da cuenta de la cultura de la Pos Guerra Fría pero puede leerse en relación de simetría con el “colap-

so” de dimensiones comparables que en los 70 desdibujó las fronteras que la modernidad había construido con afán metódico para deslindar jurisdicciones entre política y literatura.

Pensar entonces la “literatura latinoamericana” a partir de los usos (espúreos) de la política y la economía. En tensión con la fantasía estetizante y anti-instrumental del modelo normativo, este recorrido busca –con un gesto que quiere ser intrusivo– politizar los circuitos literarios sin evadir la relación tantas veces eufemizada entre dinero y cultura que naturaliza el nuevo orden pos-político.⁴ Mal o bien, este planteo se hace eco de dos urgencias ya formuladas tanto por •i•ek (“La ruptura con la farsa liberal es lo que más urge hoy” (*Revolución* 55) como por Frederick Jameson (“la obligación tácita [es] hablar de cultura en términos de negocio” (*Postmodernism* XXI). Son los llamados que asume una mirada crítica posible con el propósito de perturbar los pactos políticos que la cultura selló –apasionadamente en la Guerra Fría– y que en la fase actual del neoliberalismo-democrático sella –implícita y tranquilizadamente– con el capital.

El período a considerar abarca desde los 60, “cuando el mundo era todavía joven” (Jameson, *Cultural* 74) y la cultura celebraba su vanguardia al amparo del modelo de modernización desarrollista, y se extiende hasta los años signados por la “mutación” político-económica que acompañó el avance del libre mercado. ¿Cuáles son los cambios que hacen posible pensar este arco histórico como un momento de “gran ruptura”? Si se toma en cuenta los criterios de organización centrales al campo intelectual latinoamericano, el período que va de los 60 a los 90 dramatiza el pasaje de “lo político” (principio de legitimación o deslegitimación que controló la cultura de la Guerra Fría) a “lo económico” (criterio que reemplazó la dominante política como eje organizador en la Post Guerra Fría). Básicamente me importa explorar cómo esta transición reorganizó no sólo el juego que la literatura latino-

americana debió jugar sino también cómo las reglas de ese juego llegaron a cambiar hasta redefinir un nuevo campo de sentidos simbólicos. Potenciada por una cultura de la euforia que se gesta al abrigo de la ruptura misma (y que libros como *El manual del perfecto idiota latinoamericano* o *La utopía desarmada* sólo parecen apuntalar), la identificación entre libertad y mercado que invade el sentido común de los años 90 marca el punto de inflexión en el recambio de lógicas: “La libertad es una sola” –sentenció didácticamente Vargas Llosa en el discurso de aceptación del Premio Irving Kristol otorgado por el American Enterprise Institute ante un público que de tan devoto no necesitaba ser instruido en las bondades del credo liberal– “la libertad política y la libertad económica son inseparables, como el anverso y reverso de una medalla” (“Confesiones”). Gracias a este giro anti-weberiano, la retórica de la libertad se desdiferencia de la “mano invisible” del mercado que avanza sobre los centros e instituciones de decisión cultural, redefiniendo jerarquías y valores, imponiendo criterios de legitimación y normalizando aquellos efectos que acompañan la intervención del capital en la producción, circulación y consumo de bienes culturales. La égida del “nuevo pragmatismo” que define la cultura de la Pos Guerra Fría (Yúdice, “Privatization” 24), tiene efectos inéditos en la reorganización político-económica del paisaje cultural: “La legitimación del arte y la cultura –afirma Yúdice– dio un vuelco de una retórica dirigida a promover las humanidades como panacea de la libertad a una [nueva instancia de legitimación] atrincherada en el subtexto del utilitarismo y la gestión empresarial” (29). Y el cambio en los actos de legitimación indica un cambio paralelo en el pacto que la cultura sella con el principio de autonomía. Lejos del sentido culpable que estigmatizaba la relación entre literatura y política durante la Guerra Fría (un período en que la autonomía del arte codificó la lucha contra el comunismo), el neoliberalis-

mo desconfía poco y nada de la relación entre capital y cultura sencillamente porque tiende a ver en el mercado, no un sistema de control como veía en la política de estado, sino una suerte de espacio “natural” y “democrático” (la democracia –bien decía Borges– es una superstición de los números) donde la literatura define sus “éxitos” o “fracasos” en base al “voto” de consagración que atribuye a las ventas. A la utopía entendida en términos políticos le sucede el mercado como nueva utopía despolitizada. Es de lo que sin dejo de nostalgia alguna se jacta Vargas Llosa en su polémica con Regis Debray: “aquellos ideales de nuestra juventud que el socialismo no logró, han sido concretados por el capitalismo y el mercado” (“La tribu y el mercado”). Y al leer estas líneas sólo se puede pensar en la desazón que embarga a Jameson cuando se pregunta cómo el anodino mundo de los negocios, los bancos, las finanzas, y la propiedad privada llegó hoy a ejercer este monopolio tan inesperado como incomprensible sobre el reino áurico de lo “sexy” (*Postmodernism* 274).

Las primeras huellas de este relato que celebra el mercado como espacio de regulación de valores cotizados en la bolsa literaria pueden rastrearse en *Primera Plana*, foco de análisis del primer capítulo. Modelo de periodismo interpretativo, el semanario argentino (1962-1969) supo convertir en espectáculo cada nota con el propósito desinhibido de vender de todo –ideas, libros, autores, costumbres. La clase media nacional –base de esa “nación de adictos” que *Primera Plana* fantaseó construir– fue el blanco cautivo de su artillería publicitaria. Este capítulo explora el lugar de vanguardia que ocupó el semanario en relación al crecimiento masivo de lectores que se dio en los años 60: cómo contribuyó a ensanchar horizontal y verticalmente el campo de lectura, en qué consistió su oferta cultural; de qué manera intensificó el juego de la competencia y de las luchas de legiti-

mación. Interrogada desde estos tres frentes, *Primera Plana* se transforma en una suerte de excusa o pretexto para revisar los comportamientos y lenguajes propios de ese sector intermedio (esencial a los procesos desarrollistas de modernización cultural) que exhibe provocativamente su inserción en el mercado con voluntad inédita de no dividir jurisdicciones entre los *mass media* y la cultura de élite.

Siguiendo de cerca el modelo inaugurado por *Primera Plana*, la revista parisina *Mundo Nuevo* (1967-1974) irrumpe en el mapa de los 60 con el propósito de fracturar la homogeneidad del frente común que la intelectualidad latinoamericana había estrechado en torno a la Revolución Cubana y *Casa de las Américas*. ¿Era posible pensar en un foro latinoamericano, liberal y vanguardista en plenos años 60? ¿Cuáles fueron las marcas de diferenciación o las estrategias de intervención que *Mundo Nuevo* desplegó para acceder a ese lugar “imposible” en el contexto hiper-recalentado de la Guerra Fría? Después de revisar las luchas de legitimación que en nombre de la autonomía literaria libró la revista financiada por la CIA durante la época de Emir Rodríguez Monegal, las conclusiones a las que arriba el capítulo 2 no son todo lo conclusivas que deberían. En última instancia, lo que emerge claramente del análisis de *Mundo Nuevo* ratifica algo que ya Daniel Bell –uno de los sociólogos más influyentes de la derecha liberal norteamericana– había anticipado en *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976): vanguardia y liberalismo son territorios excluyentes.

A principios de los 70, la aventura editorial que aglutinó a los autores del boom en torno a *Libre* (1971-74) puso definitivamente punto final a la fantasía de aspirar a un liberalismo que se creía política y literariamente revolucionario. El efecto de los nombres consagrados, la implosión del caso Padilla (con la cobertura amarillista que recibió en la prensa liberal) y el vínculo fáustico que ató la suerte corrida por *Libre* con

Mundo Nuevo, hicieron que este segundo cisma intelectual fuera tan o más espectacular (y definitivo) que el primero. Desde el título mismo, el credo-libertad ocupó el lugar utópico en el programa editorial de la publicación y funcionó como himno meta-político de su inserción en los cuadros de la Guerra Fría cultural que se estaba librando en América Latina. Sin duda el techo ideológico de *Libre* que siguió los dictados demasiado cautos de un liberalismo caracterizado por eufemizar los efectos del mercado o hablar de literatura y política como si se tratara de dos espacios contiguos pero nunca convergentes, fracasó en responder a las demandas cada vez más radicales de la época. Tensionada entre los llamados de la revolución y los derechos a los que los escritores liberales no quisieron renunciar, la publicación del boom funcionó a fuerza de separar sistemáticamente lo que llamó compromiso personal y libertad literaria, insistiendo así en abrazar una suerte de fórmula torremarfilista que ya había sido más o menos ensayada exitosamente durante los míticos años 60.

EE.UU. fue uno de los últimos “cielos” que el boom tomó por asalto. El capítulo 4 trata de reconstruir el sinuoso camino transitado por la literatura latinoamericana hasta acceder a los espacios más celosamente custodiados del *establishment* cultural neoyorkino. No me interesa insistir en los pormenores de esta consagración desde el punto de vista estético que muchos críticos ya privilegiaron. La historia que acá se traza apunta más bien a desmontar el trabajo de *lobby* que realizó el grupo de traductores, críticos y editores nucleados en torno al Center for Inter-American Relations y *Review*, su órgano de difusión, como una forma de producir sentido y dar valor a lo que en EE.UU. se dió en llamar “literatura latinoamericana”. En su rol específico de *clearing-house* o banco simbólico, el Centro no tardó en convertirse en uno de los aparatos monopólicos de promoción más eficaces capaz de librar la Guerra Fría cultural en los térmi-

nos que la había imaginado David Rockefeller, su fundador, cuando por primera vez estableció su sede en 1967.

Para entonces eran pocos los escritores latinoamericanos que insistían en defender, como antes lo había hecho Cortázar, la independencia ideológica o la pureza estética de la obra literaria. Tras pasado el umbral de los años 70, política y literatura dejan de comportarse como esferas autónomas capaces de generar discursos que no se incomodan mutuamente porque se creen independientes entre sí (Sigal 194-199). “Todo es político” (Baudrillard 36) se ha dicho de los setenta y la consigna parece, al menos en cuanto a Latinoamérica se refiere, hacer justicia a la literatura de la época que, bajo la forma de la “novela política” se analiza en el capítulo 5. Definida como ese “punto donde –con palabras de Aira– la mentira dice la verdad” (107)–, la novela que emerge a partir de los 70 puede ser leída como una respuesta a la radicalización de la nueva izquierda, por un lado, o a la proliferación de las dictaduras militares en el Cono Sur, por otro. Espacio anfibológico, “contaminado” de no-ficción, la narrativa se politiza en el momento que pone a circular lo real como dato pero también como valor, punto de vista y centro legitimador y organizador del sistema de referencias discursivas.

Y si los 70 fue la década que imaginó cómo “salir” o cómo resistir, las preguntas que dominaron los años 80 trataron más bien de responder: “¿cómo institucionalizarse, cómo ‘entrar’, cómo dialogar con el Estado? Esa [fue] –según Piglia– la versión cultural de la problemática que los medios defin[iero]en como ‘vivir en democracia’” (*Crítica* 175). Conocidos como “la década perdida”, los 80 fueron años marcados por el retorno a la democracia pero también (de ahí el rótulo de la CEPAL) fueron años signados por el estancamiento económico provocado por la deuda externa, y la progresiva neoliberalización con que América Latina trató de responder al falso dilema que el sentido común de la época planteó entre

mercado y estado. La tendencia “institucionalizadora” de la que habla Piglia afectó asimismo el campo literario que mostró una tendencia definida a cerrar filas en torno a lo ficticio. Un efecto visible de esta suerte de ensimismamiento que experimenta la novela puede rastrearse en la desideologización de los espacios narrativos que a partir de los 80 buscaron internalizar (y aún borrar) los usos políticos que había convencionalizado el género en la década anterior. El capítulo 6 explora los enunciados (sociales, culturales e ideológicos) que pone en circulación la nueva novela de fórmula porque, más allá de las expectativas utópicas o consoladoras que prescribe el melodrama, la policial o la picaresca, el género emergente contamina el interior de estos formatos o *ready-made* de tal ambigüedad y cinismo que finalmente logra cambiar sus preguntas arquetípicas.

La incursión en las zonas menos presentables, más bárbaras, riesgosas y atractivas de la cultura urbana no sólo sedujo a “la novela culinaria” de los 80. Los alcances excluyentes que el discurso neoliberal imprimió a la dicotomía mercado-estado/nación llevó a muchos intelectuales de izquierda –Carlos Monsiváis entre ellos– a preguntarse ¿dónde se refugia la nación en momentos en que se desintegra el estado benefactor y el mercado se autoproclama la única patria disponible? La operación que realiza Monsiváis para pensar la nación es doble. Por un lado, desenmascara los baños de gloria y solemnidad a los que el nacionalismo del estado posrevolucionario somete el cuerpo de la nación mexicana, y por otro, descentra la mirada y la dirige a desentrañar un “nacionalismo naco” de otro signo, no de carácter estatal, sino de ascendencia popular, en su base y en sus convicciones. El capítulo 7 revisa los alcances de “esa nación [a la que] no entran políticos y burgueses” (“Tribulaciones” 17) y a la que alude provocativamente Monsiváis con un término que intenta dar cuenta de una cultura de subsistencia, forjada “desde abajo” en

respuesta al resquebrajamiento del tejido social que sobrevino a consecuencia de la neoliberalización económica, la explosión demográfica y la massmediatización de la sociedad mexicana. Al hablar del modo de vivir lo cotidiano-urbano, las crónicas de Monsiváis aspiran a determinar en qué medida las clases populares se apropian material y simbólicamente de los bienes de gran consumo, convirtiendo a la cultura arrinconada tras “lo bonito a bajo precio” en un teatro privilegiado donde se dramatizan los mecanismos de exclusión propios de las políticas neoliberales.

Más allá de asignar al choteo o al ingenio un papel protagónico, el caso Monsiváis me interesa porque habla del giro que en los 80 deja de pensar las manifestaciones culturales como determinadas “desde arriba” para empezar a pensarlas de otro modo. Se trata de un giro que coincide con los procesos de democratización y con la inflación que experimenta el valor-democracia como núcleo casi absoluto de integración y legitimación en el seno de los lenguajes políticos y culturales. Coincide también con el éxito que alcanza en el sentido común culto gestado al amparo de la Pos Guerra Fría el concepto habermasiano de “esfera pública”⁵ Los efectos políticos de estas convergencias no son por cierto desdeñables: el flujo de dinero estadounidense a la región deja de ser canalizado a través de estados dictatoriales amigos, revistas liberales o fundaciones fascinadas con el “American way of life” para pasar a engrosar las arcas de las cada vez más numerosas ONGs enfocadas en desarrollar “sociedades civiles” organizadas en torno a cuestiones de género, etnia, religión o medio ambiente.⁶ La hegemonía neoliberal ya no necesita Pinochets. Tampoco Vargas Llosas. Lo que Jean Franco llama “la decadencia de la ciudad letrada” (es decir, la desaparición del intelectual como agente autorizado de intervención en la esfera política) parece tener origen en la sustitución de la sociedad disciplinaria por una sociedad de control.⁷ Con la Pos Guerra

Fría ingresa a América Latina la era pos-política que reduce la oferta cultural a una alternativa vistosamente inocua: hoy –dice García Canclini– “lo que no es identidad que se afirma es entretenimiento que se vende” (“Diccionario” 23).

Sin duda la campaña presidencial en la que Vargas Llosa se embarca entre 1987 y 1990 como “un Newt Gingrich de Perú, un rebelde que lucha contra el estatismo mientras celebra el capitalismo hegemónico y el libre mercado” (Franco 55) marca un colmo difícil de ignorar a la hora de hacer un recuento de la historia intelectual latinoamericana. Tratando de explicar lo inexplicable (¿por qué el éxito fracasa? o ¿cómo conciliar la ilusión de autonomía del escritor con su incursión en las filas más “vociferantes” (Franco 54) del credo neoliberal?) Vargas Llosa escribe *El pez en el agua* (1993) para reivindicar su imagen pública y lograr así lo que Gusdorf denomina “una venganza contra la historia” (36). Las memorias se recargan de resentimiento (racial, social, nacional) hasta convertir el fracaso (político) en éxito (literario), una operación que Vargas Llosa empieza a trabajar desde el título mismo. Dos años antes de la publicación de *El pez en el agua*, publica en *Granta* los capítulos políticos bajo el título “The Fish out of Water” en alusión al carácter extraterritorial al que circunscribe la política en su vida pública. El cambio de preposición en el título de las memorias (y la inclusión de capítulos “literarios” que vuelven a narrar su mitología de escritor) apuntan sin duda a corregir lo que Vargas Llosa presenta como un error o un exabrupto pasajero: *El pez en el agua* celebra (y no sólo metafóricamente) la “superioridad” de la literatura sobre la política (“en definitiva –concluye Alvaro Vargas Llosa en ese texto gemelo que es *El diablo en campaña*– el lenguaje es una patria más ancha y más rica que la política, y no es ésta la que contiene a aquel, según parecen sugerir los convencionalismos del lenguaje político, sino al revés” [111]). De este punto de inflexión hablo en el capítulo 8

usando la parábola de Vargas Llosa (que resulta más elocuente que otras) para describir cómo la tradición del intelectual como “redentor de la nación” o agente ultra-modernizador ya no tiene lugar dentro del modelo neoliberal. Un nuevo radicalismo de corte económico-liberal desplaza a la vieja jerarquía del espíritu.

A partir de los 90 las nuevas reglas de circulación y gestión cultural que imponen los acuerdos de integración económica a fin de lograr una rápida escalada en la rentabilidad y la eficiencia cambian también el lugar que ocupa la cultura en las sociedades latinoamericanas. “Los procesos, la organización y los agentes de producción y diseminación cultural están cambiando” –confirma García Canclini. “[L]os productores directos (artesanos, artistas, diseñadores) no son ya los principales creadores y administradores de los procesos de significación social. El rol de los promotores tradicionales de la actividad cultural (estados, movimientos sociales) se ha reducido, mientras que el de organismos vinculados a los modos de expansión capitalista (financieras, fundaciones culturales, cadenas de galerías de arte relacionadas con capitales financieros o con industrias de alta tecnología) están creciendo” (“Cultural” 33). El capítulo 9 analiza el caso Mercosur, uno de los procesos de regionalización que incorpora la cultura a la zona común de libre comercio, a fin de revisar los efectos del avance de capitales multinacionales en las estructuras tradicionales de la industria cultural y los mercados del libro. El nuevo modelo editorial que se instala con la globalización –un modelo desregulado, estéticamente conservador, económicamente desterritorializado, encuadrado dentro de la propiedad intelectual, de baja dependencia en stocks y de mayor integración entre producción y consumo– avanza alentado por estados cada vez más ansiosos de desplazar hacia el sector privado la responsabilidad social de financiar la cultura. No se puede afirmar que la integración económica haya

resultado en la integración horizontal de la cultura latinoamericana. Lo que se desprende del análisis permite concluir que el Mercosur se halla lejos de “proteger y promover las respectivas industrias nacionales en el camino de la construcción de una integración cultural” (Actas de la primera reunión de la Comisión Técnica de Industrias Culturales). Mucho más cerca está de actuar como un gran aparato transnacional cuya función se centra en unificar la legislación sobre la propiedad intelectual, promover el mecenazgo o privatización de las culturas nacionales, y policar la producción y comercialización ilegal del libro, facilitando así el protagonismo de sectores privados y el avance y la expansión de capitales globales.

“El Capital –afirma •i•ek – es el ‘universal concreto’ de nuestra época histórica” (*Revolución* 15). La coerción militar y policial que hizo posible “el milagro chileno” pierde legitimidad frente a la coerción económica del neoliberalismo hegemónico: “las elecciones aparentemente ‘libres’ [de la gente] son, en realidad, resultado de coerciones de un selecto grupo en control de las estructuras económicas” (Robinson, trad. nuestra). Y en este paisaje exasperado de desigualdades la cultura asume el rol decididamente incómodo de actuar como “pantalla para garantizar el anonimato universal del capital” (*Ticklish Subject* 218). El capítulo final analiza *Encuentro de la cultura cubana* en el marco de estas nuevas reglas de juego simbólico que impone la Pos Guerra Fría. ¿Es posible el retorno de la política en los “happy 90s” celebrados por Fukuyama? La revista del exilio posrevolucionario trata de evitar a toda costa la épica anticomunista de la Guerra Fría pero no escapa a la tentación (no menos maniquea) de reducir sus luchas culturales a la exaltación de la apertura económica a la vez que carga las tintas contra el atavismo de las economías cerradas. Y cuando lo económico –estoy parafraseando a Gramsci– se disfraza de cultura deviene un problema irre-

soluble. La agenda de subsidios del “viejo” Congreso de la libertad por la cultura reaparece reciclada en la política cultural de la National Endowment for Democracy y bajo la égida de un “imperialismo vestido de democracia” que trata no tanto de proteger la democracia sino de “continuar enriqueciendo las corporaciones norteamericanas” (Sanders) se produce otro desplazamiento de sentido acaso más sutil aunque no menos eficaz: si la Guerra Fría pensó la cultura como complot o conspiración, en el seno del modelo neoliberal-democrático se la piensa en términos de competencia. La lucha revolucionaria da paso a la lucha competitiva en una especie de carrera en la cual unos se esfuerzan por apropiarse de las propiedades simbólicas de otros obturando o sofocando (sin necesidad de reprimir) cualquier intento de lucha ideológica. De esta forma la amenaza a la autonomía que la política suspendía sobre un campo cultural siempre a la defensiva en los años 60 se evapora ni bien el mercado comienza a constituirse en principio de gestión de la vida social y cultural en los 90.

El mapa que trazan los capítulos anteriores trata de dar respuesta a la pregunta inicial ¿por qué la “república de las letras” rechaza de manera más visceral a la política que al mercado? Lo que cabe preguntar ahora es si los dictados de ese centro institucional que se percibe a sí mismo como espacio imparcial (no-ideológico) y autorizado tiene ya validez para la cultura post política. Hoy esos ritos de magia social o “delirios bien fundados” que en tiempos de sociedades disciplinadas buscaban reafirmar con no disimulada violencia simbólica la autonomía literaria se vacían tanto de legitimidad como de eficacia. La consigna “todo lo cultural es económico y todo lo económico es cultural” (Ludmer) se enuncia como salvoconducto para ingresar al territorio de lo que Ludmer llama “literaturas postautónomas”, un escenario que convoca geografías culturales donde se elaboran otros sentidos sociales,

donde se dramatizan no ya diferencias o identidades sino desigualdades, y donde otros ritos de legitimación actúan como subtexto de luchas que siguen imaginando el lugar de la cultura en relación a la falsa dicotomía entre mercado y estado. Queda fuera de las aspiraciones de este trabajo despejar si la esfera de lo postautónomo escapa a los imperativos de la república de las letras o, perversa o ingenuamente, sucumbe a sus dictados. ¿Por qué no ver en este gesto radical un “acto de desacralización sacralizante” como lo llamaría Bourdieu? Más que nunca la institución literaria parece ahora autolegitimarse echando mano a ritos de deslegitimación mientras la lógica del capital circula, se reproduce y toma decisiones “literarias” sin ser acosada o culpada de atentar contra auras o autonomías tan celosamente custodiadas en otros (no tan lejanos) tiempos políticos.

Secciones de este libro aparecieron publicadas en *Revista Iberoamericana*, *Hispanamérica* y *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Una primera versión del capítulo 3 salió publicada en la edición de Saúl Sosnowski *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas* y el capítulo 4 es una traducción más o menos cercana de mi contribución al volumen *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature* editado por Daniel Balderston y Marcy Schwartz. Una parte considerable de este trabajo fue posible gracias al apoyo de becas de investigación que recibí de la National Endowment for the Humanities, y Michigan State University. Mi reconocimiento público a la deuda que tengo con ambas instituciones, y especialmente con mi universidad por haber aportado los fondos para subvencionar la publicación de este volumen.

De otro carácter son las deudas intelectuales que se amontonan sin remedio a lo largo de la escritura de un libro. Este es el momento de agradecer a mis maestros, una palabra anticuada y solemne pero que en este caso no puede ser más

justa. A David Viñas por la pasión y la lucidez con que leyó el manuscrito y escuchó con credibilidad suspendida muchas de mis ideas. A Lucille Kerr por esa entrega sin fin que empezó con el boom y aún no termina. A Daniel Balderston, Saúl Sosnowski, Iroel Sánchez y Roberto Fernández Retamar, con los que mantengo una deuda de honor por la atención generosa con la que recibieron algunas de estas páginas.

Es imposible saldar las deudas contraídas con amigos de una tenacidad y una paciencia a prueba de balas. Agradezco a María Celia Vázquez, Gabriela García Cedro y Alejandro Herrero-Olaizola por haberme acompañado con el buen sentido de muchos comentarios que resultaron cruciales para concretar este proyecto. Y a Adriana Astutti por el trabajo, el tiempo y el cuidado invertido en esta edición.

Y mis gracias van también a mis estudiantes que fueron los incrédulos receptores de muchas de las hipótesis que propongo. Sin ese primer desconcierto o resistencia mis lecturas hubieran sido probablemente otras.

Y a mi hijo le agradezco, por fin, la forma descuidada y alegre con la que supo poner en perspectiva el trabajo inexplicable de su madre. A él le dedico, con no poca culpa y de todo corazón, este libro.

Notas

¹ Harvey diferencia el liberalismo de corte keynesiano (que en este trabajo llamo “desarrollismo”) de los procesos de neoliberalización que se impusieron después de los años 80. En la forma que asumió el primer liberalismo la acción de los mercados y los intereses corporativos eran regulados por estados benefactores a cargo de garantizar el bienestar social (educación, salud, trabajo, vivienda, etc.). El proyecto neoliberal se propuso poner fin a estas regulaciones y a todas las políticas que restringían la circulación del capital. La liberalización del comercio, las privatizaciones, y el desmantelamiento del estado benefactor y de sus políticas proteccionistas fueron los componentes centrales de su programa de reestructuración económica y política. Harvey define el neoliberalismo como la monetarización de la economía global destinada a restituir el poder económico de una élite. •i•ek prefiere usar “capitalismo global” o “capitalismo liberal-democrático” en lugar de neoliberalismo.

² Según Raymond Williams, “la determinación” es uno de los problemas más difíciles que enfrenta la teoría cultural marxista. Williams entiende las determinaciones en un doble sentido, como fijación de límites y como ejercicio de presiones. La sociedad –afirma– “es siempre un proceso constitutivo con presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas y que, para asumir la verdadera dimensión de lo ‘constitutivo’, son internalizadas y convertidas en ‘voluntades individuales.’ La determinación de este tipo –un proceso de límites y presiones complejo e interrelacionado– se halla en el propio proceso social en su totalidad, y en ningún otro sitio; no en un abstracto ‘modo de producción’ ni en una ‘psicología’ abstracta” (“Teoría cultural” 9).

³ Los ejemplos que hablan del “eclipse” que borra las diferencias entre “base y superestructura” y donde “la base genera su superestructura en una nueva forma de dinámica” (Postmodernism xx) no son pocos: la lucha de clases, por ejemplo, desaparece como referencia sustituida por la implosión de identidades, mientras el capitalismo de corte imperialista adopta la forma más amable del multiculturalismo.

⁴ Partiendo de la noción acuñada por Ranciere, •i•ek afirma que la “post-política” liberal-democrática constituye el modo político que asume hoy el capitalismo global. Es –dice– “el grado cero de lo político” (“Censorship”), con “el pragmatismo oportunista sin principios” (Revolución 59) que se da en momentos en que política y consumo se fusionan, la acción se recluye en la esfera privada, se deja de formular las preguntas que importan y se acepta como un hecho consumado que las “viejas” luchas ideológicas han quedado definitivamente atrás: “al renunciar a las

grandes ideas la pos-política queda reducida a la administración eficaz de la vida... a eso solamente” (“Censorship”, trad. nuestra).

⁵ Harvey asocia el avance del neoliberalismo con el éxito que tuvo la formulación de la “sociedad civil” como nueva forma conceptual de organizar la oposición al estado: “El período en que el estado neoliberal se hegemoniza ha sido también el período en que el concepto de sociedad civil –pensada como entidad en oposición al poder del estado– ha llegado a ser central a la formulación de una política de oposición” (78).

⁶ Tanto T. Wallace como Harvey consideran que las ONGs son una forma de privatizar los espacios sociales que el estado en retirada ha dejado vacantes. “En ciertas instancias esta [proliferación de ONGs] ayudó a acelerar aún más la retirada del estado de la previsión social. Así, las ONGs funcionan como ‘Caballos de Troya para el neoliberalismo global’. Más aún, las ONGs no son instituciones inherentemente democráticas. Tienden a ser elitistas, a no dar explicaciones (salvo a sus donantes), y por definición distantes de aquellos a quienes buscan proteger o ayudar... Con frecuencia ocultan sus agendas, y prefieren la negociación directa con o la influencia sobre el estado y el poder de clase. A menudo controlan a su clientela en lugar de representarla” (177).

⁷ Varios teóricos (Virilio, Deleuze, •i•ek) afirman que la sociedad disciplinaria de Foucault que organizaba su sistema de control en torno a centros de encierro (cárceles, hospitales, escuelas, fábricas, familia) da paso a una sociedad donde el control social es ejercido por la mano invisible del mercado. Virilio habla de un “control en libre flotación” mientras Deleuze alude a los efectos del capital como modo de control social al sentenciar “ya el hombre no es más un hombre encerrado sino un hombre endeudado” (“Society”).

Primera Plana:* Happening desarrollista y consumo en los años 60

En septiembre de 1970, levantada la prohibición al semanario, *Primera Plana* vuelve a reaparecer trece meses después de la clausura impuesta por Onganía. La nota en la que festeja su retorno a la escena pública se entrega a los excesos de la euforia (la medida de Levingston resulta para *Primera Plana* “una decisión de máxima envergadura nacional”); incursiona sin modestia en la autocomplacencia (“se trata no sólo de una reparación moral sino de un servicio rendido a la cultura argentina, responsable del fenómeno *Primera Plana*”), y explota los réditos simbólicos de un balance que sólo parece arrojar saldos de signo positivo:

Ocho años atrás [*PP*] inicia un vigoroso movimiento renovador en el periodismo. Sus signos exteriores: la estabilización definitiva del mercado semanal en detrimento de las clásicas apariciones quincenales o mensuales; la apertura de vehículos publicitarios más específicos; la respuesta a una avidez de informaciones decantadas, que los diarios desdénaban y terminaron por cubrir: y –*last but not least*– una dignificación del oficio periodístico. (“El retorno de *Primera Plana*” 50)

Cicunscripta al ámbito de la prensa escrita, la ubicación que se atribuye *Primera Plana* en el campo cultural queda definida en el cruce de modernización, periodismo y mercado. Con una fórmula con la que se coloca a igual distancia del diario que del magazine, negociando su registro entre la noticia y la investigación, *Primera Plana* inauguró una franja

intermedia en el espectro de medios que le permitió convertirse en el primer “semanario de actualidad” capaz de vanagloriarse de tener impacto masivo (en el pico de popularidad alcanzó un promedio de venta de 100.000 ejemplares). El éxito que apuntala el “fenómeno *Primera Plana*” habla, en todo caso, de la oportunidad con la que su proyecto de expansión y diversificación de la oferta periodística supo, por un lado, traducir y satisfacer las crecientes demandas culturales de un público cada vez más diferenciado; y atraer, por otro, la copiosa inversión en publicidad que la industria canalizó hacia la prensa escrita después de la “primavera” frondicista.

El mercado del “semanario de actualidad”

Cuando en 1962 Jacobo Timmerman lanza *Primera Plana* con la promesa de ofrecer “la actualidad mundial vista por ojos argentinos” eran pocos los antecedentes que permitían trazar una tradición de periodismo semanal en Argentina: el circuito, prácticamente inexplorado hasta fines de los años 50, se encontraba entonces lejos de constituir un mercado estable y de contornos nítidos. *Qué sucedió en siete días*, el precedente más lejano en este género, había salido en 1947 bajo la dirección de Baltasar Jaramillo, pero su trayectoria, tan meteórica como pionera (en el semanario aparecieron las primeras colaboraciones periodísticas de Ernesto Sábato, Rogelio Frigerio, Marcos Merchensky y Héctor Kuperman), no logró superar los 57 números: el gobierno peronista interpretó la tapa que ostentaba la foto de Libertad Lamarque, figura totémica del antiperonismo de entonces, como un gesto de provocación al régimen y reaccionó inmediatamente ordenando su clausura definitiva.¹

Después de la caída de Perón, *Qué* vuelve a reaparecer, esta vez convertida en tribuna de apoyo a la campaña de Ar-

turo Frondizi. Bastante popular durante la dirección de Rogelio Frigerio (se habló de tiradas que rondaban los 80.000 ejemplares), el semanario decayó rápidamente una vez que, incorporado a la gestión gubernamental, Frigerio cedió la dirección –“como el despojo de un saqueo” (Peña Lillo 116)– a Raúl Scalabrini Ortiz. La incómoda posición que lo condenaba a ser órgano del oficialismo en momentos en que la intelectualidad progresista se enfrentaba a la “traición Frondizi”, le hizo perder la credibilidad que había ganado durante la euforia electoral y, sin poder coonestar su discurso con el rumbo adoptado por el gobierno, entró en una lenta pero irreversible agonía. Quedaban definitivamente atrás sus ocasionales momentos de gloria: el impacto que tuvieron los ensayos de Arturo Jaureche –“Ejército y política”, sobre todo– o la serie de artículos de Scalabrini Ortiz que luego Perón utilizó de base para la redacción de *Los vendepatria*. La repercusión de *Qué* se llegó a medir en sus tiradas masivas –un índice que, a otro nivel, sirvió para confirmar la existencia de un mercado receptivo al semanario de opinión política, palpable, por lo demás, en las cifras de venta que también alcanzaron entonces otros dos semanarios partidarios, *El popular*, de tendencia peronista, y *Che*, en una línea de izquierda.

Pero no era el público de estos semanarios políticos ni tampoco el de revistas de corte informativo-distributivo como *Vea y Lea*, el que intentó captar *Primera Plana*, sino ese “sector de existencia sólo hipotética” (como definió Halperín Donghi a la “burguesía nacional”) al que con la misma eficacia que había sabido convocar en su etapa electoralista, *Qué* lograría también auventar después de que Frondizi asumió la dirección del gobierno. Consciente de la modificación que este flujo reflejaba en la estructura de consumo, *Primera Plana* monta un dispositivo dirigido a atraer la atención de dos sectores específicos: por un lado, el lector politizado e intelectualizado cuyo perfil se acercaba bastante al lector de *Qué*, y, por otro, un

“nuevo” público emergente del desarrollismo, con intereses puestos en los procesos de modernización cultural, económica y social. La figura del “ejecutivo” sobre la que este último segmento se recorta, había nacido por entonces pero no en las páginas de *Primera Plana* (aunque es en ellas donde el mito se consolida) sino en *Usted*, un semanario “pensado para la clase dirigente” que a pesar de tener una vida efímera (sólo circuló seis meses, entre fines de 1960 y principios de 1961) sirvió, sin embargo, para encaminar a *Primera Plana* en algunas de sus innovaciones formales. De *Usted* proviene, por ejemplo, el uso de un lenguaje contaminado, proclive a salpicar vocablos norteamericanos como signo de distinción (práctica que luego adoptaría *Primera Plana* hasta la exasperación), o la departamentalización insólita en el periodismo semanal de la época, que incluía secciones fijas como “Investigaciones” (modelo de los famosos “Informes” que *Primera Plana* estructuró a partir de la técnica del reportaje), o “Week-end” (bajo la que aparecían agrupados rubros tan dispares como cine, mujeres, discos, autores, tests y hobbies). En *Usted*, además, se pueden rastrear marcas aisladas de la misma concepción agresiva de promoción sobre la que luego *Primera Plana* montará su aparato comunicacional.²

Central a la ideología modernizadora del semanario, la publicidad –ese mito moderno del que habla Barthes– preocupó a *Primera Plana* al grado de ser uno de los pocos índices que tiene en cuenta cuando embandera, como única tarjeta de presentación, su liderazgo en el periodismo argentino: “*Primera Plana* protagonizó un boom indiscutible: no sólo capturó la adhesión de un público intelectualmente selecto sino que consiguió cubrir de avisos más del veinte por ciento de sus páginas” (“El retorno de *Primera Plana*” 52). Entendida a la manera norteamericana, como una forma de “conjuguar el orden de la mercancía y el orden del espectáculo, de producir la mercancía como espectáculo y el espectáculo como mercancía”

(Mattelart), la ansiedad publicitaria que irradia de su discurso no reconoció límites formales ni diferencias simbólicas. *Primera Plana* vendió de todo –ideas, libros, autores, costumbres– movida acaso por la aspiración de consolidar un “mercado glotón” con centro en esa clase media de extracción nacional que en los años 60 pareció coincidir en su perfil con la “nación de adictos” de la que tan frecuentemente se queja Henry Miller.

Punta de lanza de un concepto novedoso y agresivo de hacer periodismo “a la argentina”, si hasta 1962 –cuando aparece *Primera Plana*– la fórmula del semanario de actualidad había sido ensayada con mucha irregularidad y peor fortuna, en 1970, casi una década después, el mercado se había expandido a tal punto que *Primera Plana* no tardó en atribuirse el éxito de semejante crecimiento. Sin embargo, pasados los efectos de la primera euforia, también dejó traslucir justificados signos de preocupación y ansiedad ante una plaza que consideraba virtualmente “saturada” y “donde sobrevivir era un triunfo”. Para entonces, el proceso de diversificación y expansión que acompañó el consumo masivo del semanario había cobrado no pocas víctimas: la editorial Atlántida con *Eco* no llegó a superar los dos números cero; Codex en su intento por captar al público femenino, tampoco tuvo éxito con *La noticia con ojos de mujer*; *Qué* volvió a tentar fortuna por tercera vez y por tercera vez volvió a fracasar; y Bernardo Neustadt que a través de *Todo* quiso “interpretar la realidad argentina y mundial” con “la mejor redacción del país”, sólo fue capaz de sostener la promesa durante escasos seis meses.

Pródiga en este tipo de aventuras tan sintomáticas como fugaces, la década del 60 fue también testigo de algunos proyectos más duraderos. Jacobo Timmerman, alejado de *Primera Plana* en 1964, lanza *Confirmado* un año después; el pacto: “brindar a los lectores toda la información, sin intentar influir más que con la presentación cruda –y por lo tanto

apasionada— de los hechos”. Por la misma época, la revista *Análisis* se convierte en semanario de noticias. Y tres años después, la Editorial Abril decide hacer lo mismo con la ya existente *Panorama*. En otra franja de la oferta periodística, *Siete Días* sale en 1967 a disputar el monopolio que *Gente* celosamente ejercía sobre el mercado del semanario de interés general. Y fuera ya de la órbita de interés o competencia de *Primera Plana*: *Así*, con tres ediciones semanales, un estilo sensacionalista, ilustraciones profusas, y tiradas que alcanzan hasta los 700.000 ejemplares, logra articular un producto que, a juicio de *Primera Plana*, es “cruento, demagógico, pero auténticamente popular.”

Semejante proliferación de revistas refleja el crecimiento moderado y constante de una masa de lectores que en los años 60 se ensancha horizontal y verticalmente, densificando el campo de lectura, segmentando la oferta cultural e intensificando, en consecuencia, el juego de la competencia y las luchas de legitimación. *Primera Plana*, que nació bajo los auspicios de esta misma sociedad de consumo, que la festejó con audacia, que trató incluso de encontrar un lugar inédito en ella, guardando una distancia respetuosa entre el campo intelectual y el de los *mass media*, reacciona al cambio de horizontes de un modo algo contradictorio: tensionada entre la fascinación y la perplejidad (le preocupa tanto como la sorprende que cada vez se lea menos aunque cada vez haya más revistas), presencia el boom de semanarios no sin translucir cierto desconcierto. Un pensamiento tranquilizador (“en Buenos Aires hay lectores para todos”) y las cifras (siempre eficaces para reducir las zonas de amenaza y transformarla en éxito propio) vienen, sin embargo, a sacudirla de la desazón:

Buenos Aires es la única ciudad del mundo donde conviven cuatro revistas de noticias (*Confirmado*, *Análisis*, *Panorama*, *Primera Plana*), junto a cuatro semanarios de interés general (*Así*, *Gente*, *Siete Días*, *Semana Gráfica*). Hoy, las entrelíneas de los diarios son más anchas y

dicen más cosas; hoy, en los puestos directivos de esas redacciones actúan 28 hombres de *Primera Plana*.

El culto a los números como índice de desarrollo cultural: *Primera Plana* liberó con este registro tan dado a los cálculos —una forma de autopromoción que calca del mundo publicitario— el vínculo hasta entonces reprimido entre cultura y economía. Al considerar este tipo de variables extraestéticas (sobre todo, las relaciones comerciales, institucionales e ideológicas que ligan a artistas, difusores y público) *Primera Plana* incursionó en la producción cultural arrojando luz sobre aspectos económicos que habían sido ocultados o mistificados por las interpretaciones idealistas de la prensa liberal. Esta fue una de las dos claves del pulso modernizador que diferenció su lenguaje. La otra: hacer del periodismo no sólo un ejercicio audaz de lectura entre líneas sino también una práctica no menos audaz de “escritura”. La “dignificación del oficio periodístico” —fórmula de la “misión” que se asignó *Primera Plana*— se jugaba precisamente en este cruce discursivo, producto de su negación a dividir jurisdicciones entre los *mass media* y la cultura de élite —otra de las fronteras defendidas por el liberalismo con insistente tenacidad.

Periodismo de efectos y de afectos

Instalada entre la necesidad y el deseo, la publicidad en *Primera Plana* es algo más que el simple agente de intermediación en el mercado que quiso ver en ella la revolución industrial. Las técnicas de *marketing* cumplen en el semanario el rol regulador tradicional pero también dominan una zona fuertemente pedagógica y legitimadora de su aparato comunicacional: además de descubrir los misterios del gusto y de organizar los deseos del público, buscan enseñarle también

los hábitos “aceptables” del uso. Max Weber ubicó la emergencia de la industria publicitaria en el tránsito que va de un capitalismo centrado en producir para el mercado a uno dirigido a producir para el consumidor. Consciente o inconscientemente *Primera Plana* se vuelca a conformar este polo del circuito inscribiendo su discurso en ese espacio sutil de los deseos donde el lector no funciona ya como interlocutor sino más bien como objeto de cautividad del consumo. Gran parte de la heráldica de la modernidad que despliega apunta a trabajar en esta dirección: básicamente *Primera Plana* define al lector por lo que consume. Este desplazamiento de énfasis opera, por ejemplo, en el interior de una encuesta que, a pesar de llevar un título algo equívoco y de tono grandilocuente –“El argentino de 1963: Un ser que se debate entre dos polos contradictorios”–, se convierte sin embargo en una investigación dirigida a registrar los “prejuicios” o motivaciones de clase que afectan los hábitos y decisiones del consumo. Después de analizar las reacciones del público femenino frente al mercado de electrodomésticos (“las amas de casa, en especial las de mediana edad de la baja clase media –sector del mercado donde se estaba intensificando la venta de lavarropas, gracias a los planes de crédito– son víctimas de un sentimiento de culpa cuando pueden disponer de aparatos que alivian las tareas domésticas” [28]); el grueso del análisis está destinado a los bienes considerados “superfluos” (como el consumo de maquillajes y adelgazantes, o de gaseosas, de salchichas y de ojitas de afeitarse). El lenguaje que utiliza, salpicado de palabras tomadas en préstamo de la sociología y la mercadotecnia, delata también la tendencia a “psicoanalizar” los gustos, aunque la preocupación central sobre la que gira todo el aparato analítico no apunta a la innovación léxica sino a garantizar más bien la “llegada” eficaz del mensaje publicitario. Convenientemente matizada con consejos dirigidos al sector empresarial (“El ejemplo de los lavarropas muestra hasta qué

punto los industriales y comerciantes se ven ahora obligados a profundizar en temas que, hasta hace poco, parecían reservados a psicólogos y sociólogos” [28]), la conclusión a la que llega resulta un aval a la campaña de visos casi épicos que *Primera Plana* libra a favor de la industrialización:

Y, por fin: ¿qué piensan los argentinos de sí mismos? Mucha luz sobre el tema aporta el estudio realizado por Gorfinkiel cuando las ventas de una famosa marca de yerba mate comenzaron a bajar más de lo prudente. La marca en cuestión tenía un nombre de reminiscencias gauchescas, y toda su publicidad estaba encarada con agresivo despliegue de ponchos, boleadoras y chiripás. Los psicólogos descubrieron que los argentinos –al menos en las ciudades– se están avergonzando ahora de su pasado ecuestre. Comienzan a sospechar que “pasarse horas chupando, pensando y charlando” no es, precisamente, una manera de mostrar todo el dinamismo y la ejecutividad que parecen haber hecho ricos a, por ejemplo, los norteamericanos. (29)

El culto a la imagen o la marca registrada que Primera Plana imprime a su fórmula de modernidad: “ahora” lo que cuenta es la eficacia como valor, el dinero como fin, los Estados Unidos como estándar de desarrollo, y la ciudad como punto de referencia y marco geográfico. Para imponer este cambio en la representación de la sociedad argentina, Primera Plana debe desplazar el modelo tradicional, de corte bucólico y humanista, representativo del sector agroexportador. Blanco predilecto del antitradicionalismo del semanario, este paisaje ideológico saturado de “boleadoras, ponchos y chiripás”, vinculado directamente al “pasado ecuestre” e indiferente a toda euforia modernizadora, sufre el embate sistemático de epítetos que se ensañan en resaltar su carácter arcaizante y provinciano. Identificada con el proyecto político de una burguesía industrial que aspiraba a fracturar el frente agrario y decidir así la situación de “empate” económico en que se encontraban inmersos ambos grupos (Portantiero 121), Primera Plana trató de consolidar una nueva imagen social,

centrada en el prestigio de lo urbano y lo tecnológico, a la vez que se volcó también a propagar la caducidad del orden tradicional, apelando para ello a una retórica que no siempre despreció el cultivo del absurdo ni del ridículo: “muchos entrevistados dijeron que ‘eso de tomar mate es cosa de paisanos vagos’ y que ‘eso ya no corre en estos tiempos modernos, qué caramba’” (29).

El culto a la antiolemonidad: Primera Plana cuenta siempre con júbilo, despoja la noticia de tonos dramáticos y grandilocuentes, hace de cualquier escena una fiesta cumplida en el vacío. Con una eficacia que tiene origen en la práctica publicitaria, esta lucha contra la solemnidad que se libró en las páginas del semanario fue otra forma de inscripción en el campo cultural y periodístico de los años 60. Gesto de diferenciación pero también de defensa: defensa contra la solemnidad que definía la “seriedad” de la prensa liberal tradicional (visible en su respeto por lo establecido, o en el aparato inerte de sus consagraciones) –solemnidad que, a los ojos de *Primera Plana*, congela el crecimiento de lectores y sacrifica la captación de nuevos públicos porque impide el acceso a “la realidad” con la rapidez y la contundencia noticiosa que le había contagiado la televisión. Doble gesto defensivo: la antiolemonidad contra la amenaza de lo que no crece porque no cambia, pero también contra el vértigo de lo que cambia tan rápido que no puede sobrevivir. Esta actitud voluntarista, que no parece tomar nada en serio, libra a *Primera Plana* no sólo de caer en la inmovilidad, sino también de quedar atrapada en los ciclos de innovación y obsolescencia que rige la moda. El júbilo casi histérico con el que trató “lo nuevo” fue el registro más adecuado para expresar esa libertad intelectual “ávida y caótica” –la caracterización es de Halperín Donghi– que reinó a partir de 1955, y que intensificó sus alcances (y también su trivialidad) después de la experiencia-Fronzizi.

Primera Plana lideró esa “revolución en las costumbres”, “esa revolución permanente, felizmente limitada al campo industrial, literario y artístico” (Halperín Donghi 158) que caracterizó al momento de secesión política post-fronizista, cuando las esperanzas puestas en revoluciones más profundas se habían retraído a tal grado que sólo quedaba espacio para desahogos tan efímeros como superficiales.

La Nación se sintió directamente aludida por el tono provocativo de *Primera Plana* y no tardó en dedicarle un editorial donde se queja de sus constantes ataques a “las jerarquías sociales tradicionales”, no porque estos ataques signifiquen una amenaza al orden social (*La Nación* en esto no se equivoca), sino porque detrás de la insolencia del semanario veía una práctica terrorista de intenciones más o menos frívolas y deportivas. Esta conclusión lleva a Halperín Donghi a preguntarse: “Todo este espectáculo a ratos demasiado penoso [de *Primera Plana*] ¿no reflejaba demasiado bien la situación de una Argentina que había perdido la fe en un sistema de valores y en una élite a los que no había sabido reemplazar?”

El culto al adjetivo: Atacada por superficial y frívola, se diría que *Primera Plana* decide su estilo (político y retórico) en el ámbito específico del adjetivo. La búsqueda del “color cultural” (Rivera 97), del calificativo insólito capaz de provocar sorpresa y a la vez complicidad, inflacionan los costados suplementarios de la noticia desplazando el foco de atención hacia los detalles de cocina o el dato pintoresco. El encabalgamiento de adjetivos (agrupados hasta en series de tres y a veces de cuatro) no parece ser zona tabú para la retórica de *Primera Plana*, más bien todo lo contrario: Ernesto Schóo festeja la “módica, traviesa, ligeramente melancólica voluta del rococó” de Mujica Láinez, Luis Harss habla de un Cortázar “torvo, enjuto y trémulo”; y

Tomás Eloy Martínez se queja de los “tenaces, aluvionales relatos y memorias” de Mallea.

Otra forma del tratamiento lateral y cosmético de lo real, es el que merecen en sus páginas los personajes centrales, siempre presentados por los objetos o personas que lo rodean, siempre rebautizados con el toque de lo familiar o lo privado: Borges es “Georgie” y por lo general aparece “de hijo” bajo la diligente protección de Leonor Acevedo “cuyos 88 –dice una nota de 1964– parecen 60”; Marechal habla envuelto en el humo de su pipa Dunhill transformado en el “redento Leopoldo”, junto a su mujer, Elbia Rosbaco, que fue capaz de convertir su autoexilio posperonista en “un robinsonismo amoroso, literario y metafísico”; la legendaria directora de *Sur* es Victoria o “Ella”, feminista y antiperonista, siempre sola aunque rodeada de íconos: su Packard, sus retratos pintados por Helleu y Nieto, los cuadros de Pueyrredón, el archivo de fotos con los famosos de otras épocas y, de fondo, la inevitable casa de Palermo Chico, alabada en el libro de Le Corbusier sobre Buenos Aires, y construída por Alejandro Bustillo siguiendo “sin muchas ganas” todos sus caprichos arquitectónicos.

El juego de los detalles que el discurso periodístico de *Primera Plana* coloca en un lugar emblemático está encadenado al juego de las posiciones sociales, de las distintas tonalidades del status, dominio de un maquillaje donde el aura del sentido parece trasladarse de las personas a las cosas. Esta economía del exceso y del desplazamiento, tan recorrida, por otra parte, por el lenguaje publicitario –“La publicidad, afirma Ferrer Rodríguez, vino a ensanchar el mundo existente de los adjetivos” (189)– tiene mucho que ver con los fetiches del fetichista: en su banalidad, el detalle abre una zona de placer que se proyecta hacia adentro y hacia afuera del texto, buscando provocar un goce paralelo al que experimentaba Proust cuando leía, por ejemplo, que “en 1791 se podía comer

una ensalada de naranjas y ron.” Es ahí donde *Primera Plana* explota la trilogía *in* de la publicidad –*Incomparable*, *Inimitable*, *Inconfundible*– porque es ahí también donde el sentido que le asigna a su “producto” se convierte para el lector no sólo en una experiencia de placer sino también en algo personal. *Primera Plana* logra así, con una mirada que se descenra y se fija en lo superfluo, en trazar el mapa de la cultura del consumo de los años sesenta.

Alvarado y Rocco-Cuzzi leen esta tendencia ficcionalizadora de *Primera Plana* (evidente en el juego de los títulos con resonancias literarias, en los comienzos o cierres novelados de las notas, en la anecdotización que sufre la noticia, en la adjetivación “inusual” y “abundante”, o en la organización de una estructura que rompe con la linealidad impuesta por la fórmula periodística del qué, cuándo y dónde) como una respuesta a los requerimientos modernizadores del “gusto de la época”. “El lector de *Primera Plana* –un iniciado en las formas más recientes de la literatura, del cine, y de las jergas del psicoanálisis y de la sociología– estaba solicitando también una transformación del lenguaje periodístico. Un cambio que lo aggiornara y lo pusiera a la altura de las otras ‘modernizaciones’” (Alvarado y Rocco-Cuzzi 29). Por su intensa relación con el mercado, *Primera Plana* asocia a su lector con el modelo del “iniciado” pero también lo piensa en todo su potencial “consumidor.” En este sentido, la modernización que propuso no parece atender sólo a una razón de “servicio” o “demanda” interna, sino responde más bien a una lógica específica de “cautividad”: habla de la exigencia de mantener atrapado o interesado al lector a través del modo en que le cuenta la noticia. Base común al happening, al mensaje publicitario y al discurso periodístico de *Primera Plana*, el cruce entre espectáculo-juego-comunicación sirve para reformular el qué, el cuándo y el dónde del periodismo tradicional hasta reducirlo, poco más o menos, a los tres

predicados rectores de la publicidad: ¿Qué se vende? ¿Dónde? ¿A qué precio? En otras palabras, el mercado como referencia central determina el tono –entre publicitario, lúdico y autopromocional– de *Primera Plana* (un tono que el semanario aprende convincentemente en las páginas de *Time* y *Newsweek*) y que es, en definitiva, el que acerca su forma de hacer periodismo no sólo al estilo del *new journalism* sino también al universo en contacto con lo literario. Sagazmente, ya en 1923, Aldous Huxley había llamado “literatura aplicada” al lenguaje publicitario: “Qué trabajo infinito –escribió entonces– es preciso tomarse para modelar cada una de las frases hasta convertirla en un anzuelo aguzado que se clava en la memoria del lector y arranca de su bolsillo la moneda recalitrante” (Citado en Ferrer Rodríguez 216).

Dignificar el periodismo

Producto del mercado, *Primera Plana* se definió en relación (y no en tensión) con la “industria cultural”. En su condición de agente de regulación y *taste-maker*, trabajó por la difusión y la expansión del consumo cultural, en parte, porque creyó que el mercado era el único lugar apropiado para revolucionar y modernizar las estructuras vigentes de consagración y competencia. Pero también porque hacer dinero con el periodismo o la cultura fue para *Primera Plana* el único horizonte estética y moralmente válido desde el que pensó su colocación específica en la sociedad de masas. El proyecto modernizador de *Primera Plana* apuntó entonces a legitimar la lógica del mercado como lógica de consagración, revitalizando sus relaciones de intercambio y confiando a ellas la profesionalización y modernización del campo cultural. Al hacerlo, *Primera Plana* atacó las ideologías y sistemas “arcaicos” que proyectaban los modos de acción cultural repre-

sentativos del sector agrario. *Sur*, sobre todo, pero también *La Nación*, fueron blanco de una mirada indulgente no exenta de una dosis considerable de sarcasmo: considerados signos del pasado, *Primera Plana* tomó distancia del elitismo estetizante que se resistía al gusto “filisteo” de las masas, atacó las formas de mecenazgo o patronazgo estatal propuestas por el circuito tradicional de consagración; y denunció las “políticas de círculo” y de desinterés propias de esta prensa liberal tradicional que, a contrapelo del mercado, desviaba la atención de las condiciones materiales de producción para instalarla en la tríada calidad-mérito-éxito. En un reportaje a Victoria Ocampo, *Primera Plana* le reclama a *Sur* haber excluido a Roberto Arlt (“no se acercó a nosotros” se justifica V.O.), o ignorar –en plenos años 60– quiénes eran Rodolfo Walsh, Carlos Fuentes o García Márquez (“Victoria calla. No parece conocerlos”). La elección de estos nombres (asociados todos no sólo a los procesos de masificación sino también al periodismo) no parece inocente, como tampoco lo es la mención, en la misma nota, de Marechal y Cortázar, dos iniciados en *Sur* que después de “popularizarse” quedaron “fuera” del círculo de sus feligreses: V.O. prefiere callar las diferencias políticas que la distanciaron de Marechal (“de pronto, él se volvió contra mí, no sé bien por qué, sin ninguna razón precisa”); y, ante el caso Cortázar, desconfía de su fama (V.O. habla de “vulgarización”), sin entender cómo la gente “puede leerlo” en los colectivos (esta actitud contrasta, vistosamente, con la posición celebratoria que adopta *Primera Plana* frente, por ejemplo, a una foto de Sara Facio donde aparece una señora saliendo de compras con un ejemplar de *Rayuela* en la bolsa de mandados).

Además de atacar el elitismo de *Sur* o de ventilar el afán de autoexclusión y negación de V.O. ante lo “contemporáneo”, *Primera Plana* se burla también del espíritu de cofradía que va asociado a su nombre. En una reseña a *Diálogo con Mallea*

titulada “Five O’clock tea en Villa Ocampo”, Ernesto Schóo habla de la “inutilidad” de un libro que deja entrever “con patetismo, el resplandor agonizante de una melancolía que persiste dentro de una realidad que no la tiene en cuenta”. Para *Primera Plana*, el diálogo “cargado de solemnidad” y “enfermo de aburrimiento” sólo parece ser una charla entre “dos antiguos amigos que están dispuestos a hablar de sus cosas a un tercero a quien esas cosas no le interesan en absoluto.” Impiadosa cuando se trata de enjuiciar a V.O. como institución, *Primera Plana* se muestra sin embargo curiosamente seducida cuando se enfrenta a la autora de los *Testimonios*: leídos en clave periodística, los testimonios de la séptima serie son, para *Primera Plana*, verdaderas “crónicas”, y V.O. se convierte así en “el único equivalente de Oriana Fallaci en este país.” La operación de recolocación que lleva a cabo *Primera Plana* no es nada ingenua: se trata de consagrar a una figura consagrada en el terreno que desprecia (“V.O. parte de la premisa de que el periodismo es un género menor, un suburbio intelectual digno de menosprecio”), al tiempo en que se insiste en despreciarla dentro del espacio que privilegia (“el lector empieza a lamentarse de que la narradora no haya abdicado de la oprobiosa literatura para cazar con sus palabras simples las historias menudas de la vida”; “[V.O.] habló demasiado sobre literatura, cuando en verdad estaba dotada como pocos argentinos para hablar sobre la realidad caliente y viva, para consagrarle su probidad y su espíritu de pelea.”).

Primera Plana propuso no sólo una ruptura con las instituciones preexistentes. Hablar desde el periodismo, para un mercado cuya expansión no sentía como amenaza, condicionó también los criterios que sirvieron para evaluar un sistema literario que hasta entonces había funcionado con otras reglas de juego: *Primera Plana* se burló corrosivamente de lo que llamó “el idioma oficial de los argentinos”, gobernado por

la “pompa” y los “tics hiperbólicos” de Güiraldes, Lugones o Mallea. En su lugar, abogó por un estilo comunicacional (el lector pasa a ser una figura preferencial en la ideología del semanario) donde lo que importa es “escribir como se habla” sin tener que recurrir a los artificios de una prosa llena de “cadáveres enjoyados”. Sobre este principio, *Primera Plana* va a reorganizar el Parnaso Nacional: recupera a Marechal por su irreverencia, festeja a Cortázar porque mostró a los porteños cómo había que hablar en los años 60, aplaude al Borges prosista por sus sarcasmos (aunque condena al poeta por caer en búsquedas que el semanario juzgó grandilocuentes), y mientras “descubre” a León Rozitchner, Manuel Puig, Haroldo Conti, Griselda Gambaro y Aníbal Ford; coloca a Roberto Arlt—“ese raro monstruo que ha pasado por un iracundo intratable”—en el centro del sistema literario argentino, y junto a él, a un heredero natural, Rodolfo Walsh, autor de *Operación Masacre*, celebrada por *Primera Plana* como “uno de los mejores volúmenes periodísticos que se hayan consumado en el país”. En esto, poco más o menos, consiste la tarea de “dignificar” el periodismo que se autoasigna *Primera Plana*: tomar por asalto el cielo de la bellas letras y obligar a la literatura a explorar el costado contaminado, espúreo de la lengua y de la realidad—una práctica de la escritura que el semanario privilegió por creer, siguiendo los dictados de Breton, más cercana a la vida que a la literatura.

Este pacto de signo corporativo funcionó en varias dimensiones. Hacia adentro, condicionando el lugar central que *Primera Plana* asignó al género crónica en secciones como “Vida Moderna”, “Diario de un ciudadano muy curioso”, o en la serie de testimonios de viaje que encomendó a escritores consagrados, entre los que figuraron José Bianco, con una crónica sobre México, o el famoso texto de Marechal sobre Cuba que obligó a Tomás Eloy Martínez a sacrificar 35.000 ejemplares ya impresos del número 227 (2 de mayo de 1967).³

Y hacia afuera, promocionando la “Serie Crónicas” que lanzó entonces la editorial Jorge Alvarez y cuyas ediciones *Primera Plana* ayudó a agotar al incorporar sus títulos en la lista de *best-sellers* con una insistencia que despertó no pocas sospechas y algunos comentarios cínicos: “No fue casualidad –afirma Peña Lillo– que muchos de sus colaboradores fueran asesores de Jorge Alvarez y sus libros ocuparan puntualmente las notas bibliográficas y encabezaran el ‘ranking’ de los ‘best-sellers’ llegando a colocar, inadvertidamente, en dicha escala, libros aún no aparecidos. Pero no importaba. Colocando cualquier título en dicho ‘ranking’, la revista lo convertía en éxito seguro. Todas las semanas algún ejecutivo se llegaba hasta ‘su’ librería y solicitaba, *Primera Plana* en mano, los libros ‘rankeados’. Método que le hacía incurrir en repetidas compras del mismo libro” (122).

No hay publicidad sin publicidad a la publicidad: sus alianzas secretas o explícitas con distintos agentes de la industria cultural sellaron un acuerdo promocional que puso a *Primera Plana* a la vanguardia del proceso de modernización en la década del 60. En crisis con el sistema tradicional de legitimidad cultural, el semanario avaló el “concurso” como mecanismo de promoción de los escritores, lanzando los famosos y polémicos Premios *Primera Plana* de Novela. Reconoció la intervención de la industria como agente patrocinador de las artes (financiada por la empresa IKA, *Primera Plana* sirvió además de caja de resonancia a todas las actividades culturales del Instituto di Tella). Promovió los productos de la industria editorial “vendiendo” agresivamente sus libros, en espacios publicitarios recuadrados, o en forma de gacetillas, reseñas, listas de *best-sellers* o a través de la sección “Calendario”. Impulsó la nacionalización de la biblioteca del argentino medio (ya a fines de 1965, había excluido de la lista de *best-sellers* los títulos en otros idiomas y, de ahí en más, sólo consideró títulos publicados en el país).⁴ Buscó la autofi-

nanciación a través de la venta, la publicidad y la circulación de sus materiales en el mercado internacional (por primera vez en Argentina se logró vender material periodístico al *New Yorker* –el reportaje en co-edición que hicieron Ramiro de Casabellas desde EE.UU. y Tomás Eloy Martínez desde Rusia a cuenta de la carrera espacial como una manifestación más de la Guerra Fría, o a *L’Express* que compró la crónica de viaje a Hiroshima que redactó TEM). A otro nivel, también pagó los salarios más competitivos de la época: “*Primera Plana* –recuerda uno de sus colaboradores más asiduos– se propuso pagar los sueldos más altos del mercado para obligar al resto de los medios al mismo tipo de esfuerzo, o para poder retener al personal valioso” (Rivera y Romano 66).

Este proyecto, no obstante ser reconocido como un modelo de modernización posible en la Argentina, no dejó tampoco de ser un modelo tensionado por una dinámica compleja y contradictoria. Oscar Terán ve en esta tensión un síntoma de su modernidad y a la vez una fuente de sus dobles estándares: “mientras por una parte *Primera Plana* promueve la modernización económica y social al propugnar una mayor racionalidad y eficiencia para potenciar la productividad industrial o al enfatizar fenómenos como la urbanización y la importancia de los medios de comunicación de masas; por otra parte, aparece escasamente moderna toda vez que se trate de ampliar el ámbito de la ciudadanía política en los términos reales en que esta cuestión estaba planteada por la proscripción del peronismo” (82). A *Primera Plana* le importaba el placer, la eficiencia, la secularización y la audacia siempre y cuando, claro, no transgredieran el techo ideológico que imponía un “modelo de un joven educadamente inconforme pero no contestario”. La falta de convicción que caracterizó a la clase media post-frondicista, contribuyó no en poca medida a que *Primera Plana* abonara la protesta más que la rebeldía; el fetichismo de las cosas más que la utopía de las ideas; la

excursión antes que la manifestación. El énfasis en lo político –de un partidismo explícito y ortodoxo en los semanarios que le sirvieron de inspiración– se descentra en las páginas de *Primera Plana*, aligerado (y aún trivializado) por un tono principistamente antiolemne. La agenda pública no por eso deja de tener importancia: penosamente conocida fue su campaña a favor del golpe contra Arturo Illia y sus muestras de favoritismo por el ascenso de Onganía. Pese a esto, acaso por haber canalizado la histeria sesentista en torno a lo nuevo con una vocación casi fanática (las zonas tabú de la prensa liberal –el sexo, el dinero, la cultura de masas, el peronismo y la autopromoción– ingresaron sin pudor y en caótico tropel a sus páginas), el semanario conserva, aún hoy, el prestigio, algo nostálgico pero nada ingenuo, de su oportunidad o de su sintonía históricas. Es un lugar que parece haber ganado por mérito propio porque, con aciertos y defectos, se puede decir que *Primera Plana* supo trazar un mapa aproximado de la cultura del consumo de los años 60, y consiguió dar idea a través de un registro específico de la amplitud y la estrechez de sus puntos de vista.

Notas

* Una primera versión de este capítulo salió publicada bajo el título “El arma periodística y una literatura ‘necesaria’. El caso *Primera Plana*” en *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, edición de Noé Jitrik y Susana Cella, Buenos Aires: Emecé Editores, 1999. 295-311.

¹ Bajo la dirección de Baltasar Jaramillo, el semanario *Qué* fue, durante su primera época, el medio gráfico que primero introdujo como modelo el formato de la revista *Time* en Argentina.

² Dirigida por Luis González O’Donnell, *Usted* circuló entre fines de 1960 y principios de 1961.

³ La historia es más o menos conocida: a comienzos de 1967 Leopoldo Marechal viajó a Cuba para integrar el jurado del Concurso Casa de las Américas y fue entonces cuando *Primera Plana* le pidió que escribiera sus impresiones del viaje. La nota originalmente impresa en las páginas centrales del número 227 iba acompañada de una tapa con su foto junto a Fidel Castro. Tanto el asesor del semanario, Julián Delgado, como el entonces jefe de redacción, Tomás Eloy Martínez, acordaron que el texto y la portada podían sobrepasar los límites de la censura impuesta por el gobierno de Onganía y decidieron levantar la tirada del número cuando ya se habían impreso 35.000 ejemplares. Gregorio Selser relata el episodio en *El Onganiato* (1973). El texto completo de Marechal aparece publicado en el número 10 de *Crisis* (1974).

⁴ Para un análisis más detallado del lugar que ocupó la literatura argentina en *Primera Plana*, remito al artículo de Adolfo Prieto “Los años sesenta” (1983).

Mundo Nuevo:
Boom y liberalismo en la Guerra Fría*

Alineada tras los pasos de *Primera Plana* y tempranamente identificada con el *boom* latinoamericano, la revista parisina dirigida por Emir Rodríguez Monegal logró un éxito relativo en el terreno literario debido, en parte, al estado general del mercado y, en parte también, al registro con que *Mundo Nuevo* buscó adecuarse a las demandas de un lector ávido de exhibir –y consumir– un saber doblemente marcado por la “sofisticación” y la modernidad. Emergente de los procesos masivos de instrucción e industrialización encarados por las políticas desarrollistas, el nuevo público de clase media constituyó la base material de una sociedad de consumo encargada de controlar la producción de sentido en los años 60 (Prieto 880-90). Tan lejos del modelo nacionalista propuesto por las culturas oficiales como de su producto, la literatura regional y realista, el nuevo sector de clase media funda su propia mitología tratando de esquivar todo contacto con la tradición (“¿A quién le conmovería” –se pregunta Carlos Monsiváis– “aceptar al charro y a la china poblana como símbolos y metas permanentes?” [“Notas sobre la cultura” 1487]). En su lugar, alimenta el valor casi absoluto de lo moderno. Una modernidad que no sólo pretende ser política sino también aspira a ser social, cultural y sexual. De esta forma, el “glamour” y el prestigio tiránico de “lo nuevo” terminan por organizar todo un sistema de referencias centrado en la circulación y el in-

tercambio de bienes culturales “novedosos” al tiempo que halaga a la juventud, aplaude el cambio social e instiga al consumo de nuevas tecnologías. “En cines y cine-clubes, en el centro de un místico silencio” –continúa Monsiváis– “se esparce masivamente el acercamiento reverencial a la Cultura, la deificación –y sobre todo, la autoedificación– de la idea y el papel del intelectual y el artista. En los sesenta, la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad (la otra es el mito de la vitalidad y la eterna juventud)” (“Notas sobre la cultura” 1492).

En literatura, la canonización de la novedad y la tecnología cristaliza en un arte de neovanguardia cuya lógica de exclusiones pone en correspondencia narcisista las figuras de autor y lector enfrentándolos al reflejo –casi siempre adulador– con que el texto premia sus respectivas competencias. En política, la Revolución Cubana estimula el proceso de mitificación típico de esta clase media desarrollista que no sólo adhiere al sueño utópico sino que además –y en el marco de un poder fuertemente polarizado por la Guerra Fría–, defiende con vehemencia la no siempre estable posición tercermundista. Finalmente, en economía, los mercados prestan atención a los intereses (y al poder adquisitivo) de este nuevo público lector al que dirigen una versión de sociedad de consumo centrada en la producción y en el intercambio masivo de bienes culturales. Resumiendo, puede decirse entonces que, más o menos instalada sobre la ideología de este complejo mitológico, la amplia capa media latinoamericana se apropió de un discurso principistamente subsidiario del valor de lo nuevo. Un discurso reconocible además por sus fuertes marcas de internacionalismo estético, utopismo tercermundista y protagonismo cultural.

Comienzo accidentado: entre los auspicios y las condenas

Dicha composición de lugar viene en parte a explicar la estrategia apelativa que *Mundo Nuevo* desplegó sobre este sector del público. En parte, también parece dar cuenta de la casi inmediata inserción que logró en un campo virtualmente saturado por publicaciones que no pudieron competir con su eficaz representación de los mitos del nuevo público. Desde la “Presentación” del primer número (Julio 1966), la política editorial de la revista define su relación explícita y privilegiada con un lector al que percibe como “material humano muy original que constituye no sólo un nuevo tipo social, sino cultural” (4). En otras palabras, *Mundo Nuevo* apela a un público jerarquizado (y diferenciado), de un alto nivel de adiestramiento, con el que establece un pacto de lectura basado en compromisos de actualidad, originalidad, calidad crítica y producción confiable y selectiva de opiniones autorizadas.

En la misma “Presentación” (cuya apariencia de preámbulo no alcanza sin embargo a disfrazar los alcances teóricos y prácticos del manifiesto literario), *Mundo Nuevo* despliega su programa editorial en torno a una doble propuesta. Primero, la revista enuncia su propósito institucional de ordenar el territorio literario y de servir de aparato de propaganda y “reputación” a la producción cultural latinoamericana. En segundo lugar –y de manera más evasiva aunque no menos visible que la primera–, *Mundo Nuevo* refracta profusamente las marcas de liberalismo ideológico, vanguardismo estético e internacionalismo cultural que organizan el foco de sus estrategias enunciativas.¹ Los efectos enumerados de este conglomerado parecen concentrarse en esa suerte de declaración de principios que aparece clausurando este texto programático:

Al diálogo realmente internacional que tiene a París como centro, *Mundo Nuevo* aspira aportar un acento latinoamericano. Por eso, esta nueva revista quiere constituirse en lugar de encuentro de quienes componen, hoy, el concierto de una cultura viva y proyectada hacia el futuro, una cultura sin fronteras, libre de dogmas y fanáticas servidumbres. (“Presentación” 4)

El enunciado superpone varios presupuestos de época o “lugares comunes intelectuales” –como los llamaría Bourdieu– que es necesario desmontar para aclarar el mapa de relaciones y solidaridades trazado desde los preliminares.

En principio, la política dominante que hace que *Mundo Nuevo* prestigie los valores de novedad e integración –política por otra parte, vigente desde el título mismo– hace también que elija representarse no ya como revista de literatura (en semejante marco de deificación de sistemas totalizadores esto implicaría una reducción imperdonable) sino como una revista de cultura. Tan pronto como establece esta diferencia, París, “centro” y árbitro universal de la cultura, aparece como garantía al modelo liberal-humanista postulado en toda su variedad de matices: como cultura independiente y neutral; como cultura internacional y cosmopolita (“Somos por primera vez en nuestra historia” –había anunciado gozosamente Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*– “contemporáneos de todos los hombres” [174]); y también como cultura vital y proyectiva (esto último, en clara oposición a toda vinculación con el pasado y la tradición propuesta por el modelo estatal-nacionalista). Por último, *Mundo Nuevo* se presenta como “lugar de encuentro”, como espacio oportuno y obligado para desplegar la política del “buen vecino”. En este sentido, hay que reparar en el efecto de resonancia que adquiere la palabra *diálogo* en la “Presentación” y en el resto del *corpus*.

Decir esto en los años 60, y proponer al mismo tiempo “una cultura libre de dogmas y fanáticas servidumbres” resultaba poco menos transparente que señalar con el dedo la

política editorial llevada a cabo por *Casa de las Américas*. Por alusión y contraste, *Mundo Nuevo* establece entonces su propio antimodelo en la revista dirigida por Fernández Retamar, y a partir de este momento, le declara una suerte de Guerra Fría que con altibajos constituye la causa inmediata y visible de la polarización del campo intelectual latinoamericano (Weiss 59-63; Frenk 83).

Los inicios de este enfrentamiento anteceden la aparición oficial de *Mundo Nuevo* y pueden rastrearse, sin duda, en el intercambio epistolar que a fines de 1965 mantuvieron Rodríguez Monegal y Fernández Retamar, y que fue publicado tiempo después –aunque casi simultáneamente– por *Bohemia*, *¡Siempre!*, *Marcha* y *La Rosa Blindada*. En este cruce de correspondencias animado por la lógica del “amigo-enemigo” ya están perfiladas las dos retóricas que van a organizar la red de solidaridades y rechazos del campo, los dos principios que van a conferir identidad política al “nosotros” y lo van a diferenciar del “ellos”. En la primera de las cartas, Rodríguez Monegal anuncia a Fernández Retamar que le ofrecieron dirigir “una revista literaria en París para América Latina” (58). Según Monegal, esta revista va a representar “una oportunidad para todos los que creemos en una cultura latinoamericana viva y de hoy” (“Correspondencia” 58) y, a continuación, dice que ha aceptado dirigirla “porque el grupo que me la ofrece (vinculado con el Congreso por la Libertad de la Cultura pero no dependiente de él) me asegura toda la libertad de elección y orientación” (“Correspondencia” 58). En la respuesta de Fernández Retamar, el recientemente nombrado director de *Casa de las Américas*, se anima a profetizar lo siguiente: “Créeme que siento que esa revista nueva (y vieja) la dirijas tú. Es posible que en los primeros números, con el fin de atraer colaboradores de calidad, logres esa ‘libertad de elección y orientación’ de que me hablas; que incluso se defienda allí la revolución latinoamericana: pero es igual-

mente seguro que la orientación ulterior escapará a tus manos, según el ejemplo de *Cuadernos*” (“Correspondencia” 58-59).²

Si bien la aparición de *Mundo Nuevo* había sido sensacionalmente anticipada con estas cartas, no por ello la publicación del primer número en julio de 1966 dejó de producir una reacción desproporcionada en los medios latinoamericanos claramente comprometidos con la Revolución Cubana. Con una retórica menos elíptica y más “de guerra caliente” –retórica que voluntariamente quiso contrastar con el tono de moderado integracionismo adoptado por la revista de Rodríguez Monegal–, tanto *Casa de las Américas* como *Marcha* aprovecharon sus espacios editoriales para denunciar los efectos políticos de lo que dieron en llamar ese “nuevo engendro literario que recorre América Latina” (Fornet, *New World* 73). Básicamente, la batería que se dirigió contra *Mundo Nuevo* abarcó, poco más o menos, el siguiente espectro de acusaciones: a) ser un instrumento financiado por la CIA en el marco de la política de penetración cultural iniciada por Kennedy; b) trabajar por la neutralidad de la cultura; c) camaleonizar el lenguaje de la izquierda; y d) estimular una gradual despoltización del intelectual latinoamericano.³

Específicamente Ambrosio Fornet, entonces asesor literario de la Editorial Nacional de Cuba, sostuvo que el intento editorial de *Mundo Nuevo* respondía a un proyecto de enmascaramiento semántico que podía ser ubicado en el siguiente mapa de referencias:

Muchos intelectuales latinoamericanos se han encogido de hombros: hija de *Cuadernos* y del siniestro Congreso por la Libertad de la Cultura, la nueva revista no les produce más inquietud ni curiosidad que un folleto oficial de la Embajada Norteamericana. “No podrá engañar a nadie –dicen. Es una mezcla de *Cuadernos*, *Preués* y *Encounter*. Es el mismo perro con el mismo collar.”

Aunque la definición no puede ser más justa, esa actitud es ingenua y peligrosa. Aunque al servicio de la misma estrategia que orientaba a *Cuadernos*, la revista *Mundo Nuevo* nace en una situación radicalmente distinta: para sobrevivir tiene que usar otras máscaras.

Patrocinada por el llamado Instituto de Asuntos Sociales para América Latina [*sic*] –organismo recién fundado en París por el Congreso por la Libertad de la Cultura, su propósito evidente, como señaló el ensayista uruguayo Angel Rama en el periódico *Marcha* (Montevideo, Junio 3, 1966), es “capitalizar para el Congreso y en forma solapada a la nueva intelectualidad del continente”. (*New World* 70)

A partir de este momento se entabló una verdadera demarcación en el terreno de batalla y el acto de persuadir a los intelectuales latinoamericanos fue uno de los objetivos prácticos codiciados en la disputa. Como muestra la cita, la posición liderada por *Casa de las Américas* y *Marcha* trató de esquivar los riesgos derivados de falsos esquematismos y reconsideró el caso *Mundo Nuevo* bajo una perspectiva particular. Por un lado, el modelo liberal de marcado tono ecléctico con el que se autoidentificó *Mundo Nuevo* puso a la revista al cubierto de discursos explícitamente anticomunistas como el del Congreso por la Libertad de la Cultura o el de *Cuadernos* –publicación latinoamericana editada en Francia por Germán Arciniegas. Por otro lado, ese mismo modelo terminó incorporando la revista a un frente común junto con plataformas culturales de mayor base apelativa como el XXXIV Congreso del P.E.N. Club que se realizó en junio de 1966 en Nueva York (un evento que además contó con una cobertura atípicamente importante en los primeros números de *Mundo Nuevo*).

El escritor latinoamericano: ese oscuro objeto del deseo

Pero más allá de la vinculación directa o indirecta entre *Mundo Nuevo* y la CIA,⁴ lo que visiblemente están disputando *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo* es la imposición de dos modelos excluyentes de intelectual latinoamericano. Frente al modelo de intelectual “comprometido” y “militante” –una síntesis de sartrismo guevarista o una mezcla de Martí y el

Che, héroe popular y maestro de juventudes— propuesto por la Revolución Cubana,⁵ *Mundo Nuevo* diseña un modelo construido sobre la base de las tensiones y contradicciones de la sociedad de consumo, una suerte de superestrella o una versión *up-dated* de dandy del espectáculo (Franco “Narrador”).

No parece arbitrario entonces que *Mundo Nuevo* —revista de diálogo— inaugure el primer número con la entrevista que Rodríguez Monegal hace a Carlos Fuentes y que sugestivamente se titula “Situación del escritor en América Latina”. En el reportaje, Carlos Fuentes, representante “oficial” de esta imagen espectacular que promueve la revista, aparece desplegando una congestión de lugares comunes construida a partir de la superposición del mito de la modernidad latinoamericana y el mito de la modernidad universal:

Estamos [los latinoamericanos] tan sometidos como cualquier gringo o francés al mundo de las competencias y los símbolos de *status* al mundo de las luces de neón y los Sears-Roebuck y las lavadoras automáticas y las películas de James Bond y los tarros de sopa Campbell. Vivimos en sociedades modernas, maltratadas, inundadas de objetos, de mitos y aspiraciones de plástico y aluminio, y tenemos que encontrar los procedimientos, las respuestas, al nivel de esa realidad: tenemos que encontrar las nuevas tensiones, los nuevos símbolos, la nueva imaginación, a partir del Chicle Wrigley’s y la telenovela y el frug y el bolero... Antes que en la cultura, el mexicano o el bonaerense o el limeño actuales *somos contemporáneos de todos los hombres en las mercancías y las modas, ¿no es cierto?* (“Situación” 5; el subrayado es mío).

La intuición solemne de *El laberinto de la soledad* —“somos por primera vez contemporáneos de todos los hombres” (174)— es trivializada en la frase final de Fuentes donde la verdad sentenciosa de los 50 se convierte en consigna de consumo de la década siguiente. Protagonista central de la cultura del *happening*, Carlos Fuentes representa, mejor que cualquier otro escritor latinoamericano, el mito de la modernidad fetichizada convirtiéndose con ello, en uno de los productores y difusores más icónico del discurso triunfalista que

dominó el campo cultural de los años 60. No resulta sorprendente entonces que en *Historia personal del boom* Donoso pique de cierto gigantismo tautológico y haga decir a Fuentes “Le boom c’est moi” (51). De la misma manera, tampoco parece conciente de incurrir en exceso alguno cuando fecha el inicio del boom en 1965 con aquel *happening* pantagruélico presidido por Rita Macedo, “la bella actriz que es la mujer de Carlos Fuentes: diosa estática, intocable, era como si las autoridades culturales la hubieran prestado para la ocasión como valiosísima pieza traída del recién inaugurado Museo Arqueológico y Antropológico de México” (79). Técnicamente caótica, la estructura retórica del *happening* busca transgredir los márgenes institucionales: que el museo ocupe un espacio intercambiable con el escenario, con la cama matrimonial, con la vitrina casera o con el templo azteca. Pero más allá de toda ocurrencia sintáctica, lo que importa señalar es que tal exacerbación de efectos cristaliza en una especie de *pop-philosophie* que funciona —poco más o menos— como punto de vista permanente en los discursos del 60.

Imagen de escritor joven, moderno, exitoso, espectacular, *flamboyant*, cosmopolita, ilustradísimo, Carlos Fuentes es además, según fantasea Donoso, “el *primero* en manejar sus obras a través de agentes literarios, el *primero* en tener amistades con los escritores importantes de Europa y los Estados Unidos —James Jones le presta su piso en un distinguido hotel de la Isle-de-St. Louis; lo reciben en plan de intimidad Mandiargues y William Styron—, el *primero* en ser considerado como un novelista de *primera fila* por los críticos yanquis, el *primero*...” etc. (50). Carlos Fuentes es, en una palabra, la marca registrada del boom latinoamericano, una suerte de empresario multinacional del éxito y la modernidad cuya festividad superestelar *culte de moi*, se aleja definitivamente del modelo social de intelectual *don de soi* distribuido por la Revolución Cubana.⁶

La imagen de escritor impulsada desde *Mundo Nuevo* no tardó en completarse con los componentes agregados por Severo Sarduy a quien Rodríguez Monegal dedica la entrevista del siguiente número (*MN* 2 [Agosto 1966]). La marca internacionalista que el componente-Fuentes aseguraba al modelo a través de su relación gozosa con la cultura de masas, se superpuso entonces al componente-Sarduy que vino a incorporar el prestigio y el control del lenguaje codificado del grupo *Tel Quel*, foco representativo de la élite cultural más selecta de la época (Frenk 91). Mientras la obra de Fuentes era codiciada por los directores del cine italiano —uno de los motivos que aparecen en la primera entrevista es el doble éxito de la traducción de *Cambio de piel* y de la versión cinematográfica de *Aura* en el mercado italiano—, con total naturalidad, Severo Sarduy exhibe su pertenencia intelectual a los círculos más competitivos de la academia francesa. La alegría del viaje intelectual latinoamericano a Europa que, según David Viñas, comienza a principios del siglo XIX con el viaje de adquisición del intelectual ilustrado, parece terminar en los 60 con el éxito metropolitano que ostenta el modelo-boom: culminación y apoteosis del proceso seguido por una cultura periférica en su aspiración histórica por acceder a los centros de distribución del poder cultural.⁷

Además, Sarduy agrega un tercer componente al cosmopolitismo que define la imagen de escritor propuesta por *Mundo Nuevo*. Trae a la superficie el tópico, de clara ascendencia romántica, del “esencial” y permanente estado de auto-exilio al que el artista está condenado por su extrema sensibilidad estética. La operación de *Mundo Nuevo* en el aprovechamiento y reformulación del tópico es doble. Por un lado, la revista sustancializa y descontextualiza el exilio histórico vaciándolo en los moldes metafóricos del lugar común. Por otro, aprovecha los efectos de la estilización para poner en sistema una serie cargada de oposiciones valorativas (universalismo vs.

provincialismo; patria estética vs. patria política; mundo vs. isla; arte libre vs. arte comprometido; suma vs. resta).

Los mismos componentes aparecen “en bruto” en *Historia personal del boom*. Al contar su experiencia de época, Donoso tiende a reproducir retóricamente el discurso institucionalizado desde *Mundo Nuevo* para dar cuenta de la ideología-boom. Y a pesar de que recupera la experiencia histórica con alguna ventaja retrospectiva, es tal la fuerza centrífuga que ejerce *Mundo Nuevo* sobre su registro, que Donoso se queda —literalmente— sin palabras alternativas. El alto poder reproductivo de la revista se deja ver, por ejemplo, cuando frente a la acusación de “cosmopolitismo desenraizado” que la crítica imputa al grupo, Donoso asume una suerte de defensa colectiva, minimiza (absolutizando) el cargo y echa mano a la referencia tranquilizadora que encuentra en el modernismo como formación socio-literaria asimilable al boom de los 60:

...las acusaciones que trae consigo este exilio —que sería otro de los rasgos que aplicado libremente configuraría al hipotético boom— no es más que una variante a las acusaciones de todas las épocas a los escritores latinoamericanos que casi siempre han vivido por lo menos durante largas temporadas fuera de sus países: Darío y los modernistas en París, donde fundaron la revista *Mundial*, tan paralela a otras revistas de hoy con sede en París (*Historia* 56).

La alusión es clara. Donoso aparece repitiendo (y automatizando) la asimilación boom-modernismo ya anticipada por *Mundo Nuevo* desde el número 7 dedicado a Rubén Darío (Enero 1967) y vuelta a reiterar por Rodríguez Monegal años después de su experiencia editorial parisina (1972, 39-43). Además, la variable del “exilio ventajoso” también se vuelve a reforzar en *Historia personal del boom*. Al comentar la extrañeza que provoca en un crítico italiano la solidaridad que vincula a los escritores de los 60, Donoso escribe: “Este crítico no tomaba en cuenta que al salirse de la provincia, que gene-

ralmente es la capilla literaria que se forma dentro de cada país, la envidia se minimiza. ¿No sería ésta, quizá, una de las razones que determinan el hecho de que la mayoría de las novelas capitales del boom fueron escritas fuera del país, y que tantos y tantos novelistas hispanoamericanos siguen saliendo de sus países para avecindarse en el extranjero?” (*Historia* 58). Repitiendo la técnica de *Mundo Nuevo*, el pasaje marca semánticamente una de las series opositivas (país-provincia-capilla literaria-envidia), y aleja el destierro del sentido histórico de pérdida transformando al exiliado, poco más o menos, en un festivo ciudadano del mundo.

En este punto, es posible especular que frente a otros criterios evaluativos, la imagen de escritor que propone *Mundo Nuevo* funciona como criterio dominante en la demarcación que tradicionalmente se ha realizado del boom latinoamericano. En primer lugar, la revista legitima el sistema de inclusión/exclusión que constituye la imagen pública del boom como grupo al aceptar sólo a Fuentes, Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa como cabezas indiscutibles del olimpo sesentista latinoamericano (lo que no implica que eventualmente puedan admitirse también los nombres intercambiables de Donoso, Puig, Sarduy, Cabrera Infante o Goytisolo, escritores cuyas características secundarias vienen a matizar la imagen cristalizada por el grupo de “escritores-faro”). En segundo lugar, el carácter homogéneo del boom no está dado por el modelo de escritura que el boom postula sino por el modelo de escritor que *Mundo Nuevo* institucionaliza. Esto explica las dificultades y los fracasos a los que se ha enfrentado la crítica al tratar de dar con un principio estético satisfactorio que resuelva las diferencias obvias entre (para dar sólo un ejemplo), la escritura de Cortázar y la de García Márquez.⁸ En tercer lugar, el fuerte poder de identificación que logró *Mundo Nuevo* en relación al boom latinoamericano se debió principalmente a la eficacia con la que la revista impulsó este

modelo alternativo de escritor y al éxito con el que lo reprodujo discursivamente. Esto viene en parte a explicar también su clara estrategia de inserción en un campo editorial donde el boom era virtual propiedad intelectual de *Casa de las Américas* (la revista cubana no sólo había dedicado su número 26 [Octubre-noviembre 1964] a la “Nueva Narrativa Latinoamericana” sino que a lo largo de su primera época y bajo la dirección de Antón Arrufat y de un Consejo de Redacción continental, había comprometido a una cantidad importante de la *intelligentsia* latinoamericana).

El P.E.N., Neruda y el principio del final

Esta imagen de escritor –*Mundo Nuevo* abandona el uso de la palabra “intelectual,” categoría fuertemente ligada al modelo propuesto por *Casa de las Américas*– viene a reforzar los efectos monopólicos de un discurso de unidad e integración que, desde la “Presentación”, se enuncia bajo el doble propósito de “insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual [y de entablar] un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos, capillas literarias y artísticas” (“Presentación” 4). El mismo programa editorial se pone de manifiesto a lo largo de la evaluación que hace Rodríguez Monegal en el “Diario del P.E.N. Club” (*MN* 4 [Octubre 1966]). De hecho, la centralidad que alcanza el XXXIV Congreso del P.E.N. (Nueva York, junio 1966) en los primeros números de *Mundo Nuevo* hace que el P.E.N. pueda leerse como una suerte de “manifiesto para-literario” de la revista:⁹

el Congreso se justificó por muchas cosas pero sobre todo por dos: a) demostró con los hechos que el diálogo es posible en la comunidad intelectual y que para lograrlo, nadie debe renunciar a sus convicciones o sus doctrinas; b) también demostró que en este momento hay una litera-

tura latinoamericana que funciona por encima de las separaciones nacionales y que tiene, cada día más, una fuerza y una pujanza internacionales (Rodríguez Monegal, “Diario” 41).

La interpretación de fuerte carácter demostrativo nace en el interior de la forma noticia alentada por el desdibujamiento de las fronteras entre información y opinión que Rodríguez Monegal logra a través del uso del “diario”. Este tipo de operaciones son rutinarias en *Mundo Nuevo*. Con frecuencia la revista explota los márgenes de ambigüedad que deriva de géneros informativo-anecdóticos como la nota de viaje, el testimonio, el collage y el comentario de citas textuales. De esta manera, mientras mantiene la dominante del artículo en función referencial (produciendo el consiguiente efecto de información) convierte la anécdota en espacio privilegiado de interpretación (adjuntando el efecto buscado de verificación) (Indart; Verón). Por medio de estos mecanismos, el material altamente semantizado que pone en circulación *Mundo Nuevo* posiciona valorativamente a un público que siente así satisfechas sus demandas de protagonismo cultural.

En el “Diario del P.E.N.” los datos incidentales del Congreso se imprimen sobre el dato histórico y la producción de opiniones de alto nivel simbolizante y gran efecto apodíctico viene a confundir el espacio que separa la anécdota del acontecimiento. Reformulado desde el discurso pan-dialoguista de *Mundo Nuevo*, el Congreso se transforma así en “símbolo” del fin de la Guerra Fría (“Fue la más grande de las reuniones internacionales de escritores realizadas hasta la fecha. El P.E.N. fue la primera institución en romper los límites de la guerra fría entre el mundo capitalista y el mundo socialista” (Rodríguez Monegal, “Diario” 87). La asistencia de Pablo Neruda al Congreso, versión latinoamericanizada, corregida y aumentada del “poeta en Nueva York”, sirvió para reforzar la relación icónica que el texto quiere construir entre EE.UU

y Latinoamérica. La cita que sigue, extraída de “El P.E.N. Club contra la Guerra Fría”, no sólo pone en evidencia el aprovechamiento ideológico que Rodríguez Monegal hace de Neruda en este sentido, sino también el trabajo al que se somete la anécdota en estos procesos de simbolización de la información:

Quando me preguntaron –dijo Neruda– qué influencia había tenido la literatura norteamericana sobre mi poesía, les relaté una anécdota de mi carpintero, Rafita, en Isla Negra. Me regalaron –agregó– una fotografía de Whitman de 1.50 m. de altura, que la hice colocar en una puerta. Le decía que no me la fuera a romper al hacerlo. La terminó de colocar y me dice: ‘Don Pablito, ¿le puedo preguntar? ¿Es su papá?’ Yo le dije: “Sí, Rafita, es mi papá”. Eso le contaba a los norteamericanos (“El P.E.N.” 87).

En este discurso de unidad EE.UU-Latinoamérica organizado en torno al prestigio de irradiación de Neruda, el reconocimiento de la deuda literaria con Whitman parece querer, por un lado, anticipar y duplicar los alcances públicos del encuentro Neruda-Arthur Miller (de quien Rodríguez Monegal dice que representa el “mejor tipo de escritor norteamericano” por “predicar el acercamiento, la concordia y el diálogo” [“Diario” 50]). Por otro lado, parece querer amortiguar los efectos desestabilizadores que sobre el discurso armonizador de *Mundo Nuevo* tuvo que haber tenido la disputa final que protagonizó el poeta chileno con Ignazio Silone, editor de *Tempo Presente*, revista financiada por la CIA a través del Congreso por la Libertad de la Cultura. En la mesa redonda del último día dedicada a “El escritor como figura pública”, Ignazio Silone atacó abiertamente a los intelectuales que apoyaban a la Revolución Cubana y Neruda polemizó con el escritor italiano sosteniendo que semejantes intervenciones venían a demostrar que, en efecto, la Guerra Fría no había terminado. La disputa mereció extenso espacio en la prensa internacional y fue re-contada por *Mundo Nuevo* en el “Diario del P.E.N.” Tra-

tando de restar importancia a la pelea en sí, el artículo busca renegociar el sentido de la noticia por medio del ya aludido mecanismo de simbolización de la información: “Sobre la oposición triunfó en este Congreso la concordia. Sobre los extremos de la ideología o de la política, la necesidad del diálogo. Por eso pienso que el encuentro, breve aunque magnificado por la prensa” –escribe Rodríguez Monegal en relación a la polémica– “tuvo un carácter simbólico. Fue como el último duelo entre hombres de otra era geológica a la que asistieron un poco maravillados y un poco escépticos, los hombres de una nueva era. En la noche, todo fue concordia en la inmensa cena de despedida...” (“Diario” 50).

El denso entramado de información anecdotizada convierte al Congreso y, metonímicamente al escritor latinoamericano, en foco privilegiado de una reflexión cuya filiación liberal funciona en los límites del dogma y la parodia involuntaria. Dogma: porque el valor centrífugo asignado por la argumentación a conectores interpretativos como “diálogo”, “concordia” o “independencia espiritual del escritor” terminan –por un efecto homogeneizador y abstracto– exasperando el sentido mismo del discurso. Y parodia involuntaria: porque muchas veces en el vértigo del proceso sublimador, el discurso liberal convierte el valor absoluto en fetiche (o grotesco) de sí mismo. El caso más extremo, cuando en una suerte de metaforización hiperbólica de “diálogo” trascendente con EE.UU., el “Diario del P.E.N.” cuenta que la delegación latinoamericana hizo circular el anillo de Henry James como si a través de este ritual se estuviera estableciendo un contacto “de tercer tipo” con el escritor norteamericano (“Mientras me saco el anillo y lo devuelvo” –escribe Rodríguez Monegal– “pienso que simbólicamente ha quedado establecido ahora otro vínculo con James. El encuentro, el préstamo del anillo, las palabras constituyen una ceremonia. Carlos Fuentes se probará también el anillo y de alguna manera habrá pasado algo allí, en medio de las bro-

mas y de las naturales exageraciones con que tratamos de asimilar lo inasimilable” [“Diario” 45]).

En el interior de un campo cultural hipersensibilizado por los efectos de la “Alianza para el Progreso” o los planes “Camelot” en Chile, “Simpático” en Colombia y “Job 430” en Argentina, la modalidad atípica que adoptó el XXXIV Congreso del P.E.N. Club actuó como disparador de una reacción en cadena cuyas consecuencias son aún hoy difíciles de determinar. A partir de junio de 1966 y hasta bien entrado 1967, la circulación vertiginosa de cartas y documentos acusatorios que desencadenó el P.E.N. puso en evidencia lo que pueden considerarse los síntomas de un primer cisma intelectual latinoamericano. Una vez más, los antagonismos se ventilaban por medio de la socialización de cartas echando mano a un género por definición privado y marcado por rasgos fuertemente personales de interpelación. Esta modalidad persuasiva que ya había sido consagrada durante la “disputa epistolar” Rodríguez Monegal-Fernández Retamar, vuelve en 1966-7 a hacerse visible y lo será aún años más tarde en el sonado caso Padilla.

En el número 38 (Septiembre-Octubre de 1966), *Casa de las Américas* reprodujo una “Carta Abierta a Pablo Neruda” fechada en La Habana, el 25 de julio de 1966. El documento que había sido publicado anteriormente en el periódico *Gramma* (31 de julio) y en *Marcha* (5 de agosto), llevaba la firma de más de ciento veinte intelectuales entre los que figuraban Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marinello, José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar. Montada retóricamente para aleccionar y alertar antes que para polemizar, la carta evalúa los efectos políticos de la participación de Neruda en el P.E.N., enmarca históricamente la política de flexibilización norteamericana hacia Latinoamérica, y censura a Neruda haber aceptado la condecoración Orden del Sol del presidente peruano Belaún-

de. Es interesante señalar, por último, que en la superficie de este documento –y de tantos otros que se produjeron desde Cuba– Sartre aparece como un modelo de conducta alternativa que el texto aplaude por haber rechazado “una invitación a visitar los Estados Unidos, para impedir ser utilizado, y dar además una forma concreta a su repudio a la agresión norteamericana a Viet Nam” (“Carta abierta a Pablo Neruda” 131). El peculiar entrelazamiento de categorías populistas, sartreanas y marxistas que coagula en el tono aleccionador de la carta profundizó sin duda el discurso denunciante que definió la línea editorial de *Casa de las Américas* bajo la dirección de Fernández Retamar. Debido a su carácter polarizador y excluyente el confuso intercambio de misivas ejerció tal presión sobre los intereses y decisiones del público y de los intelectuales que en no pocos casos llevó a estos últimos al límite de contradicciones ideológicas difíciles de soportar.¹⁰ En sus memorias el poeta chileno recuerda el incidente de la carta abierta como una paradoja sin atenuantes:

El asunto era un ovillo, una bola de nieve o de malversaciones ideológicas que era preciso hacer crecer a toda costa. Resultaba siniestramente divertido recibir esos sobres tapizados con retratos de Franco como sellos postales, en cuyo interior se acusaba a Pablo Neruda de contrarrevolucionario. En cuanto a mí, no he dejado de ser el mismo que escribió *Canción de gesta*. A través de él no puedo olvidar que yo fui el primer poeta que dedicó un libro entero a enaltecer la revolución cubana (*Confieso* 446-47).

Acaso el análisis de estos recuerdos malhumorados¹¹ y de los testimonios que documentan el Congreso del P.E.N. sirva para reposicionar el caso Neruda y para colocarlo en correlación y tensión simétrica respecto al caso Padilla (y con lo que éste último actualmente significa en tanto momento de fractura para el boom).

La doble crisis del modelo-*Mundo Nuevo*

Frente a la variable denunciante que encarna *Casa de las Américas*, *Mundo Nuevo* proyecta un discurso integracionista de tono moderado y ecléctico que evade sistemáticamente la polémica verbal. Frente a la instancia colectiva –muchas veces anónima pero siempre colegiada– que define la política del “nosotros” de *Casa de las Américas*, *Mundo Nuevo* fomenta la presencia dominante del yo, un yo que, actuando en doble representación del escritor y el lector, se constituye en principio individual, narcisista y reflejo de la producción codificada de sus enunciados. Frente a la crítica política históricamente enmarcada de *Casa de las Américas*, *Mundo Nuevo* diferencia y especifica los discursos, separando la política de la literatura, y legitimando su intervención pública en nombre de la autonomía literaria.¹² Fue su forma de controlar el referente y tratar de refundirlo en una suerte de clave interpretativa orgánica y total, ahistórica y autosuficiente. Para esto, la revista no sólo se apropia del canon estructuralista e incorpora tecnicismos provenientes de la *Nouvelle Critique*, también explota la autoridad que irradia el mito y el lenguaje considerados (levistraussianamente) estructuras universales de sentido (Rowe, “Paz”). El afán de especialización discursiva es explícito. *Mundo Nuevo* aspira a diferenciarse y alejarse de la práctica amateur del lector cultivado, secularizando su producción y tecnicizando el uso de un lenguaje específico y calificado. Y si históricamente el modernismo significó un paso importante hacia la profesionalización del escritor, los años 60 representan un avance simétrico y complementario hacia la profesionalización de la crítica latinoamericana. Al menos esto parece inferirse de la clara conciencia que *Mundo Nuevo* manifiesta hacia todos aquellos aspectos que tienden a reforzar la posición de la crítica como práctica autónoma y diferenciada.

Marcada por estos principios autosuficientes de profesionalización, unidad, moderación y confianza en “la libertad de la cultura”, la política editorial de *Mundo Nuevo* cristalizó en una voluntad de coherencia sostenida muchas veces más allá de lo creíble. En abril de 1967, el *New York Times* publica una serie de artículos que denunciaban la red de subsidios culturales mantenida por la CIA y terminaban vinculando financieramente la revista a la Central de Inteligencia. Puesto en jaque uno de los mitos intocables de *Mundo Nuevo*, Rodríguez Monegal siguió defendiendo (aunque poco verosímelmente) la libertad económica e ideológica de la revista que dirigía. Pero no fue sino hasta después de su renuncia a partir del número 25 (julio 1968) y del profundo cambio que experimentó *Mundo Nuevo* con el traslado de su equipo editorial al Buenos Aires del Onganiato, que la revista mostró fisuras importantes en el repertorio de creencias que apuntalaban el sólido aparato del modelo pro-boom.

Por otra parte, a fines del 68 una serie de “imprevistos” históricos —la invasión a Santo Domingo, los golpes militares en Brasil, Argentina y Perú, además de la matanza de Tlatelolco— vinieron a cambiar el humor triunfalista que dominó Latinoamérica durante los primeros años de la década. La importancia histórica de estos acontecimientos hace pensar que en la reformulación del discurso de *Mundo Nuevo* el peso masivo del cambio de método político que significó el avance de los militarismos cumplió un papel decisivo, llegando incluso a producir efectos más perturbadores que los provocados por el alejamiento de Rodríguez Monegal de la dirección de la revista. Junto a la instalación de los gobiernos militares se desvaneció el sueño de las clases medias latinoamericanas y mientras las dictaduras escribían el epílogo del *happening* desarrollista, las clases medias purgaban su sentimiento de culpa y derrota sometiendo a revisión crítica —y muchas veces dramática— los presupuestos institucionales, culturales y

políticos que alimentaron la mitología de la década (Monsiváis, “Notas sobre la cultura” 1501-2). En esta suerte de “requiem prematuro” que clausuró el discurso celebratorio de los 60, el mito *Mundo Nuevo* que creía en una cultura neutral, internacionalista y unificada cargó con buena parte del descrédito.

La polémica en torno a la nueva novela que desencadenó el artículo de Ignacio Iglesias publicado en el número 28 (Octubre 1968) es un indicio de la puesta en crisis del discurso pro-boom según aparece definido en la primera etapa de *Mundo Nuevo*. El artículo, retóricamente construido para provocar adhesión o rechazo —gesto de ruptura por demás elocuente si se lo contrasta con el tono moderado y decoroso de las ediciones parisinas—, denuncia el autismo estetizante en que, según Iglesias, ha “degenerado” la nueva novela latinoamericana, ex-niña mimada de la revista. En el mismo número aparece “Perspectivas de la actual novela hispanoamericana”, un artículo de Iber Verdugo dedicado al mismo tema. De apariencia menos agresiva y más reposada que el de Iglesias, el artículo de Verdugo desliza sin embargo dos ataques frontales al discurso institucionalizado durante la 1^{era}. época de *Mundo Nuevo*: no sólo censura los alcances y cuestiona la eficacia del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (impugnando así el componente internacionalista del modelo anterior), también personaliza su ataque y trivializa la “contribución” crítica de Emir Rodríguez Monegal en dicho Congreso.¹³

La polémica en torno al boom se prolongó hasta el número 38 (Agosto 1969) y fue la primera de muchas que sirvieron para redefinir el nuevo espacio de participación que instituyó la segunda época de la revista.¹⁴ La mayoría de los artículos dirigían su batería ofensiva principalmente contra dos pilares básicos del modelo sesentista: la “tecnología narrativa” y la posición central que asumía el valor de “lo nuevo” en el

interior de su sistema de referencias. En resumidas cuentas, los argumentos que se esgrimieron contra la nueva novela fueron, poco más o menos, los siguientes: a) la pirotecnia verbal auyenta al público y sólo sirve para enmascarar el sinsentido, y b) la nueva novela ha pasado de moda y para muchos críticos, empezando por Iglesias, se trata de un juego definitivamente envejecido. Esta señal algo estridente de la crítica lleva a pensar que, si bien la vanguardia de los 60 había nacido del cruce exitoso entre confianza técnica y búsqueda de lo nuevo, hacia fines de la década este mismo programa parecía haber institucionalizado sus propios postulados y neutralizado (o agotado) los efectos ideológicos de su propia representación.

A pesar del “desorden afectivo” que interfiere el curso de las argumentaciones o del nivel *naif* en que se desarrollan muchas de las diatribas, el desprecio que manifestaron hacia el valor de lo nuevo contribuyó en no poca medida a poner en crisis el pacto que el liberalismo había sellado con la vanguardia artística. A consecuencia de esta crisis, el estado de sobreexcitación con que la nueva narrativa celebró el “encuentro liberador” entre revolución y literatura dió lugar al “rito sin mitos” que definió los márgenes de acción a la generación inmediatamente posterior al boom. Lejos ya del optimismo celebratorio o de la exaltación técnica, la nueva generación puso en entredicho los alcances prácticos del modelo liberal de modernidad prestigiado durante la década de los 60. No sólo porque vulgarizó los espacios sacralizados por la novela experimental sino también porque supo moverse con igual facilidad entre la cultura estandarizada y la nostalgia del origen, entre el espacio del alfabetismo funcional desarrollista y el espacio político del dadaísmo de las dictaduras latinoamericanas. Fuertemente marcada por el nuevo contexto histórico, la literatura emergente a principios de los 70 intentó sin duda redefinir su propio estatuto de escritura a

partir de reglas de producción que poco tenían que ver con las reglas vigentes durante los años 60. Síntoma, sin duda, de que esta época ya declaraba virtualmente clausurada a la “mítica década” pasada.

Notas

* Una primera versión de este capítulo apareció bajo el título “*Mundo Nuevo: Hacia la definición de un modelo discursivo en Nuevo Texto Crítico* 11 (1993): 187-206.

¹ Hablo de discurso de matriz liberal en el mismo sentido utilizado por John King en su estudio sobre la revista argentina *Sur*: “el liberalismo se percibe actuando más allá de la política, refiriéndose a ésta en términos abstractos o a un nivel puramente cultural. La literatura ratifica así su superioridad artística sobre la vida y se constituye en un foro alternativo capaz de enjuiciar la realidad. Pero aún así, en la esfera de lo literario funciona una suerte de filtro ideológico: todo lo que es marxista y fascista, tanto como los textos sociales y realistas, queda sistemáticamente excluido. Estas elecciones no necesitan defenderse: más que definidas, constituyen estándares que se dan por sentados” (*Sur* 199).

² El párrafo sigue en los siguientes términos: “Y la revista acabará asumiendo, sin duda más hábilmente, y por tanto más negativamente, posiciones contrarias a los intereses de nuestros pueblos. ¿O debemos creer que el imperialismo norteamericano, al margen de ciertas hazañas en el Congo, Viet Nam o Santo Domingo, se ha entregado de repente al patrocinio desinteresado de las puras tareas del espíritu en el mundo, sobre todo en nuestro mundo, y te envían a París para darle a la América Latina la revista que su literatura requiere? Nadie puede proponer en serio que estas fantasías se tomen por realidades” (59).

³ “Al pie de la letra”, la sección bibliográfica de *Casa de las Américas*, fue el espacio que la revista cubana privilegió para polemizar con *Mundo Nuevo*. A través de comentarios propios o citas extraídas de otras publicaciones latinoamericanas, la revista de Rodríguez Monegal se constituyó en objeto típico de la sección desde el número 36-37 (Mayo-Agosto 1966) hasta el número 53 (Marzo-Abril 1969). A partir del número 45 (Noviembre-Diciembre 1967) las referencias a *Mundo Nuevo* perdieron continuidad y desaparecieron por completo después del número 53 de *Casa de las Américas*. De estas innumerables referencias la cita que aparece en “Al pie de la letra” del número 36-37 evalúa la aparición de *Mundo Nuevo* en los siguientes términos: “La tarea de división y adoctrinamiento continúa y todo indica que con una creciente despolitización, se apunta hacia ese ideal de ‘neutralización’ que es la nueva forma de acción imperialista” (217).

⁴ Véase para más detalles los editoriales “Al lector” (*MN* 11 [Mayo 1967]) y “La CIA y los intelectuales” (*MN* 13 [Julio 1967]); además de las relaciones firmadas por Emir Rodríguez Monegal, “La CIA y los intelectuales” (*MN* 14 [Agosto 1967]:11-20) y “A propósito de *Mundo Nuevo*” (*MN* 25 [Julio 1968]: 93-94). Consúltense asimismo Emir Rodríguez Monegal 1972 y 1980, Coleman y Lasch.

⁵ En una parte de su artículo, Fornet precisa: “Hoy el intelectual latinoamericano reivindica orgullosamente su responsabilidad política y social: ha pasado la época en que los modernistas volaban como águilas solitarias por encima de sus pueblos hambrientos. Nuestros intelectuales se insertan de nuevo en una tradición que desde Sarmiento hasta Martí, desde Montalvo hasta Mariátegui los señala como conciencias y vanguardias de la sociedad” (73). Queda claro que Fornet está oponiendo modelos de intelectual, frente al artista torre de marfil prestigia sin duda el modelo de intelectual comprometido. Confróntese también Weiss y Frenk 85; 88.

⁶ Recojo aquí las categorías utilizadas por David Viñas para ilustrar el cambio de modelos que reconoce en la actitud pública de Cortázar (*Más allá* 50).

⁷ Confróntese con los distintos modelos de “viajes” a la metrópoli propuestos por David Viñas (1971). Muy resumidamente la alegoría cubre el siguiente espectro: a) el viaje colonial representado por Manuel Belgrano, b) el viaje utilitario representado por Juan B. Alberdi, c) el viaje balzaciano representado por Domingo F. Sarmiento, d) el viaje consumidor representado por Lucio V. Mansilla y e) el viaje ceremonial representado por Julio Cortázar.

⁸ En este sentido, recuérdense las palabras de Vargas Llosa, citadas y comentadas por Angel Rama, que abonan la tesis según la cual el boom no admite reducirse a un movimiento literario (“El boom” 59-60).

⁹ El XXXIV Congreso del P.E.N. Club recibió la siguiente cobertura en *Mundo Nuevo*: en el número 3 (Septiembre 1966) aparece la transcripción del discurso inaugural de Saul Bellow y un extracto de *Newsweek* sobre el Congreso; en el número 4 (Octubre 1966), Emir Rodríguez Monegal firma el “Diario del P.E.N. Club”; mientras que el número 5 (Noviembre 1966) le dedica su editorial, transcribe la mesa redonda en la que participaron los escritores latinoamericanos bajo el título “Papel del escritor en América Latina” y publica “El P.E.N. Club contra la guerra fría”, otra nota firmada por Rodríguez Monegal.

¹⁰ Estas contradicciones se ponen de manifiesto, por ejemplo, en la carta que Roa Bastos escribió a Fernández Retamar a raíz del escándalo Neruda. En este texto, Roa Bastos alerta sobre las consecuencias negativas que puede tener un posible endurecimiento en los métodos cubanos de expansión cultural y establece las diferencias entre las literaturas producidas en el interior de estados revolucionarios y las literaturas producidas en países que están lejos de experimentar la revolución como un proceso integral. Presionado sin duda por la polarización del campo cultural, Roa Bastos se siente en la obligación de explicar y justificar públicamente por qué colaboró en *Mundo Nuevo*: “...no estoy reclamando un bill de indemnidad o prerrogativas de tolerancia y privilegio para los que como yo, hemos incurrido sin mala fe en algunos de los descuidos o

equivocaciones fustigados en la carta a Pablo; mi colaboración en *Mundo Nuevo*, por ejemplo. No voy a pretender ahora justificarla con argumentos que ya carecen de oportunidad, sólo puedo decirte, en mi descargo, que cuando Emir comprometió mi colaboración para esa revista, a su paso por Buenos Aires, a fines del 65, no se había desencadenado aun la esclarecedora polémica que fue iniciada precisamente por ti” (136).

¹¹ El poema “Cuba, siempre” incluido en *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* refleja asimismo su resentimiento hacia Fernández Retamar, responsable, según Neruda, de la idea que motivó la Carta Abierta: “Pienso también en Cuba venerada,/ la que alzó su cabeza independiente/ con el Che, con mi insigne camarada,/ que con Fidel, el capitán valiente// y contra retamares y gusanos/ levantaron la estrella del Caribe/ en nuestro firmamento americano” (39-40).

¹² En términos generales, el modelo de *Mundo Nuevo* coincide con el modelo que describe Horkheimer para situaciones de riesgo público y de inestabilidad histórica. Según Horkheimer, las amenazas de la historia y el mercado de masas presionan sobre el modelo liberal obligándolo a reformular su enunciado bajo la forma de una mitología de auto-preservación y función compensatoria. Frente a estos casos, el modelo refuerza su centro en un yo (ciertamente mítico) al que ilusiona insuflado de libertad y poder ilimitados.

¹³ Durante el Congreso, un joven venezolano interpeló al ex-director de *Mundo Nuevo*. En su artículo, Iber Verdugo reproduce el diálogo comentándolo en los siguientes términos: “—Yo les pido a los novelistas que me ayuden a descubrir la verdad. Yo les pido que me digan quién soy’. —Lea las novelas atentamente y verá cómo le ayudan en su problema’, fue la respuesta sensata pero demasiado rápida de Rodríguez Monegal. Y la cosa pasó entre sonrisas burlonas y murmullos de desdén. Por eso nadie creyó al crítico político y por eso su palabra se perdió en el vacío” (80).

¹⁴ Además de los artículos aparecidos en el número 28, el corpus de la polémica queda constituido por los siguientes textos: el número 33 (Marzo 1969) le dedica los artículos de Lora Risco, León y Ainsa; el número 34 (Abril 1969), los artículos que firman Ladrón de Guevara, Guillermo de Torre y Pagés Larraya; el número 35 (Mayo 1969) publica la respuesta de Ignacio Iglesias y el número 38 (Agosto 1969) publica el último artículo de Vera Ocampo.

Libre:

Encrucijada de una vanguardia que guiña a la izquierda y dobla a la derecha*

Cuentan que cuando Juan Goytisolo habló por primera vez de la inverosímil mecenas de *Libre*, Severo Sarduy sólo atinó a exclamar: “Joven, bella, culta, millonaria y, además, de izquierda! No puede ser! Y, si es así, tiene cáncer” (*En los reinos* 157). La perfección no se da nunca en estado puro y la suspicacia del comentario residía en no ignorar las generales de la ley. Incisivo, Sarduy acertó en casi todo excepto en un dato. Lo que ensombrecía el perfil impecable de Albina du Boisrouvray no era una enfermedad mortal sino los vínculos no menos fatales de su ascendencia familiar: hija de la hermana de Antenor Patiño y del marqués francés du Boisrouvray, nombre y fortuna desembocaban directamente en Nicanor Patiño, el legendario “rey del estaño” boliviano, una herencia imposible de eludir cuando lo que estaba en juego era la financiación de “otra revista del boom” lanzada en momentos de pleno fervor militante.

Pese a los esfuerzos de algunos miembros del proyecto por justificar la procedencia de los subsidios —Goytisolo exaltó públicamente el carácter rebelde y comprometido de la protectora del boom, y Cortázar declaró a *Primera Plana* que el gesto filantrópico de la nieta de Patiño era, como el de Nobel, una forma de expiar su culpa histórica—, los argumentos no resultaron convincentes sin duda porque el escándalo en torno a *Mundo Nuevo* estaba aún fresco en la memoria de todos. *Casa de las Américas* impugnó la iniciativa rebautizán-

dola lapidariamente *Mundo Libre* (“Calibán” 146). *La Opinión* tituló una entrevista a Albina de Boisrouvray “Los genes de Patiño y las ideas de Mao” arrojando de esta manera dudas sistemáticas sobre el contenido de lo que decía el reportaje que publicaba. Y *Los libros*, en “Carta abierta a *Libre*”, trató de poner en perspectiva el espinoso tema de la financiación de la revista: “Desprecio –escribió Héctor Schmucler– todo argumento moralizante como el que algunos han esgrimido en relación a las finanzas de *Libre*: no es fundamental la circunstancia de que la revista sea financiada o no por la nieta del boliviano Patiño. De la misma manera, aclaro, la oposición a la revista *Mundo Nuevo* no se debía sólo a que era financiada por la CIA. Lo cuestionable es el proyecto político que encierran estas publicaciones” (30).

Obligada a hacer frente a estos ataques prematuros, la revista debió aclarar en el primer número que el apoyo de Albina du Boisrouvray no implicaba “ninguna suerte de compromiso para la publicación y que sólo fue aceptado en atención a que ella, también colaboradora de *Il Manifesto*, *Politique* y *J'accuse*, comparte los propósitos y orientación de *Libre*” (L 1, 3). Curiosamente en la lista se olvida mencionar una credencial no del todo irrelevante: en momentos en que la nieta de Patiño accedió a financiar la revista del boom era, también, directora de una revista de decoraciones.

La procedencia de los fondos no fue sin embargo el único motivo de conflicto. Pensada como una revista colectiva, *Libre* estuvo desde su inicio condenada a sortear crisis de grupo. La aventura, según la versión que registran Donoso y Goytisolo en sus memorias, empezó a tomar forma a mediados de 1970, en la casa de Saignon de Julio Cortázar. Allí, un día de verano, después de asistir a la premiere francesa del *Tuerto es rey* de Fuentes, el boom en pleno trató de imaginar el perfil político-cultural del proyecto editorial conjunto que en principio pensaron bautizar *Blanco*, en homenaje al libro

del mismo nombre de Octavio Paz. Durante horas, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Goytisolo y el mismo Cortázar intentaron llegar a un acuerdo en cuanto a objetivos, colaboradores, frecuencia, y distribución. Todos en ese momento coincidieron en que la publicación debía nacer para apoyar a Cuba: “Aunque arriesgada, la idea de tender un puente entre nosotros y la Revolución –de presentar el diálogo entre Cuba y la izquierda no comunista europea y latinoamericana– era tentadora” (159), confesó más tarde Juan Goytisolo, director del primer número de la colección. Sin embargo, el consenso logrado en torno a la revolución cubana se disipó rápidamente a la hora de discutir la lista de posibles colaboradores. Mientras Vargas Llosa y Goytisolo apoyaban la incorporación de Cabrera Infante, Cortázar “afirmó de modo rotundo que si Guillermo entraba por una puerta él salía por la otra” (Goytisolo 60). Era obvio que después de las declaraciones anticastristas que el autor de *Tres tristes tigres* había enviado a *Primera Plana* en 1968, su nombre despertara este tipo de recelos. Un aluvión de motivos políticos terminó finalmente por darle la razón a Cortázar: a causa del estado de guerra fría que dominaba el campo intelectual de entonces, *Libre* –una revista que nacía con el propósito explícito de dialogar con Cuba– no podía ofrecer sus páginas al que a los ojos de muchos pasaba por ser el “primer exiliado de la Revolución” sin verse obligada a pagar por semejante prodigalidad un precio político demasiado elevado (Mudrovic 104). Idénticas circunstancias aconsejaron también que la revista se mantuviera a igual distancia de Emir Rodríguez Monegal, el polémico ex-director de *Mundo Nuevo*, quien se convirtió así en otra de las celebridades expulsadas de una lista no menos célebre. “Me he enterado –le escribe en una carta Monegal a Cabrera Infante– que Julio Cortázar amenazó a Goytisolo con irse de *Libre*, y escribir a todos sus amigos para que no colaborasen en la susodicha, si él me invita a colaborar. O sea, mi

caro, que estamos en el mismo bote. ¿Qué te parece si fundamos una revista de los excluidos por Cortázar? ¿Algo así como un Salón de Refugiados de la nueva literatura latinoamericana o un Anti-Vaticano?” (26 Ag. 1971). Todo grupo supone exclusiones, pero Rodríguez Monegal no entendía por qué en *Libre* había hijos y entenados, por qué lo vetaban a él y a Cabrera Infante, y aceptaban, por ejemplo, a Rubén Bareiro Saguier, antiguo colaborador de *Cuadernos y Mundo Nuevo*, y ex-becario del Congreso por la Libertad de la Cultura en París –antecedentes que el mismo Monegal se encarga prolijamente de enumerar en una carta que envía a Goytisolo para que “el ingenuo de Cortázar, que temió perder la virginidad política si colaboraba en *Mundo Nuevo*, se entere de quién es el escritor paraguayo” (20 Oct. 1971).

Sin prestar excesiva atención a estos primeros escollos que anunciaban un camino difícil, el boom se abocó a la tarea de hacer realidad la que pronto se convertiría en su propia revista. A fines de 1970, cuando el grupo volvió a reunirse en la casa de Barcelona de los Goytisolo, esta vez para festejar la llegada del nuevo año, el proyecto ya era casi un hecho: atendiendo a una sugerencia de María Pilar Donoso, *Blanco* fue deshechado como nombre por sus obvias connotaciones racistas y en su lugar se optó por llamarla *Libre*. Juan Goytisolo ya estaba al frente del primer número (se había decidido que la dirección sería rotativa); Plinio Apuleyo Mendoza había aceptado ser jefe de redacción; la sede parisina operaba en el número 26 de la Rue de Bievre, y el número inicial crecía acumulando colaboraciones de Cortázar, Vargas Llosa, Paz, Donoso, Fuentes y Luis Goytisolo.

Cuando este volumen estaba a punto de salir a la venta, el estallido del caso Padilla acaparó la atención del plantel y la fecha original del lanzamiento debió ser atrasada varios meses a causa del rol protagónico que el grupo jugó en el intercambio de documentos con Cuba. La “primera carta de los

intelectuales a Fidel Castro”, redactada por Goytisolo y Cortázar, y firmada por otros 54 intelectuales entre los que se cuentan casi todos los miembros del elenco inicial de *Libre*, fue seguida meses después por el segundo texto o “Carta abierta de los 62”. Escrita esta vez por Goytisolo y Vargas Llosa, la segunda carta dejaba de lado el tono respetuoso y mesurado de la carta anterior y con un lenguaje incriminatorio expresaba “cólera” por la “penosa mascarada” que había protagonizado Padilla en la UNEAC. Ni bien Cortázar ojeó la nota, se negó a firmarla. En su lugar, envió a *Libre* “Policrítica en la hora de los chacales”, un poema largo que refleja el registro destemplado con el que se escribió el epílogo de la aventura sesentista:

Me cuesta emplear esta primera persona del singular, y más me cuesta decir: esto es así, o esto es mentira. Todo escritor, Narciso, se masturbaba defendiendo su nombre, el Occidente

lo ha llenado de orgullo solitario. ¿Quién soy yo frente a pueblos que luchan por la sal y la vida, con qué derecho he de llenar más páginas con negaciones y opiniones personales?

.....
Tienes razón, Fidel: sólo en la brega hay el derecho al descontento, sólo de adentro ha de salir la crítica, la búsqueda de fórmulas mejores, sí, pero adentro es tan afuera a veces, y hoy me aparto para siempre del liberal a la violeta, de los que firman los virtuosos textos por-que-Cu-ba-no-es-eso-que-e-xi-gen-sus-es-que-mas-de-bu-fe-te. (“Policrítica” 128)

Dirigida a los colaboradores de *Libre*, esta enfática defensa a la revolución cubana provocó signos de rechazo y malestar entre los antiguos compañeros de ruta: “Cuando Cortázar mandó el texto” –recuerda Goytisolo con fragmentos de memoria aún inyectados de rencor y malhumor–, “nuestra reacción fue de abrupta y frondosa incredulidad. El autor sutil de *Bestiario* y *Las armas secretas* ¿podía haber escrito aquellos versos ram-

plones y zafios, que merecían figurar por méritos propios en la antología ucraniana o uzbeka de los tiempos benditos del zdanovismo?” (192). (Y éste –cabe aclarar entre paréntesis– es un gesto típico de Goytisoló: cuando trata de leer un cambio político, siempre lo hace desde la literatura.)

El poema –al que alguien de *Libre* llamó maliciosamente “tango con letra que Vichinsky” (Goytisoló 193)– formó parte del *dossier* del caso Padilla que apareció en el primer número y fue, en rigor, la última colaboración de Cortázar que registran los sumarios de la revista. Después de la ruptura que selló “Policrítica”, el escritor argentino dejó de formar parte de *Libre* y, si bien su nombre siguió apareciendo religiosamente en la lista de colaboradores, su inclusión parecía satisfacer una mera cuestión de formas. Sólo Vargas Llosa, cuando actuó como director del cuarto y último número de la colección, se animó a romper el hechizo y, al salir su número a la venta, el público pudo comprobar que Cortázar, junto a Francisco Urondo y Juan Gelman habían sido destronados del codiciado “cuadro de honor” de la revista.

Estas deserciones de primera hora (a la ruptura radical de Cortázar siguió el alejamiento menos estridente pero no menos decidido de García Márquez) hicieron estallar el pacto inicial de complicidad y de connivencia sellado implícita y explícitamente por el grupo. Toda revista de carácter grupal traza un mapa de estrategias que actúan como principio unificador y generador de la dimensión ético-política con la que el “núcleo” de la publicación se identifica (Williams). Por lo general, el grupo proyecta una identidad hacia adentro (en forma de cohesión y sentido de pertenencia) pero también se da una identificación hacia afuera (cuando es percibido y ratificado por otros como una formación interna y coherente). El boom antes de congregarse en torno a *Libre* negó muchas veces la existencia de otros lazos que no fueran los de la simple amistad; sin embargo, el proyecto editorial parisino lo llevó a explicitar su po-

sición, dándole base orgánica a una identidad colectiva que a falta de fronteras más precisas tendió a autodefinirse como vanguardista y ecléctica, en el orden estético, y como revolucionaria y comprometida, en el plano político. *Libre*, en este sentido, supone la institucionalización del boom como grupo y funciona como tabla de lanzamiento desde donde el olimpo sesentista aspiró a concretar sus hasta entonces vacilantes pretensiones de intervención en la esfera social.

Pero una empresa de esta naturaleza no estaba exenta de riesgos: el peso de los nombres que conformaban la lista de colaboradores amenazaba con escorar la revista del lado de lo literario, un riesgo que el plantel creyó evitar cediendo a las preocupaciones políticas no sólo mayor espacio (los textos políticos sumaron siempre más páginas que los literarios) sino también un lugar de privilegio (siempre, además, antecedieron a la sección creativa). Espacios contiguos, la política y la literatura nunca, sin embargo, llegaron a intersectarse. La revista fue, en este aspecto, pudorosamente esquizofrénica, llegando incluso a salir con dos manifiestos, uno estético (“*Libre*” [L 1, 2-3]) y otro político (“*Libre* y América Latina” [L 1, 5]). Doble identidad y doble discursividad: si en *Libre* el esfuerzo de entender y practicar la política pasaba por el aprendizaje asociado a la discusión y al debate, este espacio de *work in progress* en el que la revista inscribió la “revolución latinoamericana” no fue sin embargo aplicado a la literatura que ocupó sistemáticamente el lugar de al lado y el lugar de lo dado, de lo que no admitía discusión porque aparecía como valor explícito, no cuestionado ni cuestionable. En líneas generales, *Libre* discute sobre política pero se niega a hacer lo mismo con la literatura (de ahí que Vargas Llosa y Rama, ambos colaboradores de *Libre*, elijan sintomáticamente polemizar en *Marcha* sobre *Historia de un deicidio*, uno de cuyos capítulos había sido publicado como primicia en el número inaugural de la publicación).

Y si la división entre política y literatura fue un rasgo identitario de *Libre*, el exilio voluntario de sus miembros, con París a la cabeza y Barcelona como centro fluctuante, fue otro elemento cohesionador de importancia. Imaginada en principio como perspectiva legitimadora del discurso latinoamericanista de la revista, la mirada exotópica que desplegó el boom actuó más bien como variable deslegitimadora ante los ojos de amplios sectores de latinoamericanos (“Inexplicable desde tan lejos puedan saber si es calumniosa o no una acusación contra Padilla”, reza un telegrama firmado por Haydée Santamaría que reproduce el *dossier* del primer número).

Por último, hay que mencionar el espinoso tema del mercado, otro de los componentes importantes que actuó exclusivamente desde afuera, como percepción externa al grupo porque *Libre*, obedeciendo en esto una de las reglas de oro del liberalismo enunciadas por Bourdieu –aquella que dice que “el orden literario se presenta como un modelo económico invertido: a quienes entran en él les interesa ser desinteresados” (*Las reglas* 320)– borró de su discurso toda referencia explícita que permitiera asociar al equipo con el mundo del dinero. (No por eso, los intercambios económicos dejaron de producirse en el interior de la revista, todo lo contrario, rasgos de este tipo de negociación aparecen en el énfasis que se da a la política del reconocimiento a los pares, en la tendencia a duplicar efectos de consagración cuando se dedican reseñas a libros ya premiados, en las autorremisiones de los avisos que publicitan títulos encabezados por un sugerente “los redactores de *Libre* en Seix Barral”, en la intención de rendir culto a la cultura con una devoción casi ritual, o en la búsqueda por inflacionar cierto tipo y ciertos nombres de la literatura latinoamericana.) Semejantes marcas no pasaron sin embargo desapercibidas para otros agentes del campo literario: Rodríguez Monegal se refirió a *Libre* como “expre-

sión de una mafia que controla ciertas editoriales y ciertos medios de comunicación” (“Mafia” 17). Y *Los libros* leyó lo que ofrecía la revista desde claves exclusivamente provenientes de la mercadotecnia (“La publicación aparece definida por la existencia de un mercado determinado, que es el que consume libros ‘de la nueva novela latinoamericana.’ Un mercado con sus leyes, con sus grandes editoriales, con sus precios. Reunidos como un grupo, pensamos que falsamente reunidos como un grupo, los escritores que la dirigen responden a la demanda de ese mercado” [Funes 51]).

Con todo, se podría decir que lo que hace que el “núcleo” de *Libre* se constituya en grupo no es sólo la confusa frontera que en los 70 separó la nueva novela del *best seller* sino más bien el valor dominante con que el *ethos* grupal, como lo llamaría Bourdieu, se reafirma a través de la solución enfática del nombre de la publicación. “Libre” es una fórmula de carácter afirmativo que al mismo tiempo funciona como propuesta cultural y como programa político. Parafraseando a Morin, es posible decir que se trata del “himno meta-nacional” del grupo: a medio camino de la incitación y la promesa, el valor-libertad ocupa el lugar utópico de la revista. En todos los problemas que le preocuparon –desde la libertad de creación, hasta la libertad en el socialismo, pasando por los movimientos de liberación, y la liberación femenina– la palabra asume distintas combinaciones que dan la sensación de ubicuidad y explotan las nociones de dinamismo, cambio y vanguardia implícitas en sus múltiples formulaciones. Ejemplo del mismo efecto multiplicador, el manifiesto “literario” de la revista –un texto escrito usando la palabra-programa como leitmotiv– concluye con la siguiente declaración de principios: “Los escritores agrupados en torno a *Libre* se proponen defender las aspiraciones liberadoras de la época en que vivimos, y en su búsqueda de la más alta libertad intelectual y estética modelada por el ideal revolucionario, someter igle-

sias y sistemas a una crítica necesaria y purificadora” (L 1:3). Libertad intelectual, compromiso personal y criticismo es el triple pacto que constituye al grupo, o la Realpolitik del saber que sella el lanzamiento de *Libre*.

Sartre y su concepto de “intelectual libre” orienta la moral de la revista y está en el centro de sus decisiones más importantes. Dominante desde el principio (según Goytisolo, “[e]l objeto primordial de la empresa debía consistir en una desmilitarización de la cultura, tal y como la había propuesto Sartre años atrás en un coloquio de escritores de Leningrado” [*En los reinos* 158]), el magisterio espiritual que ejerció Sartre fue también lo que a la postre aceleró la crisis que terminó con el cierre de la publicación y con la desintegración, insospechada antes de 1971, del núcleo de escritores que le había servido de plataforma. Diez años después del intento fallido de *Libre*, Goytisolo arriesga el siguiente principio de balance:

la revista de crítica trimestral del mundo de habla española que debía habernos aglutinado se convirtió en verdad, por una serie de causas e imponderables, en el arma de nuestro enfrentamiento y de nuestra enemistad. Las relaciones personales que unían a sus iniciadores –protagonistas casi todos ellos del mal llamado boom latinoamericano– se agriaron y, en cierto modo, terminaron allí. Sentimientos de duda, recelo y aun franca hostilidad sustituyeron la vieja cordialidad y camaradería. Un gato negro había cruzado inopinadamente el domicilio de la revista: el célebre caso Padilla. (156)

O “Caso Pesadilla”, como lo bautizó con humor negro Julio Cortázar (“Carta”). La lectura de Goytisolo filtrada de intensificadores emotivos reconoce aunque no analiza los puntos claves de la historia. El caso Padilla está en el origen y escribe el fin del proyecto *Libre*. Dentro de este marco, las dos cartas a Fidel Castro, con las que empieza la consolidación del grupo como tal, se pueden considerar los verdaderos manifiestos que precedieron a la revista pero que no deben

leerse fuera de su discursividad porque en estos textos se inscribe y define la posición intelectual y política que luego será ratificada de manera orgánica a través de las páginas de *Libre*. “Actos de denuncia profética”, el modelo de las cartas hay que buscarlo en Sartre o en lo que Bourdieu llama “efecto Sartre” –esa “pretensión de superarlo todo y conservarlo todo” (*Las reglas* 315), ese afán de “reconciliar la plenitud del individuo con la inquietud crítica del intelectual” (317)– éste fue, en último análisis, el “sueño del mandarín” que llevó a la crisis terminal y a la clausura de la revista en 1972. Actuando como Sartre actuó frente al PC francés, los escritores de *Libre* buscaron mediante el cuestionamiento a la revolución alcanzar una doble legitimación –legitimación de sí mismos como intelectuales críticos, por un lado, y legitimación simultánea de la revolución como proceso dinámico capaz de aceptar voces disidentes, por otro: poco más o menos ésta era la fórmula de relación que aspiraron ingenuamente establecer con Cuba a comienzos de los años 70. Al tomar distancia respecto a las posiciones dominantes en América Latina, el grupo quiso garantizar para sí el título de virtud revolucionaria al mismo tiempo que pretendía dejar intacto su derecho de libre adhesión y autonomía, y su especificidad en el campo de poder.

Problema de conciencia, más que solidaridad o afiliación, la preocupación de *Libre* por los procesos revolucionarios parece haber sido la extensión de la obligación individual que cada miembro sintió ante las demandas de la época y que ratificó por medio de un pacto entre iguales. La figura de intelectual que subyace a este discurso es, siguiendo la clasificación de Max Weber, la del paria o desclasado (aunque bien mirados, los intelectuales de *Libre* más que parias parecen, como diría Gino Germani, intelectuales “desubicados”). Sea como fuere, *Libre* adhiere al concepto de intelectual como “conciencia crítica” en momentos en que este mismo modelo

es abandonado por Cuba. Esta línea, atribuible a Teodoro Petkoff, dirigente del MAS venezolano y responsable de la orientación de izquierda reformista con la que se identificó la publicación a partir de su manifiesto político, continuaba los lineamientos del Congreso Cultural de La Habana de enero de 1968 fraguados en un discurso antiimperialista y anticapitalista que buscó, por un lado, la apertura al socialismo y, por otro, la reivindicación de la vanguardia artística. De esta forma, mientras Cuba, seguida por amplios sectores intelectuales de América Latina, celebraba la convergencia entre vanguardia estética y vanguardia política, *Libre*, tensionada entre los mandatos de la política y los derechos de la *intelligentsia* a los que nunca quiso renunciar, ratificaba la separación entre compromiso personal y libertad cultural, prolongando así un modelo cuya fórmula había sido una de las más exitosas durante los años sesenta.

La ruptura de Cortázar con el grupo se inscribe en este momento de recambio de modelos. Después de militar en las filas del torremarfilismo sesentista, Cortázar abrazó sin reservas la lucha por las causas sociales. Los signos de este cambio fueron inequívocos: en 1973, publicó el *Libro de Manuel*, donó los derechos de autor a los presos políticos argentinos, abandonó el traje por la guayabera y una barba rojiza guevarizó decididamente su imagen pública. El pasaje no fue perdonado ni entendido por algunos de sus antiguos compañeros de *Libre* y, años después, Vargas Llosa –con una imaginación no exenta de perversidad– llegó a comparar la “mutación” cortazariana de los años 70 con la transformación radical que “experimenta el narrador del Axolotl” (“Las trompetas” 7).

En el último número, *Libre* publica una entrevista a Sartre donde el padre tutelar de la revista toma distancia de la figura del escritor comprometido, critica a los intelectuales que confunden liberalismo burgués con democracia y afirma que una

revolución sin violencia no puede considerarse una revolución en sentido cabal. También pone en entredicho el proceso chileno (“no creo –dice– en la posibilidad de llegar al socialismo por la vía legal” [6]), se abstiene de emitir juicios sobre Cuba (“estoy demasiado lejos de los acontecimientos para darles un juicio definitivo” [10]) y mientras defiende la alternativa revolucionaria que representan los tupamaros en Uruguay (“son lo suficientemente fuertes como para que la situación se defina entre ellos y el gobierno” [7]), arroja dudas sistemáticas sobre las intenciones reformistas del MAS venezolano [6]. Con estas declaraciones, el mandarín privaba de sentido la línea política a la que había apostado *Libre*, adhiriendo a una posición en la que, compromiso, criticismo y liberalismo intelectual ya no contaban con la bendición de su aval sacralizador. Vaciada de legitimidad ante su propia mirada, *Libre* deja de aparecer aunque las razones que alega no hacen referencia a lo que significó para la revista este cambio de dirección en el pensamiento de Sartre: “*Libre* –escribe Goytisolo– murió a causa de la factura de teléfono” (187).

Con el triunfo de esta nueva lógica de ideas y despojado del arsenal apropiado para articular un discurso latinoamericanista creíble, el grupo no tuvo más remedio que reconocer el techo ideológico de su proyecto y optar por la desintegración final. Había nacido para responder al conjunto de expectativas de transformación social, y al cabo de cuatro números y varios tanteos fallidos quedaba demostrado que su oferta simbólica resultaba insuficiente para canalizarlo. Si es cierto que una revista sólo puede ser o la expresión de una vanguardia o la manifestación de sobrevida de un grupo, *Libre* parece haber estado más cerca de lo último que de lo primero. Canto de cisne del boom, *Libre* surge sintomáticamente cuando empieza a circular en América Latina la idea de que el boom ha muerto, y al convertirse en la expresión trasnochada de un liberalismo que fantaseó con ser revolucionario,

la candidez política de la revista no hizo más que dar consistencia a estos rumores. Además, para rematarlos, a la ingenuidad sumó dos errores de cálculo: creer que París seguía siendo el lugar privilegiado desde donde pensar América Latina y que unos *happy few* tenían derecho al monopolio de hacerlo. El milagro de las firmas, como lo llamaría Bourdieu, fue incapaz de imaginar un continente que estaba lejos de ser lo ideológicamente homogéneo que en principio se había creído. Y al concluir que en 1972 “[e]l bello proyecto de revista cultural, revolucionaria y vanguardista” se había convertido en “un mediocre y sobado argumento de novela barata” (*En los reinos* 191), el balance literario que propone Goytiso- lo tampoco parece escapar al aura de fracaso que terminó por sellar la aventura editorial del boom.

Notas

* Una primera versión de este capítulo fue publicada bajo el título “América Latina desde París (A propósito de *Libre*)” en la edición de Saúl Sosnowski *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999. 433-51.

The Center For Inter-American Relations: Patronazgo y canon latinoamericano en los Estados Unidos*

En su edición del 24 de julio de 1981 el *New York Times* celebró la aparición en Estados Unidos de la novela de Ernesto Sábato *Sobre héroes y tumbas*. La nota, titulada “A Novel’s Long Trek Into English”, no se detenía a comentar “la novela ampliamente aclamada” (McDowell 24) sino más bien denunciaba el largo y conflictivo proceso que el libro debió atravesar antes de ser publicado en inglés.¹ Después de su aparición en 1962, la segunda novela de Sábato había cosechado excelentes reseñas, alcanzando un éxito indiscutido de ventas en América Latina y Europa. Todo esto sin embargo no pareció importar a la hora en que por lo menos cinco editoriales de importancia –Holt, Knopf, Grove, Viking, y Penguin– consideraron su posible traducción.² *Sobre héroes y tumbas* no encontró un editor dispuesto a publicarla en EE.UU. hasta 1978 cuando el Center for Inter-American Relations –“una organización dedicada a promover el entendimiento hemisférico con sede en Nueva York”, según la caracterización que ofreció el *New York Times*– asumió el costo total de la traducción y llegó a un acuerdo final con David Godine, su editor definitivo en lengua inglesa.³ En términos de mercado, este atraso parece incomprensible, sobre todo si se tiene en cuenta que Sábato era lo que se puede llamar un escritor de bajo riesgo: *bestseller* en Argentina, había sido masivamente traducido (y vendido) en Europa (la edición francesa de *Sobre héroes y tumbas* se reimprimió inmediatamente después de agotar

7000 ejemplares), y además no era un escritor desconocido en Estados Unidos ya que Knopf había traducido *El túnel*, su primera novela, en 1951.

En un contexto más amplio, lejos de ser excepcional, la odisea de *Sobre héroes y tumbas* resulta un caso más frecuente de lo que inicialmente pudiera parecer. Sin caer en excesos, se puede decir que toda la literatura latinoamericana luchó por acceder al mercado norteamericano del libro de una forma no menos ardua ni menos problemática. El reconocimiento llegó finalmente en los años 70 pero no dependió sólo de la calidad de las obras –como muchos críticos tendieron a suponer– sino más bien del activo trabajo de *lobby* que llevó a cabo un grupo aliado de críticos, traductores y editores. Nucleados en torno al Center for Inter-American Relations y a *Review*, su órgano de difusión, constituyeron un grupo de presión que jugó un rol decisivo en la incorporación de autores y novelas latinoamericanas al exclusivo mundo del *establishment* neoyorquino. Desde entonces, estos mismos nombres han llegado a ser en EE.UU. sinónimo del canon latinoamericano. En este capítulo, intento reconstruir este espacio inscripto dentro de la industria de la traducción (lo que Bourdieu llamaría “la cocina” del campo cultural), a fin de poner de manifiesto el papel que desempeñó el Centro como mediador y formador de canon, y el poder que ejerció en determinar qué libros y qué autores latinoamericanos fueron importados, traducidos y leídos en Estados Unidos a fines de los años 60 y a lo largo de los 70.

Históricamente las casas editoriales norteamericanas se habían mostrado resistentes a traducir literatura latinoamericana por considerarla una empresa de alto riesgo y réditos inexistentes. La afirmación de Russel Baker en su columna del *NYT* –“Los norteamericanos son capaces de hacer casi cualquier cosa por Latinoamérica, excepto leer [su literatura]”– carga sin duda una dosis considerable de verdad. Pese a ello,

hubo momentos de interés esporádico en la región que se manifestaron a través de programas de intercambio, distribución de becas, publicaciones de libros y conferencias intercontinentales. La política del Buen Vecino apadrinada por Franklin Roosevelt, por ejemplo, fue decididamente uno de esos momentos. Otro período de interés coincidió con la Segunda Guerra Mundial cuando Estados Unidos re-dirigió su atención hacia Latinoamérica con la intención de abrir nuevos mercados y “el Departamento de Estado exhibió amplia generosidad para con la región, y cuando no había dineros públicos o estos resultaron insuficientes, las becas privadas, en particular las otorgadas por la Fundación Rockefeller, complementaron el flujo de subsidios” (Cline 59). Aprovechando el apetito oficial por Latinoamérica, Alfred Knopf, uno de los grandes editores de literatura en traducción del momento, siguió sumando nombres “exóticos” a un catálogo editorial que ya contaba con algunos (pocos) autores latinoamericanos (*Martín Rivas* de Alberto Blest Gana publicado en traducción en 1918, *Literatura Brasileña* de Isaac Goldberg en 1922, *El destino de un continente* de Manuel Ugarte en 1925, y *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán en 1930). A fines de los años 50, tiempo después de que el interés en la región había decaído durante la posguerra, Knopf se había convertido en la casa editorial más importante de literatura latinoamericana en los EE.UU. Su catálogo era extenso y exhibía tal heterogeneidad que resulta difícil (al menos hoy) decodificar la política o visión que gobernaba semejante selección de títulos. Además del afecto por la literatura brasileña que había demostrado Blanche Knopf desde su primer viaje a Latinoamérica en 1942 (Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa y Gilberto Freyre fueron algunos de los autores en los cuales Knopf había invertido considerablemente), la lista de títulos de la editorial no parecía estar organizada por otros criterios que no fueran la popularidad del escritor, los instin-

tos editoriales o las condiciones que rodearon la producción de ciertas obras publicadas. Ininteligible como parecía, el catálogo de Knopf –que reunía autores tan dispares como Ricardo Palma, Alfonso Reyes, María Luisa Bombal, Eduardo Mallea, Ciro Alegría, Germán Arciniegas, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Adolfo Costa du Rels y José Suárez Carreño– sugería que hasta los 50 lo que se entendía por “literatura latinoamericana” en EE.UU. era ciertamente variado, por no decir arbitrario.

Durante sus largos años de compromiso con el vecino del sur, Knopf llegó a superar mayores obstáculos. El público y los críticos poco (y nada) sabían de la historia y de la literatura latinoamericana lo que hacía prácticamente imposible encontrar columnistas interesados en reseñar libros traducidos del español o del portugués, y en las raras ocasiones en que esto ocurría, los comentarios no eran por lo general muy favorables. No fue hasta 1962, con el lanzamiento de *Gabriela, Clove and Cinnamon* de Jorge Amado, que una novela en traducción editada por Knopf llegó a convertirse en un *bestseller* en EE.UU.: “Estas ganancias tuyas –escribió Alfred Knopf a Amado– son probablemente las más abultadas que ningún escritor latinoamericano haya recibido jamás de un editor norteamericano” Otro de los problemas que Knopf enfrentó a la hora de publicar libros latinoamericanos fueron los altos costos y las ventas reducidas: “Durante los últimos 25 años, Brasil ha significado mucho para mí... tratando de promover su literatura mi empresa ha incurrido en pérdidas económicas considerables” (citado en Rostagno 33). Encontrar traductores competentes fue otro desafío para las casas editoriales norteamericanas dispuestas a publicar literatura latinoamericana. Alfred Knopf tuvo suerte en este sentido: Harriet de Onís, una pionera en la profesión, se convirtió en la traductora “oficial” de la editorial y, como tal, jugó un papel importante en la toma de decisiones. Algunos críticos creen que fue la que “de-

cidía qué novelas debían ser traducidas al inglés” (Rostagno 34). Cualquiera haya sido su poder de intervención a la hora de sumar nombres al catálogo, lo cierto es que el monopolio de Knopf sobre el mercado de la traducción declinó visiblemente hacia mediados de los años 60 cuando una nueva generación de traductores, profesionalmente más sofisticados, se agrupó en torno al Center for Inter-American Relations.

En su período macartista, la Guerra Fría había desplazado la atención (y los dólares) hacia programas concentrados en estudios soviéticos o asiáticos, y no fue sino hasta la accidentada visita a América Latina del entonces vice-presidente Richard Nixon en 1958, y del éxito de la revolución cubana en 1959, que EE.UU. vio otra vez revivir su interés en la región. Repitiendo la experiencia de pre-guerra, el gobierno estadounidense se apuró a canalizar generosamente fondos a través de la Alianza para el Progreso, Title VI, becas Fulbright o los Peace Corps. Y como resultado de este aluvión de subvenciones, muchas universidades experimentaron un boom en sus programas latinoamericanos, generando un entusiasmo hasta ese momento inédito por la literatura latinoamericana. “A partir de 1960, cuando el llamado ‘boom’ de la ‘nueva novela latinoamericana’ comenzó a hacerse visible –escribió Robert Mead en 1978– tanto las editoriales como los lectores y los críticos norteamericanos mostraron un grado sin precedente de interés en los escritores latinoamericanos... docenas de novelas y poemas fueron rápidamente vertidos al inglés por excelentes traductores; y los críticos anglosajones empezaron a evaluar estos libros en distintos medios: *Time*, *The New York Times*, *The New Yorker*, *The New York Review of Books*, *Atlantic*, *Harper’s*, etc. Muchas universidades empezaron a ofrecer cursos de literatura latinoamericana en traducción, y muchos profesores de literatura que cinco o diez años atrás podrían haber preguntado (como de hecho varios lo hicieron) ‘¿Existe acaso una literatura latinoamericana?’ rápidamente se convirtieron en especialistas de Borges o Cortázar en inglés” (2-3). A juzgar por las estadísticas,

es fácil entender la euforia de Mead: antes de 1960 se habían publicado 146 títulos latinoamericanos en EE.UU., quince años más tarde este número se había triplicado, alcanzando un total de 414. En gran parte, la responsabilidad del renacido interés en América Latina –inimaginable durante los años pioneros de la aventura del Buen Vecino de Knopf– se debió a la Interamerican Foundation for the Arts y a los programas de traducción llevados a cabo por su organismo sucesor, el Center for Inter-American Relations.

Fundada en 1962 por Rodman Rockefeller, la Inter-American Foundation for the Arts (IAFA) nació para promover distintos programas de intercambio cultural entre “las Américas”. El contexto en el que la IAFA se inscribió (todavía estaba fresco el impacto de Bahía de Cochinos), la familia Rockefeller a la que la Fundación estaba asociada (Rodman era el hijo mayor de Nelson y, como su padre, había heredado su misma pasión por América Latina), y el énfasis que se colocó en “el diálogo inter-americano” (una idea reciclada de la política del Buen Vecino), fueron signos que no tardaron en ser interpretados como marcas inconfundibles de la Guerra Fría. Desconfiando de las buenas intenciones de la Fundación, muchos intelectuales latinoamericanos se resistieron a dejarse seducir por las tentaciones de una organización que tenía toda la apariencia de actuar como la extensión cultural de la Alianza para el Progreso. “A pesar de no haber sido exteriorizada –escribe Rostagno– la intención alentada por la IAFA fue la de contrarrestar el impacto que la revolución cubana había tenido sobre los intelectuales latinoamericanos. El objetivo de la IAFA consistió en mostrar cómo los Estados Unidos se interesaban en las artes de un vecino enajenado con la esperanza de reducir cualquier suspicacia y rencor” (103).

Tratando de estrechar los vínculos entre el *establishment* neoyorkino y los escritores latinoamericanos (fomentar el “diálogo” entre EE.UU. y América Latina fue, después de todo,

uno de sus imperativos tanto retórico como categórico), la Fundación organizó cuatro symposia a lo largo de un período de cinco años –Bahamas (1962), Puerto Rico (1963), Chichén Itzá (1964), y Puerto Azul (1965). El formato que se prefirió fue el del *retreat* a la formalidad de los congresos académicos (el acento tendió a privilegiar la informalidad aunque también hizo hincapié en la “seriedad” de los encuentros): alrededor de cincuenta invitados fueron convocados en cada uno de los encuentros a discutir “abiertamente” tópicos no menos “abiertos” en un *resort* remoto y paradisíaco. Emir Rodríguez Monegal, delegado asiduo a estas reuniones, describió las sesiones como “completamente abiertas” a pesar de que “en este tipo de simposio ninguno de los participantes puede atribuir luego públicamente a nadie una opinión determinada. Si uno quiere comunicar al mundo su opinión, es libre de hacerlo; pero no debe repetir lo que sus colegas dijeron con entera libertad” (“The New” 93). Obviamente los symposia fueron montados como espacios de socialización (a pesar de que éste no fue un objetivo declarado). La lista de invitados –que además de latinoamericanos ansiosos de alcanzar visibilidad en la escena norteamericana, incluía conocidos escritores americanos, editores reputados y figuras claves del *establishment* neoyorkino– resultó una muestra bastante representativa de los nombres que pronto se convertirían en la plataforma de lanzamiento del boom latinoamericano.

Pero lo que la IAFA esperaba que surgiera “naturalmente” de estas reuniones no se dió de la manera deseada. Los resultados de los symposia fueron más bien exiguos. Si bien llegaron a crear “un espíritu de comunidad” y “camaradería” entre los participantes, este sentido de comunidad se evaporó tan rápido como los retiros terminaban. Menos efectivo aún fue el impacto que tuvieron sobre el aparato editorial norteamericano. Durante este período se firmaron relativamente pocos contratos: Scribner publicó *End of a Day* (1966) de Beatriz Guido;

Farrar, Straus and Giroux contrató a Alberto Girri como consejero en asuntos hispánicos; New Directions editó *Poems and Antipoems* (1967) de Nicanor Parra; y Harper and Row publicó *Into de Mainstream* (1966) de Luis Harss. Cuando se reunió el cuarto symposium en 1965, los retiros habían perdido su sentido originario y se estaban convirtiendo más en “un espectáculo del *jet set* que en una convención de intelectuales” (Rostagno 104). Atacada por la Unión Panamericana y consciente de que su impacto cultural era limitado, la Fundación debió redefinir su rol y no tuvo más remedio que cambiar de nombre y emerger en 1967 como Center for Inter-American Relations.

A fines de 1966, muchos críticos latinoamericanos –Emir Rodríguez Monegal entre ellos– recibieron un sondeo de opinión donde José Guillermo Castillo pedía enumerar las novelas cuya traducción recomendaban publicar en EE.UU. Este sondeo fue pensado como primera etapa del programa “Publishing Latin American novels in the U.S.”, un programa de la IAFA cuyo objetivo final consistía en “interesar a las casas editoriales norteamericanas en publicar tanto autores jóvenes como algunos de los más conocidos que no hayan sido publicados en este país anteriormente”. Después de reunir las opiniones de 60 expertos y de decidir qué novelas, de las recomendadas, eran “las más interesantes”, la Fundación tenía pensado pagar la traducción de los pasajes más representativos y enviarlos, junto con una sinopsis y reseñas de la novela, a diferentes casas editoriales. Si el “paquete” se “vendía”, la IAFA estaba dispuesta a cubrir “los costos restantes de traducción o aumentaría la suma destinada a estos fines por la editorial, con el objeto de atraer a los mejores traductores”. Este proyecto que iba a iniciarse en 1967, no llegó a realizarse bajo los auspicios de la IAFA pero se convirtió, en cambio, en el punto de partida de uno de los programas más exitosos con los que el Center for Inter-American Relations sería después identificado por mucho tiempo.

José Guillermo Castillo, en carácter de director del Programa de Literatura del Centro, re-diseñó su proyecto inicial de traducción: para hacerlo más viable y eficaz, implementó algunos cambios estructurales. El sondeo de opinión, por ejemplo, fue reemplazado por un comité de selección compuesto por Rodríguez Monegal, Alexander Coleman, Alastair Reid, Gregory Rabassa, John Simon, y Mark Strand. Para facilitar y garantizar el ciclo de traducción, el Centro reclutó traductores con experiencia y también entrenó a un grupo de recién iniciados. En cuanto a su política de subsidios, las subvenciones que llegaron a cubrir la mitad o el total de la traducción –un número que oscilaba entre U\$ 2,000 y U\$ 5,000– fueron entregadas a las editoriales a fin de reducir los costos de publicación. A su vez, el Centro también confió enormemente en el poder de las relaciones públicas: se dice que el encanto de Castillo ganó la voluntad de no pocos editores y de famosos comentaristas, y que “muchas novelas del ‘boom’ terminaron siendo contratadas en el curso de una fiesta o de una recepción” (Rostagno 108).

Diez años después de su lanzamiento, el programa literario del Centro había auspiciado la traducción de más de 45 libros, la mayoría escritos por reconocidos escritores latinoamericanos comenzando promisoriamente con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Dado este asalto a gran escala al mercado editorial norteamericano, el Centro fue celebrado por varios traductores como una “organización modelo” (de Rosa 40).⁴ Reconocido y respetado por el *establishment* neoyorquino, hacia mediados de los años 70, ya no era necesario “rastrillar” NY en busca de editores arriesgados porque los mismos editores se aproximaban ahora al Centro en busca de consejo y asistencia. La reacción eufórica ante semejante poder de intervención resulta evidente en el reporte anual de la institución correspondiente al año 75-76. Allí Gregory Rabassa llegó a afirmar: “la modesta leyenda (que indica la asistencia del Centro en la traducción) es una suerte

de marca registrada de lo que se considera buena literatura y también un importante ingrediente para el éxito [del libro]" (citado en de Rosa 39). En su rol de *clearing-house* o de "banco simbólico" de la literatura de América Latina, el Centro llegó a convertirse en menos de una década en el tipo preciso de institución difusora y patrocinadora que David Rockefeller tuvo en mente cuando por primera vez estableció su sede central en 1967.

"Con lentitud exasperante, los efectos del 'boom' de la nueva literatura latinoamericana comienzan a percibirse aún en los Estados Unidos" –así empieza Rodríguez Monegal el ensayo introductorio que inaugura *Review*' 68, revista literaria del Centro, y componente central de su máquina promocional.⁵ Como primer director de la publicación, Monegal se queja amargamente de esta demora ("los mejores críticos se han rehusado sistemáticamente a tomar en serio cualquier libro latinoamericano"), atribuyendo este desinterés "a un ciego prejuicio latinoamericano" (1968b, 3). Para el crítico uruguayo, se hacía entonces necesario estimular –como lo afirma programáticamente en los párrafos del cierre– primero, "el conocimiento de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos", segundo, "más y mejores traducciones al inglés" y, finalmente, "un tipo de crítica capaz de dirigir el interés del público norteamericano hacia estas traducciones" ("The New" 12-13). Leído como una suerte de manifiesto, el texto se asigna una misión que, en líneas generales y de modo previsible, se apropia o duplica la misión hecha pública por el Centro. Lo que no se acaba de comprender, sin embargo, es, por un lado, qué entiende Rodríguez Monegal por "nueva literatura latinoamericana" y, más importante aún, cómo se la debe leer. En otras palabras, la misión que *Review* se impone no sólo suponía mejorar la percepción y apreciación de la literatura latinoamericana en los EE.UU. sino también consistía en "producirla": producir su sentido y su valor.⁶

Para inscribir América Latina "into the [U.S.] mainstream" –el título inglés del libro *Los nuestros* de Luis Harss parece una elección bastante apropiada– *Review* necesitaba, por un lado, desenfatar o diluir la correlación "natural" que los críticos norteamericanos habían establecido hasta entonces entre realismo social y literatura latinoamericana; y reemplazar, por otro, esta imagen con algo más cercano a lo que la élite cultural neoyorquina entendía por "contemporáneo" o "moderno". Resulta innecesario decir que el modernismo como tal –lo que en un contexto latinoamericano se consagró como boom⁷– representó aquella tendencia que históricamente mejor se adecuaba a los dictados de la Guerra Fría, "no tanto por lo que [las obras vanguardistas] decían o representaban sino más bien por lo que no decían o representaban, por esa neutralidad escrupulosamente mantenida de pensarse como lenguajes formales puros y autorreferenciales, o lo que Guibault [en *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*] llama su 'apoliticismo político'" (Larsen, "The Boom" 773). Al controlar todo lo que en ese momento tuviera relación con la producción de valor y de reputación en los EE.UU., la ideología modernista fue el estándar de autoridad con que se evaluó y autorizó a autores y obras latinoamericanas. Rastros de este "fetichismo modernista" aparecen diseminados como lugares comunes en reseñas, análisis críticos, y reportes de lectura. Aparecen, por ejemplo, bajo la forma de alusiones a la "universalidad" de ciertos autores latinoamericanos, un lugar común que es frecuente encontrar en reseñas a la obra de Borges: "Argentina –comenta *Time* en relación a *A Personal Anthology*– no ha sido el producto de una literatura nacional sino es un espíritu literario tan misterioso y elusivo como las sombras tenebrosas que proyecta sobre el pasto la luz de la luna" (37). Aparecen también bajo la forma de referencias celebratorias al lenguaje "revolucionario" capaz de superar con éxito el regionalis-

mo tradicional, un lugar común que por lo general también viene acompañado de la no menos infrecuente metáfora biológica: “Cuando se compara las narraciones experimentales de Fuentes en México o de Cortázar en Argentina con los trabajos nacionalistas o indigenistas del pasado reciente –escribió Robert Clements en *Saturday Review*– es obvio que la novela latinoamericana ha alcanzado su madurez” (citado en Rodríguez Monegal, “The New” 11). Aparecen, por último, bajo la forma de lo que Bourdieu llama “referencias privilegiadas”, aquellas que prestan legitimidad al “medir” o “comparar” a los autores latinoamericanos con escritores como Joyce, Faulkner, Dos Passos, Stern (el artículo de *Time* que anuncia el Premio Nobel a García Márquez, por ejemplo, lleva como título: “Literature: A Latin Faulkner” [“Magic” 88]).

Por su modo de operar, el Centro puede ser considerado un exponente de lo que dentro del sistema de patronazgo literario se caracteriza por sus rasgos monopólicos. En su rol de aparato de promoción, seleccionó los títulos que debían traducirse, pagó honorarios a los traductores, dispuso de un banco de traductores, guió a sus escritores protegidos a través de la compleja estructura editorial y publicitaria neoyorquina, trató de garantizar recepciones exitosas y buenos promedios de ventas, y muchas veces, llegó a cubrir los gastos de los pasajes de aquellos autores que, por razones económicas, no podían asistir a la promoción de sus propios libros. Esta forma de proceder consolidó una sólida red de fidelidades –profesionales y no-profesionales– que hizo que la simple mención del Centro quedara asociada a ciertos nombres de escritores, críticos y traductores.⁸ Sumado a esto, la naturaleza interdisciplinaria de los servicios que ofrecía lo convirtió en una empresa versátil, capaz de intervenir en diferentes áreas de la producción cultural. Además de la publicación y promoción de obras latinoamericanas, el Centro también organizó lecturas mensuales de poesía, discusiones literarias, conferencias junto con el P.E.N. Club y ofreció consejos editoriales a aquellas revis-

tas interesadas en lanzar números especiales dedicados a Latinoamérica (i.e., *Tri-Quarterly*, *Mundus Artium*, *Nimrod* and *The Hudson Review*). Estuvo en condiciones de mantener esta inmensa red de actividades multimediáticas en parte por lo que Ronald Christ llamó “alianzas promocionales” con editores como Roger Straus de Farrar, Straus and Giroux, Cass Canfield de Harper and Row, y John MacRae de E.P.Dutton, o con comentaristas y reseñadores neoyorquinos que se convirtieron en lectores regulares de los protegidos del Centro –figuras como el novelista William Kennedy (*Quest* y *The New Republic*), la editora Nona Balakian (*NYT*), el editor Robert Silver (*NYBR*), y escritores como John Simon y Mark Strand.

A través de este asalto a gran escala a diferentes frentes de la cultura norteamericana, y de sus conexiones políticas y económicas, el efecto del Centro por incorporar la literatura latinoamericana al ciclo de consagración neoyorquino fue considerable –especialmente durante su primera década de actividades, un período clave en la formación del canon latinoamericano en los EE.UU. Quizá el control que ejerció en áreas fundamentales de la producción y circulación fue lo suficientemente vasto como para impedir cualquier crítica a su poder monopólico o a la enorme influencia que sus decisiones tuvieron en el mercado de la traducción. Acaso por esto sólo quedan registro de algunas tímidas expresiones de incomodidad, como la de Donoso quien, después de planear cómo acorrallar reseñadores favorables para sus libros, escribió a Ronald Christ: “¿No resulta todo esto una intriga repulsiva o una conspiración dirigida a manipular a la gente? Me siento un poco culpable. Pero esta vez se trata de ahogarse o de salir a flote, y estoy asustado. Debo jugar todas mis cartas y jugarlas bien. Ojalá que *Coronación*, *El infierno sin límites* y *Este domingo* sean editadas en tapa blanda como resultado de todo esto” (1976).

En sociología, a toda forma de arte que establece su sentido y valor estéticos asistida por la intervención de agentes o intermediarios usualmente se la llama “arte de diseminación”

(García Canclini, *Culturas* 91). El Centro tuvo, sin embargo, un impacto mayor como agente cultural, no sólo porque intervino consistentemente en la circulación de la producción latinoamericana en los EE.UU., sino también porque modificó las relaciones existentes entre escritores, agentes mediadores y público. La estructura piramidal impuesta por esta forma de patronazgo monopólico eliminó consecuentemente la autonomía del campo cultural, alterando las relaciones horizontales que tradicionalmente unen a escritores, críticos y público. Esto explica por qué el “modernismo latinoamericano” en los EE.UU. en lugar de competir por un público específico capaz de apropiarse materialmente de sus obras debió luchar por su legitimidad en el “campo de la creencia” (Bourdieu, *La Distinction* 74-111). En otras palabras, la literatura latinoamericana estaba (al menos entonces) en proceso de crearse una reputación y no de vender libros. Con la sola excepción de dos títulos –*Gabriela, clavo y canela*, y *Cien años de soledad*– ningún libro latinoamericano accedió a las listas de *bestseller* hasta fines de los años 70 (Castro-Klarén). Al boom entonces se lo puede culpar –como en efecto lo culpó Angel Rama (1972)– por su *veddetismo* (la cuestión del carisma fue convenientemente explotada en la construcción de los nombres de autor), por su *exclusivismo* (“ingresar al campo literario –escribió Bourdieu– se parece menos al ingreso a una religión que a ser admitido en un club selecto” [*The Field* 77]), pero ciertamente no se lo puede acusar de *best-sellerismo*, no al menos en los EE.UU.

Sensible a las leyes específicas del mercado editorial, a su sistema de clasificación y al espacio estructural de sus discursos, el Centro se aprovechó del “éxito” como forma de garantizar la inflación de valor de la literatura latinoamericana (“en el mercado [burgués], el éxito trae más éxito” [*The Field* 101]). También restringió el acceso al campo cultural estadounidense al seleccionar cuidadosamente qué autores endor-

sar o qué obras traducir (la inflación de dicho aval hubiera reducido su valor). En este contexto, el modernismo funcionó como una política de exclusión antes que como categoría de inclusión, y esto explica por qué un número importante de reconocidos escritores latinoamericanos nunca accedieron en EE.UU. al estatus pleno de “escritores del boom”. Miguel Angel Asturias, por ejemplo, fue menospreciado por *The New York Times* como “un charlatán guatemalteco que inexplicablemente ganó el premio Nobel” (Leonard 14), o Alejo Carpentier, a quien Monegal consideraba “mal posicionado para aceptar ser traducido y publicado por una editorial norteamericana” (1966b), o Ernesto Sábato, para volver al primer caso del capítulo. Refiriéndose a los criterios políticos de Monegal para leer, evaluar, y formar el canon latinoamericano, Carlos Fuentes escribió en 1977:

He leído con irritación la antología publicada por Knopf [*The Borzoi Anthology of Latin American Literature*] ... Por mucho que los estime, no creo que la novela latinoamericana sea un proceso destinado a culminar en Cabrera Infante y Sarduy. One must not confuse the kings with the jesters! ... RM [Rodríguez Monegal] adopta la actitud de los críticos realesocialistas: la calidad literaria es definida por la posición política. Y en este caso, mientras más a la derecha, mejor escritor!! (“Letter to Donoso”)

Si se piensa que *Review* fue el lugar natural para la determinación y diseminación de este sistema de valores, se puede decir que Rodríguez Monegal fue quizás el principal “movilizador y agitador” –la caracterización pertenece a Carl Brandt (“Letter to Donoso”)– del Programa Literario del Centro.⁹ Pese a ello, fue uno de sus agentes menos visibles, cumpliendo acaso los dictados de la ley del campo cultural que prescribe que en el mundo del comercio cualquier ejercicio promocional que adopte la forma abierta de publicidad debe ser eufemizado para ser simbólicamente más efectivo (*The Field* 77). Esta misma ley del mercado fue asimismo sabiamente

respetada por el mismo Centro que siempre se mantuvo en un segundo plano mientras decidía qué debía ser importado de América Latina y cómo debía ser leído.

Desde nuestro presente, resulta difícil imaginar qué apariencia habría tenido hoy la literatura latinoamericana en los EE.UU. si el Centro no hubiera intervenido ni la hubiera patrocinado durante las décadas de los 60 y los 70. ¿Qué habría pasado, por ejemplo, si en los EE.UU. se hubiera seguido el modelo horizontal de difusión y consagración como el que desarrolló el campo cultural francés (Molloy 1972 ; Bareiro Saguier 1969)? Si bien resulta imposible saberlo, se puede sin embargo caer en la tentación de las especulaciones: seguramente el canon latinoamericano sería más heterogéneo, diverso y constaría de un cuerpo más amplio de textos y de autores. También se trataría de un canon más inestable, y quizás más flexible del que en realidad ha llegado a ser para el público norteamericano. Pero, más allá de lo que pudo o haya podido ser, resulta claro que aquellas fuerzas que intervinieron en los 70 no fueron sólo literarias sino también políticas y económicas, remitiendo al rol central que tuvo la Guerra Fría y el Centro en la producción de lo que es ahora –para bien o para mal, con exactitud o sin ella– la llamada “literatura latinoamericana” en los EE.UU.

Notas

* Este capítulo es una traducción al español de mi contribución “Reading Latin American Literature Abroad: Agency and Canon Formation in the Sixties and Seventies” al volumen editado por Daniel Balderston and Marcy Schwartz *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*, Albany: SUNY P, 2002.

¹ Días después, en la primera página del *New York Times Book Review* (un espacio donde una década o dos antes hubiera sido impensable hablar sobre una novela latinoamericana), Robert Coover reseñó *Sobre héroes y tumbas*. Además de considerarla “una obra maestra”, la nota también aludía a la inexplicable demora que la novela había sufrido para llegar a ser traducida al inglés: “Nosotros, los del mundo anglófono, somos los últimos en enterarnos” (1).

² En su reporte de 1966 a Scribner Emir Rodríguez Monegal fue categórico: “*Sobre Héroes y tumbas* –escribí– es un fracaso rotundo” (“Letter to Seymour Lawrence”). Semejante juicio pareció tener un efecto indiscutible sobre la decisión de las casas editoriales norteamericanas a pesar de que todavía faltaban algunos años para que el entonces director de *Mundo Nuevo* se convirtiera ante el *establishment* neoyorkino en “el” árbitro de la literatura latinoamericana.

³ Los términos del contrato final fueron más tarde revelados por Ronald Christ, director por entonces de *Review*, la revista literaria del Centro: “Como no encontramos un editor capaz de ofrecer un adelanto para la traducción y el limitado programa de traducción del Center for Inter-American Relations no disponía de subvención alguna, Helen Lane y yo, en colaboración con el autor y la futura editorial, llegamos a una suerte de acuerdo. Helen aceptó traducir pequeños fragmentos del libro robando tiempo a trabajos mejor remunerados; Ernesto Sábato aceptó quedar a disposición de nuestras consultas y seguir esperando; Mr. Godine se comprometió a publicar el libro independientemente del tiempo que llevara la traducción; y el Centro acordó pagar a Helen Lane por la traducción de esos fragmentos con cifras proporcionalmente pequeñas provenientes de otras fuentes, como el presupuesto para suplementos de oficina. El fondo para clips, lo llamábamos en el Centro” (Christ 17).

⁴ De Rosa comenta: “Más allá de la incuestionable calidad de la literatura latinoamericana contemporánea, en buena medida debemos la respuesta positiva de los lectores norteamericanos a la visión y al liderazgo innovativo del Center for Inter-American Relations” (40).

⁵ *Review* fue primero lanzada como colección de reseñas de obras latinoamericanas –“a re-view of reviews”– para luego, bajo la dirección de Ronald Christ (1970-1979), convertirse en “a full-fledged literary jo-

runal". Durante este segundo período, el momento de mayor eficacia en la historia de la formación del canon latinoamericano en los Estados Unidos, los editores de la publicación dejaron de reeditar reseñas e incorporaron nuevas secciones a la publicación: "Focus" (una sección que incluía material original sobre una obra o autor determinados), "Texts" (una sección destinada a difundir escritores noveles), y "Topics" (una sección dedicada a cine, traducción, teatro y fotografía).

⁶ *Mundo Nuevo* fue en más de un sentido, el modelo más cercano de *Review*. Parafraseando a Rodríguez Monegal, puede decirse que la revista neoyorquina de literatura latinoamericana fue una reencarnación de *Mundo Nuevo* dirigida al público norteamericano ("El boom" 34). Si se comparan las dos publicaciones, las correlaciones saltan a la vista no sólo en cuanto a la similitud de ideologías literarias, sino también a la lista de autores canonizados o novelas consagradas. Emir Rodríguez Monegal, que actuó como primer director de *Review* y que permaneció en su comité editorial hasta 1977, parece ser el vínculo natural detrás de estas obvias continuidades.

⁷ Gerald Martin considera el Boom no sólo "resultado de la producción narrativa precedente" sino también como "clímax y consumación de la vanguardia latinoamericana" (239).

⁸ "El negocio del arte, un mercado de objetos que no tienen precio -sentenció Bourdieu- pertenece a la clase de prácticas en que sobrevive la lógica de la economía precapitalista" (*The Field* 74).

⁹ Desde el lanzamiento de *Review* en 1968 hasta su renuncia en 1977 (motivada por el polémico viaje de Christ al Chile de Pinochet), Rodríguez Monegal desempeñó un rol dominante en la toma de decisiones del Centro. Sin temor a exagerar, se puede decir que su opinión se convirtió en árbitro de valor de la literatura latinoamericana ante el *establishment* neoyorquino, al menos durante los años 60 y 70. Esta influencia puede rastrearse en la correspondencia de la época. Carl Brandt, agente literario de muchos escritores del boom, llegó a afirmar en una carta a José Donoso: "Concedido, Emir tiene peso... Si Emir dice sí, sus contemporáneos lo escuchan por el respeto que irradia su palabra en nuestro ámbito, y la obra sale publicada. A esto, claro, se llama tener poder pero dadas las condiciones del mundo real, alguien tiene que ejercerlo" ("Letter to Donoso" 1973).

Los 70: La década política*

Con mayor o menor insistencia la crítica ha tendido a asignar a los años 70 el rol de furgón de cola de los años 60. David Viñas, por ejemplo, compara "la euforia de los sesenta" con "la depresión de los 70" ("Pareceres" 13) y se refiere a este arco temporal con un lenguaje que no rehúye cierta dosis de impiedad: "del búm -escribe- desembocamos en el crash" ("Pareceres" 16). Más allá de la eficacia innegable de la onomatopeya, la densidad histórica que se dio a inicios de la década de los 70 permite -sin recurrir a excesivos artificios- considerar este umbral como punto de partida del no menos denso proceso literario que acá se quiere describir. Haciendo un recuento apretado de hechos, basta decir que en 1970 Salvador Allende se convirtió en el primer candidato de una coalición de izquierda que accedió a la presidencia de Chile elegido por voto popular. Un año después, mientras representaba al gobierno socialista en la embajada de Francia, Pablo Neruda recibió el Premio Nobel de Literatura: "He llegado hasta aquí con mi poesía y mi bandera", dijo en el discurso de Estocolmo. Dos años más tarde, en 1973, el golpe de estado de Pinochet arrasó con Allende, con la democracia chilena, con Neruda y con una parte importante de la utopía revolucionaria según la había imaginado el sentido común sesentista.

Otra serie paralela en el campo cultural contribuyó asimismo a alimentar el sentimiento de clausura que caracterizó el pasaje de una década a otra. En el marco del "primer

balance crítico del boom latinoamericano”, Angel Rama tomó debida distancia de la década laureada denunciando públicamente los componentes bestselleristas, elitistas y vedettistas de la literatura de los años 60 (“Angel Rama” 1972; “Carta” 1972).¹ Por esa época, el sonado caso Padilla fragmentó estrepitosamente el frente común de apoyo a la Revolución Cubana abortando, de paso, el proyecto editorial que el olimpo latinoamericano había consolidado en torno a la efímera revista *Libre*. A este conjunto elocuente de hechos que ayuda a poner fin a los años sesenta debe sumarse, por último, la gota que rebalsó el vaso: en 1972, a sólo cuatro años de Tlatelolco y a un año de la represión del Jueves de Corpus, Carlos Fuentes aceptó representar en la embajada de Francia al cuestionado gobierno de Luis Echeverría, presidente del sexenio 1970-76 y secretario de Gobernación durante la masacre estudiantil del 68.²

Bajo la presión de un contexto cada vez más radicalizado, el juego cultural sufrió a principios de los 70 una reorganización que podría caracterizarse como profunda e irreversible. Hasta ese momento, la literatura había convivido al lado de la política, permitiendo que los escritores más reconocidos del campo latinoamericano funcionaran en ambas esferas como si se tratara de esferas escindidas o paralelas capaces de generar comportamientos y discursos que no se incomodaban mutuamente porque se creían independientes entre sí (Sigal 194-199). Traspasado sin embargo el umbral de los años 70, esta coexistencia se tornó cada vez más impracticable (por lo menos en los términos poco conflictivos que había adoptado durante los años 60). La densidad histórica, por un lado, y la radicalización política que afectó los espacios públicos, por otro, hizo que la literatura convergiera con la política y que ambas compartieran un espacio común de enunciación. A falta de un nombre acaso más adecuado, puede llamarse “novela política” a ese territorio propio donde llegaron a coincidir

la vanguardia estética y la vanguardia política. El rótulo intenta dar cuenta del uso específico que los 70 proyectaron sobre el espacio literario, es decir, trata de describir la posición central que alcanzó el *ethos* político durante una década en la que virtualmente llegó a controlar la producción general del sentido. “Todo es político” se ha dicho de los setenta y la consigna parece, por lo menos en parte y en cuanto a Latinoamérica se refiere, hacer justicia a la literatura de la época (Baudrillard 36).

En la “novela política”, lo ideológico se comportó como *topos* o dato narrativo, pero también circuló como valor, punto de vista y centro legitimador y organizador del sistema de referencias discursivas. Es el caso (paradigmático sin lugar a dudas) del *Libro de Manuel* (1973), novela clave del período que dramatiza este rito de pasaje (porque cuenta la “conversión” de Cortázar) al mismo tiempo que explica cómo llegar al “otro lado” (porque el texto no oculta un firme propósito programático):

Durante muchos años –se lee en los preliminares– he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, *hoy y aquí las aguas se han juntado*, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje (7; el énfasis es mío).

El gesto de Cortázar es triple. En primer lugar, destina los derechos de autor del *Libro de Manuel* a ayudar a los presos políticos en Argentina. Junto con las palabras iniciales y el contenido de la novela, esta decisión “militante” de Cortázar actúa también como una suerte de respuesta postergada a José María Arguedas, David Viñas y Oscar Collazos, escritores con los que había polemizado en los 60 y ante los que había defendido la independencia ideológica y la pureza estética de la obra literaria.³ A sólo tres y cuatro años de estas

polémicas, el *Libro de Manuel* significó en manos de Cortázar un gesto público de autocorrección que no pudo pasar desapercibido. De hecho, Viñas, que había atacado a Cortázar por no ser “ni chicha ni limonada” (*De Sarmiento* 129), en 1980 aplaudió sin rodeos el “tránsito del primer Cortázar del *culte de moi* al actual del *don de soi*” (“Pareceres” 50). En segundo lugar, *Libro de Manuel* enseña que para Cortázar escribir una novela política no quiere decir olvidar las estrategias de la vanguardia estética y menos aun sucumbir a los efectos “tan temidos” del “tremendismo dostoiévskiano al cuete”, como en otra parte Cortázar rotula el registro de autocompasión populista que tantas veces adoptó la novela social de los años 40 y 50 (*La vuelta* 23). La sobreactuación del humor en *Libro de Manuel* apuntala sin duda este desvío voluntario y ayuda a diferenciar el programa cortazariano de la norma estandarizada por el realismo social. En tercer lugar, un dato a tener en cuenta: Cortázar politiza la novela acercando el género al periodismo.

Dicho de otro modo, el uso político de la escritura se ejerce en base a la desinstitucionalización del género novela. Al sacudir la escritura del ensimismamiento sobre lo literario y acercarla al margen de lo no literario, *Libro de Manuel* desmarca el género y lo empuja a mirar hacia afuera y, al hacerlo, contamina lo literario, esto es, le niega autonomía discursiva.

A partir de los 70, el modo político de narrar que definió a la novela latinoamericana buscó reorganizar las estrategias del género en torno a una ideología fuertemente desinstitucionalizadora. Debido a la gramática de signo negativo que controló la red del sentido setentista, una profunda crisis de autoridad afectó seriamente los focos de enunciación “fuerte” (es decir, institucionalizados) y desplazó el crédito, la legitimidad y el consenso hacia los discursos de los *marginalia*. Con relativa insistencia, el lenguaje reificado de la época se

refirió a esos “centros” discursivos llamándolos *poder*, *saber* y *verdad*, tres categorías ligadas a la teoría foucaultiana que consciente o inconscientemente sirvieron para dar forma al campo semántico de la década. Testimonio del alto poder codificador que alcanzó el léxico posestructuralista en el sentido común culto de la época, Oscar Terán llamó a los 70 “los años Foucault” mientras Marshall Berman afirmaba: “Foucault [es] una coartada histórica mundial debido a la pasividad y desesperanza que nos embargó a muchos de nosotros en los 70” (35). Liberadas de su paradigma teórico originario, las categorías foucaultianas constituyeron una mitología negativa de grandes pretensiones explicativas y normativas. En torno a ellas, los 70 montaron un macrorrelato del centro (connotado como un espacio de exclusión y sin autoridad) capaz de impugnar la validez de aquellos enunciados institucionalizados que la época miró con desconfianza por considerarlos invariablemente teatros propios de “la ideología de la dominación”. En sentido estricto, esta crisis de credibilidad, resulta un efecto histórico y, como tal, debe ser leída en relación con la dislocación de la lógica social que afectó a América Latina a causa de las dictaduras que se multiplicaron en el continente a partir del golpe militar de 1973 en Chile.

Producto de la convergencia entre vanguardia estética y vanguardia política, la novela política rivalizó sistemáticamente con las narrativas emanadas del Estado, la historia oficial o la cultura letrada, politizando así los espacios exteriores del género y desviando la atención hacia lo no-literario, sobre todo en los modos específicos que asumió bajo la forma de la novela histórica, testimonial y periodística. En primer lugar, porque estos sub-géneros pueden ser considerados paraliterarios, un marcado carácter documental e instrumental condiciona su escritura: la novela política siempre se escribe para algo. En segundo lugar, se trata de novelas que narran lo político como guerra, en la génesis se encuentra la confrontación: la novela

política siempre se escribe contra algo. Por último, el uso político exige por lo menos que se cumplan dos condiciones, lo político necesita formalizarse en la escritura pero también debe formatear la lectura: la novela política debe (para serlo) escribirse y leerse políticamente.⁴

Como un modo de actuar sobre el género, este cambio de funciones llevó a la novela latinoamericana a redefinir (y estrechar) a través del uso del documento su relación heterodoxa con la verdad o, como diría Foucault, con la voluntad de verdad.⁵ Si se piensa que los 60 habían entrenado el gusto para aplaudir una “imaginación” desbordante potenciada por la vanguardia estética, las estrategias discursivas que a partir de los 70 tendieron a reforzar el polo de credibilidad en lo narrado fueron sin duda (y para su momento) algo enfáticas cuando no estridentes. La novela política trataba por esta vía de diferenciarse y establecer nuevos contratos de lectura sobre una base de garantías y legitimaciones que no quería compartir muchos supuestos comunes con las redes contractuales vigentes en la década anterior. El énfasis en referirse a “lo real” a través del uso del documento historiográfico, social o periodístico sirvió entonces tanto para diferenciar públicos como para consolidar un status epistemológico contradictorio, anfibológico, que la novela política no sólo no quiso inhibir sino que tampoco dejó de explotar. Todo esto viene en parte a explicar la importancia que los 70 conceden a los marcos o a los umbrales como espacios preferidos para hacer explícitas las relaciones particulares que la novela política dice guardar con la verdad. Muchas veces el nuevo contrato de lectura entra en vigencia a partir del título mismo. Son los casos de obras como *El caso Satanowski* (1973) de Rodolfo Walsh; *El caso Banhero* (1973) o *Uchuraccay, testimonio de una masacre* (1983), ambas de Guillermo Thorndike; *La novela de Perón* (1986) de Tomás Eloy Martínez; *Tejos verdes: diario de un campo de concentración chileno* (1979) de Her-

nán Valdés; o *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis, para mencionar algunas novelas que buscan establecer desde el título un vínculo con lo real de manera obvia.

En muchos otros casos, el pacto se refrenda en los preliminares; en ese espacio de negociación del sentido que incluye desde las fotografías que “citan” la tragedia del 68 en *La noche de Tlatelolco* (1971), o en *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) de Elena Poniatowska, hasta contratos explícitos como los que aparecen en *No habrá más penas ni olvidos* (1980) de Osvaldo Soriano, en *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986) de Gabriel García Márquez, o en *Aquí se habla de combatientes y de bandidos* (1975) de Raul González de Cascorro. Es además el caso del texto que firma “V.L.” (i.e., Vicente Leñero) al comienzo de *Los periodistas* (1978):

El ocho de julio de 1976 el diario *Excelsior* de la ciudad de México sufrió lo que merece calificarse como el más duro golpe de su historia y tal vez de la historia del periodismo nacional. El episodio, aislado pero elocuente ejemplo de los enfrentamientos entre el gobierno y la prensa en un régimen político como el mexicano, es el tema de esta novela. Subrayo desde un principio el término: novela (9).

Desde este otro “tablero de instrucciones”, Leñero explica el quién-qué-dónde-cuándo de la historia y también justifica el cómo: “amparado” por el género novelístico el “libro” promete decir la verdad, sin disfrazar nombres ni deformar escenarios.⁶ Por eso se le pide al lector que crea en un relato autolegitimado por el uso de documentos y en este lugar (al igual que en el resto del corpus) se invocan estos materiales como prueba de una verdad verificable extraliterariamente de la que el marco se sirve para autorizar lo que se narra desde afuera (“toda la argumentación testimonial y novelística depende en grado sumo de los hechos verdaderos, de los comportamientos individuales y grupales y de los documen-

tos mismos” [Leñero 9]). Por último, los prolegómenos también explican el por qué del relato: Leñero escribe *Los periodistas* para registrar y denunciar el caso *Excélsior*. (En el fondo o en la superficie, denunciar siempre aparece como el espacio de riesgo que negocia el sentido ético de la novela política.) Y frente a este riesgo, un gesto de responsabilidad algo heroica (la del autor) junto a la demanda de un pacto de lectura que acaso no puede inhibir un involuntario giro fáustico: “El novelista se siente obligado a asumir con plenitud su relato y sólo apela a la complicidad de sus lectores” (Leñero 9). La novela política siempre posiciona al lector y lo hace porque es un relato interesado que se sabe parte litigante en la lucha por la autoridad interpretativa de la historia que cuenta. De ahí que el tono muchas veces épico o la propensión a dividir a los personajes en grupos de “buenos” y de “malos” puedan considerarse estrategias propias de un género que habla del lado de una verdad sin poder (o desde un lugar de enunciación no institucionalizado).

Hay otro dato sin embargo que debe tenerse en cuenta, la transacción que pacta la novela política con el lector, esto es, su promesa de decir la verdad o cierto grado de ella, tiene lugar sólo a nivel de la representación porque el suyo es un contrato condicionado. Por un lado, el género cuenta una verdad (documentada pero inverosímil) y, por otro lado, elige contarla enmarcándola dentro de los márgenes estrictos de lo novelesco. Narrar una verdad poco verosímil y exigir al mismo tiempo la suspensión de la incredulidad que dictan las condiciones impuestas por el marco ficcional. En este cruce es donde el género negocia el sentido político del pacto (“en el punto en que la mentira dice la verdad ... eso hace política a la obra” [107] escribe César Aira). Al pedir que el lector crea una verdad increíble y hacer sin embargo depender esa verdad de un régimen de credibilidad que aparece sancionado desde lo literario, la novela política construye un espacio específico (au-

torizado justamente por tratarse de un espacio restringido o enmarcado) donde tiene posibilidad de hacer circular verdades sociales, históricas o coyunturales (ya sea que haya adoptado el formato de la novela testimonial, histórica o periodística) que no pueden circular libremente en otras redes de sentido. Explotando convenientemente los réditos simbólicos que derivan de esta doble pertenencia o esta doble legalidad, la novela política convoca los estándares del género para moverse con mayor comodidad entre paradigmas a primera vista incompatibles: “¿Cómo narrar los hechos reales?” (184) es la pregunta que explícitamente se hace *Respiración Artificial* (1980) de Ricardo Piglia y sin duda es también la pregunta que está en la base de ese pacto contradictorio que rige tanto los umbrales o fronteras como la génesis misma del género.

Si bien la novela política aspira en ciertos casos a actuar como *ersatz* o espacio sustituto de lo político, esto no significa que se trate de un género que quiera ilusionarse (ni pretenda ilusionar a otros) respecto de la posible capacidad performativa de sus enunciados. Raras veces confunde acción política con representación política. Por el contrario, trata de tomar la mayor distancia posible de aquellos discursos centrados que sí se autoasignan una función claramente performativa. De este modo, mientras la novela política se hace cargo de una verdad poco creíble, los discursos públicos con fuerte poder performativo no se preocupan tanto en hacer circular la verdad sino apuntan más bien a trabajar con la verosimilitud que es la estrategia que les garantiza llegar a ser discursos creíbles y eficaces. Estos últimos, por lo general, tienden a transformarse en discursos hegemónicos y ganan consenso porque, como diría Ludmer, se trata básicamente de discursos que “saben hacer que le crean” (*El género* 254). Contra este modelo, las verdades inverosímiles que narra la novela política terminan cayendo bajo la jurisdicción de una suerte de justicia imposible y pasan, como tales, a

engrosar la zona utópica del género.⁷ Son casos “juzgados”, es decir, se trata de casos formalmente cerrados o causas perdidas; historias, en fin, de derrotas y derrotados (“La historia se escribe por parte de quienes triunfan; los que pierden escriben novelas” [88] dice el narrador en *Pepe Botellas* (1984) de Gustavo Alvarez Gardeazábal).

La idea de que la novela política debe concentrarse en narrar las pérdidas y en mantener una relación de necesidad con el fracaso no sólo tiene que ver con la desconfianza que en los 70 –“años de reflujo” histórico los llamó Rama (*La novela* 464) –provocaron los discursos “oficiales” sino también está ligada a una teleología dada a concebir la historia como repetición degradada del pasado: “Si la historia al comienzo se da como tragedia, después sólo se repite como oprobiosa comedia”, en el primer caso es preciso ser “héroe” mientras que en el segundo sólo se necesita ser “un pobre payaso” (162). La cita pertenece a *Juego de damas* (1977) de Rafael Humberto Moreno-Durán pero la idea también aparece, aunque ligeramente modificada, en novelas tan distantes entre sí como *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes y *Noche de Califas* (1982) de Armando Ramírez. Esta distribución más o menos indiferenciada prueba que detrás del topos se esconde un “lugar común intelectual”, como lo llamaría Bourdieu, o lo que es lo mismo, se trata de un fuerte presupuesto de época. Como se sabe, la idea nace en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* y refleja el rechazo que en 1851 provocó en Marx el triunfo de la contrarrevolución bonapartista. Además de compartir un mismo repudio ideológico hacia el presente histórico, diríase que existen otros elementos en el “original” marxista capaces de explicar el éxito retórico que en los años 70 alcanzó este topos en Latinoamérica. En principio, la frase alude al sentido de repetición, de anacronía y, si se quiere, de decadencia que define el modo en que un presente en crisis piensa y evalúa su relación histórica con el pasado. De acuer-

do a la descripción que hace Marx del bonapartismo, este tipo de crisis con el presente se desencadena toda vez que un personaje grotesco accede al poder y transforma a los sujetos sociales en testigos exteriores de ritos de autoridad y legitimación que invaden el espacio público con toda suerte de barroquismos burocráticos.⁸ Grotesco, escritura y ritos de exclusión histórica son, en efecto, las tres categorías o sistemas de representación que sirven para articular el sentido de dislocación e inversión social según se lo ha narrado en América Latina. Desde la pionera *Yo el supremo* (1975) de Roa Bastos a *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, pasando por *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, *La vida entera* (1981) de Juan Carlos Martini o *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, insistentemente la narrativa compone historias de derrota y en la base de este proceso de fabulación inscribe su gesto de cura ideológica: querer, a partir de ellas, “pronosticar”, es decir, alegorizar, un presente crítico que se vive con malestar y rechazo. Se trata por eso de novelas de doble linaje. Por un lado, amplifican esa teleología de la repetición degradada a la que alude la archicitada frase de Marx. Por otro, acceden (y asaltan) los documentos de lo real con la franquicia que favorece una situación enunciativa que se sabe alternativamente amparada y desamparada a causa de la distancia histórica y/o social que separa la enunciación de los enunciados reales.

Reapropiarse de los sentidos, sociales e históricos, significó entonces trabajar consistentemente por des-emblematizar los discursos de lo real. Precisamente Benjamin había llamado la atención sobre los riesgos derivados de un tipo de pobreza de carácter simbólico que en tiempos de fascismo llegó a afectar por igual los espacios públicos y los privados. “Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añoraran una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer

que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso” (172). No basta entonces con que los discursos culturalmente centrados aspiren sólo a la verosimilitud, necesitan ser además discursos desembarazados de acontecimientos, es decir, discursos livianos, prolijos, abstractos y liberadores, marcas retóricas que, según Benjamin, articulan la estética despojada de tono ligero que define un tipo de discurso público capaz de alcanzar rápido consenso. Contra este modelo que valora el decoro y odia la promiscuidad, la novela política monta una gramática reactiva de lo lleno, lo fétido y lo sucio en base a un programa que promueve, entre otros usos políticos, romper violentamente con los mitos del discurso disciplinado, “barbarizar” la verdad, saturar los vacíos con el incidente histórico, explicitar los sobreentendidos de la historia y corporizar, esto es, llenar de contenido, esos valores estetizados que siempre justifican la iconografía de las retóricas solemnes. A este nivel, la politización de la novela trabajó sobre dos estrategias básicas. Primero, buscó des-estetizar los discursos de lo real. Segundo, quiso reescribir la historia ya no como escatología de una idea sino más bien como historia escatológica. Después de las lecturas de Foucault y Bataille, el género que emerge a partir de los 70 construyó en torno al cuerpo una de las alegorías más sólidas y recurrentes de su discurso de resistencia. El cuerpo fue el lugar *per se* donde se purgó lo real, donde se lo des-metaforizó (“el discurso de la acción es hablado con el cuerpo” [52] se lee previsiblemente en *Respiración artificial*). Las historias que cuentan las novelas políticas no sólo son historias que huelen mal sino también son historias que con su carga de humores, flatos, infecciones y detrito buscan, literalmente, ensuciar los grandes mitos de cohesión, esos universales glorificados y despolitizados que el discurso de la civilización autoconsagra como valores eternos. En este punto cabe acotar que el cuerpo politizado tiene un valor dife-

rencial respecto del cuerpo erótico como figura de placer y hedonismo que ocupó un lugar central en la novela de los 60. A partir de los 70 el cuerpo se politiza como signo, es decir, cambia de función y resignifica su campo semántico: de centro de goce sexual pasa a ser centro de uso perverso debido a que, básicamente, la novela política recompone en torno a este sintagma un “uso corporal del poder como fuerza y violencia” (*El género* 184). En lugar de la operación que estiliza una función natural del cuerpo y exalta lo sexual como signo de goce (tal como procedió la novela sesentista), el gesto político de la década siguiente tiende en contraste a desfuncionalizar el cuerpo y a enfatizar sus discontinuidades a partir de la exasperación de cualquier relación posible que sea capaz de entablar con lo mórbido. Para ello, echa mano de la estrategia irritativa propia del punto de vista des-emblematizador que define al grotesco. Los casos puntuales que pueden citarse son varios. En *Los periodistas*, por ejemplo, Leñero no sólo narra el triunfo de los reginistas sobre Julio Scherer García en forma de farsa sino que termina a su vez “coronando” el final de la farsa con una marea de excrementos que literal y vengativamente sepulta a la oposición triunfante. En *No habrá más penas ni olvido*, Cerviño fumiga Colonia Vela con un avioneta cargada de materia fecal mientras abajo los dos bandos peronistas luchan a brazo partido por la posesión física y simbólica de la intendencia. *Palinuro de México* (1980) de Fernando del Paso es, casi, un tótem del cuerpo opaco, una suerte de enciclopedia que en lugar de ordenar el dato médico lo desordena potenciando todos los cruces imaginables entre lo coprológico y lo anatómico, mezclando la genitalidad con la interdicción, confundiendo lo obsceno con la porno-violencia del 68 en un registro arqueológico-erudito que “explica” el cuerpo humano al mismo tiempo que lo pone en escena. Otra especie de perversión del sentido es, sin embargo, la que protagoniza Gabriel Canales, el militante de *En este lugar sagrado* (1976) de Poli Déla-

no, que compone la historia personal de la política chilena mientras espera salir del baño de un cine donde quedó atrapado el 10 de septiembre, donde pasó encerrado el golpe militar del 11 y de donde cree (irónicamente) quedar en “libertad” al ganar las calles del Chile de Pinochet. Puede decirse que el baño también actúa como marco en *Breve historia de todas las cosas* (1975) de Marco Tulio Aguilera Garramuño. En esta novela, la relación entre discurso corporal de la resistencia y discurso des-estetizador de la historia resulta más o menos transparente, especialmente cuando el Historiador-literato Mateo Albán decide contar las escenas menos líricas de nuestra “historia universal de la infamia” encuadrando decorosamente su narración en el baño de la prisión-panóptica donde escribe:

[Mateo Albán] tomó asiento en el inodoro, puso una tabla sobre sus piernas, prendió una vela y escribió lo siguiente: Y entonces cuando llegaron los gringos hubo progreso (121).

Otra de las variables de novela política que se especializa en investigar a los héroes de los panteones nacionales y que, apegada fuertemente al documento historiográfico, construyó una nutrida galería fascinada con personajes derrotados y menesterosos, jubilados de la historia olímpica, también trabajó a partir del mismo principio des-emblematizador. Este tipo de novela despreció tanto el aura de lo épico como el aura de la historia y trabajó más bien para narrar personajes históricos que son tan anti-heroicos como anti-quijotescos y lo son, físicamente, porque nunca mueren desangrándose en un campo de batalla sino se extinguen de “muerte natural” supurando humores inclasificables en una cama o en una letrina. En otras palabras, no mueren (redimidos ni sublimados) peleando por defender una idea sino mueren (vulgares, corruptibles y olvidados de toda aura) tratando de sobrevivir a las demandas materiales del cuerpo. Detrás de esta inver-

sión que cambia la relación de fuerzas entre cuerpo/idea institucionalizada por el discurso historiográfico dominante puede localizarse entonces la movida política que persiguieron muchas novelas en los 70 y 80 (y no sólo aquellas que han sido canonizadas como históricas). Piénsese, sólo como ejemplos a mano, en las miserias tísicas del Belgrano gotoso y en retirada según lo imagina la historia de *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975) de Héctor Tizón. O en el Maximiliano que Fernando del Paso documenta en *Noticias del Imperio*, enfermo de diarrea y pestes venéreas que le carcomen el cuerpo y le hacen expurgar líquidos verdosos y fétidos. Tampoco el Perón de Tomás Eloy Martínez, infértil y moribundo, es más afortunado en cuanto a achaques corporales así como tampoco parece serlo el cuerpo hidrópico, pestilente y en progresiva descomposición de Felipe II en *Terra Nostra*.

Y frente a estas historias, *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez recarga todo el peso de las desdichas sobre la figura endeble de Bolívar (“Parece que el demonio dirige las cosas de mi vida” [9] escribe Bolívar a Santander y la frase sirve desde el epígrafe para anunciar la cadena de fatalidades que persiguen a este otro general en retirada que con tanta naturalidad pasa a engrosar las filas de la fauna de militares garciamarquianos). Políticamente derrotado, exiliado, enfermo (no se sabe bien de qué), impotente, insomne, precozmente envejecido, desbordado de flatulencias, olores y sudores, Bolívar asiste además al afantasmamiento de su propio cuerpo: afantasmamiento simbólico (los pintores no parecen ponerse de acuerdo con el cuerpo que le “inventan”) y afantasmamiento físico (literalmente el cuerpo se le encoge y García Márquez registra milimétricamente este proceso de reducción o desgaste material). Completando el cuadro de la derrota física, el general actúa como militar desempleado al frente de un ejército libertador que ya no pelea, podrido de gonorrea y de aburrimiento, pero que aun sigue conservan-

do, mal que le pese, fama involuntaria de ejército arrasador: no tanto por el respeto que impone en las armas sino más bien porque a su paso la gente quema todo lo que toca como una forma preventiva de evitar cualquier contagio con la peste. Sin embargo la ironía mayor de la historia reside en el hecho de que el “Libertador de América”, como otro Teseo en su laberinto, se convierte en un fugitivo que huye de la deformación en que ha degenerado su propia idea (“¡Qué cara nos ha costado esta mierda de independencia!” [174]).⁹

Detrás de este movimiento masivo que des-institucionaliza la historia, que invierte las relaciones emblemáticas entre cuerpo/idea y héroe/traidor, que barbariza los usos de la verdad y que trabaja para reconvertir la “pobreza de la experiencia” propia de los discursos institucionales que se apropian de lo real; detrás, en fin, de estas estrategias de sobrevivencia que en tiempos de reflujo o hibernación histórica buscan reapropiarse y articular la red de contenidos históricos y sociales, actúa como subtexto una cadena de tendencia fuertemente anti-intelectual (“el cogito, ese huevo infernal ... nos llevó directo a *Mi lucha*” (247) se lee en *Respiración Artificial*). En parte, este subtexto viene a explicar por qué en la novela política de estos años, el discurso de la razón y la escritura, su extensión emblemática, siempre engañan o conducen a pistas equivocadas. Catalizadores de toda desconfianza ideológica, la razón y la escritura parecen relegadas a ocupar un lugar ineludible al lado del error, saturando aquellos espacios vaciados de poder y credibilidad. Se diría que esta fuerte base anti-intelectual sirve acaso para estrechar la relación que la novela política –tanto en su forma testimonial como periodística o histórica– parece entablar con el denso metarrelato que Halperín Donghi llamó certeramente “crisis general de la civilización” (82).

Notas

* Parte de una primera versión de este capítulo salió publicada bajo el título “En busca de dos décadas perdidas: La novela latinoamericana de los años 70 y 80” en *Revista Iberoamericana* 164-65 (1993): 445-68.

¹ Llamo “primer balance crítico del boom” al conjunto de textos que a principios de los 70 intentó por primera vez ofrecer una interpretación de la literatura de los años sesenta y que, al intentarlo, virtualmente consideraba clausurados los alcances míticos de la década en cuestión. Como parte de este flujo que sólo dura algo más de tres años, Carlos Fuentes publica *La nueva novela latinoamericana* (1969), la UNESCO auspicia la edición del volumen colectivo *América Latina en su literatura* (1970), José Donoso publica *Historia personal del Boom* (1972) y Rodríguez Monegal recopila en *El Boom de la novela latinoamericana* (1972), una serie de artículos que originalmente había publicado en *Plural*.

² El caso Fuentes desencadenó una ola acalorada de impugnaciones dentro y fuera de México. La aceptación de Fuentes tuvo lugar en un momento de extrema sensibilidad política pero además y, sobre todo, sirvió para avivar las llamas de un debate que puso de manifiesto la plena vigencia de la antigua polémica entre intelectuales “apocalípticos” e intelectuales “integrados”. Pueden seguirse los ecos de la cuestionada “cooptación” de Fuentes en la investigación elaborada por J. Ruffinelli, A. Pino Méndez, L.A. Ramos y J. Ventura Sandoval (1975).

³ Antes de la retractación pública que significó el *Libro de Manuel*, el sentido común de la época había convertido a Cortázar en una suerte de paladín en la lucha por la defensa de la independencia ideológica de la obra literaria. Las posiciones que polemizaron con este primer Cortázar pueden seguirse en J.M. Arguedas y J.Cortázar (1969); Viñas (1969); O. Collazos, J. Cortázar y M. Vargas Llosa (1970).

⁴ Básicamente el último punto resume las condiciones necesarias que permiten leer una novela alegóricamente.

⁵ Hablo de verdad, poder o saber, usando las categorías foucaultianas que la época ayudó a reificar. Recorro a este léxico común aun a riesgo de incurrir en simplificaciones teóricas que pueden parecer imperdonables. Para un desarrollo de los problemas técnicos que supone trabajar con documentos novelísticos y novelas documentadas, remito a Foley (1986).

⁶ Dwight MacDonalld llamó “bastarda” a esta forma de hacer periodismo “que se beneficia por partida doble al explotar tanto la autoridad factual del periodismo como las licencias de la ficción” (Hollowell 44). La definición no nos parece del todo injusta, sin embargo, desde otra lectura este hibridismo o anfibiaología parece encontrar justificaciones que lo colocan más allá de la simple comodidad que denuncia MacDonalld.

⁷ Guillermo Thorndike escribió *Uchuraccay: Testimonio de una masacre* con la certeza de que narrar el caso no iba a ayudar a aclararlo públicamente. Para Thorndike, el asesinato de los ocho periodistas en Ayacucho era un ejemplo más de justicia imposible: “Con toda seguridad la culpa no la tenemos todos los peruanos, como dijo el informe, literario no judicial, del asunto. Porque si la culpa la tenemos todos no me explico francamente por qué murieron asesinados diez de los once testigos” (Roland Forgues 231-2). También Subercaseaux habla de la presencia de un elemento de “frustración por el no esclarecimiento” (188) en la novela testimonial chilena que registró la violación de derechos humanos durante el pasado régimen de Pinochet.

⁸ Para un análisis más detenido de *El dieciocho Brumario* remito a Larsen (*Modernism* 1-31). La lectura de este texto me ha sugerido muchas de las pistas que sigo en esta parte del trabajo.

⁹ Frente a estas novelas que se concentran en personajes históricos incorporados a los panteones patrios, puede ubicarse el corpus de novelas que trabajan con personajes históricos no centrales (y muchas veces ignorados) por los discursos historiográficos nacionales. En contraste con los “héroes” oficiales que mueren en la cama, los personajes históricos marginados de la historiografía oficial mueren en acción o, para citar la retórica escolar, defendiendo con sangre las mejores ideas. Por lo general, este último grupo está formado por aquellas novelas que tematizan el ciclo de “la violencia” en Latinoamérica: desde el Bogotazo hasta el 68, pasando por los movimientos guerrilleros de los sesenta y setenta, la represión y los exilios. Las figuras históricas más recurrentes de este ciclo narrativo son el Che, Camilo Torres, Jorge Eliécer Gaitán, Salvador Allende (+ Pablo Neruda).

Los 80: La década perdida*

Los años 80, también conocidos como la “década perdida”, fueron años de parálisis y fuerte contracción económica para toda Latinoamérica. Desde principios de la década, el alza de las tasas internacionales de interés, la caída de los precios del petróleo, la fuga de capitales y la creciente dolarización de las economías regionales acentuaron el endeudamiento, la recesión y la reducción del gasto público, tres indicadores que, por sí solos, dan sobrado sentido al rótulo con el que la CEPAL identificó a la década. Tarde o temprano, los distintos países latinoamericanos sucumbieron a la receta neoliberal que a fuerza de “racionalizar” aparatos estatales y productivos avanzó sobre la integración subordinada de capitales nacionales a las redes financieras internacionales (Gilly 24). A grandes rasgos, puede decirse que los efectos que tuvo esta vasta re-estructuración resultaron en un doble juego de sustitución: sustitución del estado benefactor por un “estado de exclusión” y sustitución de una economía de la productividad por una “cultura de la especulación y el espectáculo” (*Culturas* 248).

En el plano político, la década se identifica tanto con los procesos de democratización del Cono Sur como con la integración de grupos regionales (Contadora y el Grupo de los Ocho o Grupo Río) reunidos para hacer frente a problemas de deuda externa, o a negociaciones de paz en Centroamérica. Los 80 fueron, sin duda, un período que privilegió las salidas políticas pautadas en base a la concertación, la integración y el consen-

so. Dos núcleos fuertes de legitimación contruídos en torno a “democracia”, primero, y a “pluralismo”, después, llegaron a ocupar un lugar central en la producción del sentido de la época. Pero si al inicio de la década se creyó que la democracia era suficiente para garantizar el mejoramiento de las condiciones sociales de la mayoría, hacia fines de los años 80 la aplicación del modelo neoliberal dejó cada vez más claro que democracia formal y democracia social no podían considerarse conceptos intercambiables (Zermeño, “Los intelectuales”).

El campo cultural tampoco escapó al monopolio simbólico de los lugares comunes que sirvieron para legitimar los cambios económicos y hacer audibles sus retóricas políticas. En contraste con el signo negativo que había definido el mapa cultural de la década anterior, la ilusión de consenso actuó como subtexto de la lógica de sentido positivo que en los 80 buscó diluir toda relación de oposición en un paisaje contradictoriamente minado de desigualdades. Los “años Foucault” se transformaron en “años Habermas” y el eje de sentido tendió a desplazarse del polo de una ideología de resistencia al polo de una ideología dirigida a “desdramatizar” toda confrontación, o a descreer (cuando no a trivializar) las categorías productoras de diferencias económicas y sociales. “Ya nadie sabe lo que es subversión” (122), se queja Jameson, y en este punto las luchas pierden eficacia arrasadas por el peso de “la lección posmoderna [que] es una lección posdualista” (*Postmodernism* 123).¹

De este modo, si los años 70 imaginaron cómo “salir” o cómo resistir, los 80 tratan más bien de responder: “¿cómo institucionalizarse, cómo ‘entrar,’ cómo dialogar con el Estado? Esa –según Piglia– es la versión cultural de la problemática que los medios definen como ‘vivir en democracia” (*Crítica* 175). La tendencia hacia la institucionalización que manifestaron los espacios públicos afectó asimismo los espacios propios de la novela que mostró una tendencia paralela a ce-

rrar filas en torno a lo literario. “La era del orden es el imperio de las ficciones”, sentenció Valéry, y la frase resuena en el ensimismamiento de una novela que en los 80 insistió en desideologizar los espacios narrativos obturando los usos políticos convencionalizados en la década anterior. Poco a poco el género tendió a abandonar el terreno de lo paraliterario flexibilizando los lazos explícitos que ligaban la novela a la investigación y relegando su función de exhumación y rescate del documento histórico y social a un segundo plano de interés. Junto a esta tendencia que mediatiza la relación literaria con lo real, toma fuerza un programa simétrico que trata de “especializar” el género y estrechar los vínculos que mantiene con el verosímil literario. En lo que puede considerarse un intento por re-estetizar los espacios interiores de la novela, esta línea narrativa no sólo se mueve con toda comodidad en el espacio (antes despreciado) del lugar común sino que además redefine sus límites a partir del trabajo específico que encara sobre un doble estereotipo. Estereotipo genérico: porque esta suerte de novela “secular” y “culinaria” elige explorar formatos fuertemente codificados como la novela policial, el melodrama, la picaresca, el *western* o la novela rosa. Y estereotipo social: porque además trabaja sobre figuras marginales más o menos arquetípicas que evocan redes precisas de sentido como la subcultura del califa, la prostituta, el lumpen, el exiliado, el homosexual, el judío, el indígena, la mujer, el macho, etc.²

El primer lugar donde se hace explícita la secularización o re-institucionalización del género es precisamente en los marcos, en los mismos bordes de los enunciados. Percibidos como espacios apropiados por la novela política, los umbrales se convierten por eso en materiales parodiados y objetos parodiados de la novela culinaria. Desde el principio, el recurso a la parodia señala esta suerte de propiedad para reírse de ella. Cuando la novela culinaria usa el procedimiento, lo usa por dos razo-

nes más o menos explícitas: para tomar distancia efectiva respecto de los programas de la novela política y para renegociar espacios propios vinculados a la oferta y la demanda. Es decir, para fundar un nuevo pacto de lectura. En la medida en que los preliminares del género “desambiguan” los enunciados y los liberan de todo vínculo extraliterario, están imponiendo un nuevo patrón de suficiencia y autonomía literarias que busca retraer el ciclo de recepción al momento previo en que entró en vigencia el contrato que la novela política selló con lo real. El prólogo de *Juego de Damas*, primer volumen de la trilogía *Femina suite* de Rafael Humberto Moreno-Durán, ofrece un ejemplo de este tipo de registro burlesco detrás del cual la novela aspira a normalizar (o a re-institucionalizar) su “antigua” relación con lo literario:

Rigurosamente cierto: cualquier parecido de situaciones y personajes de esta obra con otros de la llamada realidad no deja de ser *pura* coincidencia. Querer hallar, pues, identidades precisas y obligadas entre una y otros constituye no ya un flagrante acto de paranoia sino de mala fe. Palabra de honor. (9)

Esta admonición está donde está para incomodar, o frenar cualquier impulso que politice el espacio de recepción. Sobre todo, está donde está para resistir que *Juego de damas* sea leída como alegoría nacional o *roman-a-clef*, dos opciones que representan grados intermedios en la cadena de sustituciones que avanza hacia la secularización del género. Sin embargo, al ubicarse al filo de una transición de lógicas narrativas, resulta probable que la obra sea leída justamente como lo que dice no ser. Moreno-Durán lo sabe, de ahí que estos preliminares (a la manera de chiste privado) fomenten también la doble moral que se cuele junto al riesgo de saber que una admonición de este tipo puede resultar, en todo caso, ineficaz de antemano.

Otro lugar donde vuelve a hacerse explícito este proceso de autonomización es en la tendencia que muestra la novela a

usar fórmulas o *ready made* literarios. Conocidos también como géneros menores o *Trivialliteratur*, los moldes que formatean la policial, el melodrama, la picaresca o el *western*, parecen echar mano a una suerte de “escritura mecánica” ante la cual, se dice, los autores sólo “componen, descomponen o recomponen los ejes del relato y los personajes como en una cinta transportadora” (Mandel 9). Una literatura que tiene, por lo mismo, la mala reputación de circular como forma irreflexiva de hacer y leer literatura porque transforman toda historia en historietita, o reducen cualquier lugar en lugar común del género. Tratando de ir mas allá de lo que parece ser una lucha de jurisdicciones entre cultura alta y cultura baja, cabe apuntar que estas fórmulas comparten una base común a partir de la cual es posible pensar en un modelo aplicable a todo el conjunto. Poco más o menos, se trata de formatos que prescriben el final feliz, por ello se dice que son narraciones seguras y socialmente integradoras (Mandel 67). El desorden de la historia (son, sin duda, géneros crueles) termina sin embargo con el triunfo irremediable del orden (son también, por eso, géneros utópicos, consoladores). Y el elemento realista que exige el verosímil literario siempre aparece combinado con una dosis compensatoria de absurdo, irrealidad o irrisión (son géneros basados en los dobles estándares, en ellos todo signo es doble y debe ser leído como doble: verdad-mentira, legalidad-ilegalidad, norma social-necesidad personal, ingenuidad-cinismo). Por último, se trata también de géneros sentimentales porque, parafraseando a Kundera, podría decirse que apuestan al sufrimiento sabiendo que previamente lo han convertido en un valor explotable en sí mismo (194).³

En América Latina, el sub-género donde se debatió la sustitución de este modelo y el que dramatizó la transición entre novela política y novela de fórmula fue, sin duda, la novela policial. Mitad escritura política y mitad “escritura mecánica”, la policial latinoamericana representa una zona privilegiada

de intersección y negociación de sentidos entre literatura y política. Sin embargo, a diferencia de la novela política que potencia el uso ideológico del espacio literario, la novela policial procede más bien a hacer un uso literario del dato político; esto es, procede a transformar la política en coartada o en lugar institucional del género. O dicho de manera más gráfica: la distancia que separa la novela política de la policial es la misma distancia que separa el despliegue documentalista del caso *Excelsior* que encara Vicente Leñero en *Los Periodistas* del desarrollo policial que elige Federico Campbell para contar el mismo acontecimiento en *Pretextos* (1979). Por eso, en la medida en que la policial privatiza el referente político y lo internaliza como topos, puede pensarse que representa un avance hacia la secularización de la novela que emerge a partir de los 80.

“Nuestro continente se cuenta bien ... con técnicas de novela negra” (“La ‘otra’” 40), escribe Paco Ignacio Taibo II, uno de los escritores responsables de la “bestsellerización” del género en México. Primer dato entonces a tener en cuenta: la novela negra, atrincherada en su triple mitología de violencia, sexo y dinero, desplaza de la tradición latinoamericana a la novela clásica de enigma. (Los avances que en los 70 llevaron a cabo Juan Carlos Martini, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martelli o Andrés Rivera constituyen un precedente fuerte en este sentido, sobre todo si se piensa en el prestigio del que gozaba por entonces en el Río de la Plata la línea clásica capitaneada por Borges y Bioy Casares.) Segundo dato a tener en cuenta: en América Latina la contaminación entre poder y crimen infiltra de tal ambigüedad y cinismo al género que la fórmula termina cambiando sus preguntas arquetípicas. En *La vida misma* (1987), mezcla de policial y *western* de Paco Ignacio Taibo II, el protagonista José Daniel Fierro (a su vez escritor de novelas policiales) metacomenta: “pocas veces se va a preguntar uno quien los mató, porque el que

mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el por qué” (142). Tercer dato a considerar: el orden terminal que prescribía el modelo rara vez se restablece y los finales de la novela policial latinoamericana manifiestan una fuerte tendencia a quedar inconclusos, sin solución ni reaseguro social. Osvaldo Soriano, que practica religiosamente esta regla de oro en sus novelas, nunca deja pasar la oportunidad de denunciar esta suerte de frustración técnica que atribuye a una insuficiencia imperdonable de lo real: “Argumentos sobran, pero el epílogo siempre queda trunco.” –escribe en “Policiales sin final feliz” (1987)– “Hay delincuentes (miles, no hay lugar donde haya más), pero nadie los escarmienta y es imposible planear un guión con final feliz” (223).

El recuento, aunque incompleto, permite de todas formas concluir que la aplicación del modelo que lleva a cabo la novela policial latinoamericana resulta ser, por definición, una traducción defectuosa del original. Sin embargo el negocio de la fórmula no está precisamente en ocultar ese defecto. Antes bien, en América Latina el género resalta el defecto y lo explota como forma emblemática de su versión particular de reescribir el modelo. Poco o nada, si bien se mira, puede contribuir a la tradición universal una novela policial que de hecho carece de detectives profesionales. Los personajes de Soriano son héroes por equivocación o casualidad que entran en el ingrato tráfico de defender la cosa pública con una generosidad no planificada: muchos están locos o borrachos. Por su parte, Héctor Belascoarán Shayne, el improvisado y posburgués agente del bien que inventa Paco Ignacio Taibo II, ingresa al negocio de la justicia mexicana como si repitiera votos de penitencia voluntaria sólo comparables a los que en otros tiempos cumplió el Quijote en Sierra Morena (“Ser un detective en México es, por supuesto, un chiste” [6] dijo Ilán Stavans con razón). Lo cierto es que, lejos del rigor eficaz y

de la estetización realista que rige un modelo esencialmente preocupado en lograr que el lector crea lo que cuenta, la versión policial latinoamericana tiende a dar vuelta los dobles estándares (retóricos e ideológicos) que controlan la fórmula, al tiempo que redobla esfuerzos para que el lector no crea (o, por lo menos, no tome en serio) el contenido vistosamente defectuoso que vacía sobre el lecho de Procusto que es, al fin de cuenta, el género policial en América Latina.

La sobreactuación de una economía de la ineficacia, por un lado, y la tendencia a una estetización falsificadora del modelo, por otro, son entonces claves recurrentes en la novela culinaria de los 80. La primera tiende a contar el crimen mientras que la segunda suele ser la forma de contar el amor que adoptan muchas de nuestras versiones también imperfectas del género rosa. En este sentido, la línea argumental de *Melodrama* (1983) de Luis Zapata sigue, por ejemplo, los nudos básicos del folletín (persecución, secretos, pasión prohibida y reconciliación social como botón que sella el final feliz que exige la fórmula) pero, en lugar de usar estos componentes para tranquilizar y dar previsibilidad al desarrollo del contenido, Zapata los usa para montar una historia de amor protagonizada por una pareja homosexual, tópico sin duda impensable desde el punto de vista conservador que promueve el género. El mismo inverosímil genérico roza casi el absurdo (y aún el escándalo conceptual) en *Utopía gay* (1983) de José Rafael Calva, novela donde se narran las venturas y desventuras cotidianas de un matrimonio homosexual que está esperando un hijo propio. Antonio Skármeta, por su parte, también violenta la receta y aprovecha el modelo del melodrama para contar otra historia. En *Ardiente paciencia* (1985), por ejemplo, el cambio de retóricas que modula el amor de Mario Jiménez y Beatriz González sirve de contrapunto rítmico para escandir la curva histórica que inicia Allende y pone fin Pinochet: convincentemente la novela de Skármeta, que empieza con metáforas nerudianas

y sigue con boleros, termina invadida por refranes y prosaísmos cosechados en la enciclopedia culinaria de la madre de Beatriz.

En líneas generales, todo parece indicar que la novela latinoamericana de los 80 trata de escribir en clave melo para colar “valores agregados” al espectro tópico del género. Si es cierto que el modelo tradicional de *Trivialliteratur* dramatiza utopías de pasaje social, y si es cierto también que usa este rédito simbólico para convertir sus textos en un espacio efectivo de integración y cohesión social, cabe entonces pensar que los desarreglos que “normalizan” las versiones defectuosas del género en América Latina, lejos de romantizar las diferencias económico-sociales (como propone el modelo), parecen más bien resaltar esas mismas diferencias. La novela de fórmula entonces no cree (ni reproduce) las “utopías de pasaje” propias de la fórmula, y con este gesto debilita las bases mismas de un modelo que, por un lado, promete realizar el mito de la integración mientras que, por otro, funciona activamente regulando y restringiendo los contenidos simbólicos de las diferencias sociales.

Cuando el relato de integración y pluralismo gana terreno en el campo político y cultural latinoamericano, sintomáticamente una franja importante de la novela de los 80 se pone a hablar de guetos. Y hablar de guetos (esto es, hablar de espacios sociales y culturales discontinuos y cerrados) es otra forma de negar poder de simbolización a los mitos de “pasaje” e integración social. Según el mapa vigente de lo social, la galería de marginados que interesa a esta línea narrativa son los que por definición quedan fuera, los que históricamente des-bordan el reparto de bienes económicos y simbólicos que pone en juego el modelo neoliberal. El catálogo resulta fácil de reconstruir, sobre todo si se tiene en cuenta que incluye grupos económicamente amenazantes, como el indígena, el negro o el judío, o grupos que representan distintas formas

de dislocación social como el homosexual, el exiliado, el marcro o la prostituta.

Son novelas que hablan de guetos porque, además de negar la utopía de “pasaje”, niegan también la utopía del ascenso, que es la que adjunta al pasaje la promesa de adquisición. Explícitamente los textos tienden a resistir tres de las formas más ritualizadas de pasaje: la asimilación cultural (que involucra el cambio de subjetividad), la integración social (o cambio de clase) y el cruce geográfico (o cambio de territorialidad). Tres umbrales que funcionan como divisorias opacas cada vez que esta versión particular de novela culinaria procede a separar y clasificar lo social según las coordenadas adentro-afuera o arriba-abajo. Por donde se los mire –desde los exiliados de Poli Délano hasta los judíos de Isaac Goldemberg, pasando por los homosexuales de Luis Zapata, los teporochos de Carlos Eduardo Turón o las prostitutas de Enrique Medina–, los espacios guetificados no constituyen lugares plácidos, ni siquiera conforman cofradías consoladoras. La relación de exterioridad que los territorios centrados mantienen con el gueto parece confinarlo a una zona de culpa en torno a la cual el gueto proyecta un muro sellado por la paranoia y codificado por una densa semiótica de ritos de identidad y diferenciación: “En tierra de machos” –se lee en *Noche de califas* (1982) de Armando Ramírez– “lo importante es meterla no sacarla, no sacarle. Meter las manos, el fierro, las patas, la cabeza; la de tu miembro y la de pensar. Todo eso sucedía, era como si en el ambiente estuviera el alfabeto, el aire lleno de signos para hablarse sin necesidad de las palabras, puros gestos, puros ademanes, puras señas, puras mentadas, puros ‘quién vives’” (35).

Varias marcas pueden servir para territorializar el gueto. Entre otras, puede pensarse en la fuente productora de diferencia que tiene en cuenta la frontera geográfica (y entonces habría que citar el caso de Tepito como territorio exclusivo de muchas novelas de Armando Ramírez). También puede pen-

sarse en el exilio como una marca de desterritorialización lingüística (y, en este caso, habría que recordar el “bilingüismo” que define, entre otros rasgos, a los personajes exiliados de Poli Délano o Manuel Puig). De igual forma, podrían asimismo enumerarse marcas étnicas o sexuales que sin duda convocarían otros ejemplos y otros autores. Sin embargo la fuente productora de diferencias más obvias que actúa en la base de la novela de gueto es, sobre todo, el dinero (o, mejor dicho, su ausencia); y en relación inmediata con el dinero, el cuerpo, que actúa como espacio privilegiado donde luchan los valores y se dramatizan las desigualdades que desata la transacción comercial de la cual el cuerpo es objeto. La ausencia de “moralidad” que controla las bases económicas de esta relación cuerpo-dinero legitima a su vez el lazo genérico que de manera más o menos voluntaria la novela de gueto ha establecido con el modelo picaresco (piénsese, por ejemplo, en la remisión explícita al género que promueven obras como *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la Colonia Roma* (1979) de Luis Zapata, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís o *El entenado* (1983) de Juan José Saer). En la medida en que rige la determinación del dinero, estas novelas formulan sus conflictos en términos de relaciones materiales y ponen en marcha una economía centrada en el “interés” a partir de la cual es posible explicar la fascinación que manifiesta la neo-picaresca por tópicos como la prostitución (femenina y masculina), el cuerpo en venta o la pornoviolencia social. Diríase que el registro “naturalista” que ha servido muchas veces para dar forma a este comercio de cuerpos busca des-moralizar o des-estilizar la versión reificada del “bárbaro” que circula en otras redes de sentido, al tiempo que aspira también a recrudescer el componente económico que subyace en la base de todo espacio guetificado (“Lo soez –escribe José Luis González– es el acercamiento crítico que se anima a demoler para desenmascarar y poder conocer” [14]). Mu-

chas de las novelas que plantean este tipo de relaciones comerciales hacia el interior de sus textos (y entre las que es válido incluir obras de Enrique Medina, Jorge Asís, Carlos Eduardo Turón, Luis Zapata o Armando Ramírez), han logrado hacia el exterior un éxito atípico de público contribuyendo de esta manera a favorecer la relación que manifiesta el mercado con la tendencia de punta que busca reducir la distancia entre obras y lectores.

El gueto es, por definición, el escenario que dramatiza la cura del “pasaje”: el lugar que promete sanar la anomia o la pérdida de identidad social, subjetiva o territorial que sigue al pasaje. Como sucede en las obras canónicas de la picaresca tradicional, la anomia social se refleja directamente en el escamoteo del nombre propio del excluído. Muchos de los “nuevos pícaros” tampoco tienen nombre o es lo primero que pierden a lo largo del camino narrativo: el anonimato es, en efecto, lo que define tanto al narrador de *El entenado*, como a la narradora de *La princesa del Palacio de Hierro* de Gustavo Sainz o al exiliado que regresa a una patria que no reconoce en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano. El nombre es también lo primero que pierden los teporochos que circulan en las novelas de Armando Ramírez o es lo que quieren borrar los Pechoff, esa familia de judíos polacos emigrados a la Argentina, foco de la historia fallida de asimilación que Mario Szichman narra insistentemente a lo largo de un ciclo de cuatro novelas.⁴

De una forma u otra, las novelas que hablan de guetos también hablan de la imposibilidad de salvar el hiato entre espacios guetificados y *mainstream* y, al señalar esta imposibilidad, enseñan la falsedad de los mitos de cohesión social que actúan llenando esos vacíos. Por eso el subtexto que actúa en la base de la novela de gueto también construye un discurso paródico que desmiente las grandes retóricas de legitimación nacionalista. Cuando Mario Szichman cuenta el

fracaso de los Pechoff, está desenmascarando al mismo tiempo la dimensión apócrifa de la Argentina como “crisol de razas”, mito de cohesión fraguado por la ideología liberal en pleno aluvión inmigratorio. De la misma manera, Moreno-Durán reelabora el mito Colombia-“Atenas Sudamericana” contando la historia nacional como una sucesión exasperante de salones literarios, de erudición sensacionalista y de mandarinatos presididos por damas cultas “a la violeta” (“Lo que pasa es que a este país se lo tiró la mala fama. Eso de la Atenas Suramericana y de los presidentes gramáticos ha resultado más nocivo para nosotros que la Guerra de los mil días, el monocultivo o cualquiera otra calamidad por el estilo” [*Juego de damas* 142]). En este mismo sentido, la novela de Moreno-Durán juega a ser también una versión (paródica y urbana) de la sacralizada epopeya nacional *La vorágine*: los peligros o amenazas que encarnan los guetos de saber femenino resultan sin duda mucho más tiránicos, bárbaros y riesgosos que los peligros simbolizados exitosamente en otros tiempos por la selva devoradora de José Eustasio Rivera. Algo parecido se puede decir también de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* (1980). En esta novela, Isaac Goldemberg parodia explícitamente el gran relato mítico-liberal que promueve la fe en el progreso a fuerza del “blanqueo” racial. La segregación y la progresiva stupidización de Efraín Lerner, hijo de judío y mestiza, constituye la respuesta sarcástica que la novela es capaz de oponer a este mito que cree en la “superación” racial de América Latina por vía del mestizaje. Explícitamente la remisión a este paradigma aparece en la carta que el Dr. José Eugenio Miranda dirige al director de la revista *Alma hebrea*: “Campo experimental interesante sería la mezcla de esta raza inquieta (la suya) con nuestro indio, la cual daría, por cierto, el tipo ideal del hombre del Andes, porque entonces veríamos hermanadas la resistencia física, la reciedumbre andina, a la agilidad mental judía y a su dinamismo. De

aquí surgiría, pienso yo, el hombre nuevo; es decir, el tipo peruano, inconfundible, peculiar, propio” (17).

Frente al fuerte sentido alienador y contestatario que exhala el espacio guetificado en *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, el carácter elegíaco con que *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa narra tanto la utopía del pasaje como la asimilación del marginado resulta vistosamente atípico y dislocado. Justamente esta resolución extraña a la tendencia general del tópico permite leer la novela de Vargas Llosa como contrapropuesta ideológica de la novela de Goldemberg, en particular, y de la novela de gueto, en general. La doble historia que cuenta Vargas Llosa (dos líneas narradas en primera persona: hipóstasis de Vargas Llosa la primera, e hipóstasis de Saúl Zuratas la segunda) resulta empujar al marginado, elegíaco y externamente, a abrazar un destino de anomia que tiene toda la apariencia de ser un destino gozoso y pertinente. La novela transforma a Saúl Zuratas (que, como Efraín Lerner, es también judío, mestizo y “maculado” por la naturaleza) primero en Mascarita, y luego lo convierte románticamente en mítico hablador de los machiguengas, tribu indígena en extinción al lado de la cual el triple marginado espera la disolución en un destino común que tarde o temprano vendrá de la mano del “inevitable progreso”. Tanto las palabras hipostasiadas del hablador que “se parecen a una mala novela indigenista” (Rowe, “Una lectura” 64), como la hipostasiada autodesaparición (pacífica y tranquilizadora) que protagonizan los marginados en *El hablador*, permite concluir que Vargas Llosa metaboliza los hiatos o las diferencias sociales y económicas a través de ritos de conversión donde “lo distinto se hace soluble, digerible” (García Canclini, *Culturas* 174). En otras palabras, Vargas Llosa estiliza, normaliza y transforma en puro virtuosismo electivo el principio de exclusión que actúa efectivamente en la base de todo espacio guetificado. Para ello, apela a una estrategia que recuerda, sospechosa aunque previsiblemente, el rito de eva-

poración que Ricardo Güiraldes hace protagonizar al gaucho argentino en *Don Segundo Sombra*.

Viejos contenidos en nuevos enlatados: la versión legendaria, sentimental y doblemente fotogénica del marginado social⁵ que propone la novela de Vargas Llosa reproduce sin alterar los componentes biológico-telúricos presentes en la definición de lo popular que la ideología de los estados oligárquicos distribuyó exitosamente en épocas pasadas por toda América Latina.⁶ De acuerdo a la gramática de reciclado que rige parte de la cultura neoliberal, *El hablador* recupera viejos contenidos morales presentes ya en el melodrama tradicional (i.e., fatalismo, paternalismo, idealismo, defensa del *status quo*) y los entrega bajo un nuevo formato aprovechando el efecto-shock que deriva de su inmersión en el flujo del espectáculo. Esta lógica inscribe ideológicamente la obra de Vargas Llosa dentro de lo que la crítica llama genéricamente “novela posmoderna” (Franco 1991; 2002). En contraste con este modelo genérico, las novelas culinarias o las versiones latinoamericanas de *Trivialliteratur* proceden por resistencia y adjunción de contenidos. Ajenas a esta concepción de reciclado que urge a producir “lo mismo en envase diferente” (según prescribe la gramática posmoderna), la novela culinaria tiende en contraste a generar nuevos enunciados (sociales, culturales e ideológicos) adjuntándolos a viejos formatos. En este punto entonces radica la diferencia entre la moral negativa o contestadora que propone la novela culinaria en Latinoamérica y la ideología positiva, legitimadora y neoconformista que distribuye la variante posmoderna de cierta narrativa contemporánea. Una diferencia que debe leerse en el uso específico de los enunciados y no en el uso retórico de los formatos. Los medios en sí nunca dicen nada. Son instrumentos neutros, por eso resultan una oferta disponible a políticas de apropiación simbólica que no siempre pueden considerarse ideológicamente compatibles entre sí.

Notas

* Parte de una primera versión de este capítulo salió publicada bajo el título “En busca de dos décadas perdidas: La novela latinoamericana de los años 70 y 80” en *Revista Iberoamericana* 164-65 (1993): 445-68.

¹ No es mi intención traer a un primer plano el debate modernismo-posmodernismo, sólo hago referencia a la emergencia de esta “nueva” gramática de sentido en el marco del recuento de cambios visibles ocurridos en la década del ochenta. Apunto, sin embargo, sólo en nota, lo que de alguna forma u otra ya ha apuntado la crítica previamente. Si aceptamos con Zermeño que “el asunto de la igualdad social (máximo referente del humanismo, junto con el cultivo de la razón, la cultura, etcétera) no es un elemento intrínseco del modelo neoliberal, sino que tiene que ser reintegrado a ese modelo como ideología” (“Los intelectuales” 228), diríase que el posmodernismo parece un relato de por sí candidateable para ocupar este espacio vacante. El debate sobre el posmodernismo en América Latina está lejos de haber concluido. Para un tratamiento más específico del tema remito a Zermeño (1988); Ruffinelli (1990); Sarlo (1991).

² El término “novela culinaria” proviene de Jauss que lo utiliza para referirse “al mero arte de entretenimiento”. Desde este punto de vista, el arte culinario se caracteriza “por el hecho de que no requiere ningún cambio de horizonte, sino unas expectativas que son indicadas e incluso cumplidas por una predominante tendencia del gusto, satisfaciendo el deseo de reproducción de lo bello habitual” (Jauss 175). En América Latina, las condiciones mínimas que garantizan el consumo de arte culinario tal como lo describe Jauss parecen cumplirse al pie de la letra. En efecto, la novela latinoamericana emergente en los 80 que acá llamo “culinaria” se caracteriza tanto por la legibilidad o “facilidad” de sus proyectos narrativos, como por la linealidad tranquila de sus relatos. Dos motivos que explican a primera vista el éxito de público que esta variante ha tenido en el mercado latinoamericano.

³ Este modelo toma en cuenta los dos relatos que se consideran básicos en la composición de la literatura popular contemporánea: el relato policial y la “literatura romántica femenina”. Mandel confirma lo anterior cuando en su análisis del relato policial hace derivar de un mismo tronco genérico tanto a la picaresca, como al *western* y a la novela de espionaje. Además del citado texto de Mandel, remito en este punto al trabajo de Sarlo sobre género sentimental.

⁴ Las cuatro novelas del ciclo de Mario Szichman son: *Crónica falsa* (1969), *Los judíos del Mar Dulce* (1971), *La verdadera crónica falsa* (1972) y *A las 20.25, la señora entró en la inmortalidad* (1981).

⁵ La versión de lo popular que ofrece *El hablador* es “doblemente fotogénica”. En primer lugar, por el proceso de estetización al que Vargas Llosa somete a los marginados en la novela. En segundo lugar, porque es justamente a través de la fotografía (medio que entrega una imagen congelada y mediatizada) donde se produce el último “contacto” entre el narrador, Saúl Zuratas y los machiguengas.

⁶ Al definir las distintas concepciones políticas de lo popular, García Canclini se refiere a la concepción “biológico-telúrica” en los siguientes términos: “surgió como ideología orgánica de los estados oligárquicos y sobrevive en movimientos nacionalistas de derecha. Define a la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales –el espacio geográfico, la raza– e irracionales –el amor a una misma tierra, la religión– sin tomar en cuenta las diferencias sociales” (“¿De qué...?” 26).

Carlos Monsiváis o cómo pensar la nación en tiempos neoliberales*

Carlos Monsiváis, uno de los intelectuales de izquierda más reconocidos en México,¹ arrastra tras sí una estela interminable de epítetos en torno a los que se ha tejido un entramado de contornos legendarios. Aludiendo unas veces a la omnipresencia de su participación pública, o haciendo referencia, otras, a la incisiva capacidad de “ver” y “leer” lo que pocos antes han visto o leído en las manifestaciones menos grandilocuentes de la cultura urbana, es común que en México se diga que Monsiváis es el “ajonjolí de todos los moles”, la agencia de noticias de un solo hombre, el opinionista-de-lo-que-sea, o el geógrafo de la vida sentimental de la nación. Pintoresco siempre, cada vez que entra en juego el volumen monumental de su obra, el folklore que rodea a Monsiváis conoce extraños momentos de gloria y de sarcasmo: circulan, por ejemplo, rumores que lo acusan de subcontratar escritores, a la manera de Alexander Dumas, o de poseer un sótano lleno de refugiados guatemaltecos que trabajan sin desvelo tratando de acrecentar los kilates incuestionables de su ingenio (Villoro 3). En todo caso, estos chistes (mal o bien intencionados) forman parte de la enorme máquina mitológica que pone en marcha Monsiváis, y no hacen sino confirmar el lugar inclasificable que, como intelectual, ocupa en el imaginario mexicano.²

Próximo al análisis sociológico de la cultura en su versión menos ortodoxa, Monsiváis ha construido un sistema

de interpretación que instala lo popular urbano en el centro del debate nacional. Sus crónicas –especie de matrices de doble entrada donde la cuestión nacional y las culturas populares se intersectan necesariamente– entrelazan ritos, personajes y gestos sociales en una suerte de relato interpersonal y arqueológico de México que terminan configurando lo que –a falta de un nombre acaso más apropiado– podría denominarse “la teoría monsivaíta de la identidad mexicana”. La nación, una de las nociones más castigadas en el marco de la neoliberalización económica y cultural, atraviesa todo el corpus y da origen a planteos que una y otra vez sirven para formular las mismas preguntas: ¿cómo pensar la nación?, ¿desde dónde definirla?, ¿qué referentes identitarios consolidan la tradición mexicana?³ Preguntas que, a simple vista, tienden a inscribir a Monsiváis en la línea de pensadores que, como Vasconcelos, Samuel Ramos, Octavio Paz o Roger Bartra, insisten en definir una dudosa, cuando no extraviada, “identidad de lo mexicano”. Pero con una diferencia de fondo: en lugar de salir a la caza de las tristemente famosas esencias nacionales, o de caer en la tentación homogeneizadora a la que se mostró proclive cierta tradición nacionalista, Monsiváis desvía la atención del repertorio de objetos y psicologías y trata de registrar las identidades étnicas y regionales en sus procesos de hibridación intercultural con la intención de mostrar cómo los distintos sectores se afirman simbólicamente no sólo a través de la iconografía local sino también de aquellos elementos expropiados a (o apropiados de) las ofertas culturales provenientes de los circuitos massmediáticos. En este capítulo me propongo periodizar la producción monsivaíta tomando en cuenta, como criterio de división formal, la diferencia que Monsiváis establece entre *cultura nacionalista* (o lo que percibe como monoidentidad cultural impuesta desde arriba), por un lado,⁴ y *cultura nacional* (o lo que define como multi-

identidades culturales defendidas desde abajo), por otro.⁵ La lectura histórica a la que someto el pensamiento de Monsiváis sobre lo popular, permitirá demarcar el mapa de relaciones existentes entre nación, masas y consumo –único escenario desde donde es posible “imaginar” –como diría Anderson– qué significa hoy ser mexicano.

De acuerdo al lugar que ocupan en las crónicas categorías como *hegemonía* y *resistencia*, se pueden diferenciar claramente dos épocas en la producción de Monsiváis, signadas por preocupaciones políticas convergentes: un primer período, centrado en *Días de guardar*, que se caracteriza por atacar sistemáticamente las manifestaciones de la cultura nacionalista de corte estatalista, y un segundo período, que comienza a principios de los años 80 y se centra en *Escenas de pudor y liviandad*, que está avocado a analizar las manifestaciones culturales de los sectores urbanos que resisten desde abajo los avances anonimizadores del neoliberalismo.⁶

Históricamente el punto de partida del macro-relato nacionalista se remontaría, según Monsiváis, a 1941, con el corte que imprime la Unidad Nacional –una de las campañas simbólicas más exitosas que haya encarado nunca el estado posrevolucionario mexicano. Lanzada en tiempos de la Segunda Guerra Mundial por el gobierno de Avila Camacho, la Unidad Nacional aspiró a nuclear a todas las clases sociales contra el fascismo (se trataba de “la-necesidad-de-unión-a-causa-de-la-guerra”). Los alcances homogeneizadores de esta consigna pronto ampliaron su radio de acción y rápidamente el discurso oficial borró de su registro toda referencia a la lucha de clases y en su lugar impulsó la idea de una comunidad armónica entre ricos y pobres– una ilusión que a su vez venía bendecida desde arriba por dos figuras que gozaron de enorme poder cohesionador en la época: la famosa abstracción de “lo mexicano,” por un lado, y la fe no menos famosa en el “Progreso Material de la Nación,” por

otro. “La Unidad Nacional –escribe Monsiváis– es la tierra firme y el salvoconducto: funde armoniosamente a las clases sociales, a las tendencias ideológicas, a los logros antagónicos, a los héroes opuestos o contradictorios. A posteriori, reconcilia y redime, como lo demuestra la célebre frase ‘En México puede haber equivocados pero no hay traidores.’ La Unidad Nacional es el requisito para el Progreso, la exaltación del sincretismo como garantía del equilibrio político, cultural y social” (“Notas sobre la cultura” 1381).

Esta concepción nacionalista que endorsa la idea de unidad a toda costa y explota los réditos simbólicos de un integrista a ultranza no vincula lo nacional con el pueblo sino más bien lo hace depender del Estado. Suerte de tótem protector, monopólico y populista, el estado-nación que se afianzó en México entre los años 40 y 60 se erigió, según Monsiváis, en representante legítimo de los valores nacionales y se presentó como único espacio capaz de condensar los intereses sectoriales e interceder ante los conflictos sociales. La cultura oficialista, ocupada por completo en atizar el culto a esta nación unívoca y homogénea, creció, mientras tanto, explotando las aristas más demagógicas del chovinismo cultural. Monsiváis pasa revista a las piezas que componen este “museo” nacionalista y en un movimiento poco menos que despiadado no deja casi nada fuera de un catálogo en el que no sólo figuran las imágenes emblemáticas del muralismo mexicano, sino también el pueblo arquetípico de la narrativa revolucionaria, la dosis diaria de azúcar de las canciones de la XEW, el afán estatuario de las películas del Indio Fernández, el acento melodramático de las representaciones de Pedro Infante y, para rematar, tampoco olvida incluir *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, pináculo irreductible, desde esta lectura, de la cultura nacionalista mexicana.⁷

Monsiváis intenta, sin embargo, ir más allá del inventario (y de la denuncia que se filtra tras este gesto desenmascara-

dor), y para ello se pregunta ¿qué hacer –pregunta vieja pero no ociosa– con el país que dejó en herencia la Unidad Nacional? De algún modo, la respuesta a esta preocupación aparece articulada en *Días de guardar* (1970) –un libro en el que no sólo se somete a relajo la idea solemne y grandilocuente de ese México unívoco sino que además lo convierte en puro *camp*: con un placer que no excluye la malicia, Monsiváis reduce a *camp* el respetado mito de la “Revolución Mexicana”, considera *camp* a Dolores del Río y Pedro Armendariz en *María Candelaria*, detecta más *camp* en el machismo de Jorge Negrete y en la sentimentalidad modernista de Agustín Lara, y, para culminar, honra a Juan Orol con las palmas de la quintaesencia del *camp* mexicano. La operación es sistemática: en clara oposición a la ideología oficial que rechaza la frivolidad y elige eufemizar el cuerpo de la nación mexicana disfrazándolo con los fastos dudosos de lo solemne, Monsiváis revela el fraude, destruye los símbolos glorificados y se ríe de las falsas pretensiones que alienta este discurso estilizado sobre la patria. La fórmula que aplica, si bien parte de las propuestas de Susan Sontag, no coincide exactamente con la perspectiva inaugurada por la crítica norteamericana en los años 60. Para Monsiváis, *camp* no es sólo el arte de la forma glorificada, ni la estética apolítica o la expresión desenfadada de la homosexualidad de acuerdo a lo que dictaminó la mirada teórica de Sontag.⁸ Lejos de regodearse en juegos inocentes, las crónicas de este período luchan abiertamente con el discurso del Estado y tan pronto como señalan la mentira pública para reírse de ella, politizan la mirada trivializante y la usan como método crítico de conocimiento. Por eso, en Monsiváis, el *camp* no es tan sólo una salida estética o deportiva sino resulta más bien un ejercicio ético de liberación: aparece cada vez que se trata de desenmascarar el vacío dejado por un repertorio de formas cuyos contenidos originales ya no existen, desgastados como están por el tiempo y

los usos retóricos del estado. Ahí donde las formas son formas sin contenido y donde el vacío semántico obliga a recurrir a la decoración y a la sobreabundancia de la escenografía, ahí es –parece enseñar Monsiváis– donde se necesita instalar el reinado terrorista del camp. Porque de terrorismo simbólico es de lo que, al fin de cuentas, Monsiváis está hablando: “reconocer algo, un objeto o una persona, como Camp implica un punto de vista específico, la perspectiva de una agresión. Y la sensibilidad vigente niega de modo explícito al Camp, porque no cree que exista, porque nunca se le hubiese ocurrido pensar que un sinnúmero de esencias patrias pudiese llamarse de otra manera” (*Días* 178). Y unas páginas más adelante, concluye: “En un país que ha padecido vastamente a sus políticos, sus literatos oficiales, sus edificios, su pintura, su música, su cine, su espíritu de seriedad y su solemnidad absoluta, lo Camp es una perspectiva de justicia y venganza. ... Si se ejerciese un terrorismo fundado en el Camp, por lo menos nos evitaríamos el 90% de los discursos oficiales, el 99% de nuestro cine y un porcentaje espantable de nuestra literatura” (*Días* 191).

En muchos sentidos, *Días de guardar* encara una tarea violenta de higienización simbólica que no podría entenderse sin hacer mención al 68. El movimiento estudiantil funciona como visagra histórica, como principio de “la gran síntesis cultural” de México, sobre todo, si se piensa –junto a Monsiváis– que una de sus consecuencias más importantes consiste en haber favorecido “la revisión crítica del pasado mexicano” y, con ésta, la emergencia de un nacionalismo de otro signo, no de carácter estatal, sino de ascendencia popular, en su base y en sus convicciones. A partir del 68 los viejos núcleos de integración y legitimación (i.e., la familia, la religión y la Patria) fueron perdiendo paulatinamente poder cohesionador, y mientras el Estado se retraía y empantanaba en un paternalismo mecánico y declamatorio, la industria cultural

–con la imaginación sujeta a los medios masivos– tomó la iniciativa y terminó por desplazarlo en la tarea cotidiana de comprender la nación.

Cuando Monsiváis se refiere a esta manifestación específica de la cultura popular urbana habla de “nacionalismo naco”⁹ –un término que alude provocativamente a un nacionalismo forjado “desde abajo” a partir del resquebrajamiento del tejido social que sobrevino a consecuencia de la neoliberalización de la economía, la explosión demográfica y la massmediatización de la sociedad mexicana. “De un nacionalismo multclasista, folclórico, adecentado y guiado por el paternalismo se transita a otro, casi exclusivamente popular, rijoso, obscuro, desencantado, naco y cuyo centro no es la unidad política sino el traslado casi íntegro de ‘la Nación’ a la esfera de la vida cotidiana” (“Muerte” 20). A pesar de las embestidas del estado y los medios, Monsiváis reconoce que el sentimiento nacional sobrevive, aunque transformado y aún degradado, en el seno de “colectividades sin poder político ni representación social [que] asimilan los ofrecimientos a su alcance, sexualizan[do] el melodrama, divirt[iéndose] y conmov[iéndose pero] sin modificarse ideológicamente” (“Notas sobre el Estado” 42). Exponentes privilegiados de una cultura de subsistencia, “las masas adaptan a sus necesidades la basura pintoresquista de Televisa o del cine de cabareteras . . . [y] convierten las carencias en técnica identificatoria” (“Notas sobre el Estado” 42). Por eso, a ‘lo nacional’ ya no lo miden ni la unidad, ni la grandilocuencia, ni el estado, sino las limitaciones, el fragmentarismo y la sinceridad popular. Y en este punto Monsiváis quiere evitar todo malentendido: la cursilería –afirma en *Escenas de pudor y liviandad* (1988)– es hoy en México “el idioma público”, “el cordón umbilical que enlaza a banqueros con desempleados”, es, en otras palabras, “otra ([la] genuina) Unidad Nacional” (*Escenas* 172). De una unidad nacional a otra, la lectura que propone Monsiváis de la cultura popular

urbana describe una parábola que va del nacionalismo de estado a lo nacional “desde abajo” o, para decirlo con sus propias palabras, de un terrorismo fundado en el *camp* a una política de subsistencia basada en el *kitsch*.

En rigor, la curva que traza Monsiváis parece reflejar el cambio de modelos teóricos desde donde se interrogó o pensó lo popular en los últimos años (García Canclini, “¿De qué...”). La primera etapa monsvaíta, especialmente aquellos escritos que versan sobre el nacionalismo estatalista, reflejan la huella que dejaron dos de las teorías más exitosas en los años 60: la escuela de Frankfurt, por un lado, y la teoría de la dependencia, por otro. El impacto de la noción de manipulación, sumado a los efectos que tuvo en la época la tendencia a concebir el poder teleológicamente, confluyen en estos escritos y explican el afán de Monsiváis de medir las necesidades de las masas a partir de las estrategias e imposiciones instrumentadas por el estado. Esta línea parece atenuarse gradualmente en las décadas siguientes, sobre todo, después de la difusión y lectura que hizo América Latina de Gramsci —un modelo que permitió no sólo limar los aspectos fatalistas que irradiaba el modelo anterior sino también fijar la atención de la sociología en la capacidad de resistencia que articulan las clases populares. En Monsiváis, este giro teórico inaugura la época que dió acogida a la publicación de *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982) y que creó las condiciones óptimas para la recepción de *Entrada libre* (1987).¹⁰ Hoy la mirada teórica que indaga lo popular ya no parece privilegiar ni las determinaciones “desde arriba” ni la resistencia “desde abajo” sino el concepto de “contrato” o “pacto” entre hegemonía y subalternidad: un espacio de negociaciones simbólicas donde —teóricamente— centro y periferia intercambian prestaciones o, como dice Godelier, pactan “servicios recíprocos” (citado en García Canclini “¿De qué...” 28). Esta concepción de lo popular como lugar donde la resistencia coexiste con la re-

producción de hábitos condicionados por la cultura dominante, empieza a funcionar de manera más o menos activa en Monsiváis a partir de *Escenas de pudor y liviandad* (1988). Especie de “manual de las diversiones urbanas” (Sefchovich 65), este libro circunscribe la cultura popular al repertorio de elecciones y combinaciones simbólicas y materiales que las masas internalizan —auxiliadas en esto por la necesidad, la memoria y el uso— tomando como punto de partida los mensajes que ofrece la industria cultural. El resultado al que se llega configura una especie de *bricoleur* o *caos* (como Monsiváis lo llama en el título de uno de sus libros) donde el producto final nunca es el calco exacto de la oferta cultural.¹¹

Se ha dicho que Monsiváis ha contribuido a cambiar la idea de nación que circula en México: si después de Octavio Paz la “esencia mexicana” se asoció irremediamente con el machismo, el complejo de inferioridad y el disfracismo, después de Monsiváis lo mexicano se identifica más bien con el melodrama y la vocación *kitsch* (Sefchovich 66). Vinculado a la idea de término medio y al amparo de los excesos y las trascendencias fatigosas propias de la cultura alta, el *kitsch* le interesa a Monsiváis porque establece una relación sin contratiempos entre producción y consumo, y opera en ese territorio de máxima adaptación donde la industria cultural busca reconciliar al público con sus propias limitaciones. Cultura propia de períodos ostentosos, el *kitsch* es la manifestación elocuente de una economía posesiva que al sueño de la felicidad cotidiana suma la promesa no menos tentadora de poder acceder fácilmente a la adquisición. “La tragedia del *kitsch* —ha escrito Moles— es la mediocridad” (76): quedarse siempre, a pesar de la sobrecarga de medios o el enorme despliegue de técnicas, a mitad de camino no sólo de los logros sino también de las intenciones.

Y si querer y no poder es su primer pecado, el otro gran pecado del *kitsch* es el costado sentimental. La complicidad

que el *kitsch* establece entre “lo que da gusto ver” y “lo que da gusto sufrir” ha sido uno de sus aspectos cuestionados justamente porque, más allá de toda causa o contexto, la apuesta al Sentimiento Puro es lo que hace *kitsch* al *kitsch* y es lo que lo transforma a los ojos de Monsiváis en una manifestación ideológicamente sospechosa. Conmover parece ser –en el fondo o en la superficie– el fin perseguido, la veta nunca agotada que apuntala su estructura básica y lo condena a ser un bastión exclusivo del chantaje sentimental. Este lastre melodramático que explota la industria cultural es no obstante un aspecto por demás redituable, sobre todo hoy que, como dice Monsiváis, “las sensaciones y los sentimientos son más baratos que los objetos” (“Los espacios” 280) y al público se lo sigue tratando como a un niño perpetuo al que sólo es posible divertir con puro circo y pura superproducción (Los espacios 277).¹²

La actitud de Monsiváis frente al *kitsch* es, como se ve, sumamente cautelosa, acaso porque sabe que por estos caminos es fácil quedar atrapado en una de esas paradojas a las que ya había aludido Benedetto Croce: cuando se está ante el mal gusto “todo el mundo sabe perfectamente reconocerlo, ...pero nadie es capaz de definirlo” (citado en Eco 79). En todo caso, lo que le importa a Monsiváis no es tanto llegar a una definición del *kitsch* sino estudiar más bien la relación entre consumos y gustos con miras a reconstruir la lógica de preséramos o retraducciones y así poder determinar en qué medida las clases populares urbanas llegan a apropiarse material y simbólicamente de los bienes de gran consumo. “¿Cómo funciona la noción admonitoria del *kitsch* –se pregunta Monsiváis– en medios donde el mal gusto suele ser todo el gusto disponible?” (1988, 186). Sin caer en la alabanza ingenua de la “resistencia popular”, Monsiváis reconstruye el sistema de protecciones por defecto que permite a las masas oponer su “mal gusto” o “gusto deficiente” al gusto que las excluye. “Mien-

tras el afán de las clases dominantes es ser cada día menos mexicanas..., el empeño de los dominados es la reapropiación del país, el sentirse sólo eso: mexicanos, con todos los inconvenientes acumulados del término que, por lo mismo, se vuelven ventajas. De allí el éxito de películas como *Mecánica nacional*, *México, México, ra ra ra* o *Lagunilla mi barrio*. No importa la imagen distorsionada o lamentable del ‘ser nacional’; lo que cuenta es que a esa nación no entran políticos y burgueses” (“Tribulaciones” 17).¹³

En el nivel de los indicadores externos, es decir, en los consumos y las prácticas, el “mal gusto” de las masas se circunscribe a la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable, de lo que se tiene derecho a “elegir” porque es lo que en realidad se puede pagar. Es, como diría Monsiváis, “lo Bonito a bajo precio” –la única opción estética a disposición del “Pueblo”. Superadas sin embargo las fronteras de lo simbólico, el “mal gusto” resulta más bien la dramatización del *fatum* social; el teatro donde se reproducen los mecanismos objetivos de la exclusión. De ahí que para Monsiváis la hegemonía no descansa tanto en forma de “alienación” o dependencia sino en el modo de vivir lo cotidiano como “interiorización muda de la desigualdad social” (García Canclini, “Introducción” 35). Brecht, más de medio siglo antes y dando muestras de poseer fino olfato sociológico, ya había hecho hincapié en la determinación social del *kitsch*: “el mal gusto de las masas –escribió– está más profundamente arraigado en la realidad que el buen gusto de los intelectuales”. Y contra la opinión de puristas y metafísicos, se animó a sentenciar: “se puede modificar el gusto del público, no con mejores películas sino sólo modificando su situación [socio-económica]” (Navarro 28).¹⁴

Monsiváis es sin duda menos enfático cuando trata de precisar cuál es el proyecto transformador de las clases populares, sobre todo, en las condiciones de existencia creadas por el neoliberalismo. La creciente polarización social que se da

en el marco de esta nueva manifestación del capitalismo de mercado, la norteamericanización de las ideologías asociadas al estado y la reciente explosión de las ofensivas de la derecha, entre otros efectos, han terminado acorralando objetiva y simbólicamente a los sectores medios y populares, y al tiempo que se limitan sus opciones, el sentido de nación tiende a recluirse en lo mínimo y en lo sentimental. “La Identidad con mayúsculas –escribe Monsiváis– se arrincona en la fiesta del barrio o del gremio, entre boleros y canciones rancheras” (“Lo entretenido” 26). Y si por momentos tiende a festejar la emergencia de “una subjetividad distinta, capaz de valorar lo que ocurre desde posiciones equidistantes a la resignación y al alborozo” (“Lo entretenido” 27), esta certeza no alcanza sin embargo a responder de qué modo las expresiones aisladas de resistencia popular pueden convertirse en alternativa viable al programa neoliberal en su conjunto. Por debajo de la problemática planteada por Monsiváis, campea entonces la pregunta de siempre: ¿cómo las luchas parciales pueden superar la fragmentación con la que la “democracia de libre mercado” –la “nueva utopía *para* las masas” en la época del fin de las utopías– controla los conflictos sociales? Esta es la gran pregunta sin respuesta y a la perplejidad se suma la desolación cuando con el humor cáustico que lo caracteriza Monsiváis da a conocer los resultados de una encuesta de Nielsen que asegura que las dos frases de mayor penetración en los últimos cincuenta años de México no fueron consignas políticas ni mucho menos sino dos jingles publicitarios: “Y tú ¿quién eres” y “Agarra la jarra” de la compañía Bacardí. Después de esto –se pregunta (y nos pregunta) Monsiváis– ¿quién se anima a optar entre identidad nacional y globalización? (“Lo entretenido” 28). Y la pregunta queda picando como tantas otras preguntas que caen en medio de la dezasón racional que en estos tiempos neoliberales embarga, junto con Monsiváis, a muchos intelectuales latinoamericanos de izquierda.

Con esta manera de concebir la cultura popular urbana y de pensar la nación, Monsiváis no sólo canaliza un inconformismo razonado sino atiende a comportamientos sociales inadvertidos que están al alcance de todos pero en los que la mirada académica rara vez llega a detenerse. Por medio de este mecanismo de descolocación metódica, de estas maniobras de lectura que desmontan lo que ha armado el estado, el dinero y las modos de apropiación de la cultura masiva, Monsiváis no solamente nos guía a través de las tramas de la historia y las prácticas urbanas, sino que abre, debido a su posición enunciativa siempre ambigua e inestable, brechas nuevas que dan paso a otras lecturas. Afirma que hay otros sentidos y que están allí, en los mensajes sociales que lee, o que otras relaciones se desprenden del presente y la cotidianidad, entre las fisuras de lo fosilizado o convencionalizado. Intempestiva, como imaginó Nietzsche su propia crítica de la cultura, la mirada de Monsiváis se fija al mismo tiempo en lo tradicional y en lo inmediato y, cuando logra el roce temporal que busca, reorganiza los discursos sociales a partir de la tensión que surge entre lo que corre el riesgo de desaparecer y lo que aún permanece. Una praxis que, como en Benjamin, parte de la convicción de que siempre es posible encontrar en la historia algo que merece ser recuperado o rescatado y que esta operación no depende tanto de la voluntad escrutadora, o del ojo privilegiado que sabe penetrar el tejido de la sociedad mexicana, sino radica más bien en la capacidad de reinventar una y otra vez el lugar desde donde esa mirada se instala para interrogarla.

Notas

* La primera versión de este capítulo salió publicada bajo el título “Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas” en *Hispanérica* 79 (1998): 29-39.

¹ A pesar de que Monsiváis (1938-2010) fue uno de los intelectuales más prolíficos e influyentes de México, su trayectoria es –por razones que no viene al caso analizar ahora– poco conocida fuera de su país. Nacido en 1938, pertenece a la misma generación de Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska, una generación signada por la Guerra Fría y la contracultura. Autodidacta y “todólogo”, como se presenta en su *Autobiografía* (1966), desarrolló su intensa carrera periodística en distintos órganos culturales: fue secretario de redacción de las revistas *Medio Siglo* (1956-58) y *Estaciones* (1957-59), director de *La Cultura en México* (1972-1987) y columnista en las revistas *Sucesos*, *Futuro*, *Política*, *El*, *Nexos* y en los periódicos *Novedades* y *El Día*. Actualmente escribe para la revista *Proceso* y para el suplemento cultural de *La Jornada*. Su “obra” vasta (“nadie ha leído todos sus artículos y él jamás tendrá tiempo de releerse” ha dicho con sorna Juan Villoro) comprende, entre otros títulos, *Días de Guardar* (1971), *Amor Perdido* (1976), *Escenas de pudor y liviandad* (1981), *Entrada Libre* (1987), *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982), *Los rituales del caos* (1995). En enero de 1996 fue galardonado con el prestigioso Premio Xavier Villaurrutia, una distinción a la que habían precedido otras no menos importantes: el Premio Nacional de Periodismo (1977), el Premio Jorge Cuesta (1986), el Premio Manuel Buendía (1988) y el Premio Mazatlán de Literatura (1989).

² La crítica ha reconocido sus limitaciones cuando de hablar de Monsiváis se trata. Sara Sefchovich lo declara explícitamente en uno de sus artículos: “todavía –escribe– no llega el tiempo en que se puede criticar a Monsiváis. Todavía es tiempo de admirarlo” (67).

³ Monsiváis explica (y aún justifica) su constante preocupación por la cuestión nacional en varias ocasiones: “En tanto ideología de la superioridad o la singularidad” –se lee en uno de sus artículos– “el nacionalismo es una limitación. Como política de movilización psicológica y cultural en un país vecino de Estados Unidos, es una necesidad que no halla sustituto” (“Muerte y resurrección” 21).

⁴ Monsiváis define el *nacionalismo cultural* en los siguientes términos: “Es, en la práctica, la defensa de los intereses de una comunidad determinada geográficamente, la ideología de los rasgos colectivos más notables, el orgullo de las diferencias específicas, la mitificación de los

comportamientos obsesivos, el ámbito del tradicionalismo cifrado en la religiosidad, el catálogo de los sentimientos más recurrentes. Es, también, el control estatal del significado de ser mexicano” (“Muerte y resurrección” 13). En *Amor perdido* se lee una definición similar: “el nacionalismo cultural que conocemos se impuso desde arriba, fue consigna de unificación, vínculo contraído por decreto” (235).

⁵ Específicamente Monsiváis identifica *la cultura nacional* con “los métodos con que una colectividad ajusta, distribuye y asimila novedades y logros, [con] la manera en que se van creando y uniendo la comprensión del mundo y la defensa de sus intereses” (“Nacionalismos” 6-7). En esta tarea de resistencia y de adaptación entraría también en juego la vieja consigna de Sedar Senghor: “asimilar sin asimilarse”.

⁶ A pesar del lugar central que ocupa la cultura en las crónicas, sería sin embargo inexacto afirmar que los intereses de Monsiváis sólo pasan por lo cultural. Las crónicas son escenarios donde la cultura funciona como espacio de mediación, susceptible de explicar las diferencias sociales y las relaciones de poder que la organizan. En este sentido, es posible decir que las indagaciones de Monsiváis apuntan a resolver dos problemas de corte decididamente político: 1) ¿cómo se articulan los procesos de construcción del poder?; y 2) ¿cuáles son los mecanismos que reproducen las diferencias sociales en la estructura simbólica?

⁷ Para una reconstrucción de las distintas etapas por las que ha transitado la relación Monsiváis-Octavio Paz, revisar Mudrovic 1994.

⁸ Me refiero aquí a las propuestas que Susan Sontag hace en su ya canónico “Notes on Camp”, recogido en el volumen *Against Interpretation* (1966).

⁹ En México naco, abreviación de totonaco, es –como huachafo en Perú o tilingo en Argentina– “el insulto que una clase dirige a otra y que –historia de los años de fuego– los mismos ofendidos aceptan y esgrimen como insulto, pudiendo perfectamente hacerlo como autoelogio” (*Días* 120). La descripción de la cultura naca que aparece en *Escenas de pudor y liviandad* (237-241) se puede considerar antológica entre las páginas que Monsiváis dedicó al tema.

¹⁰ En esta época Monsiváis tiende a ver en la situación de enfrentamiento desigual el principio fecundo de las culturas populares y en la resistencia la forma de toda alteridad. La crítica a esta posición sostiene que las culturas populares no son reductibles exclusivamente a su capacidad de resistencia porque, si bien no son siempre sumisas, también descansan y no siempre se encuentran en alerta contestataria.

¹¹ Passeron habla de la “heteronomía de las culturas dominadas” en alusión al mecanismo productivo del que dispone el dominado para convertir la relación de dominación en otra cosa, i.e., en un producto que va más allá de la aceptación servil de los efectos de dominación (Grignon & Passeron 76).

¹² Para una visión teórica del *kitsch* se puede consultar, entre otras fuentes, a Moles, Calinescu, Eco, Solomon y Dorfles.

¹³ El relajó, la inversión y la refuncionalización como antídoto popular contra los mecanismos de dominación: “El *kitsch* al mayoreo: ... los más enterados viven su gusto con resignación, ni modo, no doy para más porque no tengo con qué, y al conocer el origen de mis predilecciones –la pobreza, la educación a las carreras– me inmunizo contra mi payería burlándome de ella, y afianzo mi ‘gusto charro’ rodeándolo de sarcasmo” (“Espacios” 281).

¹⁴ En *La Distinction, critique sociale du jugement* Bourdieu llama “gustos de necesidad” a los gustos que “expresan, en su propio ajuste, las necesidades de las que son producto” (198). Según esto las prácticas guardan directa relación con las variables económicas: el gusto popular, escribe Bourdieu, “es *amor fati*, elección del destino, pero elección forzada, producida por unas condiciones de existencia que, al excluir como pura ensoñación otra posible existencia, no dejan más opción que el gusto de lo necesario” (198). Para una crítica a esta posición, consultar Grignon y Passeron 114-116.

Mario Vargas Llosa: Tribulaciones de un escritor liberal en su gesta por salvar a la patria*

Ardua tarea es sin duda, hablar de sí mismo y hacer valer sus buenos lados, sin suscitar sentimientos de desdén, sin atraerse sobre sí la crítica, y a veces con hartó fundamento; pero más arduo aún es consentir la deshonra, tragarse injurias, y dejar que la modestia misma conspire en nuestro daño.

Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia*

Comparado con otros miembros del mal o bien llamado boom latinoamericano, Mario Vargas Llosa es el que manifiesta mayor disposición para la polémica manifiesta, el que habla con más frecuencia de sí mismo y el único que intentó llegar a ser presidente del Perú cuando, como dijo la revista *Time*, a nadie más se le hubiera ocurrido o hubiese querido serlo (García 56). A esta trayectoria jalonada por la polémica,¹ la dominante autobiográfica² y el protagonismo político,³ es posible agregar otro dato no menos excéntrico que los anteriores: Vargas Llosa es el único escritor de su generación que llegó a inspirar dos libros de familia: las memorias de su tía y primera mujer, Julia Urquidi Illanes (me refiero, claro, a la incursión de la autora en *Lo que Varguitas no dijo* [1983]) y *El diablo en campaña* (1991), crónica política de Alvaro Vargas Llosa, su primogénito y vocero personal en la aventura presidencial de 1990.

A los 57 años, tres años después de su fracaso electoral y pocos meses antes de renunciar a la nacionalidad peruana para abrazar la ciudadanía española, Vargas Llosa publica *El pez en el agua* (1993), un volumen de carácter heterogéneo que es un poco de todo menos un libro de memorias, como declara categóricamente la portada del ejemplar. En cualquier

caso, y pese al posible equívoco al que podría conducir, la palabra “memorias” cumple, sin embargo, un rol contractual difícil de ignorar: mal o bien, sirve para sellar el pacto de verdad que, según Lejeune, el autor contrae con el lector de la obra autobiográfica. De ahí en más, lo que se lee, se lo lee como verdad, o –matizo– como lo que el autor avala por tal. Siguiendo el esquema ensayado en otras novelas, Vargas Llosa dedica los capítulos impares de *El pez en el agua* a relatar su infancia, adolescencia y primera juventud, cubriendo un período que va de 1946 hasta 1958. En forma intercalada a este hilo discursivo, los capítulos pares se ocupan de los tres años que duró su candidatura presidencial, es decir, desde el inicio de la aventura en 1987 hasta las elecciones de 1990. Leído en clave épica (que es, por otra parte, la clave que el autor parece favorecer), el esquema ideológico y afectivo que subyace a esta elección estructural es relativamente simple: la historia que cuenta *El pez en el agua* es la historia del éxito que se enfrenta al fracaso. En este sentido, Vargas Llosa busca dar explicaciones de lo que se presenta como inexplicable: por qué el éxito (y la abstracción acá es deliberada ya que en el libro este valor aparece fetichizado), por qué el éxito fracasa. En manos de Onetti la misma parábola se convierte en *Juntacadáveres*, “Bienvenido Bob” o *El astillero*, pero en manos de Vargas Llosa parece más bien reducirse a lo que Marc Angenot en otro contexto dió en llamar “discurso agónico o panfletario”. En este capítulo intento explorar la violencia que la palabra y la memoria –mezclas ambas de incompreensión y necesidad de justificarse– ejercen en *El pez en el agua*, una empresa autobiográfica que Vargas Llosa encara, siguiendo los pasos de tantos memorialistas políticos del siglo XIX, como tarea didáctica y correctora para depurar y reivindicar su imagen pública y lograr así lo que Gusdorf denomina “una venganza contra la historia” (36).

El pez en el agua es un texto híbrido, engordado a fuerza de no deshechar nada, y por eso difícil de circunscribir a un solo género. A pesar de que el relato de vida sigue un orden cronológico más o menos riguroso (es precisamente este índice el que lo aleja de las memorias y lo acerca a la autobiografía),⁴ los registros que lo componen remiten a modelos literarios de muy variada procedencia. La *petit histoire* alterna con el panegírico o el ataque personal; los juicios históricos infiltran y quiebran el fluir de la reminiscencia; las consignas políticas salpican los retratos físicos y morales con un tono proselitista, y todo el conjunto contribuye a dislocar una subjetividad que en su afán de controlar el pasado y auto-reivindicarse, oscila, tropieza con el vituperio o la risa, y se fragmenta obturada por notas a pie de página o citas de libros, de extractos de prensa, de informes de la CIA o de frases circunstanciales que al encerrar entre comillas el texto inscribe en “la gran historia” con un gesto por demás deliberado. El exceso (“la exuberancia era mi defecto capital” [186] confiesa en un momento Vargas Llosa), y la compulsión a fraguar el recuerdo sin dejar nunca antes de interpretarlo hacen de *El pez en el agua* una historia cifrada: un relato lleno de acontecimientos-presagio que narra la historia nacional en clave autobiográfica.⁵ Se pueden detectar ciertos lastres de historicismo romántico tras esta concepción del destino individual como condensación de un destino nacional. Si es así, Vargas Llosa no lo declara explícitamente aunque la relación individuo/nación se impone de manera natural con sólo hacer un recuento distraído de su C.V.: sobrino del Presidente José Luis Bustamante y Rivero, Vargas Llosa escribió discursos políticos para el candidato presidencial conservador Hernando de Lavalle, fue alumno de Luis Alberto Sánchez, discípulo de Raúl Porras Barrenechea, maestro de Bryce Echenique, colaborador del Presidente Belaúnde, ferviente opositor a la dictadura de Odría, y mientras en

su infancia presenció las “batallas callejeras entre apristas, urristas y socialistas” (*El pez* 27), durante su juventud asistió al nacimiento de la Democracia Cristiana y de otros partidos “modernos” opositores al APRA como el Movimiento Social Progresista y el Frente Nacional de Juventudes, germen de Acción Nacional. *El pez en el agua* tiende a agotar el espectro cultural y político peruano: para Vargas Llosa contar su vida, escribir su autobiografía, es también contar la historia política y cultural de los últimos 50 años del Perú. En este sentido, no hay espacio para la duda: desde el principio Vargas Llosa da por sentado que sus propias tribulaciones no deben ser leídas sólo como traumas familiares sino como la expresión microscópica de una sociedad que reproduce sus códigos culturales a toda escala:

la verdadera razón del fracaso matrimonial [de mis padres] no fueron los celos, ni el mal carácter de mi padre, sino la enfermedad nacional por antonomasia, aquella que infesta todos los estratos y familias del país y en todos deja un relente que envenena la vida de los peruanos: el resentimiento y los complejos sociales. Porque Ernesto J. Vargas, pese a su blanca piel, sus ojos claros y su apuesta figura, pertenecía –o sintió siempre que pertenecía, lo que es lo mismo– a una familia socialmente inferior a la de su mujer. (*El pez* 11)

El encuentro con el padre que dispara la narración –el único episodio dramatizado en todo el libro– actúa como tropo, hacia adentro y hacia afuera del relato. La irrupción de la figura paterna significa el fin de la infancia del “niño travieso y llorón, pero inocente como un lirio” (18), el mundo se le vuelve “sucio” (24), lo enfrenta a la mentira y a la estafa (29), le roba la madre (54) y lo condena a vivir en soledad (51) y resentimiento (53). En otras palabras, el padre inaugura un lugar común del espacio autobiográfico: el de la victimización del yo. El tono nostálgico, paródico, autoindulgente, y “picaresco”, como lo llamaría Starobinsky (82-3), que domina los capítulos centrados en el pasado lejano, desaparece abruptamente cuan-

do el padre aparece en escena. Ernesto Vargas, “ese señor que era mi padre” (9), destempla el ritmo elegíaco del recuerdo infantil y la escritura se agría, adoptando abruptamente el tono apocalíptico, crítico, entre indignado y moralizante, típico de los capítulos que narran la candidatura. De ahí que sea posible decir que el padre ocupa el lugar del síntoma del texto pero también es el puente, entre un tono y otro, y entre las dos partes en que se divide la autobiografía. Representa el centro del poder, o más precisamente la extensión metafórica del estado autoritario contra el que Vargas Llosa dirige, atendiendo a los dictados de la fraseología neoliberal, gran parte de la carga de su artillería emocional y simbólica.

No es posible saber si Vargas Llosa carga las tintas en estos episodios, Hernando de Soto sospechó que el élan parricida que asume el escritor es impostado (“Delante mío se expresó sobre su padre de una manera que me lleva a pensar que la versión del libro es una exageración” [citado en Lauer 4]). En una reseña del libro, se llegó incluso a sospechar posibles móviles sensacionalistas tras estas revelaciones de Vargas Llosa lanzadas en momentos en que “la Unicef reconocía que la mala conducta del padre frente al hogar era [en el país] un problema endémico”. Por eso, Lauer, autor del comentario, tiende a creer que “hacer psicoanálisis delante de las cámaras fue, mucho más que la campaña contra Alberto Fujimori, lo que convirtió a *El pez* en un *best-seller* en el Perú” (4). Las declaraciones de la madre, por otra parte, tampoco parecen avalar los enconados ataques retrospectivos del hijo: “Conmigo Ernesto siempre se portó muy bien. Lo que yo no le perdono a Mario es que se haya atrevido a hablar así de su padre” (citado en Lauer 5). Más allá de la polémica, lo que sí queda claro es que en *El pez en el agua* tanto el padre como la patria son los dos espacios que resultan más violentamente castigados a lo largo del intenso ajuste de cuentas que encara Vargas Llosa.

Padre/patria son los vínculos, uno filial y el otro de afiliación (como diría Said [20]), que resisten toda apropiación, que no pueden reducirse a sentido: ambos representan el salto al vacío del texto. Cuando Vargas Llosa habla del padre y del Perú, ingresa el tópico del resentimiento en la autobiografía, la escritura se descompone y los intensificadores emocionales, esas marcas del absolutismo impotente, emergen y se multiplican. Por eso es posible decir que estos dos núcleos cuya marca es la fisura que indica el límite de la racionalidad del discurso, constituyen una tensión no resuelta de la subjetividad: “junto con el terror, [mi padre] me inspiró odio. La palabra es dura y así me lo parecía también, entonces,... odiar a su propio padre tenía que ser un pecado mortal por el que Dios me castigaría” (54). Y en otra página se lee: “Quizá decir que quiero a mi país no sea exacto. Abomino de él con frecuencia y, cientos de veces, desde joven, me he hecho la promesa de vivir para siempre lejos del Perú y no escribir más sobre él y olvidarme de sus extravíos. ... siempre ... ha sido para mí, afincado en él o expatriado, un motivo constante de mortificación. No puedo librarme de él, cuando no me exaspera me entristece, y, a menudo, ambas cosas a la vez” (47). El padre y el país ocupan el lugar del síntoma, representan los puntos paradójicos e inexplicables, las zonas impenetrables a la comprensión del sujeto autobiográfico.⁶ Frente a ambas instancias, el discurso se patologiza, la lógica se escapa y la razón encarnada en la subjetividad entra en crisis con su propia sinrazón.

En estos espacios de la memoria la risa o la indulgencia están excluidas. “Reminiscence-as-suffer” (“Recordar sufriendo”) es, según Michael Bernstein, la definición suscita de resentimiento (207).⁷ Producto de la vanidad injuriada, el rencor hace que el sujeto experimente, junto a la sensación de impotencia, una fijación obsesiva por el objeto abyecto que no parece capaz de aplacar nunca, ni siquiera imaginando una

revancha compensatoria. Y Bernstein agrega: “el resentimiento está signado por la incapacidad de olvidar ... el rencor es frío porque tiene negada la purga inmediata y apasionada a través de la acción, es venenoso porque contagia al que sufre y todo lo que a éste rodea, y es eterno porque sin perdón, ninguna liberación es posible” (206). Nietzsche lapidariamente decía que el grito del resentido es: “Yo sufro, alguien debe tener la culpa” (128). Obviamente, en *El pez en el agua* son varios los culpables que logran quebrar la racionalidad del yo pero la sed de revancha de Vargas Llosa supera largamente las páginas de este volumen. Prueba de la obsesión reincidente a la que alude Bernstein, del padre, Vargas Llosa se venga simbólicamente en distintos momentos de su obra, construyendo así una zona de compensación claramente delimitada por la crítica, sobre todo, en obras como *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*, y también, claro, en *La tía Julia y el escribidor*.⁸ Con el Perú, en cambio, la venganza es de otro signo: ejercitando un corte radical y hasta histérico, en 1993 Vargas Llosa renuncia a la ciudadanía peruana y adopta desdeñosamente la española.

Sin embargo, dada la naturaleza inequívocamente autobiográfica de *El pez en el agua*, es en este texto donde aparece dramatizado el ajuste de cuentas más desapasionado, meditado y agónico contra los culpables de los que habla Nietzsche, esos objetos de abyección que portan dos culpas que Vargas Llosa no olvida ni perdona: haberle “robado la madre” y haberle arrebatado de las manos la presidencia de la nación –un mandato que, según confiesa en *La tía Julia y el escribidor* pero que sintomáticamente prefiere callar en *El pez*, venía bendecido por los Llosa de épocas tan remotas como sus promisorios años de adolescencia:

[la prima Nancy] me recordó que la familia se hacía ilusiones, que yo era la esperanza de la tribu. Era verdad: mi cancerosa parentela esperaba de

mí que fuera algún día millonario, o en el peor de los casos, Presidente de la República. (Nunca comprendí por qué se había formado una opinión tan alta de mí) (*La tía Julia* 204-05)

A juzgar por la revelación que hace en 1976, el mandato familiar parece haber jugado en la historia de la candidatura un rol más decisivo de lo que a simple vista Vargas Llosa está dispuesto a reconocer en 1993.

Para circular, la venganza necesita revestirse de justicia. La imagen que Vargas Llosa construye de sí mismo en *El pez* tiene mucho de héroe ético, es decir, de una subjetividad guiada por principios fundamentales que se hallan más allá de todo interés. En el mejor estilo didáctico de las autobiografías del siglo XIX, su vida aparece como un caso excepcional de ejemplaridad moral.⁹ Vargas Llosa dice haber aceptado la candidatura porque se le impuso como deber: “Cada vez que me han preguntado por qué estuve dispuesto a dejar mi vocación de escritor por la política, he respondido: ‘Por una razón moral. Porque las circunstancias me pusieron en una situación de liderazgo’” (46). Los errores que cometió (un héroe moderno no puede estar exento de ellos), dice haberlos cometido por ingenuidad –tendencia a la que califica de “innata” y en la que sistemáticamente se escuda para amortiguar o excusar todos sus desaciertos políticos: no en vano el libro lleva un epígrafe de Max Weber que, a modo de admonición, sentencia: “quien se mete en política, ha sellado un pacto con el diablo, de tal modo que no es cierto que en su actividad lo bueno sólo produzca el bien y lo malo el mal, sino que frecuentemente sucede lo contrario. Quien no ve esto es un niño, políticamente hablando” (8). Y finalmente dice haber perdido las elecciones por la voluntad porfiada y suicida de hacer de la verdad su única arma política: “monseñor Vargas Ruiz de Somocurcio [me dijo] que, si quería ganar la elección, no me empeñara en seguir diciendo toda la verdad sobre el ajuste

económico, pues eso era trabajar para el adversario... No mentir estaba muy bien, desde luego; pero decirlo todo en una campaña electoral era hacerse el hara-kiri” (496).

Llamado ético, ingenuidad frente al mal, verdad: son los ejes axiológicos que validan otro lugar común del espacio autobiográfico: la hazaña del yo como acto sacrificial. El sacrificio es el suplemento mistificante y legitimador de la aventura electoral de Vargas Llosa, el que la vindica y el que la convierte instantáneamente en una entrega ética total: perder 8 kilos, encanecer de la noche a la mañana, renunciar a la privacidad, arriesgar vida, fama, familia y propiedad, tener que someterse a los baños eufóricos de las multitudes, renunciar a la escritura y aún a la lectura, resistir el vituperio, la traición y la mentira, son algunos de los bienes declaradamente sacrificados durante los años de campaña. En este cruce sin fronteras precisas entre dar y recibir radica la paradoja central de esta suerte de transacción ética en el que Vargas Llosa se embarca: sacrificarlo todo a cambio de enseñar al Perú el camino de la libertad. Esta es la hiper-verdad que defienden y definen los capítulos pares de *El pez en el agua*. Esta es también la base axiomática de la autoridad que construyen y que acerca retórica y estructuralmente el discurso de Vargas Llosa a lo que Marc Angenot dió en llamar “discurso agónico” o “palabra panfletaria”. Portador de una verdad que enceguece por ser tan evidente, el discurso agónico es aquel que, según Angenot, está signado a librar una lucha imposible contra la impostura (85-86). Logocéntrico, agresivo y patético por definición (79), el panfleto está habitado por una fuerte presencia del ego que obedece ciertas constantes. Se trata, en primer lugar, de un sujeto exotópico (77): al situarse al margen del sistema imperante, la subjetividad panfletaria se reviste de ilegalidad y es esta posición externa la que garantiza la legitimidad del género. Derrotado en la contienda electoral, fuera del país, y sin vínculos legales que lo

condicionen, Vargas Llosa escribe, denuncia y enjuicia consciente de las ventajas que ofrece la distancia y la posición de “exterioridad” frente a lo que condena, una posición que la enunciación explota para validar su relación privilegiada e intensa con la verdad defendida. La palabra panfletaria es también una palabra automandatoria. El panfletista, dice Angenot, reivindica para sí el poder de hablar como derecho y también como deber (76-77). Vargas Llosa asume la misión autobiográfica como necesidad interna, “sin placer y sin esperanzas, pero con convicción” (Angenot 77). Esta obligación ética e histórica del deber decir que compromete al sujeto autobiográfico, constituye la única base de gratificación del discurso. Todo lo demás es rechazado y estigmatizado, sobre todo, el presente de la enunciación que se proyecta como espejo opuesto de la verdad que Vargas Llosa señala como auténtica: Fujimori es la metáfora de la mentira triunfante, representa la encarnación misma de la impostura –palabra clave, según Angenot, de todo panfleto– básicamente porque es el usurpador del ideario neoliberal.

El tópico de la usurpación y el robo que desde los primeros capítulos aparece asociado a la figura del padre (“Tenía como el sentimiento de una estafa: este papá no se parecía al que yo creía muerto” [29]), vuelve a reaparecer en el espacio autobiográfico pero esta vez convocado por Alberto Fujimori, una “candidatura, cuyo nombre, Cambio 90, parasitaba un lema nuestro –El gran cambio en libertad” (441). Fujimori, ese “*dark horse* de origen nipón” (441) que apareció en las estadísticas a sólo diez días de las elecciones,¹⁰ expropió a Vargas Llosa gran parte del capital simbólico acumulado. En la lista de reclamos o expropiaciones (dispersa pero reconstruible) figura desde lo más trivial, como el festejo con vinchas y confetti, hasta lo más “caro” (en el doble sentido), como la conexión “natural” con Asia, la imagen de intelectual independiente, los slogans y los votos. Sintomáticamente en *El*

diablo en campaña la confrontación Fredemo-Cambio 90 también se resuelve en base al *locus* del robo: “Es una ironía de nuestra historia –escribe Alvaro Vargas Llosa– que surgiera de pronto una candidatura sustentada en los valores que durante dos años y medio habían sido la columna vertebral de la imagen de mi padre –la independencia, la novedad, la ruptura– y *copara* con facilidad un espacio que parecía tener ya un *dueño* permanente” (216, el subrayado es mío).¹¹

Fujimori ocupa en *El pez en el agua* un lugar contiguo y simétrico al de Ernesto Vargas. El robo es el motivo que los vincula. Un indicio de la agresión que delata el relato es la puesta en marcha de la máquina teórica del resentimiento social: “Rencor, resentimiento, frustración de gentes secularmente explotadas y marginadas podían ser maravillosamente manipulados por un demagogo” (508).¹² La máquina del resentimiento funciona en el texto como salida y la lucha épica como razón histórica:¹³ con la aparición de Fujimori en el último capítulo la narración no sólo construye su teoría de la culpa en torno al resentimiento, sino también se contagia de esquematismos de tono marcadamente fundamentalista y apocalíptico (“El Perú entero estaba envuelto –sentencia Alvaro Vargas Llosa– en una guerra del fin del mundo” [181]): católicos vs. evangelistas, blancos vs. cholos, la promesa de un país moderno vs. el desquite de un país antiguo, la cultura de ideas vs. la cultura chicha, lo limpio vs. lo sucio, el futuro vs. el pasado. La épica política en *El pez en el agua* es duelo, en el doble sentido del término, es guerra y también lamento. Pierde el Perú, parece ser la conclusión a la que llega Vargas Llosa, y al sacar las cuentas de la historia auxiliado por una aritmética de la pérdida y la ganancia, se sacude la carga de su fracaso electoral, transfiriendo así la derrota a un Perú que en el texto aparece condenado (y aún culpado) por la incapacidad manifiesta de no querer revertir su sino histórico.

En el colofón, escrito en febrero de 1993, dos años después de haber iniciado la escritura de *El pez*, e incorporado al relato por los efectos traumáticos que tuvo el autogolpe de Fujimori del 5 de abril de 1992, Vargas Llosa afirma con tono mortificado:

En el Perú y en muchas partes comenzó a decirse que, aunque derrotados en las urnas, ya había ganado vicariamente las elecciones ... porque el presidente Fujimori se había apropiado de mis ideas y ponía en práctica mi programa de gobierno ... De modo que esta tesis –esta ficción– pasó a convertirse en indiscutible verdad. Esta ha sido, pienso, mi verdadera derrota, no la superficial del 10 de junio, porque desnaturaliza buena parte de lo que hice y todo lo que quise hacer por el Perú. Aquella tesis era ya falsa antes del 5 de abril y lo es, mucho más, desde el acto de fuerza mediante el cual Fujimori depuso a los senadores y diputados que tenían una legitimidad tan inobjetable como la suya y restauró, con una nueva máscara –como en esos melodramas del kabuki donde, bajo los antifaces de múltiples personajes, permanece el mismo actor– la tradición autoritaria, razón de nuestro atraso y barbarie (532).

Vargas Llosa percibe el presente del Perú como el reino donde triunfa la impostura y el “carnaval” y se hace las mismas preguntas que Angenot considera constitutivas al discurso agónico: ¿cómo afrontar la impostura? ¿cómo decir al mal que uno habla con la verdad? ¿cómo defender los mismos valores que el mundo de la impostura reclama para sí? (85-86). El tópico del mundo al revés, dominio exclusivo del antivalor, emerge con el sentimiento de espoliación léxica y así *El pez en el agua* se autoasigna una última misión: la responsabilidad de privatizar y reconquistar un ideario neoliberal viciado y degradado por el mundo del escándalo.

Pese al afán didáctico que despliega, a lo largo del libro Vargas Llosa deja sin embargo muchas preguntas sin contestar: desde las más simples (por qué escribir “estas memorias”, por ejemplo) hasta las más complejas (por qué fracasó).¹⁴ *El pez en el agua* es un texto que evita curiosamente los componentes metadiscursivos comunes al género autobiográ-

fico y sin recurrir a los previsibles tropos que versan sobre la sinceridad, los modos de la reminiscencia o los límites imprecisos entre decir y callar, prefiere no dudar, o no se permite hacerlo. Oscilando entre la indignación y la incomprensión, Vargas Llosa defiende una verdad fetichizada imponiéndose la tarea de escribir un libro de 538 páginas, una de cuyas mitades ya la había narrado en *La tía Julia* mientras que la otra aparece sin mayores cambios en *El diablo en campaña*.¹⁵ En todo caso, el fantasma (como lo llamaría Derrida) de *La tía Julia* no aparece convocado de manera gratuita. Es posible que el diálogo que propone *El pez en el agua* con la novela de 1976 esconda un juego que aspire a la cura por medio de la risa: la aventura presidencial “usurpa” el lugar de las radio-novelas de Pedro Camacho y, como las historias del escritor, resulta ser tan inverosímil como catastrófica, mimetizando incluso el final apocalíptico con que terminan las tramas patológicas del autor boliviano.

Pero este es sólo un efecto de lectura, más bien se diría que el carácter agónico de *El pez en el agua* parece inscribir esta autobiografía dentro de la categoría de textos que Noé Jitrik llamó “escritura de la rabia” (99). Se trata de un libro de insistencia que a través de la repetición busca cercar el equívoco y la incomprensión con la esperanza lejana de que al reescribir la misma historia, el relato la corrija y la vuelva legible, comprensible. Narrar lo mismo, contarlo todo una vez más, con una obstinación que raya lo obsesivo. Es que la vanidad injuriada no se consuela y Vargas Llosa, hombre mimado por el éxito, probablemente sabe que, como dijo Joyce Carol Oates, “la derrota de un hombre significa el triunfo de otro: pero todos sabemos que el éxito es temporario y provisional y que sólo la derrota es permante” (citado en Bernstein 205)

Notas

* Una primera versión de este capítulo salió publicada bajo el título “*El pez en el agua: Notas en torno a una escritura de la rabia*” en *Revista Iberoamericana* 196 (2001): 527-37.

¹ Es ya un lugar común de la crítica aludir a la capacidad beligerante de Mario Vargas Llosa. Esta fama tiene, sin duda, cierta base empírica. Entre las polémicas que ha mantenido y que más resonancia tuvieron, se pueden mencionar los sonados enfrentamientos con Angel Rama, Gabriel García Márquez, Hernando de Soto, Gunter Grass y Regis Debray. En un artículo sobre *La tía Julia y el escribidor*, he trabajado esta propensión manifiesta de Vargas Llosa por el escándalo, sobre todo, como efecto de recepción. Para este punto consúltese también Rowe (1990), Corral y Pindado.

² Cuando me refiero acá a la tentación autobiográfica de Vargas Llosa, no sólo estoy pensando en la incorporación de la experiencia vivida en novelas como *La ciudad y los perros*, *Conversación en la Catedral* o, más explícitamente, en *La tía Julia y el escribidor*, sino también en espacios discursivos donde la presencia del yo es dominante como en *La historia secreta de una novela*, *A Writer's Reality* y en muchos artículos periodísticos compilados en *Contra Viento y marea*.

³ Según Lejeune, las memorias no cumplen con una de las condiciones textuales de la autobiografía, la condición de tematizar una vida individual, de contar la historia de una personalidad. De carácter más fragmentario –temática y cronológicamente hablando– que la autobiografía, las memorias se distraen en el retrato de otros personajes y en muchas de ellas esto determina que el yo pase a ocupar un lugar secundario. Estas diferencias entre memorias y autobiografía permitirían concluir que, por su intención y por su estructura temporal y temática, *El pez en el agua* está mucho más cerca de la autobiografía que de las memorias.

⁴ La escritura autobiográfica impone al relato de vida un sentido retrospectivo. La autoimagen del yo es un producto terminal que gobierna el desarrollo de una vida, apareciendo a los ojos del lector también como un producto inicial. “Cuando el autobiógrafo ha alcanzado aquel sólido punto de vista desde el cual se puede tener la retrospectiva completa de su vida, impone al pasado el orden del presente. El hecho en sus comienzos ahora puede ser visto a la par de sus resultados. Mediante esta imposición del hecho acabado, el hecho en sus comienzos adquiere un significado que antes no poesía. El pasado se resignifica en términos de su sentido presente; así sucede con toda comprensión histórica”. (Weintraub 826).

⁵ Siguiendo la lectura marxista que propone Slavoj Žižek, utilizo el concepto de síntoma para referirme al “punto de excepción [de un discurso] que funciona como su negación interna” (*El sublime objeto* 49). En otras palabras, es el elemento paradójico e irracional capaz de subvertir “el principio universal racional de la totalidad” (*El sublime objeto* 40).

⁶ El resentimiento es un tema que curiosamente no ha sido trabajado con la atención que merecería. Fuera de los ya canónicos textos de Nietzsche y Scheler, es difícil encontrar otras fuentes o referencias teóricas. Bernstein alude a este vacío y arriesga una hipótesis: “I think it is just to argue that resentment remains one of the last taboos of contemporary self-consciousness, a motive force for our ideas, values, and actions that, unlike sexuality, we are still reluctant to confront” (292).

⁷ Para este punto véase especialmente Boland y Alonso.

⁸ *El pez en el agua* comparte muchas de las características que Sylvia Molloy (1991) atribuye a la autobiografía latinoamericana del siglo XIX. Entre los rasgos referidos por Molloy que también aparecen en el texto de Vargas Llosa, pueden mencionarse: la tendencia a registrar antes que a contar; la autoironía como método para contrarrestar las presiones del medio, la construcción del sujeto como *self-made citizen*, el componente mesiánico, la necesidad del yo de inscribirse como sujeto histórico, la actitud controlada que se cuida y reprime el desborde sentimental.

⁹ El padre irrumpe en la vida de Mario Vargas Llosa cuando tenía diez años. Fujimori empieza a figurar en las encuestas diez días antes de las elecciones. Podría decirse que los números también parecen reforzar el paralelismo y la simetría entre estas dos figuras que abren y cierran la autobiografía haciendo ingresar el tema del robo y el resentimiento al relato.

¹⁰ En un reporte titulado “Engulfed by ‘the Tsunami’”, en donde por primera vez la revista *Time* menciona a Fujimori, la política de Cambio 90 aparece caracterizada en referencia al programa del Fredemo: “Al igual que Vargas Llosa, el líder de Cambio invoca generalmente políticas conservadoras. Para detener la hiperinflación que en este momento se eleva a casi el 3.000% anual, favorece un retorno al libre mercado. Pero a diferencia de Vargas Llosa, no quiere privatizar las 138 empresas estatales de Perú”. (47). Esta identificación que se produjo desde el principio entre Fujimori y Vargas Llosa (y que luego aparecerá reforzada por el tiempo y la opinión pública) parece condicionar la voluntad autoreivindicativa de *El pez en el agua*. Se podría decir que la compulsión del texto pasa por su afán de diferenciarse, tomar distancia, desenmascarar a Fujimori. En otras palabras: denunciar el robo y sellar así un vínculo de propiedad con lo expropiado.

¹¹ Las citas generadas por lo que acá llamamos “máquina teórica del resentimiento social” son muchas y, hacia el final del libro, se suceden con una velocidad que no deja de ser sintomática. Transcribo algunos párrafos sólo a título ilustrativo: “y junto con la religión, irrumpía en la

campana otro tema igualmente inesperado, y más siniestro: el racismo, los prejuicios étnicos, los resentimientos sociales” (504). “No es exagerado decir que, si se radiografía de manera profunda a la sociedad peruana, apartando aquellas formas que los encubren, y que son tan arraigadas en casi todos los habitantes de ‘ese país antiguo’ que somos –la antigüedad es siempre forma y ritual, es decir, disimulo y ficción– lo que aparece es un verdadera caldera de odios, resentimientos y prejuicios” (506). “Cada peruano se afirma a sí mismo despreciando al que cree debajo y volcando su rencor envidioso hacia el que siente arriba de él” (506). Sólo en dos momentos el texto pone en funcionamiento esta máquina del resentimiento: al principio (con el padre y la lucha épica entre los Llosa y Vargas como paradigma) y al final (con Fujimori y los “complejos sociales” que su candidatura “destapa” a los ojos de Vargas Llosa). Esta coincidencia subraya el vínculo entre las dos figuras que aquí propongo.

¹² La emergencia del resentimiento y la confrontación de rasgos épicos que propone *El pez en el agua* vinculan la autobiografía de Vargas Llosa con las *Memorias* de José Vasconcelos, un texto que, por estos elementos compartidos, por el tono y por otras coincidencias biográficas (los dos trabajan tratando de procesar la derrota electoral), se puede claramente considerar como un texto-gemelo del que nos ocupa.

¹³ En *El diablo en campaña*, Alvaro Vargas Llosa tampoco arroja demasiada luz al tratar de contestar esta misma pregunta. Después de evaluar algunas posibilidades (voto castigo, voto contra el shock) se inclina a abrazar la opinión de Carlos Macedo: “‘Para mí, ha sido un voto chonguero. La gente se cagó en todo el mundo.’ ... Me inclino por esta versión, que es la que con otras palabras pero intuiciones similares, me dió Cesar Hildebrandt el día que me dijo: ‘El Perú se ha tirado un pedo’” (215).

¹⁴ En 1991 la revista *Granta* publica un texto autobiográfico de Vargas Llosa centrado en la campaña electoral. El texto, acompañado de 22 fotos, un cuadro y un mapa, se titula “The Fish out of Water” y es una selección de fragmentos que luego se incorporan a los capítulos II, IV, VIII y X de *El pez en el agua*. Se trata claramente de un extracto del libro. Lo que habría que preguntar entonces es ¿por qué el cambio de título? No sé si alguna vez el autor aclaró este punto pero me aventuro a proponer una lectura posible: la autobiografía invierte el sentido “natural” del título dado a los capítulos políticos porque aspira a celebrar de esta manera el acto de escritura, sobreponiéndose así al ruidoso fracaso político. Vaciado en la fórmula pérdida-ganancia, el cambio señalaría entonces el triunfo de la literatura sobre la política. Esta hipótesis, por otro lado, es la que privilegia Alvaro Vargas Llosa en *El diablo en campaña* donde se lee: “en definitiva el lenguaje es una patria más ancha y más rica que la política, y no es ésta la que contiene a aquel, según parecen sugerir los convencionalismos del lenguaje político, sino al revés” (111).

El caso Mercosur: Libre comercio y cultura en los procesos de integración regional*

A diferencia de otros tratados regionales, el Mercosur aspira a crear un mercado común que busca trascender los aspectos exclusivamente económicos y jurídicos con la incorporación de la cultura al proceso supranacional de integración. En las páginas que siguen propongo analizar las políticas culturales emanadas del Mercosur a partir de dos preguntas iniciales: ¿cuál es el nuevo modelo que este proceso que combina la globalización con la regionalización impone al sector editorial? y ¿de qué manera altera los circuitos tradicionales del mercado del libro?

Como una forma de profundizar el acercamiento argentino-brasileño iniciado en 1986, el Mercosur se constituyó en zona de libre comercio a partir del Tratado de Asunción (1991) firmado por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay.¹ Tras su implementación, el Tratado lograba sumar un mercado de 240 millones de habitantes y un Producto Bruto de 530,000 millones de dólares, de los cuales Brasil representa aproximadamente el 78%; Argentina, el 18%; y Paraguay y Uruguay alrededor del 2% respectivamente. Desde un principio, el proceso de apertura de los mercados internos a la economía mundial se pensó en base a tres condiciones mínimas: la reducción del rol del estado en el control de asignaciones, preferencias arancelarias y remisiones de utilidades; la privatización masiva de empresas y servicios públicos; y la desgracia acelerada de todos los sectores involucrados. Según

los apóstoles del libre comercio, estas estrategias integrativas resultarían en un desarrollo acelerado de las economías regionales, disminuyendo costos y elevando utilidades.

¿Qué lugar ocupa la cultura en esta nueva etapa de regionalización económica, articulada a un nivel transnacional y pensada en función del modelo de acumulación difusa del capital? En contraste con otros acuerdos como el Tratado del Libre Comercio, el Mercosur percibe el área cultural como parte dinámica del proceso de regionalización, creando a partir del Protocolo de Integración Cultural (Fortaleza, 1996) un espacio institucional para la discusión y armonización de políticas culturales de los estados miembros. En líneas generales, el documento-base en materia cultural reconoce la diversidad de las identidades, favorece el intercambio cultural y contempla como prioridad la formación de recursos humanos.² La elaboración de políticas culturales dentro de este marco conceptual pasa a manos de Comisiones Técnicas responsables, por un lado, de trabajar en la convergencia de legislaciones específicas sobre incentivos fiscales a la cultura, derechos de autor y propiedad intelectual; y de tratar de corregir, por otro, los desajustes que se dan entre “el concepto de cultura patrimonialista, que prevalece en las dependencias estatales de cultura, y un enfoque comercial destinado al tratamiento de los productos industriales” (Alvarez 185).

Esta agenda de cambios en cultura manifiesta la voluntad de inserción del Mercosur en el proceso de recomposición internacional de mercados y de industrias culturales donde la tendencia a la mercantilización de bienes simbólicos aparece como un efecto “natural” de las políticas neoliberales.³ Ya se sabe: si en los 70 “todo era política”, a partir de los 90 la economía de libre mercado pasa a ser el organizador transnacional de la cultura. Al cambiar las reglas de circulación y gestión cultural con miras a lograr una rápida escalada en la rentabilidad y la eficiencia, el nuevo modelo de integración

económica cambia también el lugar que ocupa la cultura en la sociedad. “Los procesos, la organización y los agentes de producción y diseminación cultural están cambiando” —confirma García Canclini. “[L]os productores directos (artesanos, artistas, diseñadores) no son ya los principales creadores y administradores de los procesos de significación social. El rol de los promotores tradicionales de la actividad cultural (estados, movimientos sociales) se ha reducido, mientras que el de organismos vinculados a los modos de expansión capitalista (financieras, fundaciones culturales, cadenas de galerías de arte relacionadas con capitales financieros o con industrias de alta tecnología) están creciendo” (“Cultural” 33).

Previsiblemente en el marco económico y político consolidado por el Mercosur, los capitales multinacionales fueron los que más rápidamente avanzaron en la carrera por la expansión de los mercados editoriales.⁴ En este sector, España es, como también en el sector telecomunicaciones, financiero y de infraestructura, el inversor líder en la región.⁵ La lista es extensa pero elocuente. El Grupo catalán Planeta —integrado por los sellos Seix Barral, Espasa Calpe, Ariel, Temas de Hoy, Destino, Deusto y Planeta— tiene filiales en Argentina, Brasil y Uruguay y desde el año 2001 lidera, con la adquisición de la editorial argentina Emecé, el que se considera el mercado editorial más competitivo de lengua española en Latinoamérica.⁶ El grupo Santillana, conformado por los sellos Alfaguara, Aguilar, Altea y Taurus, opera en Argentina desde 1963, en Uruguay desde 1993 y acaba de comprar la editorial brasileña Moderna, una de las principales editoriales de educación, con más de 1.500 títulos en su catálogo y llave a un mercado de 44 millones de estudiantes que presentan un atractivo adicional después de haber sido reglamentada en 1999 la enseñanza del español como segunda lengua. En 1997 Javier Vergara Editor de Argentina fue adquirida por Ediciones B (ex-Bruguera) que pertenece al Grupo Z, también de capitales

mayoritariamente españoles. Y en el 2001, la división editorial de Bertelsmann (asociada para la edición de libros en español en una *joint venture* al 50% con Mondadori) compró a través de la editorial Plaza y Janés –integrada por los sellos Plaza, Lumen, Debolsillo, Galaxia Gutenberg, Grijalvo y Debate– el 100% de la editorial argentina Sudamericana, pilar en la consagración del boom latinoamericano de los años 60.

“In Publishing, Bigger is Better” sentenciaba en 1998 una nota del *New York Times* donde se celebra la decisión del grupo alemán Bertelsmann de comprar Randhom House (Bibb). En el actual sistema de diseminación cultural regido por criterios empresariales, la lógica de acumulación es siempre inflacionaria: los grandes grupos editoriales tienen más presupuesto para la publicidad, más poder de comercialización, y una red más eficaz de prensa a su servicio. A su vez, la concentración del poder económico y financiero y la lucha por lograr la máxima rentabilidad afecta también las estructuras de comercialización. Son pocas las corporaciones que sólo se expanden horizontalmente, muchas más son las que lo hacen verticalmente, tratando de apropiarse no sólo de los circuitos de producción sino también de los de distribución. Es lo que técnicamente se llama habilidad de explotar la “sinergia” entre compañías aglutinadas bajo una misma corporación. Un ejemplo: el Grupo Santillana compró la cadena argentina de librerías Fausto para evitar lo que le ocurrió a Planeta con las librerías Yenny y El Ateneo: estas dos cadenas, propiedad del petrolero Gruneisen, presionaron al grupo catalán para conseguir mejores precios de tapa y cuando no los obtuvieron implementaron mecanismos de castigo relegando sus títulos en las mesas de exhibición (Sánchez 4).

El sistema global, edificado sobre la creencia de que el mercado constituye una suerte de democracia del consumo, es paradójicamente un sistema no-competitivo en todos los sentidos económicos del término. Para reducir riesgos y au-

mentar ganancias la dinámica globalizante no impulsa la competencia sino más bien la absorción de la competencia. Las redes del capital global son, por ello, intrínsecamente incesuosas. Cuando en 1997 la revista *Variety* confeccionó una lista de los mayores conglomerados de medios, caracterizó la tendencia al cruce corporativo característico de la “merger mania” como “una compleja red de interrelaciones capaz de marear a cualquiera”. Poco más o menos, a esta misma conclusión también llega McChesney: “el mercado mediático global se parece cada vez más a un cartel que al mercado competitivo que describen los libros de texto” (13). Los *holdings* en el sector editorial apuntan a controlar nichos específicos de mercado. En el caso de libros de bolsillo, por ejemplo, el grupo Santillana se asoció con Ediciones B y Planeta con Bertelsmann para lanzar dos líneas de bolsillo “que en Argentina –se queja un distribuidor– van a costar 8 pesos, mientras en España cuestan 4” (Sánchez 3).

La política editorial de los conglomerados responde a ciertos criterios más o menos estándares: cada título debe generar ganancias y ninguno debe subsidiar a otros; se buscan tiradas de 5.000 ejemplares (cuando las tiradas promedio de las editoriales familiares rondaban los 3.000 ejemplares), se espera un margen de ganancia del 12% (cuando lo estándar oscila entre el 3 y 4%), y se tiende a acelerar el flujo de capitales evitando financiar el sistema de consignaciones vigente para librerías y otros circuitos de comercialización. Las presiones en torno al aumento de las ganancias son tan fuertes que una de las salidas es la expansión en base a nuevas adquisiciones y una vez en marcha este proceso de concentración, los grupos editoriales llegan a adquirir tales dimensiones que sólo pueden ser absorbidos por otros conglomerados. “Expand or die” es la consigna-mantra de Rupert Murdoch.

Otra regla de oro de los conglomerados es “pensar en forma global pero actuar en forma local”. ¿Qué significa esta fórmula

para el sector editorial? Sin excepción, los grupos transnacionales operan a través de una extensa red de filiales distribuidas por toda Latinoamérica. Alfaguara, por ejemplo, con 17 filiales, abarca al igual que Planeta una suma de mercados nacionales que supera en número cualquier zona de libre comercio constituida por los procesos de integración regional. Sin embargo, estas filiales actúan como estructuras flexibles y autónomas, sin conexión entre unas y otras, y por lo tanto están lejos de conformar circuitos de comunicación y distribución para que se den las bases de “un espacio cultural latinoamericano”. En la medida en que el capital se globaliza, los mercados del libro se segmentan y se provincializan. El alto grado de riesgo que implica la integración horizontal de mercados locales excluye esta opción del mapa de intenciones que trazan los grupos transnacionales editoriales. “Planeta se instala en Uruguay –aclara Mario Ale, representante del grupo catalán– para editar autores nacionales. La transcendencia de eso es una puerta abierta para los autores, por la cual nosotros trabajamos [pero] nosotros no vendemos la fantasía de que el libro irá a otros mercados” (Díaz 11). Por otro lado, la producción local de los grupos editoriales atiende fundamentalmente a autores consagrados, los únicos que ofrecen un retorno seguro. La edición de autores desconocidos, de difícil venta y alto riesgo, que son sin embargo los que garantizan el ciclo de renovación simbólica a todo mercado editorial, sigue en manos de editoriales locales. Esta desigualdad en la distribución del riesgo, agravada por la pérdida de “grandes autores” y el traslado de los derechos de autor a favor de los grupos editoriales y de los agentes literarios extrajeros, desacelera el dinamismo simbólico de los mercados nacionales y desalienta la inversión de los agentes locales.⁷

La reconfiguración de las prácticas económicas y culturales influye además en la toma de decisiones editoriales que, en manos de herméticas élites tecnológico-económicas, mues-

tra un movimiento de preferencia hacia los títulos de retorno garantizado. Se privilegian así publicaciones de temática *new-age*, libros de cocina, *gift-books*, o libros-*blockbusters* como *Yo soy el Diego* (2000), las memorias de Diego Maradona que Planeta lanzó en un tiraje sin precedente de 350.0000 ejemplares, y que llegó a vender 220.000 copias en una semana. Otro efecto de lo mismo es el signo conservador de la oferta editorial. “Hoy –afirma André Schiffrin– el tiraje que se acuerda se decide por lo general en base a la cantidad que vendió el libro previo del autor. Esto ha generado una marcada tendencia conservadora, tanto estética como política, en lo que se elige: una nueva idea, por definición, no tiene historia” (106). De ahí que los mercados del libro cuyos ciclos de consagración se vinculan a la vanguardia, como es el caso argentino, presentan menos incentivos para los conglomerados. Esta contradicción entre lógicas económicas y lógicas estéticas se traduce en la percepción desolada que Gloria Rodríguez de Sudamericana ofrece del mercado argentino: “Nuestros socios alemanes preguntan quiénes son nuestros grandes escritores, y la verdad es que no los hay. El último fue Osvaldo Soriano” (Sánchez 4).

Tradicionalmente la industria editorial respondía a una economía vinculada a los niveles de escolarización, al tamaño y poder adquisitivo de los mercados, a la identidad lingüística y a los hábitos de los consumidores. Ahora su eje se desplaza hacia un nuevo modelo regido por la innovación permanente tanto en el polo de la producción como en el consumo. El resultado: la fuerte segmentación de los mercados del libro. La mayoría de los catálogos tienden a abandonar el concepto de fondo editorial sobre el que se edificaron las editoriales familiares y a reemplazarlo por el sistema de “novedades”. Las principales editoriales que una década atrás admitían a lo sumo un promedio de 10 lanzamientos por mes, hoy están publicando entre 15 y 30

títulos nuevos, como es el caso del Grupo Zeta. Esta aceleración y diseminación de la oferta editorial tiende a inhibir el circuito clásico de consolidación literaria: “[E]l sistema económico está siendo atravesado por una enorme variedad de productos orientados a cubrir los millones de nichos de mercados” que, lejos de constituir un escenario competitivo, ha llegado a convertirse en “un comercio de tipo ‘bélico’ donde el objetivo es lograr el dominio del mercado, mediante una enorme diversificación de los productos con marcas distintas y atendiendo a públicos diferentes y hasta contradictorios” (Claudio Rama 58-9).

Para acelerar los consumos, el sector editorial tampoco elude los mecanismos de la obsolescencia planificada, con una clara tendencia a reducir stocks por la velocidad que se imprime a los ciclos de renovación y a la rápida rotación de capitales invertidos. Se trata de un mercado altamente segmentado que propicia la coexistencia de pocos *best-sellers* de grandes tirajes y ventas, junto a la proliferación de un número cada vez más grande de títulos de menores ventas y tirajes. “A la concentración económica correspondió una fuerte segmentación del mercado –confirma Ricardo Sabanes, director de Planeta-Argentina– esto significa que se venden menos ejemplares de cada libro pero se publica más” (Sánchez 5).

La tensión en torno a las lógicas basadas en derechos de autor o en el *copyright* constituye otro de los frentes en que se disputa la imposición del nuevo modelo de industrias culturales. La dinámica actual de acumulación está obligando a la industria editorial a funcionar no como una industria cultural sino como una industria de producto cuyo modelo más cercano lo ofrece la industria fonográfica y cinematográfica, o sea, “industrias basadas en la venta de derechos de reproducción sustentadas en estructuras mundiales de control a través de sociedades de autores o cámaras empresariales” (Rama 66). De acuerdo con los criterios seguidos por la Orga-

nización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), la legislación latinoamericana considera autores sólo a personas físicas mientras que el sistema de *copyright* o propiedad intelectual del modelo anglosajón (que incluye patentes, marcas y derechos de autor) permite registrar los derechos a favor del productor. El primer paso para hacer converger las legislaciones de derecho autorial con las de propiedad intelectual lo ha dado, de manera previsible por su participación en el TLC, México, con las modificaciones implementadas en 1991 a la Ley Federal de Derechos de Autor.⁸ En el marco del Mercosur, Brasil ya cuenta desde 1998 con una nueva ley de propiedad intelectual, mientras Uruguay y Argentina están próximos a sancionar sus respectivas leyes sobre derechos de autor. En líneas generales, los dos grandes cambios que incorpora la nueva legislación son: 1) la creación del “derecho de edición” como “un derecho de propiedad intelectual diferente y autónomo del derecho de los autores de obras publicadas” y 2) la fuerte penalización a “quienes reproduzcan en forma facsimilar un libro o partes de él sin autorización de su autor y su editor” (Kolesnicov). Este desplazamiento poco sutil en favor del modelo anglosajón de propiedad intelectual no parece sin embargo suficiente para evitar la sanción global. Anualmente los países que no cumplen con las normas de protección a la propiedad intelectual enunciadas en el acuerdo TRIPS (*Trade-Related Intellectual Property*) de la Organización Mundial del Comercio son incluidos por Estados Unidos en la lista de “vigilancia” o “vigilancia prioritaria”. En el año 2000, Paraguay apareció junto a Ucrania y China en la última categoría, registrando los índices de piratería más altos a nivel mundial, y Argentina y Uruguay –cuya producción ilegal representó pérdidas estimadas en 39,7 millones a la industria norteamericana, se ubicaron en la lista de “vigilancia”. Brasil, único país del bloque con una ley sancionada de propiedad intelectual, tampoco escapó a las críticas del Departamento

de Comercio de EE.UU. que calificó de “proteccionistas” algunos de sus tramos por considerarlos “hechos para crear empleos para brasileños.” Basta decir que este tipo de reportes es utilizado como un medio de presión sobre aquellos estados que “no velan por el respeto pleno de las normas que tutelan la propiedad intelectual” (“Uruguay al borde...”).

En el nuevo paisaje trazado por la globalización, la industria editorial, históricamente regulada, enmarcada por los derechos de autor, dependiente del sistema de stocks y con ciclos de rotación y renovación relativamente lentos, comienza a entrar en contradicción con el nuevo modelo editorial, desregulado, desterritorializado, encuadrado dentro de la propiedad intelectual, de baja dependencia en stocks y de mayor integración entre producción y consumo. Un síntoma de la asimetría estructural que manifiesta hoy la industria del libro se ve en el uso de la fotocopia y en la proliferación de ediciones piratas. Dos ejemplos descriptivos: el lanzamiento de *La fiesta del Chivo* (Alfaguara) de Mario Vargas Llosa llegó a competir con 5 ediciones piratas y *El pez en el agua* (Seix Barral) circuló antes en ediciones ilegales que en la original. Colombia, cuya industria editorial está amparada por una de las legislaciones más proteccionistas de la región –la Ley del libro exime de impuestos por veinte años a editores residentes en el país y el estado se compromete a comprar el 20% de las ediciones para bibliotecas– alberga uno de los centros de impresión y exportación de ediciones ilegales que le cuesta a la industria editorial española alrededor de U\$500 millones anuales en concepto de derechos de autor. Pero esta manifestación de la economía informal o este “imperio de la delincuencia” –si se prefiere usar el rótulo acuñado por el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO)– no va a desaparecer en la medida en que los precios y la velocidad que ofrecen los sistemas actuales de edición y comercialización no respondan a la rapidez con que se renueva el conocimien-

to y al nivel de ingresos de los mercados latinoamericanos. “Hoy el sector pasa globalmente a ser de primera necesidad indirecta, y en tal sentido la demanda es tal, que ella misma reclama la oferta en tiempo y forma, la cual pasa a ser por fotocopia ilegal, en la medida que las nuevas técnicas de impresión, y el pasaje del offset al tonner así lo permiten” (Claudio Rama 65). En los años 60, “un libro costaba menos que un kilo de pan, menos que un atado de cigarrillos, menos que una botella de vino común” (Rodríguez 93), ahora el precio en Latinoamérica de una novela como *Cien años de soledad* cuesta, según una investigación realizada por la agencia de prensa DPA, un promedio de U\$ 13,6, lo que representa casi el 15% del salario mínimo. En Alemania, el mismo libro sale U\$ 9,35 y representa un 3% del salario mínimo (Claudio Rama 107). Con índices de analfabetismo funcional que rondan el 60%, el descuido de los estados neoliberales latinoamericanos en materia de políticas culturales afecta a su vez el desarrollo de los mercados editoriales que buscan maximizar la rentabilidad en el menor tiempo posible. El avance “a lo ancho” que caracteriza el estilo de comercialización de las corporaciones no constituye sin embargo el único centro de la crisis cultural: “¿Podemos criticar al inversor –se pregunta Guillermo Schavelson– que quiere el mayor rendimiento posible? Las empresas hacen negocios, los estados crean lectores. Pedirle lo segundo a las primeras es el error de nuestra concepción tercermundista del estado liberal” (4).

De acuerdo a la UNESCO, el estado moderno debe garantizar tanto el “derecho a la cultura” como el derecho a la educación y al trabajo. En otras palabras, el acceso a la cultura no se da en forma lineal sin que estén dadas las condiciones materiales para la satisfacción del derecho social y económico de los ciudadanos. ¿Cuál es la respuesta de estados comprometidos en procesos de integración para tratar de equilibrar las asimetrías culturales que la apertura económica exas-

pera? En el Mercosur, el fomento al patrocinio de terceros (fundaciones, empresas y autores) parece indicar una tendencia creciente a desviar hacia el sector privado el financiamiento de la cultura. Tanto en la 2da. Reunión Especializada de Cultura (Asunción, 1995) como en el Protocolo de Integración Cultural (Fortaleza, 1996), se acordó estimular la creación de incentivos fiscales para el sector privado que favorezca la producción, coproducción y ejecución de proyectos considerados de interés cultural. Chile y Brasil ya cuentan con leyes de mecenazgo y Argentina acaba de aprobar también una ley de desgravación impositiva para incentivar la participación privada en la promoción cultural. La ley Rouanet implementada en 1995 en reemplazo a la ley Sarney, alentó en Brasil una escalada de aportes a la cultura que de 14 millones en 1994 alcanzó los 270 millones en 1998, creando alrededor de 160 empleos por cada millón invertido. Para Fernando Henrique Cardoso, la monumental retrospectiva de los 500 años del Descubrimiento fue un indicador concluyente del “éxito” de la nueva legislación. Con los 30 millones de dólares que donaron la fundación Arte Viva, vinculada al grupo O Globo, Telefónica, Repsol y el Banco Santander, entre otros, se hizo, según celebró la prensa, “posible lo imposible” (“España en Río”): fletar un avión para trasladar la gigantesca tela de la “Recuperación de Bahía” de Juan Bautista Maino, reunir las escenas de la batalla de Pernambuco que no habían estado juntas desde el siglo XVII, lograr que más de 40 obras del Prado sean exhibidas en el Museo de Bellas Artes de Río y contar en la inauguración con la visita oficial de los reyes de España, hoy uno de los mayores protagonistas en el proceso brasileño de privatizaciones.

Modelo para el proyecto de ley argentina de mecenazgo, la ley Rouanet establece que los aportes privados sean canalizados por el Fondo Nacional de Cultura, fijando una desgravación del 80% para donaciones y del 60% para patrocinios y un

premio para aquellas inversiones que favorezcan a los sectores priorizados por el estado: “la preservación del patrimonio histórico, al igual que el cine, puede desgravar el 100% del costo en incentivos fiscales, mientras la edición de un libro puede obtener hasta el 40%” (Sánchez 4). Argentina está, sin embargo, lejos de poder imaginar cifras de inversiones comparables: el estado apenas destina el 0,38% del presupuesto a la promoción cultural (cuando la UNESCO aconseja llegar al menos al 1%), y una estimación generosa calcula que la inversión privada sólo alcanza los tres millones anuales. A esto se suma la debilidad del sistema tributario estatal y la falta de una tradición de filantropía corporativa en el país (de 147 empresas líderes sólo tres practican auspicios con cierta continuidad: Telefónica, Banco Velox y Andreani).

Otra duda que surge cuando se piensa en el mecenazgo es la variable-censura que entra en juego cuando criterios empresariales interfieren en las relaciones horizontales entre artistas, mercado y público. El caso de Amalia Lacroze de Fortabat, figura-institución de la burguesía industrial argentina, no sólo habla de la curiosa convergencia que se da en la esfera cultural entre gestión estatal y mecenazgo privado, sino también de los condicionamientos que mediatizan la relación de patrocinio privado a la cultura. Ex-presidenta del Fondo Nacional de las Artes, organismo de aplicación de la ley de mecenazgo, “esta heredera del cemento considerada un pilar de la sociedad argentina” –la caracterización pertenece al *NYT*– es también un punto de referencia dentro del sistema de mecenazgo dada la gestión de la Fundación Fortabat que capitanea. Una gestión, habría que agregar, que en 1998 no eludió la censura cuando decidió impugnar la recomendación del jurado de otorgar a *El anatomista* de Federico Andahazi los U\$ 15.000 con que la Fundación Fortabat premiaba cada dos años a la primera novela de autor argentino. Según el anuncio pagado que circuló en la prensa, Amalia de

Fortabat canceló el premio por considerar que la novela de Andahazi –una obra que habla de sexo, poder y censura– “no contribuye a la exaltación de los grandes valores del espíritu humano” (Sims). Lejos de la tentación iluminista, Jorge Balán aventura sin embargo otra hipótesis: “El libro denuncia la forma en que la iglesia ignora, ayer y hoy, una realidad que se exhibe para todos, y que creo que es lo que más le molesta a la señora Fortabat” (Sims). Lo cierto es que debido al escándalo en torno a la novela, las ventas se dispararon y Doubleday llegó a pagar U\$ 200.000 por los derechos de traducción, una cifra récord nunca antes alcanzada por una obra argentina. En último análisis, antes que del avance oportunista del mercado, el caso de *El anatomista* habla más bien de cómo los intereses y el techo ideológico del mecenas puede desordenar los circuitos “naturales” de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos.

Frente a esta transformación de las sociedades civiles en sociedades-mercado, frente al efecto totalitario de lo que García Canclini llama nuestro “modo neoliberal de globalizarnos”, la pregunta que cabe plantear es: ¿qué hacer para equilibrar los intereses sociales con la agresividad con la que las transnacionales luchan por maximizar su rentabilidad económica? ¿Cuál es el margen de acción de los estados-nación debilitados por la concentración económica y financiera, con poca o nula capacidad de control social y cultural? En este proceso marcado por la hipercomercialización y la tendencia desregulada y transnacional de la producción y difusión cultural, los estados pierden fuerza como referentes jurídico-políticos y “cuando uno dice menos Estado –sostiene Bourdieu– hay que saber que esto también quiere decir menos cultura, cultura libre, cultura creadora.” Y a pesar de que la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico presiona a los gobiernos para eliminar preferencias entre inversores nacionales y extranjeros en “una especie de golpe de estado de las

multinacionales” (Estefanía), aún se oyen propuestas que buscan proteger las industrias culturales. En 1998 los ministros de cultura de veinte naciones se reunieron en Ottawa y recomendaron mantener la cultura fuera del control de la Organización Mundial del Comercio. El mismo año, las Naciones Unidas reunidas en Estocolmo aconsejaron también excluir a las industrias culturales de los intercambios comerciales globales. Se diría que los organismos internacionales y las instancias intergubernamentales creadas a partir de los acuerdos de integración regional parecen ahora constituirse en espacios-refugio para la regulación y defensa de la soberanía cultural ya que, como afirma García Canclini, “no hay razones para pensar que los gobiernos que en los últimos años ... desmantelaron la infraestructura de apoyo a la cultura, vayan a reconocer las consecuencias funestas que ha tenido sobre la producción endógena la desregulación neoliberal y la mercantilización a ultranza de su espacio cultural. Sólo es posible imaginar que los acuerdos de integración y libre comercio que se gestionan por toda América sirvan para reactivar las industrias culturales si incluyen una política de regulación y promoción pública de la cultura latinoamericana” (*Consumidores* 130).

Hoy, sin embargo, a veinticinco años de su constitución, el Mercosur languidece jaqueado por la recesión, la devaluación del real, el avance del Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) y el abandono de Argentina del arancel externo común que exacerba rivalidades comerciales y liquida la unión aduanera, convirtiendo al Mercosur en una zona imperfecta de libre comercio.⁹ Más lejos que nunca de la integración horizontal de la cultura en la región, el intervencionismo proteccionista que García Canclini reclama a las “grandes máquinas”–llámense estados-nación, organismos intergubernamentales o internacionales– no aparece sin embargo contemplado como alternativa en las políticas de convergen-

cia cultural del Mercosur. Más bien, las tres preocupaciones que intermitentemente han ocupado las negociaciones entre los países miembros –la legislación en torno a la propiedad intelectual, la implementación del mecenazgo y la armonización de órganos regionales para policar la producción y comercialización ilegal– indican que el objetivo del Mercosur en materia cultural podría quedar mejor definido como la construcción de un espacio común ampliado para facilitar la gestión de agentes del sector privado y no, como declaran las Actas de la primera reunión de la Comisión Técnica de Industrias Culturales, “para proteger y promover las respectivas industrias nacionales, en el camino de la construcción de una integración cultural” (“Actas”).

Notas

* Una primera versión de este capítulo salió publicada bajo el título “Políticas culturales en los procesos de integración regional: El sector editorial en el Mercosur” en *Revista Iberoamericana* 197 (2001): 755-66.

¹ Dirigido por el Consejo del Mercado Común y un cuerpo ejecutivo constituido por comisiones técnicas, el Mercosur contempla la incorporación de otros estados al proceso de integración. Chile, Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia y Venezuela actúan como miembros asociados, y México es miembro observador. En 1995 se acordó la creación de un espacio de diálogo y cooperación con la Comunidad Europea para debatir cuestiones relacionadas con estándares industriales, certificación, aduanas, estadísticas y propiedad intelectual. Dos objetivos centrales pautaron su formación: lograr, por un lado, “la libre circulación de bienes, servicios y factores productivos entre los países miembros a través, entre otros, de la eliminación de los derechos aduaneros y de las restricciones arancelarias a la circulación de mercaderías y de cualquier equivalente” y establecer, por otro, “un arancel externo común y la adopción de una política comercial común con relación a terceros.”

² Para un análisis de los antecedentes, contenidos y proyecciones del Protocolo de Integración Cultural, consúltese Saravia (1997) y Alvarez y Reyes (1997).

³ Para Rafael Roncagliolo, la voluntad de participar en la economía global que manifiesta el nuevo modelo de integración (a los ojos de Roncagliolo, un “integrar-se” panamericanista) desplaza el modelo previo de integración que se basaba más bien en la unión defensiva y sindical entre países pobres (o sea, un “integrar-nos” latinoamericanista) (“La integración” 41; “Las industrias” 57).

⁴ En los cuatro países del Mercosur, el libro está exento del pago de aranceles de importación y del impuesto al valor agregado (en Latinoamérica solamente Chile y Bolivia aplican IVA a la producción editorial). Sin embargo, las diferencias cambiarias y los desajustes en materia de incentivos a la exportación editorial históricamente ha alterado la circulación y la estructura productiva del libro en la región.

⁵ Bonet y de Gregorio atribuyen el “impresionante crecimiento” que indicaron a partir de los 90 las inversiones directas españolas en América Latina, tanto al mejoramiento de las condiciones macroeconómicas de la región, como a la fase expansiva internacional de ciertos sectores que siguió a la integración de España a la CEE. Y agregan: “El atractivo de América Latina como destino de futuras inversiones es claro: un gran potencial de crecimiento económico y demográfico, unos sectores con capacidad de aprendizaje y posibilidad de mejora de la gestión, unos mer-

cados no agotados, y una manifiesta necesidad de capital inversor. Y el atractivo es aún mayor para España, debido a la afinidad cultural y lingüística, y a la situación de puente entre la Unión Europea, el Mercosur y el resto de los países de la región” (90).

⁶ Fundada en Buenos Aires en 1939, Emecé fue, junto a Sudamericana y Losada, uno de los tres pilares editoriales sobre el que se sostuvo el mítico mercado del libro argentino. A lo largo de 60 años de operaciones, logró ocupar en el campo cultural una posición atípica que le permitió liderar la venta de lo mejor de dos mundos posibles: por un lado, el prestigio que le aseguró a los ojos del polo “autónomo” del mercado poseer en exclusividad los derechos sobre la obra de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; y por otro, el éxito de ventas que logró gracias a la traducción de autores como Sidney Sheldon, Robin Cook o Wilbur Smith cuyos *best sellers* le permitieron dominar una franja importante del polo “heterónimo” o comercial de la ficción internacional en castellano. De esta forma, el fondo editorial de Emecé, con un volumen de publicaciones que alcanza los diez títulos mensuales y un total aproximado de 120 lanzamientos por año, ofrecía a Planeta no sólo un catálogo diversificado y extenso, sino también el acceso al liderazgo del mercado editorial más rentable en lengua española de América Latina. Los 15 millones de dólares que desembolsó Planeta en lo que *El País* calificó “uno de los negocios editoriales más importantes del 2000”, representaban poco menos del 20% del total facturado por el grupo catalán el año anterior, una cifra sin duda magra si se tiene en cuenta el capital simbólico que ponía en juego semejante transacción.

⁷ Pablo Harari, responsable de Ediciones Trilce, lamenta los términos conflictivos de la convivencia entre editoriales uruguayas y grupos transnacionales: “los autores se sintieron seducidos ante el ofrecimiento de estas editoriales multinacionales y me parece que eso no está mal. El problema es cuando se dejan atraer por cantos de sirena. Eso sí duele porque nosotros hemos realizado muchos esfuerzos por autores ‘sacrificando’ trabajo, esfuerzo económico, y luego aparecen editoriales con un nombre extranjero, se sienten atraídos y van a editar allí. Digo que es un canto de sirenas porque editar en una transnacional no significa que serán distribuidos fuera de las fronteras” (Díaz 11).

⁸ Sobre los cambios y efectos de la nueva legislación mexicana en torno a la propiedad intelectual pueden consultarse Nivón (1992) y de María y Campos (257-59).

⁹ Durante los primeros ocho años del Mercosur, el comercio intrazonal aumentó consistentemente, pasando de U\$ 4.7 billones en 1991 a U\$ 18 billones en 1998. A fines de ese año, la retracción de la economía brasileña y la posterior modificación del régimen cambiario provocaron la fuerte alteración de la estructura de precios y competitividad de los países miembros, poniendo en crisis el proceso de integración regional. “El sueño (en realidad, la pesadilla) neoliberal terminó –afirmó entonces

Luiz Inacio “Lula” da Silva–. Destruyó nuestros sistemas productivos, multiplicó el desempleo, aumentó la exclusión y con ella tornó más violentas nuestras sociedades... En el pasado, los generales sembraron la rivalidad militar entre nuestros países. En el presente, los tecnócratas cultivan antagonismos económicos intentando, así, el fracaso de sus respectivas políticas económicas.”

***Encuentro de la cultura cubana:*
Economía de subvenciones
y políticas de lucha en la Pos Guerra Fría***

“Los intelectuales, cuando no pueden hacer nada más, lanzan una revista” *Irving Howe*

Volviendo sobre los pasos perdidos de la extinta revista *Encounter* (1953-1967) o de la no menos polémica *Mundo Nuevo* (1966-74), *Encuentro de la Cultura Cubana* aparece en 1996 cuando los rastros de la Guerra Fría parecían decididamente arrasados por el éxito que había alcanzado la retórica de la globalización. Financiada por la National Endowment for Democracy (NED) y la Fundación Ford, la “nueva” revista del exilio cubano se publica trimestralmente en España y aspira a circular “ampliamente dentro y fuera de Cuba” con un doble propósito: “no admitir límites ideológicos y políticos a la libertad de expresión” y promover una literatura cubana capaz de integrar la producción cultural de la Isla con la que se realiza fuera de Cuba. *Encuentro* dice “oponerse tanto a la estrategia del Gobierno cubano” como “a las tesis más excluyentes del exilio [de Miami].” Y a pesar del origen de los subsidios que recibe –para muchos la deuda que contrae con instituciones como la NED o la Fundación Ford compromete toda aspiración de autonomía– se presenta como una revista moderada que abraza una causa transnacional y reclama para sí una posición “integracionista” o “tercerista” en el clima de nuevos desafíos emergentes en la pos-Guerra Fría.¹

Con el objeto de interrogar el meta-relato de la democracia con el que la revista legitima su intervención en el campo intelectual cubano, el presente capítulo se propone analizar

las estrategias que, vigentes durante la Guerra Fría, adquieren hoy curiosa continuidad en el mapa cultural latinoamericano. ¿Cómo se inscribe una revista como *Encuentro* dentro de la lógica globalizadora? ¿Qué repite, corrige o agrega a las prácticas de intervención cultural ya ensayadas por *Encounter*² y/o *Mundo Nuevo*³ en plena Guerra Fría? ¿Cómo se redefinen las relaciones de poder que imponen estas prácticas de intervención económica y política?

Desde la década de los 80, especialmente después de la revolución sandinista, EE.UU. suspendió las remesas que tradicionalmente había enviado a dictaduras y “gobiernos amigos” de América Latina y, en su lugar, comenzó a subvencionar Organizaciones No Gubernamentales cuyos programas de promoción prometían fomentar el desarrollo de “sociedades civiles” o “instituciones democráticas”. Esta nueva política de subvenciones no impidió sin embargo que, en su afán por mantener la hegemonía sobre la región, EE.UU. siguiera manteniendo estrechos vínculos con las fuerzas militares locales, o utilizando organismos hemisféricos de participación como la OEA, la AIFLD y, más tarde, la National Endowment for Democracy (NED). “La mera existencia de democracias en una parte del mundo –dijo el entonces Secretario de Estado George Schultz ante el Congreso cuando presentó el cuestionable “Proyecto Democracia”– es incentivo suficiente para que la democracia crezca en otra” (citado en Cavell 88). En este punto de inflexión, la National Endowment for Democracy pasó a ser el organismo destinado a cumplir ese rol central en la cruzada internacional de expansión democrática a la que se refería Schultz.

¿Qué es la NED? y ¿cómo exporta democracia? En su edición del 31 de marzo de 1997, el *NYT* la describe de la siguiente manera: “creada hace 15 años para llevar a cabo públicamente lo que ha hecho subrepticamente la Agencia Central de Inteligencia durante décadas, gasta 30 millones de

dólares al año para apoyar partidos políticos, sindicatos, movimientos disidentes y medios noticiosos en docenas de países” (Broder 1). Especie de versión CIA-free del Congreso por la libertad de la Cultura, la NED sigue poco más o menos la receta de aquella legendaria mega-organización de la Guerra Fría que operó entre 1950 y 1967 en 35 países a través de la subvención de más de 20 publicaciones, la emisión de propaganda y programas de radio y televisión, la organización de congresos, la cooptación de centenares de intelectuales (cautos e incautos), y la distribución de pensiones, premios y promociones a todo aquel llamado a endosar los trajinados valores anticomunistas y norteamericanos sin cuestionar la red de espionaje que con menos ingenuidad que cinismo muchos eran conscientes de estar alimentando. La idea de resucitar una de las más activas instituciones de propaganda cultural de la Guerra Fría tuvo origen en “Operación Democracia”, la propuesta que Ronald Reagan puso en marcha después de que la serie de escándalos que ventilaron las actividades clandestinas de la Central de Inteligencia en los 70 obligaron a Jimmy Carter a dismantelar el Congreso por la libertad de la cultura. Convencido de que la administración Carter había “emaculado” los servicios de inteligencia en el exterior, Reagan, ni bien electo presidente, comisionó a un grupo de transición liderado por el futuro director de la CIA, William Casey, para explorar cómo montar “una infraestructura para promover la democracia” (Reagan 767). Entre las recomendaciones del grupo figuraba la creación de un organismo no gubernamental sin vínculos visibles con la CIA cuyos programas trabajarían para garantizar las aspiraciones de hegemonía ideológica y económica de los Estados Unidos. Así nació la National Endowment for Democracy.

En un discurso ante el parlamento británico el 8 de junio de 1982, Reagan habló por primera vez de esta “Cruzada por la libertad” con un lenguaje cargado de lugares tomados en

préstamo a la retórica de la Guerra Fría. Según Reagan, Estados Unidos debía contrarrestar la influencia soviética recurriendo:

a una infraestructura que promocionara la democracia –un sistema de libertad de prensa, gremios, partidos políticos, universidades– para que los pueblos eligieran por sí mismos, desarrollaran su propia cultura, y reconciliaran sus diferencias de manera pacífica. (Reagan 767)

Aprobada por el Congreso en noviembre de 1983, la NED quedó así oficialmente constituida como una organización “sin fines de lucro, no-gubernamental, bipartidista, que a través de un sistema de becas y subsidios [iba a ser montada] para asistir a las instituciones democráticas del mundo” (citado en Raman). En 1997, Carl Gershman, entonces presidente de la NED, llegó a declarar: “El trabajo de la fundación se basa en una proposición muy simple. Donde hay gente que comparte nuestros valores que pueden llamarse amigos naturales de América, entonces es nuestra obligación ayudar a esta gente de alguna manera” (citado en Raman). La descripción que propone Ken Sanders es acaso menos filantrópica pero más convincente: el objetivo de la NED, escribe en “Imperialist in Democratic Clothing”, “no es tanto proteger la democracia como continuar enriqueciendo las corporaciones norteamericanas” (Sanders).

Los primeros 18,8 millones de dólares aprobados por el Congreso para el año fiscal 1983-1984 fueron canalizados a través de los cuatro “conductos centrales” que forman la estructura de distribución de fondos de la NED: el Instituto Nacional Democrático de Asuntos Internacionales (representando al Partido Demócrata); el Instituto Republicano Internacional (Partido Republicano); el Centro de Solidaridad Laboral Internacional (AFL-CIO); y el Centro de la Empresa Privada Internacional (Cámara de Comercio de EE.UU.). Generalmente las remesas de la NED subvencionan “grupos

en el extranjero que trabajan por los derechos humanos, los medios independientes, la vigencia del derecho y una amplia gama de iniciativas de la sociedad civil” (portal de la NED, mayo 2003, citado en Agee). Pero ni la política de subsidios ni la retórica celebratoria en torno a la “democracia de libre mercado” que sus programas dicen estar llamados a cumplir a nivel mundial logran desviar la atención de las contradicciones que alienta una organización como la NED. En primer lugar, su estatus gubernamental o cuasi-gubernamental. Lejos de ser la organización no gubernamental (ONG) que declara ser –un rótulo tan útil como imprescindible para sortear las sospechas de beneficiarios y colaboradores externos, o para escaparse internamente de rendir cuentas ante el Congreso–, la NED es (mal que le pese) un organismo oficial que subsiste gracias a los “dineros federales” que recibe a través de la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA). Los fondos complementarios del sector privado y corporativo que empezó a recibir a partir de 1994 representan sólo una porción menor del presupuesto anual que proviene en forma desproporcionada del erario público norteamericano. No resulta menos paradójico que después de la caída del muro de Berlín en 1989, y de la sensación de triunfo que acompañó el llamado “fin de la Guerra Fría”, el presupuesto asignado a la NED no haya reducido sus fondos sino más bien todo lo contrario: los 16 millones que recibió en los años 80 se convirtieron en 30 en los años 90 y se dispararon a 60 en nuestra década (Raman; Chomsky).

Hija tardía de la Guerra Fría, la NED consolida su intervencionismo cultural a partir de los 90 despertando polémicas desde la derecha y la izquierda tan o más acaloradas que las que en otro momento había generado el Congreso por la libertad de la Cultura. Bárbara Conry, analista del Instituto Cato, ataca la autonomía con la que la fundación decide cuestiones de política exterior en un contexto histórico que ya no

parece justificar su existencia. Es “un cañón suelto de la política exterior norteamericana”, “una reliquia de la Guerra Fría” (Conry). Acaso la supervivencia de una organización tan problemática como la NED se deba a la eficacia con la que ha sabido re-definir su arsenal simbólico de intervención. El legendario anticomunismo del Congreso sigue vigente aún en los programas de la NED pero ahora, como afirman Miller y Yúdice en otro contexto, aparecen desplazados por una retórica que no privilegia valores culturales sino más bien económicos y comerciales (46). El giro hacia la celebración del libre mercado que nutre el *ethos* de la política norteamericana en su búsqueda por alcanzar y afianzar la hegemonía de un orden global económico tiene origen en la administración Clinton y sobrevive en lo esencial hasta la caída del sistema financiero en el año 2008.

El nuevo canto de sirenas que Estados Unidos entona en defensa de las instituciones democráticas del mundo consolida un mega-relato que no podría acomodarse mejor a los fines prácticos de una política exterior de corte maximalista que se atribuye para sí los más altos estándares de moralidad. Para hablar de esta reconfiguración propia de la pos Guerra Fría, William Clark acuña la frase “imperialismo filantrópico” pero la derecha neoconservadora norteamericana prefiere, claro, hablar de otro modo, y la llama “hegemonía benévola” (Fukuyama). Se defina como se defina, lo cierto es que la palabra “democracia” circula como un universal irresistible o como condición a la que se aspira *by default* (Fukuyama) acaso por tratarse de uno de esos conceptos difíciles de definir pero fáciles de usar (y abusar). De ahí la importancia que tiene preguntarse con William Blum ¿qué es “esa cosa” que Estados Unidos llama “democracia”? A lo largo de los años Washington tiende a asociar ‘democracia’ con elecciones y libertades individuales, es decir, con el tipo de democracia llamada formal o política en desmedro de la democra-

cia sustantiva que además de los derechos civiles tiene en cuenta también el derecho al trabajo, a los alimentos, a la educación y a la vivienda. “La máquina de la política externa norteamericana se ha nutrido –concluye Blum– no con la devoción a la democracia sino con el deseo de: 1) hacer que el mundo ofrezca más seguridad para las corporaciones transnacionales americanas, 2) mejorar internamente la situación financiera de los contratistas de defensa, 3) impedir que una sociedad que represente una opción al modelo capitalista sirva de ejemplo exitoso a otras sociedades, 4) extender en lo posible la hegemonía económica global de Estados Unidos, y 5) liderar una cruzada moral contra... la satánica Conspiración Comunista Internacional” (Blum).

Sin duda, este tipo de “democracia” reducida sólo a términos políticos es también la que usan los programas de la NED, entre ellos, la revista *Encuentro* lanzada para encarar “el problema cubano”. Específicamente, la fundación piensa su política hacia Cuba de acuerdo a las coordenadas que aparecen delineadas en el reporte que publicó en 1998 sobre América Latina y el Caribe cuya sección sobre Cuba dice lo siguiente:

La visita del Papa Juan Pablo II a Cuba, que tuvo lugar en enero de 1998, llevó un mensaje de inspiración al pueblo cubano y contribuyó a reforzar la presencia de la iglesia. A pesar de las esperanzas que la visita incitaría a una apertura política en la isla, continúa la represión política. A los grupos disidentes se han unido asociaciones independientes de periodistas, doctores y artistas en su oposición al régimen, y cada vez más, el movimiento disidente se ha extendido fuera de La Habana hacia otras partes de Cuba. La estrategia de la fundación ha sido apoyar y fomentar estas formas diversas, incipientes, de sociedad civil al proporcionar fuentes independientes de información a diversos grupos y aumentar el conocimiento fuera de Cuba de estos esfuerzos. Por ejemplo la NED apoyó la publicación *Encuentro de la Cultura Cubana*, una revista de humanidades de publicación trimestral que edita el estimado escritor cubano Jesús Díaz, la cual recibe contribuciones escritas de intelectuales, académicos y de la cultura de la isla y circula ampliamente dentro y

fuera de Cuba. Otra agencia que recibe fondos de la fundación, CubaNet, apoya a periodistas independientes en la isla y a asociaciones de medios de difusión independientes para que publiquen y distribuyan sus artículos a través de Internet. CubaNet también ayuda a grupos cubanos como a las cooperativas de campesinos independientes y a los sindicatos de trabajadores independientes, fundados recientemente, para que se pongan en contacto con grupos extranjeros y cubanos de criterios semejantes. (NED 1998 *Annual Report*, citado en García Miranda).

La política hacia Cuba no parece admitir ambigüedades. El rol que se atribuye la fundación es triple: 1) “fomentar” la “disidencia interna” o la “sociedad civil”, (una de las palabras más caras a la retórica de la pos Guerra Fría); 2) “proveer” fuentes “independientes” de información (y como ejemplos menciona a *Encuentro* [Madrid] y CubaNet [Miami]); y 3) “difundir” dentro y fuera de Cuba los “esfuerzos” de “la oposición al régimen”. En el caso de Cuba, la NED actúa como lo que dice ser: “a network of networks” entre un “adentro” opositor y un “afuera” exiliado políticamente homogéneos (citado en la página web de la NED).

Las marcas de esta “filosofía” que busca alimentar la disidencia interna para provocar “la caída del régimen autoritario y un cambio político pacífico” (citado en la página web de la NED, trad. nuestra) no son visibles aún en la “Presentación” del primer número de *Encuentro* aunque sí emergen sin falsos pudores a lo largo del corpus de sus artículos. En el editorial, la revista trimestral lima toda arista política para que el lector crea que se trata, como dice, de un “espacio abierto” donde se debate “el presente, el pasado y el futuro de Cuba” en un momento en el que “la nación” se divide en “dos bandos... presentados como irreconciliables”. Para *Encuentro* resulta “evidente” que “la cultura cubana es una” y que además es “vital”, “diversa”, e “internacional”. Antes de cerrar la presentación, la revista asegura a los lectores tres cosas: la primera, que “no representa ni está vinculada en modo alguno a ningún partido u organización política de Cuba

o del exilio”, la segunda, que no va a publicar “ataques personales ni llamados a la violencia” y la última, que en la selección de colaboraciones tendrá sólo en cuenta (y cuando dice esto reproduce uno de los lugares más frecuentados por las publicaciones de la Guerra Fría cultural) “un criterio de calidad” (“Presentación” 3). En su economía, el texto no parece dispuesto a ofrecer demasiados detalles. Define la revista por lo que no es y no por lo que quiere o aspira a ser: una publicación que, a juzgar por las promesas que se atropellan en el cierre, se piensa a sí misma como foro independiente, civilizado y autónomo. Pero el binarismo que estructura el programa editorial apuntala un tercer término más o menos invisible (sólo aparece como topografía de la firma) aunque central dentro de este esquema de diferencias irreconciliables. Madrid, esa suerte de “justo medio” entre La Habana y Miami, aparece como garantía de la “posición tercerista” que funcionó, al menos inicialmente, como *motto* fundacional de la revista.⁴

A pesar de perfilarse sólo tímidamente en la “Presentación”, una especie de *nosotros* atraviesa nítidamente los artículos de *Encuentro*. ¿A quiénes designa ese *nosotros*? ¿A quién nombra esa primera persona plural que construyen sus textos políticos? Definida como una “revista de amigos” por Jesús Díaz, su director fundador, el lugar que nombra el colectivo remite en primera instancia a la “generación del silencio”, un grupo nucleado en torno a la primera época de *El Caimán Barbudo* y *Pensamiento Crítico* que en los años 90, después de considerarse “intelectuales orgánicos de una revolución tan cubana como las palmas”, termina por “asumir el exilio como destino”. La diferencia no es sutil. El *nosotros* de *Encuentro* se identifica con esa diáspora pos-revolucionaria que también se define como pos-castrista, es decir, un exilio que simbólicamente intenta tomar distancia e instalarse más allá de la retórica anticastrista asociada con

la derecha cubanoamericana de Miami. Inicialmente al menos, *Encuentro* se propone no declararle la guerra a Fidel. “Obviar a Castro”, instruye Rafael Rojas (2001). Pero el slogan, más retórico que doctrinario, termina por estallar contra el registro militante que cae en la trampa que la revista quiere evitar a toda costa. Y aquellos matices que prometían una colocación compleja entre los espacios del saber y la política, desaparecen arrasados por el carácter excluyente de los dos frentes en conflicto.

Ningún discurso sobre la amistad —es la hipótesis de Derri-da— puede librarse de caer en la retórica del epitafio. Tampoco *Encuentro*, como la revista de amigos que dice ser, escamotea espacio a la palabra fúnebre: amistad y muerte estructuran el dossier a Gutiérrez Alea, el homenaje a Gastón Baquero o el número dedicado al mismo Jesús Díaz a quien la revista (después de su muerte en el 2002 y bajo la co-dirección de Rafael Rojas y Manuel Díaz Martínez) le dedica el homenaje del número 25. La muerte de los amigos, despojada de connotaciones políticas, logra lo que la revista nunca consigue: esto es, olvidar las diferencias que separan “el acá” del “allá” (una división que en este contexto convoca categorías ideológicas antes que geografías específicas). Suspendida así la retórica del desdén que define la relación entre los de afuera y los de adentro, el registro de la emoción domina el tributo-obituario (¿de qué otro modo llamarlo?) donde Ambrosio Fornet describe el “estupor” que produjo “aquí, entre sus amigos” el exilio de Jesús Díaz: “yo no entendía —no entiendo, tal vez no quiera entender— por qué Jesús se embanderó como vocero de un exilio que no era el suyo y al que, en definitiva, llegó demasiado tarde” (46).

Presente en la forma y el tono de muchos artículos y entrevistas, un *esprit de corps* domina entre los colaboradores y además de sellar un pacto entre “hermanos políticos”, proyecta sobre la fragmentación una suerte de unidad no exenta de

contradicciones. Desde afuera *Encuentro* se autoasigna la misión de “analizar críticamente tanto la revolución como el pasado personal, sin dejar por ello [de sentirse] hombres de izquierda”. Los relatos de fuerte sesgo anecdótico van entonces a imprimir la marca visible al juicio sumario que las páginas le inician a la revolución cubana porque decir “yo” en *Encuentro* no sólo atrinchera el lugar de enunciación, también politiza el sistema de relaciones de amistad o parentesco fuertemente tramadas desde ese sujeto expoliado. La política es la mirada y el objeto central de las prédicas sobre Cuba y también es inevitablemente político el criterio que guía la selección de lo que se analiza o se deja de analizar en la revista.

Ese mismo *nosotros* se constituye también sobre la base de un relato retrospectivo que organiza linajes literarios y paternidades, como los que la revista teje en torno al nombre obligatorio de Martí— “el intelectual público por antonomasia de la historia de Cuba”... “ese raro estadista... capaz de afirmar que ‘vivir en el destierro’ es como ‘tallar en las nubes’” (Rojas, “El intelectual” 81). O las afinidades que reconoce en la no menos imprescindible *Orígenes* (1944-56) no tanto porque sea una de las publicaciones literarias “más refinadas que se hayan producido en Cuba” (82) sino porque *Encuentro* valora en la revista dirigida por Lezama Lima “un ambicioso proyecto cultural emprendido al margen del Estado por un grupo selecto de poetas” (Rojas, “El intelectual” 82-3). Todo sistema de lectura—escribió Sarlo— es a la vez una máquina que revela y una máquina que oculta (*Escritos* 48). ¿Cómo lee la revista estos linajes? o mejor ¿qué lee en ellos? La literatura en *Encuentro* es siempre una excusa para “reflexionar” o “explicar” el presente político de Cuba. Sólo importa en la medida que hace política, habla de política, o llega a ser una metáfora política.⁵

Y frente a los que se dicen “herederos de la Revolución y del Exilio” (Rojas, “Somos hijos”) ¿quién es el *ellos* de ese

nosotros? Si se llama enemigo a “la diferencia ética” que se hace pública (el concepto de un enemigo privado sería un contrasentido [Derrida, *Políticas* 105]), “la ciudad letrada en Cuba” (o lo que *Encuentro* identifica como tal) ocupa sin duda ese lugar privilegiado de la diferencia: “Hablar hoy de grupos intelectuales en Cuba, de una ciudad letrada –afirma Rafael Rojas en el primer número– es aferrarse a una ficción estéril. Desde *Lunes de revolución* o el primer *Caimán Barbudo* no ha existido en la isla eso que Ignacio Miguel Altamirano llamaba una República de las Letras” (“La relectura” 42). Desde el principio, *Encuentro* entabla una guerra de palabras que pone en juego el derecho a monopolizar el sentido de Cuba. Y representar a Cuba equivale, en este contexto, trazar –literaria, política y económicamente– el mapa de una geografía imaginaria donde la revista pueda al fin acceder a la “propiedad” (entendida en sus dos sentidos) de nombres y palabras, reflexiones o ideas. “Contar Cuba” es dar vuelta (como un guante) el afuera y el adentro: *Encuentro*, “una revista sin país”, fantasea con “rescatar” a la nación cubana prófuga y a la deriva después de haber sido expulsada (como una balsera) de la Isla revolucionaria. Semejante construcción del *ellos* (que lucra con los réditos simbólicos de un *nosotros* convertido en una suerte de “hermanos al rescate”) proyecta una continuidad que, como ocurre con otros núcleos representacionales, escala en violencia a medida que la revista suma números.

La idea de negar a La Habana status de “ciudad letrada” que Rojas lanza como provocación en el primer número es recogida y exasperada en la propuesta que hace Enrico Mario Santí pocos números después. En “Cuba y los intelectuales: una reflexión necesaria” los superlativos saturan la tipología del “ex-colaboracionista” convocando lugares propios del discurso apocalíptico (Angenot). Santí exige al intelectual “converso” que “se voltea hacia un nuevo Dios” para salvarse de

otro que le ha fallado, una suerte de “reflexión” o “testimonio honesto [de lo] que cada uno de nosotros llegó verdaderamente a significar ‘dentro de la revolución’” (94-5). Una confesión semejante premiaría habermasianamente al confeso con “la credibilidad que su [nueva] actuación pública reclama” (“Cuba” 95). Y después de leer lo que Santí llama “mi propuesta”, el lector tropieza con la siguiente afirmación: “Una interpretación simplista de mi propuesta llegaría a la conclusión de que lo que pido es una cacería de brujas, versión liberal de las mismas autocríticas a las que nos acostumbraron Stalin y Castro bajo los nombres de Bujarin y Padilla”. Y la pregunta surge inevitable: ¿es posible no caer en el pecado de simplicidad que Santí condena? Lo reflexivo al final se cumple pero no como autocrítica sino en el aterrador sentido borgeano de los dobles y los espejos: el destino del *nosotros* parece condenado a no dejar de ser *ellos*.⁶ Frente a Cuba (*Encuentro* tiende a llamarla “la Isla” con un gesto de diferenciación que no es sólo marginalmente político), la revista compite, cabildea, condena, conspira, especula. Y es en el espacio de cruce de estas *performances* donde busca intervenir, no sin cierto grado de candor, en la realidad nacional.

A partir del N.º. 18 dedicado a Miami, *Encuentro* abandona la posición tercerista que le había servido de bandera.⁷ El pacto que sella con “la capital del exilio cubano” no sólo supone el cambio de meridiano cultural: para *Encuentro* cruzar el Atlántico tiene un precio político que no es fácil desdeñar.⁸ En la presentación del dossier, la revista asume redentoramente la misión de “des-demonizar” al exilio miamense. “En muchos sectores de Cuba, América Latina, Europa e incluso de Estados Unidos –afirma Jesús Díaz– la simple mención de su nombre [Miami] se asocia automática y exclusivamente a las mafias, la intolerancia, el odio y la sed de venganza con respecto a Cuba. Lo cierto es, sin embargo, que el Miami cubano constituye la comunidad exiliada más exitosa de la

historia contemporánea... En un futuro democrático de economía abierta, Cuba no podrá darse el lujo de prescindir del capital y la experiencia acumulados por los hermanos de Miami” (“Introducción” 7). Para *Encuentro* Miami es “capital” en los tres sentidos posibles: el económico, el simbólico y el geográfico.⁹ Un triple centro que se instala más allá de las aberraciones que saturan el orden de lo moral para abrazar otro lugar ideológico regido exclusivamente por el dinero. Ahí es donde el interés aparece regulando los vínculos de fraternidad que traba *Encuentro* con la diáspora miamense (una alianza histórica y económicamente interesada con “los hermanos de Miami”). Consciente o no, la proyección freudiana de una hermandad como esta –en el sentido que propone *Totem y Tabú*– bien podría aludir a los hijos del “padre de la horda” que se transforman en hermanos después de compartir el cuerpo desmembrado del “padre inhumano”. En el mito, la “religión” de los hermanos sucede y renueva a la del padre. En la revista, la fantasía de una transición al capitalismo en Cuba parece narrarse en los mismos términos.

Y a los encantos irresistibles del(a) capital le sigue la exaltación y el reconocimiento del “éxito”, un concepto-aura que la revista manufactura a partir de tres fetiches: la excepcionalidad de la inmigración cubana, la resistencia a la integración cultural que diferencia una oleada inmigratoria de otra, y “el poder electoral del voto del exilio” (que ahora no necesita ir a Washington porque Washington va a la Florida). Lo paradójico es que lo que da cohesión al exilio miamense no es el lenguaje del “éxito” sino el lenguaje muchas veces reprimido de un “gran fracaso”: “no haber podido incidir en la realidad de la isla. [O] más claramente y en buen romance: no haber tumbado a Fidel” (de Aragón 78). Acaso por ser una ciudad capaz de vivir a la medida de la imaginación del destierro (donde el tropicalismo se combina con la estabilidad institucional, ofreciendo –como afirman Beverly

y Houston– “una mezcla manuable y (económica) de lo abyecto y lo familiar, violencia azarosa y baños limpios” [422]), Miami se consume en dosis proporcionales de una nostalgia siempre reducida a mercancía. ¿Dónde en esta ciudad terminan “las ruinas” –se pregunta Armengol en el dossier del número 33 como si estuviera hablando de La Habana– y empieza “el futuro”? (163).

A partir del abandono del “centrismo”, *Encuentro* “hermana” esfuerzos y estrecha alianzas con la red de medios anticomunistas subvencionados por la NED, un conglomerado de características comparables al que en el contexto de la Guerra Fría uno de los oficiales del Congreso por la Libertad de la Cultura llamó con acierto “notre grande famille” (Coleman 183). En el año 2000, la Asociación Encuentro de la Cultura Cubana lanza *Encuentro en la red*, un periódico digital que pone fin al pacto inicial de civilidad, acercándose a la agresividad del lenguaje y de las posiciones identificadas con la derecha de Miami.¹⁰ *El Nuevo Herald* no tarda tampoco en sumarse a esta estructura de fertilizaciones mutuas, estableciendo con *Encuentro de la Cultura Cubana* y *Encuentro en la red* un intercambio desinhibido de notas y colaboradores. Los mismos nombres aparecen también en la *Revista Hispano Cubana*, órgano oficial de la Fundación Hispano-Cubana, y en Radio Martí, la emisora anticomunista financiada por los Estados Unidos, que además de amplificar el efecto de resonancia de los mismos nombres y contenidos, festeja en *Encuentro* la trayectoria de “una revista democrática, sutil... muy peligrosa” (citado en García Miranda, secc. 12).¹¹

Un año antes del lanzamiento de *Encuentro*, un documento secreto de Washington, *Essentials of Post-Cold War Deterrence*, develaba “cómo Estados Unidos había desplazado el centro de su ‘estrategia de disuasión’ de la extinta Unión Soviética a los llamados *rogue states* como Iraq, Libia, Cuba y Corea del Norte” (citado en Chomsky, *Rogue* 20). El uso de

rogue en el sentido de “desafiante” o “bandido” no podía servir de mejor excusa para justificar la violencia de aquellos “estados niñas” que, como Estados Unidos, aspiraban a convertirse en nuevos guardianes del orden mundial. Las contradicciones que emanaban de semejante recambio de estrategia resultaban cínicas (como mínimo) para Chomsky: “Cuba podía ser considerada un estado bandido por su supuesta participación en el terrorismo internacional pero Estados Unidos no caía bajo la misma categoría a pesar de sus persistentes ataques terroristas contra Cuba a lo largo de casi 40 años” (Chomsky, *Rogue* 29). Aún hoy Cuba sigue figurando en la lista de *rogue states* o estados terroristas emitida por los Estados Unidos. ¿Quién es terrorista –se pregunta retóricamente Derrida– el nombrado o el que asume el derecho de nombrar? En el contexto hipercripado pos 11-09, *Encuentro en la red* se lanza a acusar con los que acusan adoptando un discurso de incitación saturado de voluntarismos que parecen ignorar su propio énfasis: “La lucha contra el terrorismo es una mala noticia para el Gobierno cubano. Se trata de un Gobierno que creó en La Habana, en 1966, la primera Internacional terrorista que conoce la Historia, la Tricontinental; el Gobierno cubano siempre ha estado vinculado a esos movimientos narcoguerrilleros, por una parte, o narcoterroristas por otra, o terroristas a secas en algunos casos, y todo el mundo sabe que existen estos vínculos especiales entre Cuba y esos grupos”, dice Carlos Alberto Montaner en una entrevista publicada a principios del 2002 (Añel, sec. 5).

Cambiar el centro de gravedad y redirigirlo contra los *rogue states* no fue el único signo que marcó el inicio de la pos-Guerra Fría. Chomsky enumera tres factores que condicionan lo que se conoce como el colapso del sistema Bretton Woods o fin de la “época dorada del capitalismo moderno”: la liberación de los mercados y la desregulación de las tasas de cambio que precipitaron la ruptura del contrato social vigente después de

la Segunda Guerra Mundial, el uso instrumental de la Declaración Universal de los Derechos Humanos por parte de los estados guardianes y el creciente rol de la fuerza en asuntos de política internacional como consecuencia de la suspensión del compromiso de no-violencia sellado por las Naciones Unidas. Y gravitando sobre este conjunto socioeconómico o esta suerte de “religión” de los mercados: las expectativas domesticadas de una mayoría que renuncia a la búsqueda de alternativas frente a la universalidad de la que goza el libre mercado. La frase “cruel” de Margaret Thatcher –“There Is No Alternative”– se transforma de esta forma en slogan legitimador del modelo dominante de la globalización corporativa. Y aunque los costos sociales resultan demenciales, pocos estados parecen dispuestos a “quedar fuera” del juego globalizador. ¿Qué requisitos de ingreso se les impone? Si la Guerra Fría recurría a “la amenaza soviética”, la lucha ahora está orientada a defender ese “tipo de democracia *made-in-America*” que, bajo el control de una élite local cautiva de los intereses norteamericanos, se propone como modelo eficaz para garantizar el acceso privilegiado de los EE.UU. a la explotación de recursos nacionales. Thomas Carothers habla de “formas verticalistas de democracia que dejan intactas las estructuras tradicionales de poder, especialmente éstas con las que los Estados Unidos han mantenido por años buenas relaciones” (citado en Chomsky, *Rogue* 91-2, trad. nuestra). En todo caso, los así llamados “estados democráticos” actúan bajo dos mandatos precisos: privatizar el poder y las ganancias, por un lado, y socializar, por otro, los altos riesgos derivados de la liberación de los mercados.

Pero “la pregunta del nombre” –¿qué ocurre hoy “en nombre de la democracia”?– no es por cierto la única pregunta a formular. Si se piensa en el dispositivo retórico que monta *Encuentro* en torno a esa “gran palabra” que es democracia, quizá resulta útil preguntar también, como ya lo hizo alguna vez Derrida, si es posible “hablar democráticamente de la

democracia”. O, lo que es lo mismo, si se puede hablar de democracia sin caer en autoritarismos. Preguntas como estas, al menos en el caso de *Encuentro*, sólo admiten una respuesta negativa. La revista denuncia el dualismo maniqueo como manifestación de la frustración nacional pero no lee sino desde una política de la exclusión. Asume que la “Democracia” está “destinada” a ocupar el lugar que la “Revolución” (y las mayúsculas convierten los dos nombres en fetiche) dejará vacante en un futuro inminente.¹² Dando por descontado lo inevitable de este futuro o lo universal de ese deseo, la revista nunca arriesga fechas o propone una definición de democracia. A la hora de la “reconversión mental” prescrita por la globalización, el pos-heroísmo triunfante ayuda a dejar atrás los “lastres del entusiasmo revolucionario” y, liberada de esos inconvenientes “espectros de Marx”, *Encuentro* hace suyo el idioma y la fe de la eficacia (Monsiváis, *Aires* 109). Porque si hay algo que la revista hace sin caer en contradicciones es construir la figura de una sociedad civil cubana alentada por esa suerte de “himno supra-nacional” que canta las bondades del mercado, acusa de terrorista al “castrismo” y espera ansiosa la llegada “inminente” de la utopía democrática del capitalismo.

Como cualquier otra industria, la industria de la oposición (Agee la llama “industria ligera del anticastrismo subvencionado”) también necesita vender sus productos en el mercado. “Fabricar consenso” en torno a estos núcleos de sentido es parte de esta vasta máquina publicitaria capaz, entre otras cosas, de fijar agendas públicas, inventar crisis, desandar la historia e imaginar estampas de un futuro (literalmente) más luminoso para Cuba. Y como todo juego simbólico, también a éste lo rigen ciertas reglas de oro. Una de ellas –primordial en la compra y venta de ideas– enseña que la sutileza de la buena propaganda radica en el hecho de que no se la tome por tal, es decir, que nadie sienta que está frente a un discurs-

so cuya función es vender ideas a un lector/consumidor cautivo (Chomsky 8).

El lanzamiento de *Encuentro* no tardó en desatar la reacción inmediata de Cuba. En el informe del Buró Político presentado ante el Comité Central del PCC en 1996, Raúl Castro denunció la nueva “variante de la Glasnost que últimamente ha tenido algunas sutiles expresiones en Cuba” (19). Por un lado, el reporte alertaba sobre la proliferación de ONGs “disfrazadas” que hablan de “desarrollar la sociedad civil en comunión y comunicación con la comunidad exiliada” no para “derrumbar el castrismo en un día sino para transformarlo día a día” (19). Estas ONGs, decía recurriendo a una conocida metáfora militar, son “caballos de Troya” que “tienen como único propósito esclavizar de nuevo a nuestro pueblo y convertirlo en un Puerto Rico todavía más dependiente” (19). Por otro lado, denunciaba también la aparición no menos preocupante de “publicaciones sin recato que subastan no pocas de sus páginas” y que, a cargo de “quintacolumnistas” sirven “a los explotadores al acecho desde Miami” (22). Más allá del uso de una retórica que echa mano de lugares ideológicos ya transitados durante la Guerra Fría, el informe sienta las bases de una política de la lengua que quiere deslindar “propiedades” sobre las “grandes palabras” en juego (en este caso, la serie sociedad civil-EE.UU.-capitalismo en oposición visceral a la serie pueblo-Cuba-socialismo), esas palabras que, entre otras funciones, sirven para diferenciar lo incompatible de las agendas políticas que separa al *ellos* del *nosotros*: “para nosotros, la sociedad civil no es a la que se refieren los Estados Unidos, sino la nuestra, la sociedad civil socialista cubana” (19).

Casa de las Américas tampoco eludió aclarar su posición frente a ese “visible instrumento” que es “la revista denominada *Encuentro de la cultura cubana*”. En una nota del número 205 llamó a “repudiar estas maniobras dirigidas con-

tra la cultura: de hecho contra la médula de la soberanía cultural –y de toda índole– de la Isla” (159). *La Gaceta de Cuba*, por su parte, publicó “¿Elefantes en la cristalería?” de Rafael Hernández, un análisis juguetón pero tenso que toma distancia del “dogmatismo” que atribuye al “discurso extremista liberal” de quienes, “en Miami o en Madrid, se otorgan la potestad de ‘prefigurar la sociedad plural que deseamos para nuestro país’” (136). Según Rafael Hernández, esa “vocación de portavoces elegidos de la sociedad cubana” (136) que asume *Encuentro* no es ni realista (lo que obtura su ambición de intervenir en la isla), ni humilde (lo que deslegitima su voluntad de criticarla) ni representativa (que socaba el derecho de hablar en su nombre), ni nueva (porque “no pasa de ser una reverberación de viejos tópicos, hoy menos útiles que nunca para indagar los caminos de este mundo actual” [136]).¹³

Sólo en contadas ocasiones (el rechazo de la ley Helms-Burton, por ejemplo¹⁴) la agenda de la publicación deja de coincidir con la política dictada por Washington, o con los intereses de la neo-derecha norteamericana de origen cubano.¹⁵ Sin embargo la eficacia de *Encuentro* a la hora de cristalizar una versión de Cuba capaz de dominar el sentido común contemporáneo no es poca: uno de sus mayores logros pasa por haber consolidado una suerte de *doxa* del discurso anticastrista. Delineando así el corpus del género, la revista fantasea con una Cuba sin Fidel; se deleita con la imagen de una Miami exitosa y económicamente próspera; representa a todo emigrado cubano como si se tratara de un exiliado político; construye una red de racionalidad y continuidad ideológica con la llamada “disidencia interna”, sus “periodistas independientes” y la “sociedad civil emergente”; y denuncia la represión o violación de derechos humanos en la isla al mismo tiempo que no reprime la ansiedad con la que siente la inminencia de la caída del socialismo y la transición “natural” y “pacífica” de Cuba al capitalismo.

“Actos de denuncia profética”, el modelo que propone *Encuentro* hay que buscarlo en esa “pretensión de superarlo todo y conservarlo todo” (315), en ese afán de “reconciliar la plenitud del individuo con la inquietud crítica del intelectual” (317) que Bourdieu llama “el sueño del mandarín” (por el doble deseo de “vivir como un burgués y pensar como un semidiós” [24]). Mediante el cuestionamiento crispado a la revolución, los colaboradores de *Encuentro* buscan alcanzar una doble legitimación –legitimación de sí mismos como intelectuales “independientes” del campo de poder, por un lado, y legitimación simultánea como intelectuales llamados a encarnar y rescatar a la nación cubana cautiva, por otro: poco más o menos ésta es la fórmula imposible de relación que aspiran ingenuamente a establecer con y por Cuba, hacia adentro y desde afuera, en plena pos-Guerra Fría. Al tomar distancia respecto a las posiciones oficiales de la revolución y apelar al mismo tiempo a un discurso del “diálogo” y la “conciliación”, el grupo quiere garantizar para sí el título de virtud democrática al mismo tiempo que pretende dejar intacto su derecho de libre adhesión y autonomía frente al estado, sea el cubano o (sobre todo) el gobierno norteamericano.

En el reto de sustituir una metáfora (Revolución) por otra (Democracia),¹⁶ las guerras del lenguaje que desvelan a *Encuentro* buscan, desde una lógica de fines y medios, el conflicto más que la comunicación: ratificar la diferencia en lugar de convocar al diálogo. Como “el otro” (político) está cerca (la ansiedad de esa cercanía la proyecta el “Yo fui ellos” de Jesús Díaz), la revista de “los herederos de la Revolución y del Exilio” necesita actuar (o sobreactuar) la diferencia. Doblemente cautiva entre la ilusión de la comunicación y el melodrama de la diferencia, entre la prédica de la reconciliación y el culto a la oposición, el trabajoso equilibrio por el que debe transitar *Encuentro* es un camino saturado de contradicciones. Lo cierto es que los mitos unificadores para con-

sumo masivo que la revista construye están lejos de orientarse “hacia el entendimiento [que] conduce a un acuerdo” del que hablaba Habermas, nombre tutelar de su ideología editorial (453). Mucho más cerca está sin duda de la imposibilidad de ir más allá del diferendo, esa figura jurídica que habla de una lucha épica entre dos regímenes de verdad que se auto-excluyen porque no existe ni ley ni tribunal capaz de zanjarse la alteridad radical que los vincula. Mientras tanto, y a medida que se profundiza la diferencia, *Encuentro* insiste en ritualizar su condición de víctima, una suerte de lugar de afuera desde el que sigue una y otra vez actuando la rutina de decir su daño.

Notas

* La primera versión de este capítulo fue publicada bajo el título “Política, intervención y mediaciones en la cultura de la post-Guerra Fría” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 149-167.

¹ La historia del lanzamiento de *Encuentro* se remonta a 1994, año de la realización de *La Isla Entera* que reunió a un grupo de escritores y críticos literarios cubanos de “adentro” y “afuera” de la isla. Presidido por Gastón Baquero, el seminario convocó en Madrid a muchos de los futuros colaboradores de *Encuentro*: Manuel Díaz Martínez, Rafael Alcides, Felipe Lázaro, José Prats Sariol, Jorge Luis Arcos, Efraín Rodríguez Santana, César López, Heberto Padilla, Enrique Saínz, Pío E. Serrano, José Kozler, José Triana, Reina María Rodríguez, y Nivaria Tejera. “La cultura nacional es un lugar de encuentro” (*Encuentro* 1: 4) fue la frase de Baquero que inspiró el nombre de la revista. Jesús Díaz, recién llegado de Berlín donde se había exiliado en 1991, figuraba entre los asistentes. Junto a Annabelle Rodríguez, Gastón Baquero y Pío E. Serrano, dio entonces los primeros pasos para fundar la revista que dos años después se convertiría en *Encuentro de la cultura cubana*.

² Cubiertamente financiada por la CIA, *Encounter* fue, según Coleman, “la más valiosa” de las publicaciones dependientes del Congreso por la Libertad de la cultura (59). Con extensa circulación en Inglaterra, Estados Unidos, Asia y África, Saunders la caracteriza como: “Promiscua en su atención a los temas culturales, curiosamente silenciosa, o simplemente oscura en cuanto a muchos asuntos políticos. En todos los casos era resueltamente ideológica, con el pensamiento anticomunista de la Guerra Fría” (327).

³ Otra de las revistas lanzadas por el Congreso por la Libertad de la Cultura para enfrentar la “cuestión cubana”, *Mundo Nuevo* “erigió un discurso monumental en torno a la libertad intelectual y en nombre de esta última rechazó –al menos teóricamente– toda forma de ‘partidismo’ político o ‘compromiso’ de tono sartreano” (Mudrovic, *Mundo Nuevo* 169).

⁴ *Encuentro* se publica cuando desde Cuba se estaban realizando esfuerzos visibles para establecer una comunicación con la intelectualidad cubana residente en el extranjero. *Contra viento y marea*, el testimonio colectivo del Grupo Areíto, recibe el Premio Casa de las Américas en 1978; *Palabras juntan revolución* de Lourdes Casal lo recibe en 1981; la Editorial Letras Cubanas publica *El monte* de Lydia Cabrera; se realizan seminarios como “La Nación y la emigración”. La isla reaccionó ante lo que juzgó el oportunismo histórico de la revista: “*Encuentro*, en realidad

—concluye la investigación de García Miranda que publica *La Jiribilla*—pretende sabotear los vínculos entre la Isla y la emigración y, en todo caso, al no poder detenerlos, desviarlos de su cauce normal, desnaturalizándolos y transformándolos en un nuevo instrumento de agresión contra Cuba” (sec. 13). Ciertamente el lanzamiento de *Encuentro* recalcaba los circuitos entre Cuba y el exilio y conduce a una rápida militarización de la cultura cubana.

⁵ Una sección privilegiada donde *Encuentro* establece la red de adhesiones literarias es la sección “Homenajes” que, según declara la política editorial de la revista, “salta cualquier barrera geográfica e ideológica y subraya lo trascendente: su aporte a nuestra cultura”. Entre otros, la publicación rindió “Homenaje” a Tomás Gutiérrez Alea, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Luis Cruz Azaceta, Fina García Marruz, Julio Miranda, César López, Manuel Moreno Fragnals, Antón Arrufat, Heberto Padilla, Abelardo Estorino, José Triana, Virgilio Piñera, Antonio Benítez Rojo, Nicolás Quintana, Lorenzo García Vega, Jesús Díaz y “a la vilipendiada generación del Mariel”.

⁶ La ansiedad de nuevo converso no abandona el discurso público de Jesús Díaz: “Quien esto escribe —confiesa el director de la revista en el número 6— estuvo entre los que asistieron a la terrible experiencia [la revolución]; apoyándola primero, y absteniéndose después, por confusión y miedo, antes de llegar a comprenderla y combatirla. Tampoco es éste el lugar para analizar las sinrazones de mi convicción, ni las razones de mi confusión o de mi miedo. Pero quiero decir públicamente que pasé por esos tres terribles estados de ánimo y que por ello entiendo a los que una vez estuvieron convencidos, a los confusos y a los atemorizados. Yo fui uno de ellos” (206).

⁷ En “¿Por qué molesta *Encuentro*?” Rafael Rojas defiende la revista ante el giro que toma a partir del número dedicado a Miami: “¿Acaso son signos de ‘derechización’ las colaboraciones de algunos reconocidos intelectuales, como Carlos Alberto Montaner, Enrico Santí, Vicente Echerri o Jaime Suchlicki, quienes a veces rozan argumentos de una derecha sutil y democrática? Falso. ... una derecha civilizada y flexible es una posición imprescindible de cualquier debate nacional que se respete.”

⁸ Sigo acá la periodización que propone García Miranda. *Encuentro* también habla de dos épocas de la revista: la época dirigida por Jesús Díaz (1996-2002) que se caracteriza, según Jorge Luis Arcos, “por un contrapunto intelectual” (211), una política de no-confrontación con Cuba y la adopción del slogan “la cultura cubana es una”. Y una segunda época (2002-2009) que, coincidiendo con la muerte de Jesús Díaz y la nueva dirección de Manuel Díaz Martínez y Rafael Rojas, se caracteriza por su militancia abierta y agresiva contra Cuba. La revista deja de aparecer después del número 53/54 por despido y cese de pago a sus colaboradores.

⁹ La celebración de Miami como “muestrario de lo que podemos hacer los cubanos bajo estructuras y leyes que favorecen la libre circulación mercantil y la inventiva empresarial” (161) forma sin duda parte del imperativo des-demonizador del que se hace cargo la revista.

¹⁰ En “Financiación, totalitarismo y democracia” que aparece en *Encuentro en la red* se narra de la siguiente manera la expansión del proyecto editorial originario: “En el 2000 concebimos un nuevo proyecto: publicar un periódico digital que recogiera diariamente la temática de actualidad referida a asuntos cubanos. Literatura, humor, política, deporte y música, entrelazados con artículos de opinión y un noticiero que ofreciera el panorama más amplio posible. Este proyecto obtuvo el apoyo de la Fundación Ford y The Open Society Institute. Con estos fondos pudimos montar y equipar una oficina que albergaría tanto la redacción de la revista *Encuentro de la cultura cubana*, como la del periódico *Encuentro en la Red*. Las subvenciones concedidas a la revista no consideraban el pago de las colaboraciones publicadas, como suele suceder en casi todas las publicaciones académicas y literarias. Sólo excepcionalmente se han efectuado pagos que, por su austeridad, bien se podrían calificar de simbólicos. El periódico digital, en cambio, requería un compromiso de trabajo regular y constante de un grupo estable de colaboradores, con los que se tenía que conformar a diario su contenido. Tanto por esta razón, como por el coste de la elaboración, actualización y mantenimiento del soporte informático, el presupuesto necesario se incrementó sensiblemente.”

¹¹ Si se habla del efecto amplificador de la propaganda anticastrista, hay que mencionar la relación casi-orgánica entre *Encuentro* y el periódico español *El País*, perteneciente al conglomerado PRISA, uno de los holdings más influyentes en el terreno de la información y comunicación en español. El tema fue investigado, entre otros, por Lagarde, Maira y Serrano.

¹² En “La Cuba posible” aparecida en el número 4/5, Marifeli Pérez-Stable escribe haciéndose eco de esa ansiedad tan propia que irradia la revista: “A medida que la caída del régimen actual se hace más inminente, el tema de la responsabilidad de los intelectuales en su formación, apoyo y mantenimiento se vuelve más urgente” (188).

¹³ Consultar también los excelentes trabajos de Iroel Sánchez y M.H.Lagarte (2003b).

¹⁴ La revista se opone al bloqueo y en esto se distancia del exilio histórico o miamense. Jesús Díaz es categórico en su toma de posición: “yo puedo expresar aquí mi oposición total a la Helms-Burton, luchar contra ella y sostener que constituye, paradójicamente, la hoja de parra del castrismo” (“Cuba” 7-8).

¹⁵ *Encuentro* insistió en defender su “independencia” en relación a la agenda política norteamericana. En “Financiación, totalitarismo y demo-

cracia”, por ejemplo, afirma: “*Encuentro* ha dado cabida, a lo largo de sus 29 números, a numerosos textos que cuestionan la política norteamericana, tanto hacia Cuba como hacia el resto del planeta, textos que critican el escoramiento hacia la derecha en diferentes ámbitos y otros que diseccionan con rigor políticas europeas, e incluso ha acogido textos que censuran a la propia revista, y no sólo entre las cartas de los lectores, algo usual en las publicaciones de países democráticos”.

¹⁶ Utilizo acá la retórica sugerida en “La carta que nunca te mandé” donde Elizabeth Burgos define la tarea de *Encuentro de la cultura cubana* como el destronamiento de una metáfora: “¿Cómo sustituir a una metáfora? Es el reto que enfrenta *Encuentro*” (61).

Bibliografía citada

- “Actas de la primera reunión de la Comisión Técnica de Industrias Culturales”. Buenos Aires, 24 y 25 de abril de 1995.
- Agee, Philip. “La sociedad civil y los disidentes”. *La Jiribilla* 131 (8 nov. 2003): 2/1/2009.
- Ainsa, Fernando. “Algo más que un ‘cohetes-señal’”. *Mundo Nuevo* 33 (1969): 71-74.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio. *Breve historia de todas las cosas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975.
- Alonso, Carlos. “La tía Julia y el escritor: The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment”. *PMLA* 106.1 (1991): 46-59.
- “Al pie de la letra”. *Casa de las Américas* 36-37 (1966): 217.
- “Al pie de la letra”. *Casa de las Américas* 40 (1967): 147-148.
- “Al pie de la letra”. *Casa de las Américas* 43 (1967): 142.
- “Al pie de la letra”. *Casa de las Américas* 45 (1967): 150.
- “Al pie de la letra”. *Casa de las Américas* 53 (1969): 165.
- “Al pie de la letra”. *Casa de las Américas* 53 (1969): 154-155.
- Alvarado, Maite y Renata Rocco-Cuzzi. “Primera Plana: El nuevo discurso periodístico de la década del 60”. *Punto de Vista* 22 (1984): 27-30.
- Alvarez, Gabriel Omar. “Integración regional e industrias culturales en el Mercosur: situación actual y perspectivas”, en García Canclini, Néstor y Carlos Moneta (eds.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999. 165-204.
- Alvarez, Marcelo y Nicolás Patricio Reyes. “La agenda de la gestión cultural en el Mercosur”, en Gregorio Recondo (ed.). *Mercosur: La dimensión cultural de la integración*. Buenos Aires: Ciccus, 1997. 155-70.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Pepe Botellas*. Bogotá: Plaza & Janes, 1984.

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1990.
- Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.
- Añel, Armando. “Carlos Montaner: abrir las compuertas de la creatividad”. *Encuentro en la red* (8/4/2002) [en línea].
- Arcos, Jorge Luis. “Diez años de *Encuentro de la cultura cubana*”. *Encuentro de la cultura cubana* 40 (2006): 209-14.
- Arguedas, José María y Julio Cortázar. “Polémica entre dos escritores”. *Marcha* 1450 (30 de mayo de 1969): 29-30.
- Armengol, Alejandro. “Miami es miamense y es más y es una feria”. *Encuentro de la cultura* 33 (2004): 163-70.
- Bareiro Saguier, Rubén. “La literatura latinoamericana en Francia”. *Mundo Nuevo* 30 (1969): 52-66.
- . “Los genes de Patiño y las ideas de Mao”. Entrevista a Albina du Boisrouvray. *La Opinión Literaria* 26 sept. 1971, 4.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- Beverly, John y David Houston. “Una utopía degradada: notas sobre Miami”, en Jáuregui, Carlos y Juan Pablo Dabove (eds.). *Heterotropías*. Pittsburgh: Instituto de Literatura Latinoamericana, 2003. 419-45.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- Bellow, Saul. “El intelectual norteamericano”. *Mundo Nuevo* 3 (1966): 13-16.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Bernstein, Michael André. “The poetics of resentment”, en Morson, Gary Saul y Caryl Emerson (eds.). *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Evanston: Northwestern U P, 1989.
- Bibb, Porter. “In Publishing, Bigger is Better”. *New York Times* 31 Mar. 1998.
- Blanco, José Joaquín. “Más allá de la lectura, las intenciones monumentales”. *La cultura en México*, Suplemento cultural de *Siempre!* 117 (14 de enero de 1976): 9-16.
- Blum, William. “The United States, Cuba and this thing called Democracy”. http://www.iefd.org/articles/us_cuba_democracy.php [en línea].
- Boland, Roy. “El demonio del padre en las novelas de Mario Vargas Llosa”, en Núñez García-Sauco, Antonio (ed.). *La enseñanza de la lengua y cultura españolas en Australia y Nueva Zelanda*. Camberra/Madrid: Iberediciones, 1993.
- Bonet, Lluís y de Gregorio, Albert. “La industria cultural española en América Latina”, en *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, ed. cit. 77-111.
- “Borges: El hombre donde los senderos se bifurcan”. *Primera Plana* 94 (25 ag.1964): 30-32.
- Bourdieu, Pierre. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- . *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- . *The field of Cultural Production*. New York: Columbia U P, 1993.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brandt, Carl D. “Letter to José Donoso”. 22 Oct. 1969. José Donoso’s Papers. The Princeton University Library, Princeton.
- . “Letter to José Donoso”. 2 Apr. 1973. José Donoso’s Papers. The Princeton University Library, Princeton.
- Broder, John M. “Political Meddling By Outsiders: Not New for U.S”. *NYT* (Mar 31 1997): Section A, 1.
- Burgos, Elizabeth. “La carta que nunca te mandé”. *Encuentro de la cultura cubana* 25 (2002): 51-61.

- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 1987.
- “Carta abierta a Pablo Neruda. Documento”. *Casa de las Américas* 38 (1966): 131-135.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. Debevoise. Harvard U P, 2004.
- Castillo, José Guillermo. “Letter to Emir Rodríguez Monegal”. 28 Nov. 1966. Emir Rodríguez Monegal’s Papers. The University of Princeton Library, Princeton.
- Castro, Raúl. “Fragmento del Informe del Buró político presentado por Raúl Castro”. *Encuentro de la cultura cubana* 1 (1996): 18-24. (Reproducido del periódico *Granma*, 27 de marzo de 1996).
- Castro-Klarén, Sara y Héctor Campos. “Traducciones, tirajes, ventas y estrella: El ‘Boom’”. *Ideologies and Literature* 17 (1983): 319-38.
- Cavell, Colin S. *Exporting ‘Made-in-America’ Democracy*. Maryland: University Press of America, 2002.
- Chomsky, Noam. *Necessary Illusions*. Boston: South End Press, 1998.
- . *Rogue States. The Rule of Fore in World Affairs*. Cambridge: South End Press, 2000.
- Christ, Ronald. “On Not Reviewing Translations: A Critical Exchange”. *Translation Review* 9 (1982): 16-23.
- Clark, William. “Philanthropic Imperialism: The National Endowment for Democracy” <http://www.iefd.org/articles/philosophical-imperialism.php> [en línea].
- Coleman, Peter. *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Post-war Europe*. New York: The Free Press, 1989.
- Collazos, Oscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1970.
- Conry, Barbara. “Loose Cannon: The National Endowment for Democracy”. *Cato Foreign Policy Briefing N° 27* <http://www.cato.org/pubs/fpbriefs/fpb-027.html> [en línea].
- Corral, Will H. “Cortázar, Vargas Llosa, and Spanish-American Literary History”. *American Literary History* 4.3 (1992): 489-516.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967.
- . “Policrítica en la hora de los chacales”. *Libre* 1 (1971):126-30.
- . Carta a José Donoso. 11 de abril 1972. José Donoso’s Papers. Princeton University Libraries. Princeton.
- . *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- da Silva, Luiz Inacio “Lula”. “El sueño neoliberal terminó”. *Clarín* (Buenos Aires), 12 de agosto de 1999.
- De Aragón, Uva. “El rostro oculto de Miami”. *Encuentro de la cultura cubana* 18 (2000): 76-81.
- De María y Campos, Mauricio. “Las industrias culturales y de entretenimiento en el marco de las negociaciones del Tratado de Libre Comercio”, en Guevara Niebla, Gilberto y Néstor García Canclini (eds.). *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*. México: Nueva Imagen, 1992. 235-98.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1995. 277-86.
- . “Society of Control”. *Nadir*, 1998 [en línea], 10 oct. 2009.
- Derrida, Jacques. *Políticas de la amistad*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- . *Rogues: Two Essays on Reason*. Stanford: University of Stanford Press, 2005.
- de Rosa, Elaine. “Center for Inter-American Relations: A decade of Translation Service”. *Translation Review* 2 (1978): 37-40.

- Díaz, Jesús. "Introducción". *Encuentro de la cultura cubana* 18 (2000): 7-8.
- "El fin de otra ilusión". *Encuentro de la cultura cubana* 16/17 (2000): 106-19.
 - "Cuba: 170 años de presencia en Estados Unidos". *Encuentro de la cultura cubana* 14 (1999): 4-11.
 - "Otra pelea cubana contra los demonios". *Encuentro de la cultura cubana* 6 (1997): 200-11.
- Díaz, Nelson. "Una relación que comienza: Editoriales extranjeras, autores nacionales". *El País Cultural* (Montevideo), 27 de junio de 1997. 10-11.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- "Letter to Ronald Christ". 11 Aug. 1976. José Donoso's Papers. The Princeton University Library, Princeton.
- Dorfles, Gillo. *The World of Bad Taste*. New York: Universe Books, 1970.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968.
- "El argentino de 1963: Un ser que se debate entre polos contradictorios". *Primera Plana* 31 (11 jun. 1963): 28-29.
- "El Congreso del P.E.N. Club. Sextante". *Mundo Nuevo* 3 (1966): 75-76.
- "El megáfono de Marechal". *Primera Plana* 303 (15 oct. 1968): 82.
- "El retorno de Primera Plana". *Primera Plana* 397 (8 oct. 1970): 50-51.
- "Engulfed by 'the Tsunami'". *Time* 23 Apr. 1990: 47.
- "España en Río: Exposición e inversiones". *La Nación* (Buenos Aires), 7 de diciembre de 2000.
- Estefanía, Joaquín. "El AMI, un acuerdo casi clandestino". *El País* (Madrid), 29 de marzo de 1998. 54.
- Fernández Retamar/Rodríguez Monegal. "Correspondencia". *La rosa blindada* 2.8 (1966): 58-59.
- Fernández Retamar, Roberto. "Calibán". *Casa de las Américas* 68 (1971): 122-51.
- Ferrer Rodríguez, Eulalio. *De la lucha de clases a la lucha de frases. De la propaganda a la publicidad*. Madrid: El País/Aguilar, 1992.
- "Financiación, totalitarismo y democracia". *Encuentro en la red* (20 jun. 2003) [en línea].
- "Five O'Clock Tea en Villa Ocampo". *Periscopio* 13 (16 dic. 1969): 53.
- Foley, Barbara. *Telling the truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Fornet, Ambrosio. "New World en español". *Casa de las Américas* 40 (1967): 70-77.
- "Jesús en la memoria". *Encuentro de la cultura cubana* 25 (2002): 42-50.
- Franco, Jean. "Narrador, autor, superestrella: La narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas". *Revista Iberoamericana* 114-15 (1981): 129-148.
- "¿La historia de quién? La piratería posmoderna". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33 (1991): 11-20.
 - *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard U P, 2002.
- Frenk, Susan F. "Two Journals of the 1960s: *Casa de las Américas* and *Mundo Nuevo*". *Bulletin of Latin American Research* 3.2 (1984): 83-93.
- Fuentes, Carlos. "Situación del escritor en América Latina. Entrevista de Emir Rodríguez Monegal". *Mundo Nuevo* 1 (1966): 3-20.
- "Letter to José Donoso". 11 Oct. 1977. José Donoso's Papers. The Princeton University Library, Princeton.
- Fukuyama, Francis. "After Neoconservatism". *NYT* (19 Feb. 2006) [en línea].

Funes, Santiago. "Mercado, ideología". *Los libros* 12 (1970): 60-61.

García, Cristina. "Politics is Now His Muse". *Time* 9 Apr. 1990: 56-57.

García Canclini, Néstor. "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?". *Punto de vista* 20 (1984): 26-31.

- *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.
- "Introducción: La sociología de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- "Cultural Reconversion", en Yúdice, George, Jean Franco y Juan Flores (eds.). *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. 29-43.
- *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- "Diccionario de malentendidos". *Letras Libres* 28 (Abril 2001): 22-25.

García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1989.

García Miranda, José Antonio. "Encuentros, desencuentros". *La Jiribilla* 50 (2002) [en línea].

Gilly, Adolfo. "Nuestra caída en la modernidad". *Nexos* 101 (1986): 21-32.

Goldemberg, Isaac. *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*. Hanover: Ediciones del Norte, 1980.

González, José Luis. "Apuntación mínima de lo soez", en Minc, Rose (ed.). *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*. Gaithersburg: Hispamérica, 1981.

Goytisolo, Juan. *En los reinos de Taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Trad. Q. Hoare and G. Nowell Smith. London: Verso, 1971.

Grignon, Claude y Jean-Claude Passeron. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography", en Olney, James (ed.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton U P, 1980.

Habermas, Jürgen. *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos, 1995.

Harvey, David. *A brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford U P, 2005.

Halperín Donghi, Tulio. *Argentina: La democracia de masas*. Buenos Aires: Paidós, s/f.

- "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en Foster, David, Daniel Balderston, Tulio Halperín Donghi, Francine Masiello, Marta Morello-Frosch, Beatriz Sarlo (eds.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.

Hernández, Rafael. "¿Elefantes en la cristalería?". *Encuentro de la cultura cubana* 3 (1997): 136-40. (Reproducido de *La Gaceta de Cuba* 5 (1996)).

Hollowell, John. *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.

Horkheimer, Max. *Sociedad en transición. Estudios de filosofía social*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1986.

Iglesias, Ignacio. "Novelas y novelistas de hoy". *Mundo Nuevo* 28 (1968): 84-88.

- "Crítica a unos críticos". *Mundo Nuevo* 35 (1969): 53-56.

Indart, Juan Carlos. "Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: la anécdota en el género informativo". *Lenguajes* 1.1 (1974): 48-76.

Isal Wilfredo Cancio. "Variaciones de Miami". *Encuentro de la cultura cubana* 33 (2003): 160-63.

- Jameson, Fredric. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: El caso del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36 (1992): 117-133.
- Jáuregui, Carlos A. y Juan Pablo Dabove (eds.). *Heterotropías. Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Instituto de Literatura Latinoamericana, 2003.
- Jauss, Hans R. *La literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1976.
- Jitrik, Noé. *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1992.
- King, John. *El Di Tella*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- . *Sur: A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Kolesnicov, Patricia. "La actividad editorial, con más beneficios". *Clarín*, 8 de septiembre de 1998.
- Kundera, Milan. *Immortality*. Trans. Peter Kussi. New York: Grove Weidenfeld, 1990.
- Ladrón de Guevara, Moisés. "En torno a la nueva novela latinoamericana". *Mundo Nuevo* 34 (1969): 86-87.
- Lagarde, M.H. "La 'nueva' posición de *El País*". *La Jiribilla* 119 (2003) [en línea].
- . "W. Bush con los financistas de *Encuentro*". *La Jiribilla* 131 (2003) [en línea].
- Larsen, Neil. *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- . "The 'Boom' Novel and the Cold War in Latin America". *Modern Fiction Studies* 38.3 (1992): 771-84.
- Lasch, Christopher. "The Cultural Cold War: A Short History of the Congress for Cultural Freedom", en Bernstein, Burton J. (ed.). *Towards a New Past: Dissenting Essays in American History*. New York: Pantheon Books, 1968. 322-359.
- "Las reglas del juego. Editorial". *Mundo Nuevo* 5 (1966): 2.
- Lauer, Mirko. "Un país llamado papá". *Visión* 16-31, ag. 1993: 4-5.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Leyva Martínez, Ivette. "Revistas literarias. Desafiando los rigores del páramo". *Encuentro de la cultura cubana* 18 (2000): 155-12.
- Leñero, Vicente. *Los periodistas*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1978.
- León, Leonilda J. "Algunas objeciones al artículo 'Novelas y novelistas de hoy'". *Mundo Nuevo* 33 (1969): 80-82.
- Lora Risco, Alejandro. "Sobre una polémica de fuste: nota azorante". *Mundo Nuevo* 33 (1969): 75-79.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Maira, Antonio. "Cuba en El país de falsimedia". *La Jiribilla* 121 (2003) [en línea].
- "Magic, Matter and Money". *Time*, 1 Nov. 1982: 82.
- Mandel, Ernest. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Trad. Pura López Colomé. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso, 1989.
- Matterlart, Armand. *La Internacional Publicitaria*. Madrid: Fundesco, 1989.
- McDowell, Edwin. "Publishing: A Novel's Long Trek Into English". *New York Times* 24 Jul. 1981: 24.
- McChesney, Robert Waterman. "The New Global Media". *The Nation* 29 Nov. 1999. 11-15.
- Miller, Toby y George Yúdice. *Cultural Policy*. London: SAGE Publications, 2002.

- Moles, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature Hispano-Américaine en France au Xxe. Siecle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- . *At Face Value. Autobiographical writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
 - . “La política de la pose”, en Josefina Ludmer (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 128-138.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- . “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Cosío Villegas, Daniel (coord.). *Historia General de México*. 2. México: El Colegio de México, 1976: 1375-1548.
 - . *Nuevo catecismo para indios remisos*. México: Siglo XXI, 1982.
 - . “Tribulaciones del nuevo nacionalismo”. *Nexos* 50 (1982): 15-19.
 - . “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”. *Cuadernos Políticos* 30 (1984): 33-43.
 - . *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era, 1987.
 - . “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”. *Nexos* 109 (1987): 13-22.
 - . *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1987.
 - . “Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley”. *Revista de la Universidad de México* 510 (1993): 21-28.
 - . “Los espacios de las masas”, en Blanco, José Joaquín y José Woldenberg (comps.). *México a fines de siglo*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
 - . *Los rituales del caos*. México D.F.: Era, 1995.
 - . *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. *Juego de damas*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Mudrovic, María Eugenia. “Monsiváis, un intelectual post 68”, en Bacarisse, Pamela (ed.). *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.
- . “La tía Julia y el escribidor: Algunas lecciones prácticas en torno a la estética de lo huachafo”. *Inti* 43-44 (1996): 121-34.
 - . *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- National Endowment for Democracy. 1998. *Annual Report. Latin American and the Caribbean Highlights* [en línea].
- Navarro, Desiderio. “Por una crítica sociológica de la cultura cinematográfica, radial y televisiva. El problema del kitsch”. *Unión* 2 (1988): 22-28.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*. NY: Vintage Books, 1989.
- Nivón, Eduardo. “Propiedad intelectual y derechos de autor”. *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*, ed. cit. 299-309.
- Pagés Larraya, Antonio. “Tradición y renovación en la novela hispanoamericana”. *Mundo Nuevo* 34 (1969): 76-82.
- “Papel del escritor en América Latina. Mesa redonda”. *Mundo Nuevo* 5 (1966): 25-35.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Peña Lillo, Arturo. *Memorias de papel*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1988.
- Pérez-Stable, Marifelli. “La Cuba posible”. *Encuentro de la cultura cubana* 4/5 (1997): 188-90.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomai- re, 1980.
- . *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.

- . "Teoría del complot". *Casa de las Américas* 245 (Oct.-dic. 2006): 32-41.
- Pindado, Jesús. "Vargas Llosa: El discurso periodístico-polémico", en Hernández de López, Ana María (ed.). *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, 1994.
- "Presentación". *Mundo Nuevo* 1 (1966): 4.
- "Presentación". *Encuentro de la cultura cubana* 1 (1996): 3.
- Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 889-01.
- Rama, Claudio. *La economía del libro en el Mercosur*. Montevideo: Arca, 1994.
- Rama, Ángel. "Ángel Rama tira la piedra...". *Zona Franca* 14 (1972): 15-17.
- . "Carta a *Zona Franca*". *Zona Franca* 16 (1972): 10-15.
- . "El 'boom' en perspectiva", en Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984: 51-110.
- . *La novela en América Latina*. México: Universidad Veracruzana, 1986.
- Raman, B. "National Endowment for Democracy of US", http://www.iefd.org/articles/ned_pf_us.php [en línea].
- Ramírez, Armando. *Noche de califas*. México D.F.: Grijalbo, 1982.
- Reagan, Ronald W. "Address to Members of Parliament, June 8, 1982". *Weekly Compilation of Presidential Documents* 23.18 (1982): 764-70.
- Rev. of *A personal Anthology*, by Jorge Luis Borges. *Time* 24 Mar. 1967. Reprinted in *Review'68*: 37-38.
- Rivera, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Rivera, Jorge y Eduardo Romano (eds.). *Claves del periodismo argentino actual*. Buenos Aires: Ediciones Tarso, s/f.
- Rodríguez, Horacio. "EUDEBA y la crisis universitaria argentina". *Mundo Nuevo* 5 (1966): 91-94.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Diario del P.E.N. Club". *Mundo Nuevo* 4 (1966): 41-51.
- . "El P.E.N. Club contra la guerra fría". *Mundo Nuevo* 5 (1966): 85-90.
- . "Letter to Seymour Lawrence". 14 Oct. 1966. Emir Rodríguez Monegal's Papers. The Princeton University Library, Princeton.
- . "La CIA y los intelectuales". *Mundo Nuevo* 14 (1967): 11-20.
- . "A propósito de *Mundo Nuevo*". *Mundo Nuevo* 25 (1968): 93-94.
- . "The New Latin American Literature in the USA". *Review'68* (1968): 3-13.
- . "The Boom: A Retrospective". Interview by Alfred J. Mac Adam. *Review* 33 (1968): 27-33.
- . Carta a Guillermo Cabrera Infante. 26 Ag. 1971. Emir Rodríguez Monegal's Papers. Princeton University Libraries. Princeton.
- . Carta a Juan Goytisolo. 20 Oct. 1971. Emir Rodríguez Monegal's Papers. Princeton University Libraries. Princeton.
- . "Mafia y boom". Entrevista con Emir Rodríguez Monegal. *Zona franca* 16 (1972): 16-21.
- . *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- . "El boom de la novela latinoamericana: Diez años después", en Minc, Rose y M. R. Frankenthaler (eds.). *Requiem for the "Boom" - Premature?* Montclair: Montclair State College, 1980.
- Rojas, Rafael. "La relectura de la nación". *Encuentro de la cultura cubana* 1 (1996): 42-52.
- . "El intelectual y la revolución". *Encuentro de la cultura cubana* 16/17 (2000): 80-88.
- . "La filosofía del como sí". *Encuentro en la red* (9 abr. 2001) [en línea].

- . “¿Por qué molesta *Encuentro*?”. *Encuentro en la red* 175 (3 ag. 2001) [en línea].
- . “Somos hijos de la Revolución y del Exilio”. *Encuentro en la red* (26 nov. 2002) [en línea].
- Roncagliolo, Rafael. “La integración audiovisual en América Latina: Estados, empresas y productores independientes”, en García Canclini, Néstor (ed.). *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: Libre comercio e integración*. México: Editorial Nueva Sociedad, 1996. 41-54.
- . “Las industrias culturales en la video esfera latinoamericana”. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, ed. cit. 57-73.
- Rostagno, Irene. *Searching for Recognition. The Promotion of Latin American Literature in the United States*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- Rowe, William. “Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy”. *Bulletin of Latin American Research* 3.2 (1984): 77-82.
- . “Una lectura política de Vargas Llosa”. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 480-481 (1990): 59-64.
- Ruffinelli, Jorge, Antonio Pino Méndez, Luis Arturo Ramos y Juan Ventura Sandoval. “Los escritores mexicanos ante su realidad”. *Hispanamérica* 11-12 (1975): 33-48.
- . “Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?”. *Nuevo texto crítico* 6 (1990): 31-42.
- Said, Edward. *The World, The Text and The Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- Sánchez, Iroel. “De Valencia a Babelia: ¿Un viaje en primera clase?”. *Casa de las Américas* 246 (2007): 114-16.
- Sánchez, Matilde. “La novela del libro argentino: Los nuevos dueños de la máquina cultural”. *Clarín. Zona*, 23 de abril de 2000. 3-5.
- . “Esperando al mecenas: ¿Quién banca a los artistas?”. *Clarín. Zona*, 22 de octubre de 2000. 3-5.
- Sanders, Ken. “Imperialists in Democratic Clothing”. *Politics of Dissent* (7 Oct. 2005) [en línea].
- Santí, Enrico Mario. “Cuba y los intelectuales”. *Encuentro de la cultura cubana* 3 (1997): 92-95.
- Saravia, Enrique. “El Mercosur Cultural: Una agenda para el futuro”. Recondo, Gregorio (ed.). *Mercosur: La dimensión cultural de la integración*. Buenos Aires: Ciccus, 1997. 137-54.
- Sarduy, Severo. “Las estructuras de la narración. Entrevista de Emir Rodríguez Monegal”. *Mundo Nuevo* 2 (1966): 15-26.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- . “Un debate sobre la cultura”. *Nueva Sociedad* 116 (1991): 88-93.
- . *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Sartre, Jean-Paul. “Entrevista”. *Libre* 4 (1972): 3-10.
- Saunders, Frances. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: New Press, 2000.
- Schavelzon, Guillermo. “Por un mercado largo”. *Clarín. Zona*, 23 de abril de 2000. 4.
- Scheler, Max. *Ressentiment*. NY: Free Press, 1961.
- Schiffrin, André. *The business of Books*. London: Verso, 2000.
- Schmucler, Héctor. “Carta a Libre”. *Los libros* 20 (1971): 29-30.
- S[chóo]. E[rnesto]. “Los rizos de la peluca”. *Primera Plana* 239 (25 jul.1967): 72-73.
- Sefchovich, Sara. “La crónica al día”. *Nexos* 131 (1988): 63-67.
- Serrano, Pascual. “Cómo financia el gobierno de Estados Unidos al anticastrismo europeo”. *Rebelión* [en línea].

- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- Sims, Calvin. "Sex and the Argentines: The Anatomy of a Scandal". *New York Times* 17 May. 1997.
- Solomon, Robert. "On Kitsch and Sentimentality". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49:1 (1991): 1-14.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp'". *Against Interpretation*. New York: Dell, 1966.
- Soriano, Osvaldo. *Rebeldes, soñadores y fugitivos*. Buenos Aires: Editora/12, 1987.
- Starobinski, Jean. "The Style of Autobiography", en Olney, James (ed.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton U P, 1980.
- Stavans, Ilán. "An Appointment with Héctor Belascoarán Shayne, Mexican Private Eye. (A Profile of Paco Ignacio Taibo II)". *Review: Latin American Literature and Arts* 42 (1990): 5-9.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia. Literatura y sociedad*. Santiago: Ediciones Documenta, 1991.
- Taibo II, Paco Ignacio. "La 'otra' novela policíaca". *Los cuadernos del Norte* 41 (1987): 36-41.
- . *La vida misma*. México, 1987.
- Terán, Oscar. *Nuestros años 60*. Buenos Aires: Puntosur, 1999.
- Torre, Guillermo de. "Para una polémica sobre la nueva novela". *Mundo Nuevo* 34 (1969): 83-85.
- Urquidí Illanes, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Khana Cruz, 1983.
- "Uruguay al borde de sanción por piratería". *El País* (Montevideo), 4 may. 2001.
- Vargas Llosa, Álvaro. *El diablo en campaña*. Madrid: El País/Aguilar, 1991.
- Vargas Llosa, Mario. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- . *La tía Julia y el escritor*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- . "Las trompetas de Dejá". *El País*, 28 jul. 1991: 7-8.
- . *A Writer's Reality*. Syracuse: Syracuse UP, 1991.
- . "A Fish Out of Water". *Granta* 36 (1991): 15-76.
- . *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Vera Ocampo, Raúl. "¿Complejo generacional en la nueva novela latinoamericana?". *Mundo Nuevo* 38 (1969): 79-87.
- Verdugo, Iber. "La actual novela hispanoamericana". *Mundo Nuevo* 28 (1968): 75-83.
- Villoro, Juan. "La cultura de masas imita a su profeta". *La Jornada* (13 ag. 1995): 3.
- "Victoria entre dos aguas". *Primera Plana* 273 (19 mar.1968): 59.
- "Victoria Ocampo: Una pasión argentina". *Primera Plana* 168 (15 mar.1966): 51-55.
- Víñas, David. "Después de Cortázar: historia y privatización". *Cuadernos Hispanoamericanos* 234 (1969): 734-739.
- . *De Sarmiento a Cortázar: Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- . "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", en Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984. 13-50.
- Weiss, Judith. *Casa de las Américas: An Intellectual Review in the Cuban Revolution*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1977.
- Williams, Raymond. "The Bloomsbury Fraction". *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1980.
- . "Teoría cultural". *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. *Nombre Falso*, n.d. [en línea] 20 may. 2009.
- Wintraub, Karl J. "Autobiography and Historical Consciousness". *Critical Inquiry* 1.4 (1975): 820-835.
- Yúdice, George. "La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos". *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Ed. cit., 115-161.
- . "The privatization of culture". 59:2 (1999): 17-34.

- Zermeño, Sergio. "La tentación posmoderna". *Nexos* 124 (1988): 5-8.
- . "Los intelectuales y el Estado en la década perdida". *Revista Mexicana de Sociología* 3 (1990): 213-235.
 - i•ek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992.
 - . *The Ticklish Subject*. London, New York: Verso, 1999.
 - . *La revolución blanda*. Buenos Aires: Atuel, 2004.
 - . "Censorship Today: Violence, or Ecology as a New Opium for the masses". Lacan.com (11/04/2010) [en línea].

Índice

Redes y nombres propios, por David Viñas ...7

Introducción: Pactos de autonomía...11

Primera Plana: Happening desarrollista y consumo en los años 60 ...31

Mundo Nuevo: Boom y liberalismo en la Guerra Fría ..53

Libre: Encrucijada de una vanguardia que guiña a la izquierda y dobla a la derecha ...79

The Center For Inter-American Relations: Patronazgo y canon latinoamericano en los Estados Unidos ...95

Los 70: La década política...113

Los 80: La década perdida ...131

Carlos Monsiváis o cómo pensar la nación en tiempos neoliberales ...149

Mario Vargas Llosa: Tribulaciones de un escritor liberal en su gesta por salvar a la patria ...165

El caso Mercosur: Libre comercio y cultura en los procesos de integración regional...181

Encuentro de la cultura cubana: Economía de subvenciones y políticas de lucha en la Pos Guerra Fría ...201

Bibliografía citada ...227