

Patiño Roxana y Calomarde Nancy (Eds.)
Escrituras Latinoamericanas: Literatura, teoría y crítica en debate
1ª. Edición. - Córdoba: Alción Editora 2013
288 p.; 15 x 21 cm.
ISBN : 978-987-646-
1. Ensayo. I. Título
CDD A864

procura forjar y dotar de sentidos la propia condición de novel escritor desde lo que la autora denomina, siguiendo a Woolf, la “habitación propia”. Es esta pulsión la que articularía un doble y complementario movimiento en la escritura: el impulso de crear condiciones para su praxis desde los textos mismos y los interrogantes y sujeciones que suscita la falta de reconocimiento. El trabajo de Sastre interroga su corpus desde los rastros en la palabra literaria de las posibilidades de construcción de un lugar de legitimidad para el sujeto de la escritura. De modo paralelo, analiza la operaciones que realiza la crítica para la construcción de valor en objetos literarios nuevos y las coincidencias entre éstas y las que proponen las antologías.

En tercer lugar, el artículo analiza ciertas operaciones del mercado editorial, fundamentalmente, el fenómeno “alfaguarización” y las tensiones que atraviesan a la redefinición de su lugar en Argentina desde los años ‘90. Para fundar sus argumentos en los procesos ideológicos que tuvieron lugar en la escena local y las tensiones que suscitó la yuxtaposición de los espacios de legitimación cada vez más cooptados por la estrategias del mercado, se recorren los debates teóricos de fines de los 2000 en torno a la idea de “valor” en las obras de la más reciente literatura. Por último el artículo examina la disputa del género antología por ocupar un espacio central en el campo literario y, estrechamente vinculado al problema del género, el sentido de lo colectivo que supone la elaboración de un texto polifónico, en la medida en que esta concepción textual impacta medularmente en la redefinición de la noción de autor.

Esperamos a través de estos ensayos dar cuenta de una preocupación que incluye pero excede la tarea de profundización en estas “escrituras latinoamericanas”. Nos interesa, fundamentalmente, seguir los rastros de un proceso histórico durante el cual la *búsqueda de nuestra expresión* -para decirlo con la expresión de Henríquez Ureña- ha atravesado fuertes mutaciones, ha sido objeto de intensos debates y, con ellos y por ellos, ha transformado la escena literaria contemporánea. Convencidos de que se trata de una tarea colectiva, acercamos estas reflexiones como contribución al debate intelectual latinoamericano.

Roxana Patiño y Nancy Calomarde

para señalar que esta novela permite una “lectura teórico-crítica sintomática” de la obra en su conjunto, y desde allí una nueva reelaboración de esos paradigmas. En este sentido, el trabajo, demuestra cómo el propio trabajo narrativo de Donoso, contribuye a redefinir los conceptos de la crítica elaborados para reflexionar sobre su obra, especialmente en torno a la relación entre autor-personaje y protagonista.

Finalmente, este libro se ocupa de los nuevos objetos literarios contruidos desde la crítica más contemporánea, fraguados en estrecha vinculación con las líneas teóricas que se consolidan durante los ‘90 y la década de 2000. Dos artículos estudian este momento de particular interés para nosotros y que continuaremos abordando en el volumen siguiente a este libro.

María José Sabo, en su trabajo, “Nueva Narrativa: relecturas críticas del canon latinoamericano en clave poscolonial” analiza la irrupción de los manifiestos literarios en los años ‘90, que en su densidad y diversidad prologan un debate que no ha sido clausurado. Las cuestiones del valor y disvalor de la literatura, los límites entre realidad y ficción y las estrategias de construcción de un nuevo canon aparecen claramente disputados en estos textos. Según este estudio, la literatura de los años más recientes, la denominada *Nueva Narrativa* abreva en estas prácticas de antologización, publicación de manifiestos y al creciente peso que fueron adquiriendo los prólogos como espacios de debate y visibilización. En esta línea, analiza la deriva de los debates de los ‘90 y los cuestionamientos en torno al concepto de una *Literatura Latinoamericana*, qué significa hoy ser *escritor latinoamericano* y cuál es su relación con las otras literaturas fuera de Latinoamérica.

Por otra parte, aborda los debates que suscita la llegada de los estudios poscoloniales, y cómo éstos impactan y se redefinen en el discurso del movimiento mexicano Crack, particularmente en torno a la redefinición de las categorías de *territorio e identidad*, y a partir de allí propone una revisión de las nociones de tradición, cosmopolitismo y latinoamericanismo que promueve la escritura de los jóvenes narradores.

“Antologías de jóvenes narradores argentinos: prólogos de valor”, el trabajo de Luciana Sastre, indaga antologías de narradores nacidos alrededor de los años ‘70 que se publican entre los años 2005 y 2009 en Argentina. Atravesados por la crisis de 2001, la escritura de estos textos

Escrituras Latinoamericanas: Literatura, teoría y crítica en debate

Alción Editora
dirección
Juan Carlos Maldonado

© Roxana Patiño y Nancy Calomarde (Eds.), 2013

© Alción Editora, 2013
Av. Colón 359 – Galería Cinerama – Local 15
5000 – Córdoba – República Argentina
Tel./Fax: (0351) 423-3991
E-mail: alcion@infovia.com.ar
www.alcioneditora.com.ar

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la ley 11723
I.S.B.N.: 978-987-646-

transformación de la matriz teórica de los abordajes sucesivos de las obras de cada autor.

En “*Derivas de la crítica: la construcción del valor de la obra de Caio Fernando Abreu*”, Florencia Donadi indaga en las operaciones tanto de la crítica como del mercado editorial que han procesado la constitución del valor de la obra del escritor brasileño. Donadi estudia primeramente la trayectoria de ubicación y consolidación en el mercado editorial, desde la estrategia de participación en numerosas antologías regionales que serán, junto a la publicación de sus libros en las editoriales alternativas, las principales operaciones en la consagración de Abreu dentro del movimiento contracultural del periodo de la dictadura militar brasileña durante los años ‘70. Se analiza a continuación la estrecha correlación entre la coyuntura social, el clima político y cultural de apertura durante la transición democrática a mediados de los ‘80 y la consecuente expansión del mercado editorial que coloca a los autores como Abreu en el centro de la escena literaria y al alcance de las principales editoriales nacionales.

Finalmente, Donadi trabaja con el momento de consagración mayor, en el que Abreu –durante los ‘90- deviene un escritor canonizado a nivel nacional, difundido a escala masiva por las grandes editoriales, reconocido internacionalmente y traducido a otras lenguas. Donadi estudia esta dimensión en estricta consonancia con la apropiación de su obra por parte de la crítica académica dentro de los orbes teóricos hegemónicos durante esos años. El análisis de las sucesivas mutaciones de la crítica sobre la obra del escritor brasileño lleva a Donadi a la comprobación de que existen operaciones hermenéuticas disímiles, a menudo contradictorias e inclusive paradójicas que pueden pensarse como producto de un abordaje tensionado entre “la readaptación de discursividades teóricas metropolitanas” y las que pretenden anclarla fuertemente en el contexto cultural propiamente brasileño.

El trabajo de Valeria Bril, “Aproximaciones teórico-críticas a la novelística de José Donoso: hacia una primera lectura de reorganización crítica para pensar *El obsceno pájaro de la noche*”, se centra en el modo en que la crítica literaria ha ido adscribiendo de diferentes modos a la obra de Donoso, los debates y encrucijadas que suscitó a lo largo de varias décadas y que enriqueció la manera de abordar su obra en conjunto. En segundo lugar, propone una aproximación crítica a los modos narrativos expuestos particularmente en *El obsceno pájaro de la noche*,

Andrade, desplaza esas nociones a las lecturas cercanas o vinculadas a ellas que, con el mismo objetivo de intervenir en los debates identitarios estéticos y críticos, se realizaron antes y después del periodo modernista.

Así, Fernández contrasta las lecturas de la antropofagia modernista con una crónica pre-modernista de João do Rio: *Impressões do Boróro* (1911) para estudiar comparativamente las formas de representación del indio brasileño, las operaciones de asimilación y rechazo que luego serán constitutivas del movimiento modernista. En segundo lugar, revisa las diferentes modalidades de relecturas críticas sobre la antropofagia y el primitivismo modernista como categorías esta vez en el ensayo crítico de Silviano Santiago y Haroldo de Campos durante las décadas del '70 y '80, en particular en dos textos ya clásicos: *El entre-lugar del discurso latinoamericano* (1971) de Santiago y el ensayo de Haroldo de Campos *De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña* (1982). Más recientemente, el aporte del trabajo crítico de Raúl Antelo es indagado por Fernández a partir de varios de sus ensayos en los que el crítico incorpora y a la vez resignifica estas categorías modernistas en los textos: "Políticas canibais: do antropofágico ao antropeométrico" (2001), "Local-global. De lo antropofágico a lo antropeométrico" (2008), "¿Existe un lugar latinoamericano? It" (2008) y "Modernismo, repurificação e experiência do presente" (2009), todas ensayos que discuten las nociones modernistas a la luz de los debates contemporáneos sobre la identidad cultural latinoamericana.

Una tercera indagación que proponemos en este libro puede encontrarse, ya no en objetos consolidados en la historia y la crítica literaria y que estas transformaciones teóricas redefinen, sino en obras que comenzaron a producirse en el periodo mismo en el que estas mutaciones teórico-críticas comenzaron a sucederse en estrecho contacto con condiciones de producción social y cultural, local e internacional, que no pueden dejar de tenerse en cuenta. En los estudios de Florencia Donadi y Valeria Bril, analizando las trayectorias de las obras del brasileño Caio Fernando Abreu y el chileno José Donoso, respectivamente, es posible visualizar cómo impactan en ellas los cambios en las matrices teóricas de la crítica. La mutación aquí se da, a diferencia de los casos anteriores, en objetos literarios cuyo valor no está ya constituido en el pasado y canonizado dentro de la historia y la crítica, sino en objetos que acusan el proceso de

Escrituras Latinoamericanas: Literatura, teoría y crítica en debate

Roxana Patiño y Nancy Calomarde (Eds.)



Alción Editora

se refiere a definiciones fuertes sobre movimientos y estéticas compositivas dentro de la literatura del siglo XX. Jorge Bracamonte, en “Las tradiciones literarias latinoamericanas en Saer, Piglia y Aira”, se ocupa de los debates sobre el “latinoamericanismo literario” a partir de su fuerte configuración en el periodo 1955-1975 y, en particular, durante el siguiente periodo, el de las posdictaduras y los paradigmas neoliberales de los ‘80 y ‘90 cuando esa configuración sufre una fuerte crisis de consenso. Bracamonte selecciona la reflexión sobre las tradiciones literarias latinoamericanas por parte de los escritores argentinos que son centrales en la consideración del actual canon de la literatura nacional. Son, además, escritores-ensayistas y en ese sentido sus trabajos sobre estos temas no son ajenos a la producción académica, ya que en mayor o en menor medida los tres están vinculados a esa actividad. Sin que su producción ensayística sea necesariamente considerada parte de un trabajo académico, influyen decisivamente en este ámbito.

Bracamonte indaga en sus ensayos tempranos, de fines de los ‘60, en el caso de Saer y en los más recientes de Aira, para ver cómo desde el momento mismo de la consolidación del latinoamericanismo literario en auge en los ‘60 –particularmente a partir de la revolución cubana pero generado en la trama de textos literarios y críticos ya desde la década del ‘50-, por Alejo Carpentier, Fuentes, Fernández Retamar, entre tantos otros, estos autores comienzan a situarse en disyunción con esa constelación de ideas que construyó la idea de un latinoamericanismo literario homogéneo y teleológico, con fuerte vínculo a lo político y a las connotaciones regionales. Leídos como corpus colectivo, y no ya sólo dentro de la serie de cada escritor, estos ensayos analizados por Bracamonte demuestran que existe dentro de la literatura argentina una corriente contemporánea de respuesta al latinoamericanismo hegemónico como visión de la literatura continental que puede legítimamente incorporarse como instancia de debate en el centro de las tramas de textos que lo desafiaron.

El artículo de Juan Manuel Fernández aborda uno de los movimientos más importantes del siglo XX en la literatura latinoamericana: el modernismo brasileño, y lo hace indagando en las nociones que este movimiento aportó de manera más contundente, la de antropofagia y primitivismo. Para ello, más que centrarse en la ya clásica construcción de los pilares conceptuales del movimiento, instaurados por Mario y Oswald de

Por último, el artículo aborda el proceso de revisión político-ideológica post '90 que trae aparejado un recambio de paradigmas para entender los objetos culturales. Con la desaparición del bloque soviético, se inicia una profunda revisión de la izquierda y también de los nacionalismos que implicará la necesidad de una relectura de la tradición nacional consagrada bajo el modelo revolucionario. En este contexto, se analiza la plena reinención de un origenismo que funcionaría como anticipación revolucionaria, la profética reinención de Martí y la recuperación del tiempo mítico y antimoderno.

“Perspectiva metacrítica de los estudios vallejanos en las últimas décadas (1985-2005)”, de Bernardo Massoia, aborda los modos en que la obra de César Vallejo fue reconfigurándose en el interior de los estudios críticos latinoamericanos. Como su título mismo lo señala, el punto de vista del autor es el enfoque metacrítico que intenta relevar el modo en que los discursos críticos sobre Vallejo procesan diferentes matrices teóricas. El trabajo otorga capital importancia a estudios orgánicos publicados en libros como en artículos en revistas especializadas atendiendo especialmente al diálogo académico que introducen estas perspectivas y que no siempre han sido dimensionados con justicia. Si bien señala los años '60 como el período de invención del valor de la obra de Vallejo y los '70 como el período de la tecnificación en su lectura, es el proceso que se abre a partir de los '80 el que el autor ausculta en profundidad.

El artículo se propone indagar dentro de la crítica vallejana el diálogo de horizontes teóricos de la crítica literaria latinoamericana con aquellos conceptos nacidos en el seno del post-estructuralismo francés. Ya se trate de lecturas derivadas de visiones marxistas o post-estructuralistas, lo que parece primar en este espacio se vincula con lo que Massoia designa como “un modo ecléctico de hacer convivir marcos diversos”. Su trabajo señala el modo en que la obra literaria muchas veces resulta alienada por las operaciones dominantes de la línea crítica en boga que pretende construir un valor para el texto en función de sus propios horizontes de visibilidad. Y esas operaciones forman parte de un proceso dinámico que deja entrever las lógicas de funcionamiento del propio espacio.

Una segunda intervención de la perspectiva que proponemos la dan los dos siguientes artículos que trabajan sobre las tensiones y mutaciones en torno a conceptos establecidos por la crítica latinoamericana en lo que

Introducción

“La crítica no hace las obras pero sí construye la literatura”. Con esta sentencia, Angel Rama llamaba desde su lúcida conciencia crítica a concebir el orbe literario como una dimensión construida a partir de un pensamiento que la configura, que la redefine históricamente. Para aquellos que nos dedicamos al estudio de la literatura latinoamericana contemporánea es ya un dato irrecusable que desde el último tercio del siglo XX las reflexiones y los debates teóricos y críticos en torno a ella han tenido una densidad que no ofrecía paralelo en el pasado, aún cuando puedan encontrarse en ese pasado momentos de fuerte articulación de nuestra literatura con una profusión de vertientes teórico-críticas como durante los años '60 y principios de los '70. La naturaleza y la intensidad de estos debates, así como sus condiciones de producción y circulación, han generado un impacto profundamente transformador en el corpus mayor de la literatura continental –y también extracontinental– que no puede soslayarse a la hora de evaluar su composición actual, conscientes de que lo que entendemos por literatura latinoamericana hoy se debe en gran parte a esas operaciones generadas desde el campo teórico y crítico al que los que estudiamos este objeto no somos de ningún modo ajenos.

Los artículos que componen este libro responden a esa zona de indagaciones. Son resultado de los estudios llevados adelante en dos proyectos de investigación consecutivos por un equipo de docentes, tesis de posgrado y de grado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba: “Transformaciones de los discursos teóricos y críticos en la literatura hispanoamericana (1985-2005)”, dirigido por Roxana Patiño y co-dirigido por Jorge Bracamonte entre 2008 y 2009, y “Reconfiguraciones críticas en la literatura latinoamericana (1990-2010)”, entre 2010 y 2011, bajo la misma dirección y con la co-

dirección de Nancy Calomarde.¹ Este libro constituye la primera entrega de dos volúmenes dedicados al tema de nuestra investigación.

Una de las principales convicciones que guió nuestra empresa fue la certeza de que no es posible estudiar las producciones literarias contemporáneas de América Latina sin reconocer y caracterizar las modificaciones operadas en la consideración teórica y crítica de ese corpus de textos, esto es, teniendo en cuenta el viraje de las tendencias de un latinoamericanismo literario y cultural fuertemente anclado en lo regional que entre los '60 y los '70 trabajaba colectivamente en un proyecto de búsqueda de la especificidad crítica –y en algunos casos teórica- para la literatura continental, concebida desde lo que luego se llamó “la ciudad letrada” de la modernidad latinoamericana.

En efecto, a partir de los años '80 es posible visualizar en el campo crítico latinoamericano el impacto –en algunos casos tardío- del giro teórico provocado por la profunda crisis de las humanidades concebidas desde una crítica radical a la cultura occidental tal como la había instaurado el pensamiento de la modernidad. No es posible pensar que si la concepción misma del objeto de la teoría literaria ha mutado precisamente en virtud de las tendencias que desafiaban radicalmente la idea de literatura para la que fue gestada, esta mutación no traiga consecuencias determinantes en las operaciones que demuelen el canon de la tradición literaria moderna en América Latina y la reformulan de acuerdo a las tendencias teóricas que se proponen como su relevo.

No se trata de un proceso de importación cultural más al estilo de los que, en tanto región colonizada, hemos realizado una y otra vez aún a lo largo de dos siglos de emancipación. Creemos estar analizando un caso que, a diferencia de los anteriores, participa de una crisis general de la concepción misma de la literatura dentro de las humanidades en la cultura moderna, y, por ende, de los paradigmas teórico-filosóficos que las han sustentando. Esa impugnación, que parte desde el pensamiento filosófico de la crítica a la modernidad, se propaga a los estratos de la crítica de la cultura que desde diversas vertientes teóricas elaboran nuevas concep-

¹ Ambos proyectos fueron realizados en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, y subsidiados por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) de la misma universidad.

interpelado por el régimen de las academias metropolitanas, las tendencias teóricas y la historia política y social de la región permite ciertas lecturas y redefiniciones a partir de sus propios horizontes de visibilidad. El dinamismo, la manufactura y el carácter ideológico de estos constructos desnaturaliza cierto efecto de lo canónico que parece sugerir una cualidad emanada de su propio estatuto estético e ideológico. Por otra parte, exponen los modos de funcionamiento de las operaciones críticas, lo que está por debajo de los efectos de la escritura.

El trabajo de Calomarde, “*Orígenes en su tinta*”, revisa metacríticamente el modo en que durante medio siglo fue construyéndose el valor de la revista *Orígenes* con relación a la literatura cubana y la literatura latinoamericana. Los procesos de redefinición estuvieron ensamblados tanto en la reformulación de los paradigmas teórico-críticos gestados en las metrópolis académicas como en los complejos procesos latinoamericanos y su entramado simbólico y discursivo. Ya se trate de la historia política de la isla en la segunda República y de sus operaciones de reconstrucción de la idea de lo cubano, ya de los procesos revolucionarios y del rol de los intelectuales que se redefine intensamente, las recolocaciones del origenismo en su conjunto pueden leerse a contraluz de ese entramado para comprender por qué esa herencia fue colocada antagónicamente como contrarrevolucionaria o anticipadora del mito revolucionario.

A través de apartados que la autora designa como ‘*Orígenes en la agenda académica*’, ‘En busca del Santo Grial Lezamiano’ y ‘Metáforas de la ruina’, se exploran los modos en que la revista en general y la obra de su director Lezama Lima, en particular, resultan reposicionados en la agenda local y en las lógicas que rigen los homenajes y operaciones críticas fuera de la isla. En una serie que converge en los '90, la oleada de estudios académicos gestados en universidades norteamericanas y expandidas luego a Latinoamérica hace posible que, en el marco de los aportes de los Estudios Culturales y los estudios “Post” (para englobar a todos aquellos que se ubican dentro del orbe del pensamiento posmoderno) en general, aporten nuevas categorías para leer objetos culturales desplazados del canon literario, entre ellos las revistas como objeto. Simultáneamente, interroga en el plano de los estudios latinoamericanos, la deriva de aquellos aportes y la redefinición de los objetos literarios a partir de las nuevas teorías.

no alrededor de un tema, autor, problemática o movimiento, sino en torno a estas preguntas y ejes que acabamos de presentar. Auscultan en viejos y nuevos objetos de la literatura latinoamericana los rastros de estas operaciones que mencionamos. Revelan cierto “revés de la trama” que muchas veces no queda explícito desde una mirada poco atenta a las operaciones teóricas y críticas dentro de la historia literaria. Son indicadores de cómo nos interesa revisar los movimientos que hace de manera permanente un objeto tan mutable históricamente como el que denominamos “literatura latinoamericana”.

El artículo de Roxana Patiño se propone como una apertura introductoria a estos estudios con el propósito de ofrecer una cierta retrospectiva de los itinerarios de la crítica latinoamericana y de sus debates más importantes en los periodos anteriores a los que son objeto de este libro. Analiza, asimismo, cómo esos debates –centrados principalmente en la búsqueda de la especificidad de un pensamiento crítico continental- se ven impactados por las tendencias de impugnación a la modernidad letrada y el canon que ella construyó, a partir de la puesta en circulación de tendencias teóricas que excedían el marco de la problemática latinoamericana pero que se proponían como el paradigma de relevo y de incorporación de vastas zonas marginadas del estudio de la literatura y la cultura regionales. La crítica literaria inscripta ya en un latinoamericanismo transnacionalizado y diaspórico posibilita la multiplicidad de locus de enunciación sobre este campo que abre las puertas de líneas teóricas en capacidad de ampliar y complejizar el canon regional aunque con herramientas epistemológicas ajenas a él. Circulantes principalmente en las academias metropolitanas los estudios culturales y los estudios poscoloniales, entre las principales, generaron un impacto decisivo en la crítica del último tercio del siglo XX.

Los dos siguientes artículos indagan el modo en que la crítica literaria latinoamericana ha ido reprocesando de manera diferente el valor y la significación de objetos que pueden ser considerados hoy como canónicos. Nancy Calomarde y Bernardo Massoia trabajan en un recorte de varias décadas las operaciones que han regulado los modos de concebir tanto la revista cubana *Orígenes* (1944-1956) como la obra poética del peruano César Vallejo (1892-1938). Ambos textos dialogan entre sí al interrogarse por los modos en que el discurso crítico latinoamericano

ciones de la literatura -y de la institución literatura en sí- dentro de un marco ideológico que se abre a una consideración de la cultura profundamente redefinida.

Estos debates, provenientes de las academias metropolitanas -particular pero no exclusivamente de la inglesa, la francesa y la estadounidense-, se cruzan con las discusiones de la crítica literaria continental en un momento entre fines de los ‘80 y fines de los ‘90 en que la literatura latinoamericana comienza un segundo proceso de internacionalización de sus estudios -en pleno inicio de la globalización-, mucho más profundo que el que había tenido en el periodo del conocido “boom” de la narrativa continental en los años ‘60. Nuestra hipótesis en este aspecto es que este contemporáneo proceso de transformación del pensamiento crítico del “latinoamericanismo transnacionalizado” está en estrecha relación con la fuerte introducción desde estas esferas académicas de los Estudios Culturales y Poscoloniales, las teorías posestructuralistas, especialmente la Deconstrucción, y la Sociocrítica, entre las más importantes. Las tensiones en la matriz del latinoamericanismo cultural y literario en esos años da cuenta de una profunda operación dentro de sus pilares más sólidos hasta no hacía mucho tiempo atrás.

De allí que se tornara tan importante analizar cuáles son las consecuencias de este proceso en: a) la resignificación de objetos ya consolidados en la tradición crítica latinoamericana del siglo XX; b) la construcción del valor de los nuevos objetos a partir de la mutación teórica contemporánea; c) la tensión y transformación de ciertos debates en torno a movimientos, géneros, etc., que ya canonizados, encuentran también su espacio de impugnación o reformulación. Por tanto, nuestros trabajos no tienen “un tema” dentro de la literatura latinoamericana; se proponen, por el contrario, analizar desde una mirada metacrítica y en algunos casos metateórica, desde qué horizontes teóricos se componen los actuales objetos y problemas de la crítica literaria, qué cruces polémicos y circuitos de circulación están posibilitando, y qué modificaciones o dificultades hermenéuticas generan en nuestros particulares objetos de estudio.

Entre las conclusiones más significativas de dicha investigación se encuentra la constatación de que, en el rastreo del intenso debate llevado a cabo principalmente entre mediados de la década del ‘90 y de 2000, pueden identificarse varias mutaciones del concepto mismo de literatura

latinoamericana. En efecto, según puede verificarse en los aportes clave para este debate expuestos principalmente en: Mazzotti y Cevallos Aguilar (1996), Cornejo Polar (1994 y 1997), Franco Carvalhal (1994), Mignolo (1995, 1996, 2001, 2003 y 2007), Sarlo (1997), Castro Gómez y Medieta (1998), Palermo (1999 y 2005), Moraña (2000), Richard (2000 y 2001), Martín Barbero y Helinghaus (2000), Casanova (2001), Grüner (2002), Mato (2003), Walsh (2003), la crítica literaria y cultural de las últimas décadas ha realizado operaciones de generación de insumos teórico-críticos y de importación, apropiación, adaptación, reformulación y, eventualmente, rechazo de líneas teórico-críticas provenientes de los centros académicos hegemónicos, en particular europeos y norteamericanos. En ese proceso ha ido desarrollando una serie de nociones sobre sus producciones culturales y particularmente literarias que redefinen sustancialmente la tradición del latinoamericanismo de diversos modos. En algunos casos, a través de propuestas teóricas de densa elaboración que lo interpelan radicalmente en sus mismas bases (Mignolo); en otros, reelaborando algunos postulados de aquel proyecto que le permite actualizarlo sin modificarlo en sus líneas axiales (Pizarro).

Otra constatación que pudo realizarse en ese estudio fue la presencia de una fuerte intervención no ya desde el ámbito de la crítica sino también desde la escritura literaria misma. Con cada vez mayor y más creciente presencia, los escritores latinoamericanos comenzaron a desarrollar sus propias posiciones críticas respecto de la matriz del latinoamericanismo cultural y literario consolidada entre las décadas del '60 y el '70. Movimientos y autores estudiados en este libro, como el *Crack* mexicano o las posiciones de autores como Saer, Pligia y Aira, permiten analizar en este nuevo estudio de qué modo estos y otros posicionamientos constituyen la base de una línea de apelación a la noción de "literatura latinoamericana" que opera como sustrato y cuáles son las propuestas identitarias que desarrollan en consecuencia.

En un escenario regional cruzado por el proceso de globalización en condiciones de desigualdad, cuyo correlato en el orbe cultural es la redefinición de los polos de producción y distribución de los bienes culturales desde los centros transnacionales; en un escenario literario redefinido por el avance de los medios electrónicos y las diversas modalidades de la comunicación virtual, los mercados editoriales regionales destruidos o

articulados a los mercados transnacionalizados; en un escenario académico marcado por la agonía presupuestaria de la crisis de los '80 y la política neoliberal del los '90 que debilitó al extremo las universidades públicas y propició la privatización de la educación superior; en un escenario de evidente fragilidad de las culturas locales aún en pleno período de celebración teórica de la "multiculturalidad", se hace necesario analizar cuáles son los interrogantes que permiten explorar las conexiones entre estos escenarios y las nuevas líneas que reformulan la matriz de la literatura latinoamericana contemporánea. En ese sentido, las preguntas o planteos problemáticos que guiaron nuestra investigación podrían sintetizarse en los siguientes: ¿cómo impactan las diversas líneas teórico-críticas en la construcción de las nuevas lecturas de autores, obras y problemáticas de la cultura y la literatura hispanoamericana de los últimos treinta años?; ¿qué tipo de relecturas, transformaciones o nuevas lecturas han permitido esos espacios teóricos en los objetos ya consolidados en la historia literaria?; ¿qué construcción crítica se está realizando sobre la narrativa más reciente, desde los años '90 hasta la actualidad?; ¿cómo volver explícitas esas operaciones en la construcción de nuestros propios objetos de estudio? Tales preguntas están guiadas por la hipótesis de que la crítica de la literatura y la cultura latinoamericanas reciente ha reconfigurado gran parte de sus objetos a partir de la introducción y procesamiento de un conjunto de líneas teóricas y críticas provenientes de horizontes disciplinarios más amplios: la filosofía, la estética, la teoría de la comunicación, el análisis cultural, los estudios de género, la teoría política, entre los principales, lo cual torna necesario un análisis de las operaciones y los conceptos que introduce en dicha redefinición.

La práctica docente nos ha enseñado la necesidad de alertar contra esta "naturalización" en la que profesores y estudiantes frecuentemente caemos entre los objetos literarios (obras, movimientos, autores, etc.) y el estudio de una crítica generalmente descontextualizada de los debates y las perspectivas teóricas que le dieron origen. Asimismo, nos alienta la idea de pensar a los discursos literarios, teóricos y críticos profundamente articulados, en tanto "escrituras" –en el sentido barthesiano del término– y, sobretodo, en necesario y permanente debate. El título de este libro refleja, entonces, esta preocupación.

Los artículos que componen este trabajo colectivo están organizados

Poscoloniales. En sentido lato, este término abarca el análisis de los efectos de la colonización europea en todas las culturas del mundo sujetas a ese proceso, aunque cabe decir que su nutrido corpus de obras no registra en su reservorio los aportes de estos análisis más allá de lo que fue el *Commonwealth* inglés. La ausencia de las contribuciones de América Latina son ostensibles de modo que toda teorización en torno a esta región quedó en manos de aquellos que vieron en ellos un paradigma *macro* que permitiera pensar lo propio. Como en el caso anterior, los Estudios Poscoloniales se nutren de aquella diseminación teórica que reúne a un conjunto interdisciplinario de enfoques que provienen de las humanidades y las ciencias sociales, la crítica literaria entre las principales. Su centro de desarrollo no es el tercer mundo, es decir, el conjunto de naciones sometidas al proceso de colonización histórica en el periodo moderno sino, por el contrario, el espacio más selecto del primer mundo, el de sus elites académicas, en particular las del orbe anglosajón en cuyo seno se educan y enseñan importantes representantes de ese mundo colonizado. De hecho, sus más importantes referentes son Ranahit Guha, Homi Bhabha, Gayatri Spivak y Edward Said, indios los tres primeros, palestino el último.

No vamos a extendernos en los contextos más amplios de estos estudios sino remitirnos particularmente al ámbito de los estudios literarios y el impacto que tuvieron en la crítica latinoamericana.⁹ Un primer elemento de vinculación reside en que los Estudios Poscoloniales surgen como espacio de revisión radical de las narrativas anticolonialistas y del rol de los intelectuales en esta crítica. Castro Gómez y Mendieta (1998) señalan la coincidencia entre el significativo desarrollo que desde los '70 se verificaba en los estudios de la literatura colonial hispanoamericana y estos nuevos enfoques que mostraban una notoria afinidad con el Posestructuralismo y la Deconstrucción, principalmente, líneas que ya habían sido incorporadas en los estudios literarios de ese corpus desde hacía una década. Los autores señalan que, en esa convergencia, se percibió un terreno fértil para un “replanteamiento de los estudios coloniales hispanoamericanos” (21).

Sin embargo, el paradigma de los Estudios Poscoloniales fue percibi-

⁹ Para un panorama general de estos estudios, véase Mellino (2008).

Itinerarios de la teoría y la crítica literaria latinoamericanas (1970-2000)

Roxana Patiño

Este capítulo introductorio profundiza –sin intención alguna de totalización– en ciertas modalidades de apropiación, desplazamientos e itinerarios específicos de algunos debates en torno a los horizontes teóricos que enfrentó y enfrenta la crítica literaria y cultural latinoamericana de las últimas décadas. No obstante la focalización en el pasado reciente, es imposible desgajarla de sus textos maestros que desde muy tempranamente en el siglo XX y aún antes marcaron sus rumbos más ricos y problemáticos, principalmente desde una conciencia política –y geopolítica– de sus planteos. Los escritos de José Martí y José Carlos Mariátegui, “Nuestra América” (1891), del primero, o el “Proceso de la literatura” –el último de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) del segundo–, anuncian con firmeza que la elaboración de “nuestro vino”, la mirada que pondera “nuestra Grecia a la Grecia que no es nuestra”, como pedía Martí, implicará el desmontaje de un descomunal dispositivo que la experiencia colonial dejó en las ideologías culturales de los intelectuales latinoamericanos y, en consecuencia, en el canon literario que se construyó a partir de ellas.

Esta línea es aún más nítida en los periodos de las vanguardias estéticas y políticas, momentos en los que fue posible registrar las transformaciones del lugar y el sentido de la crítica literaria y cultural latinoamericanas tal y como el proyecto ilustrado las fue configurando a lo largo del siglo XX, momentos también en que la crítica fue parte de un conjunto de discursos públicos social y políticamente significativos. Con tal noción me estoy refiriendo a aquellas instancias en las que el discurso de la crítica elabora y consolida dispositivos propios de desmonte o deconstrucción de discursos hegemónicos más amplios que el de su propio cír-

culo, salta por fuera de las prescripciones internas de sus paradigmas epistemológicos y se articula de una manera densa a las problemáticas constitutivas de las sociedades y las culturas que le son contemporáneas, al punto de poder identificar en ellas las huellas de sus estrategias y operaciones y, aún más, de rehuir la neutralidad en su discurso y aventurarse a la crítica como práctica política. Sentido, por otra parte, coherente con el significado etimológico: *crítica* (del griego *Kriticós*, el que juzga) derivado del sustantivo *krisis*: mutación, transformación irreversible, lucha, proceso. Sólo una praxis política logra provocar esas crisis.

Mabel Moraña sostiene que, además, la crítica posee intrínsecamente las condiciones de posibilidad de esas mutaciones que la lleva a “revisar periódicamente, en una operación autorreflexiva, sus fundamentos, los límites de su supuesta autonomía, sus agendas y alianzas con campos afines, los vínculos que la unen a los niveles *exteriores* que le brindan referencialidad, sentido histórico y valor ideológico” (1997:10). Esos “dos ojos” de la crítica, que la lleva a sumirse en sus propios procesos de revisión y al mismo tiempo a convertirse en una caja de resonancia de las tensiones que se generan en los campos del análisis social, político, filosófico y cultural, le permiten estar en una ágil sintonía con las lógicas hermenéuticas que analizan el cambio cultural.

La crítica entre la hegemonía del canon letrado y la vanguardia

Esto no significa afirmar que la crítica latinoamericana ha estado aislada de las hegemonías culturales que la albergaron en su matriz; son muy numerosos los ejemplos de las estratégicas alianzas entre crítica y hegemonía cultural, sin la cual no se habría sostenido casi inmutable el canon letrado moderno a lo largo de más de cien años. Nacida en el siglo XIX en el contexto del proyecto ilustrado y bajo la prescripción de una función “civil” que apuntalaba la consolidación de los estados nacionales, la crítica literaria moderna fue uno de los principales relatos que coadyuvó a la formación de los aparatos ideológicos de las nacientes “culturas nacionales” dentro del marco general del pensamiento liberal-democrático, en el cual la irrupción de la modernidad cultural latinoamericana cobró más intensidad.

Un caso emblemático de publicación que actuó entre los dos espacios de debate en esos años es la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* que ya hemos mencionado al comienzo de este trabajo. Ligada en su fundación a Antonio Cornejo Polar, siguió la trayectoria del crítico desde sus primeros números en Lima, luego en el itinerario que realiza en los años ‘80 y hasta su fallecimiento en 1997 por el sistema universitario norteamericano, itinerario que es continuado por su actual director, Raúl Bueno.⁸ Precisamente por esa misma doble condición de pertenencia, tal vez sea esta revista la que con mayor precisión ha podido captar las tensiones y las diversas posiciones de “ambas orillas” teóricas, críticas y literarias con fronteras cada vez más porosas. También, y en otro sentido, es sintomática de una trayectoria diaspórica –simbolizada en Cornejo Polar– que muchos intelectuales de valía tuvieron que emprender fuera del continente no ya acuciados por las dictaduras sino por las profundas crisis económicas de los ‘80 y los procesos neoliberales de los ‘90.

Estudios Poscoloniales y crítica del latinoamericanismo literario

Otras de las líneas teóricas importantes que impactaron en el discurso crítico latinoamericano han sido las de los Estudios Poscoloniales y las de la Subalternidad. María José Sabo en el trabajo incluido en este libro da cuenta de estos recorridos de modo que no nos explayaremos en ellos. Pero cabe aquí al menos consignar que, en paralelo al desarrollo de la línea de los Estudios Culturales, se expande asimismo dentro de este espacio de un latinoamericanismo fuertemente impactado desde los centros académicos no latinoamericanos, un conjunto de reflexiones nacidas también en el espacio anglosajón en torno a lo que se denominó Estudios

posdictaduras y transiciones democráticas, Esfera pública, imaginarios sociales y discursos de otredad; Vol II: Transformaciones universitarias y cruces de disciplinas, De la Batalla de Chile a Salvador Allende; Vol III: Historia y memoria(s), En torno a lo político.

⁸ Como informa la página web de la revista: “a partir del N° 26, la revista pasa a ser auspiciada por la Universidad de Pittsburgh, en la que el director es entonces profesor regular. Luego éste pasa a Berkeley y la revista es, desde el N° 39 y hasta el 48, auspiciada por esa universidad. En 1997 pasa a la dirección de Raúl Bueno, en Dartmouth College, y desde el 2010 la auspicia Tufts University, donde enseña su actual Director”.

lismo inglés en clave latinoamericana que puede fecharse en los últimos años de la década del '70 y primeros del '80, por medio de la cual se configuró un horizonte nuevo para los enfoques socio-históricos de la literatura. Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y en general todo el colectivo de la revista argentina *Punto de Vista* (1978-2008) protagonizaron este importante dispositivo de relevo teórico-crítico con anclaje en una estrategia de reorganización política (Patiño 1999).

En los números de los primeros años '80 ya es posible detectar a través de entrevistas, notas específicas y estudios concretos de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano el impacto de los Estudios Culturales en los intelectuales posmarxistas argentinos. La coyuntura de recepción de estos estudios en el sur sirvió para procesar nuevas formas de la crítica en la literatura argentina que prontamente impactaron en la región. A la hora de tomar nota de los impactos de los Estudios Culturales provenientes de la mediación norteamericana el campo de recepción local ya estaba abonado. Sarlo (en Moraña, 2000) sintetiza este proceso, particularmente centrado en la lectura de Williams, del siguiente modo:

(...) La lectura de Williams sostuvo entonces, una doble operación. Por un lado, de apertura del espacio de la crítica literaria y de la sociología de la literatura hacia la crítica y la historia cultural, incorporando nuevos objetos (literatura popular y medios de comunicación) y nuevas perspectivas (sociología de las letras, análisis cultural). Por el otro, significó una revisión de posiciones ideológico-políticas que nos proporcionó argumentos para la crítica a las formas más extremas de la izquierda revolucionaria latinoamericana (de la que habíamos formado parte) (310).

Por su parte, la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008), dirigida por Nelly Richard, nace en Santiago coincidiendo con la recuperación democrática en Chile, precisamente para generar desde el sur un espacio de interlocución del “debate teórico y cultural de América Latina”. La revista chilena sintonizó con mayor atención estos debates que la argentina y pueden encontrarse en ella varios números dedicados a estas discusiones.⁷

⁷ Pueden consultarse especialmente los tres volúmenes editados por Nelly Richard, *Debates críticos en América Latina* (2008, 2009) que recogen los artículos y ensayos de la *Revista de Crítica Cultural* referidos a las siguientes problemáticas: Vol. I: Autoritarismo,

En las primeras décadas del XX, por ejemplo, cuando la crítica contribuyó directamente en la consolidación de las modernas culturas nacionales de la mayoría de los países de América Latina, sus vasos comunicantes afectaron las políticas culturales y educativas de un Estado muy atento a sus dictámenes, influyeron en la constitución del mercado, conformaron el imaginario de capas medias en asenso, lo que equivale a decir que la crítica marcó, junto a otros discursos, el paso de la educación republicana. Pero por sobre todo, la función civil de letrado –nos ha enseñado Angel Rama– incluía la provisión de un canon, en este caso literario, que representara las bases ideológicas de la nación y consolidara la alianza entre la letra y el poder en el marco del proyecto ilustrado.

En su interior, la matriz de la crítica se inviste del imperativo positivista que reformula su función situándola entre un discurso que apunta a los ideales de la especificidad de cuño científicista, propio del proceso moderno de autonomización de las esferas, y otro discurso que se arroga la propiedad de ejercer desde sí la función de regulación cultural dentro del orbe político-social. Una segunda fase de la modernidad latinoamericana, más crítica de la anterior, le permitirá a este discurso tomar cierta distancia del modelo positivista en tensión con el humanismo burgués y sus respectivos fundamentos epistemológicos.

Ambos, poder letrado y proyecto ilustrado, encontraron sus primeros escollos en las vanguardias que –en lo que a la crítica se refiere– ponen en circulación nuevas agendas que impugnan el canon letrado y centrado en la nación, para activar e incluir otros sectores pertenecientes a los diversos sistemas culturales de América Latina no recogidos por el paradigma nacionalista. Las riquísimas vanguardias latinoamericanas entre otras cosas ponen al descubierto las grietas de los proyectos nacionalistas, la obsolescencia del modelo positivista, la insostenibilidad del *belletrismo* propio del humanismo burgués y, con todo ello, la imposibilidad de seguir concibiendo a la crítica como base de sustentación de cánones de representación y valores estéticos que, como decía el manifiesto de la revista *Martín Fierro* (1924-1927), “al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”.

El avance del pensamiento crítico hacia la consideración de lo que luego se concibió como el indigenismo y el negrismo es un incipiente síntoma de esto. Estas tendencias literarias son acompañadas progresiva-

mente por la crítica para poder dar cauce y voz a amplios sectores de las culturas internas, marginadas de la modernización y desplazadas por la rejilla de un latinoamericanismo atado al paradigma del registro culto, eurocéntrico y esencialista. Por otra parte, las convulsionadas primeras décadas del siglo, a nivel continental e intercontinental, modificaron sustancialmente un escenario en el que masivos sectores populares urbanos reclaman por su representación en la esfera política, económica y social. La literatura no estuvo ajena a ese escenario y la crítica recoge el impacto de este “realismo crítico urbano” como lo denominaría Angel Rama.

Durante el periodo posvanguardia parte de la crítica comienza un movimiento de reformulación teórica que busca nuevos cauces alternativos al humanismo liberal distanciada ya de su formulación novecentista. Un primer paso dentro de esta esfera del pensamiento la da Pedro Henríquez Ureña con sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) y otros anteriores y posteriores¹, en los que sin renunciar a la tradición occidental busca sentar las bases de un pensamiento propio, crítico e historiográfico, que reconoce sus debilidades presentes pero alerta sobre su potencialidad futura. La obra crítica de Henríquez Ureña marca el punto más intenso y fructífero del esfuerzo del pensamiento humanista-espiritualista hispanoamericano por adecuar un universalismo jaqueado por el pensamiento nacionalista a las condiciones de la coyuntura continental.

Seguramente Mariátegui es el mejor ejemplo de la crítica que se desacopla de la matriz del humanismo liberal en la medida en que introduce el análisis marxista en sus versiones sorelianas y gramscianas con voluntad de articulación a la heterogénea realidad peruana. Mariátegui –no sólo en sus obras personales sino también desde la revista *Amauta* (1926-1930)-, si bien tiene ilustres antecesores en el americanismo literario, constituye en América Latina el primer intento de relevo teórico e ideológico orgánico del pensamiento de la cultura letrada inscrita en el humanismo liberal. El profundo proceso de autoanálisis y readecuación de los principios ideológicos y estéticos que sustentaron las bases de la

¹ Una buena antología de estos textos puede encontrarse en Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. En esta antología realizada por Gutiérrez Girardot y Angel Rama, en una suerte de homenaje a su pensamiento crítico, se reúnen un conjunto de ensayos vinculados a la reflexión sobre la crítica y la historiografía literaria.

sesenta a la universidad –criticar las disciplinas, democratizar estructuras, modificar requisitos, dismantelar el canon, crear nuevos espacios para trabajar con más libertad- y un proyecto neocapitalista de reforma y modernización educacional. (459)

Entre mediados de los ‘80 y fines de los ‘90, se producen tanto los registros concretos de la hegemonía de los Estudios Culturales y de su inserción en la crítica de/sobre la cultura y la literatura latinoamericanas como también sus espacios de debate e impugnación.⁶ La densidad y amplitud del debate tuvo que ver, además, con este nuevo escenario del “latinoamericanismo internacional”, “transnacionalizado”, o “diaspórico”, en el que confluían críticos latinoamericanos y extranjeros provenientes de academias diversas (latinoamericanas, norteamericanas y europeas), discutiendo, como anota Moraña, “el avance de los estudios culturales como nueva estrategia analítica y transdisciplinaria dentro y fuera de América Latina” (2000: 222). Pero al mismo tiempo, no son pocos los críticos que vieron en esta estrategia una aún más englobante, esto es, una posibilidad de tomar estos estudios como un paradigma de relevo, teórico pero principalmente político, para aquellos intelectuales que por esos años, o aún antes, pasaban del marxismo al posmarxismo y encontraban en los culturalistas de la nueva izquierda inglesa una zona de reflexión estimulante para reformular sus propios reacomodamientos ideológico-políticos. En ese sentido, cabe señalar que no fue en la academia norteamericana donde se realizó por primera vez este movimiento; al menos con unos años de anticipación los intelectuales y críticos del cono sur en pleno proceso dictatorial, realizaron una operación de lectura del cultura-

⁶ Esta hegemonía en la academia norteamericana puede detectarse no sólo en el cambio en la curricula de cursos y estructuras departamentales sino también en los programas de los Congresos de LASA (Latin American Studies Association), durante esos años, particularmente el de Guadalajara (1997), los encuentros académicos en torno a ese tema y sus posteriores publicaciones (Moraña 2000), la publicación de números monográficos de las revistas especializadas (Rincón y Schumm, 1995; Moraña 1996), o revistas completas dedicadas al tema (*Journal of Latin American Cultural Studies*), entre muchos otros ejemplos. Algunos textos individuales y colectivos que convergen en este debate son: Mazzotti y Cevallos Aguilar (1996), Cornejo Polar (1994 y 1997), Franco Carvalhal (1996), Mignolo (2003), Sarlo (2008), Castro Gómez y Medieta (1998), Palermo (1999 y 2005), Richard (2001 y 2008), Martín Barbero y Helinghauss (2000), Grüner (2002), entre otros.

desplazamiento de los Estudios Culturales a otras zonas intelectuales y académicas, en particular a Estados Unidos. El impacto fue notorio en todos los departamentos de humanidades y, debido al crecimiento de los estudios literarios latinoamericanos en la academia norteamericana, la articulación con los Estudios Culturales fue progresivamente instalándose en ellos. Las teorías posestructuralistas en sus diversas vertientes así como el paradigma de los Estudios Culturales fueron conformando de manera creciente la base teórica para la reformulación del canon literario latinoamericano moderno y su integración en un universo cultural ampliado en el cual ya no detentaba ningún tipo de hegemonía. En el marco de la crisis epistemológica de las humanidades y de sus cuestionados métodos de estudio, la crítica literaria recibió, al mismo tiempo, el impacto de la obsolescencia abrupta de sus métodos específicos y el desafío de hacerse cargo de un espectro amplio de enfoques teóricos que provenían de las humanidades y las ciencias sociales para atender a los nuevos objetos que convergían en su matriz ampliada hacia bordes casi indefinidos. Los Estudios Culturales fueron la cultura teórica que mejor preparada estaba para absorber desde la academia norteamericana esa redefinición, sea porque atravesaba transversalmente todas las disciplinas humanísticas y eso traccionaba a los estudios latinoamericanos dentro de esa tendencia, sea porque éstos tenían un rasgo intrínseco en su conformación cultural fuertemente heterogénea que los hacía especialmente proclives a este enfoque. Otros factores específicos de recepción dentro del universo político-universitario explican este fenómeno. John Beverley (1996) señala uno de los principales: el acceso a las cátedras universitarias de la “generación del ‘60” y su pensamiento cercano a la nueva izquierda en el momento de significativa expansión demográfica del sistema universitario; sin embargo, este movimiento se realiza en franca contradicción con un proceso político conservador como el protagonizado por Reagan en EE.UU. o Thatcher en Gran Bretaña. Beverley no atribuye este triunfo a una batalla ideológica sino a que las administraciones de las universidades sencillamente no vieron viable ni sostenible una estructura académica compartimentada y sin entrecruzamientos disciplinarios. Como sostiene Beverley,

En el nacimiento de los estudios culturales, por lo tanto, había una coincidencia entre un proyecto izquierdista de trasladar la agenda de los

crítica y la historiografía literarias hasta el periodo de entreguerras, lo lleva a un pensamiento que las articula a otra constelación completamente alejada de la que era su hábitat hasta entonces, y pone en crisis la tradición crítica a nivel nacional y continental. Tanto en el ya citado séptimo ensayo dedicado a desmontar el canon nacionalista, burgués, blanco y limeño, cuanto en las numerosas páginas de *Amauta*, Mariátegui va dando los pasos necesarios para sentar las bases de un nuevo criterio historiográfico sostenido en una periodización de nuestros propios movimientos histórico-políticos y culturales; de un diferente planteo teórico-crítico de la literatura nacional y continental, que demuestra la presencia –realmente existente- de una heterogeneidad pluriétnica, plirilingüística y multicultural desbordando el canon literario letrado de la modernidad eurocentrista; del lugar y función del intelectual en el marco de un movimiento contrahegemónico –el primer gramsciano latinoamericano bien claro lo tenía-, en fin, de un repertorio teórico, crítico y político que fue un hito insoslayable cuyos frutos colectivos pudieron verse muchos años después.

En efecto, esta crítica es claramente marginal y minoritaria hasta por lo menos mediados de siglo. Hay sólo huellas personales –el cubano José Antonio Portuondo, por ejemplo. La tradición crítica hegemónica, refugiada en la historiografía nacionalista –Ricardo Rojas, José de la Riva Agüero, José Vasconcelos, en las primeras décadas, o en la crítica estilística de los humanistas latinoamericanos contemporáneos –Amado Alonso, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes- fue diseñando un canon que pudiera representar los fundamentos culturales de esa “nación imaginada” (patria chica primero y luego patria grande americana, si pensamos que las literaturas nacionales fueron anteriores a las literaturas continentales). Nación, cultura y literatura, una alianza diseñada por y para el proyecto ilustrado moderno y periférico, que caracterizó a todas las instancias latinoamericanas de la primera mitad del XX y no únicamente a la literaria. Una alianza que indicaba no sólo quiénes entraban y quiénes no dentro del canon literario y cultural, sino fundamentalmente quiénes formaban parte de esa nación, quiénes constituían esa *ciudadanía* y quiénes no. Las operaciones crítico-historiográficas en su mayoría estuvieron articuladas con esa alianza neocolonial que relegó a América Latina al lugar que las nuevas hegemonías económicas y políticas de la entreguerra le habían

destinado y que la guerra fría agudizó hasta sus extremos. Como repetía una y otra vez Anderson Imbert a lo largo de las numerosas ediciones de su *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (1961): “los *ismos* que aparecieron fueron sucursales de la gran planta industrial con sede en Europa” (Tomo II, 16). Se refería a las vanguardias, pero el concepto es extensivo a la mayoría de los movimientos de la modernidad literaria latinoamericana. Lo cierto es que se abre dentro de esa hegemonía una brecha que permite una lectura materialista de los procesos culturales y literarios latinoamericanos con potencialidad -aunque no con efectiva capacidad- para disputar y desmontar la historiografía liberal y letrada, basada en definiciones esencialistas y ahistóricas del proceso continental.

Hacia una teoría/crítica literaria latinoamericana

Este estado de correlación de fuerzas dentro de los discursos críticos es el que entra en crisis a partir de los años ‘60. Más allá de los referentes internacionales por todos conocidos que esta década aportó, el faro continental ciertamente lo constituyó el proceso iniciado a partir de la revolución cubana. Para decirlo en una frase polémica para generaciones anteriores, el “meridiano cultural de América” esta vez sí comenzó a pasar por el propio continente con el paradigma que Cuba comenzaba a extender dentro del imaginario político-cultural latinoamericano. Pero este “ciclón” político aceleró los tiempos de todos los discursos, incluido el de la crítica: la transformación en términos formales por entonces estaba ocurriendo en el verificable recambio de la Estilística por el paradigma estructuralista. Entre sus alcances podríamos destacar el intento de reconfigurar los análisis formalistas o “inmanentistas” y proveer parámetros interpretativos globalizantes del fenómeno cultural; entre sus limitaciones, podemos señalar que su falta de conexión con la especificidad de su “materia prima” –la literatura local- transformaba a estos estudios en esquemas generales de análisis sin anclaje socio-histórico. En espejo reverso, algo semejante ocurría con las perspectivas críticas provenientes del materialismo histórico que habían naufragado en un pobre “contenidismo”, con un doble pecado: deficientes análisis del texto y ausencia de un trabajo de adecuación de esquemas teóricos globales (generalmente

cada con/en todas las prácticas sociales y es la suma de sus interrelaciones y no solo las vinculadas a la restrictiva alta cultura. Esta noción de cultura trasciende las nociones elaboradas por la moderna antropología cultural (como un sistema general de creencias, valores, etc.) y se expande a un sistema que es refractario a la consagración de valores absolutos dentro de un orbe cultural cerrado y homogéneo sino más proclive a insertar la cultura en una nueva matriz que incorpore, principalmente, la cultura de masas, la vinculada a la industria cultural, que dejó de ser un fenómeno secundario o vector ideológico de la cultura dominante, al estilo frankfurtiano, para convertirse en un proceso en permanente cambio y conflicto.

Siguiendo a F. Jameson (1992) es dable incluir la empresa de los Estudios Culturales en el marco general de la disgregación del modelo weberiano de las esferas autónomas o semi-autónomas que, como el arte y la cultura, se distanciaban de la razón instrumental de la modernidad. En este nuevo escenario se desploman las fronteras entre esas esferas y la cultura se reconoce como una dimensión central del mundo social. Los Estudios Culturales, en este sentido, convergen con este fenómeno en la medida en que son potenciales fuentes de esa nueva “cartografía cognoscitiva”. Asimismo, sucede un fenómeno semejante con la disgregación de las esferas disciplinarias de las humanidades y las ciencias sociales que los Estudios Culturales van a aprovechar. Román de la Campa (2000) registra, entre otros aspectos comunes en estos campos de estudios, el “quiebre disciplinario” y la “diseminación teórica” y se preocupa porque los Estudios Culturales pueden, en cruce con las teorías posestructuralistas, particularmente la Deconstrucción, perder el anclaje con las prácticas culturales concretas que fueron la base de los estudios ingleses. Afirma de la Campa:

Uno de los grandes desafíos para los estudios culturales será un sondeo de posibles reencuentros disciplinarios entre la producción empírica y la confección discursiva. Sin ellos atendemos a una posmodernidad que solo respeta los datos económicos y la especulación epistémica, o los junta en un nuevo orden de saber anclado exclusivamente en la revolución digital, la bolsa y la indeterminación epistemológica (79-80).

A mediados de los años ‘80, comienza incipientemente un proceso de

históricas, de que en ella se encuentran respuestas significativas para una interpretación materialista de la sociedad. Críticos de las concepciones deterministas que arrojaban para los estudios de la cultura los esquemas derivados de la dicotomía base/superestructura -es decir, que los procesos económicos determinan los ideológicos- los culturalistas ingleses sostenían que los procesos culturales son parte constitutiva de los procesos materiales. Una de sus motivaciones centrales fue, precisamente, la afectación de los mecanismos deterministas de los procesos sociales y culturales presentes en los estudios marxistas del momento. Esto implica sostener un concepto de cultura mucho más complejo y dinámico, alejado de las circunscripciones que le imprimieron tanto el idealismo, vinculado a la concepción *belletrista*, como el materialismo del marxismo determinista, en el cual la cultura es el producto de las condiciones materiales de producción.

La consecuencia inmediata de esta complejización es sostener que las prácticas y producciones culturales no son una mera expresión o resultante ni se derivan de un orden social ya constituido sino que son, en sí mismos, elementos constitutivos de ese orden. En notoria tensión con la ortodoxia de la teoría marxista -en particular la que desde los años '30 se dispersaba a partir de las *teorías del reflejo* y sus sucesivas teorizaciones desde la matriz del realismo socialista, pero también la que provenía del estructuralismo althusseriano- dicha reconfiguración permite acuñar a los culturalistas ingleses esta idea de que el orden cultural es un componente capital en el entramado de los procesos sociales, con el cual tiene una relación compleja, dinámica y conflictiva, y cuya especificidad hay que determinar en cada caso renunciando al mecanicismo de la doxa, en una perspectiva que recupera la visión historicista y la centralidad de los sujetos en esos procesos. En el estudio de esta relación consiste, propiamente, el análisis cultural. Esta concepción ya no permite la partición binaria entre alta y baja cultura, ponderando la primera, sino que la expande hacia límites que, en algunos casos los mismos culturalistas van visto como demasiado amplios. Fue Williams el encargado de trabajar a fondo este término, particularmente en *Marxism and Literature* (1977) y *Culture* (1981). En estos textos y en otros, como *Politics and Letters* (1979) y *Problems in materialism and Culture* (1980), fue sucesivamente afinando dicha noción que será central para esta matriz teórica ya que está imbrici-

mal copiados de la teoría marxista). En medio de esta fragilidad teórica en lo pertinente a la literatura continental, la composición del canon se mantenía casi intacto, a pesar de algunos valiosos intentos individuales o colectivos. Entre estos últimos cabe resaltar los aportes de las revista uruguaya *Marcha*, particularmente en los años '60 y '70 hasta su cierre, y la cubana *Casa de las Américas*, publicaciones conducidas en esos periodos por dos intelectuales que tendrán fuerte protagonismo en el desarrollo de la crítica posterior: Angel Rama y Roberto Fernández Retamar, respectivamente.

A partir de fines de los '60 y principios de los '70 la crítica latinoamericana -impulsada por un fuerte imperativo político- se consolida en un reclamo colectivo hacia un cambio de paradigmas teóricos, se somete a un proceso de autocuestionamiento profundo de las bases epistemológicas que la fundan, se acerca al pensamiento americanista con la idea central de atender a la especificidad de sus discursos literarios y debate sobre las condiciones de posibilidad de un estatuto teórico y crítico renovado para la literatura continental. Este sería el segundo momento del siglo en el que la crítica adquirió otro registro de articulación potente con la dimensión social y política y se identificó a sí misma como un discurso público con capacidad de intervención contrahegemónica. El discurso crítico sobre la literatura se articula notoriamente a los dos fundamentos de valor de las vanguardias de esos años: la modernización y la politización, en un continente expuesto a la penetración de los desarrollismos modernizadores y al mismo tiempo encolumnado en los procesos de liberación. Lo nuevo y la revolución, tenían su correlato en la crítica que -como pedía Fernández Retamar- debía cronometrar sus relojes para acompañar a una literatura, en particular su nueva narrativa, que ya había demostrado estar a la altura de los tiempos. La modernización de la crítica se articuló a la politización y los más densos debates se dieron en torno a los modos en que, liberados de esquemas vetustos de "inmanentismos" y "sociologismos" precedentes -tales eran los términos de la época- podía avanzarse en la construcción de un proyecto crítico latinoamericano que contuviera incluso la posibilidad de un horizonte teórico propio. Cabe aquí una aclaración: si bien en estos años se advierte la consolidación de estas problemáticas, como tales, ya venían siendo parte de la reflexión crítica desde los años '60. Andrés Avellaneda (1999) sostiene, en este

sentido, que en esos años hay tres grandes zonas temáticas que podrían deslindarse:

Primero, el pensamiento sobre la historia de la literatura, o sea, el trabajo de la revisión historiográfica de la serie literaria con la premisa de replantear los principios de la periodización y, sobre todo, el papel de la contextualización en el discurso histórico sobre la literatura de la región. En segundo lugar, la cuestión de los límites del corpus y de los discursos literarios; o, mejor dicho, la discusión sobre la necesidad de ensancharlos hacia los márgenes. Y en tercer término, la preocupación por definir la especificidad del pensamiento sobre la literatura latinoamericana: la construcción de categorías y modelos teóricos apropiados, sobre todo la factibilidad de una producción de conocimiento conectada con proyectos de liberación y desarrollo propios del continente (556-557).

Coincidiendo con la afirmación de Avellaneda, quisiéramos no obstante advertir que, por la cantidad y densidad de su formulación, sería dable pensar en términos de proyecto articulado y colectivo recién a partir de los años '70. Para entonces, cierta retórica utópica comienza a decantarse en problemáticas teóricas y críticas más concretas. Conocemos los protagonistas principales de este latinoamericanismo crítico que significó un partear en la reconfiguración de las perspectivas de la literatura continental de la segunda mitad del siglo XX: Angel Rama, Antonio Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar, Antonio Candido, Noé Jitrik, Nelson Osorio, Rafael Gutiérrez Girardot, Alejandro Losada, Carlos Rincón, Ana Pizarro, Saúl Sosnowski, Hernán Vidal, Hugo Achugar, entre los principales.

Hemos estudiado en otro trabajo más acabadamente esta generación de críticos con la hipótesis de que previo a la instalación del “latinoamericanismo internacional o transnacionalizado” en el marco de la globalización de los discursos en los años '90, el latinoamericanismo continental realizó un esfuerzo teórico y crítico sustancial, cuyos mejores resultados luego fueron absorbidos y en el mejor de los sentidos aprovechados dentro de este flujo teórico que hegemonizó gran parte del latinoamericanismo ya desterritorializado, multicéntrico y multilingüístico de la actualidad (Patiño, 2006).

Tal vez por su estrecha vinculación al proyecto cultural revolucionario de Cuba y a su urgencia por expandir ese proyecto en todas las prácticas

literatura en estricta relación con un redefinido concepto de cultura.

Un breve pero necesario movimiento retrospectivo se impone para aclarar esta articulación entre el paradigma de los Estudios Culturales y la crítica literaria latinoamericana. Esta zona de pensamiento crítico, nacida en Inglaterra en los años '50, se identificó e institucionalizó como *Cultural Studies* desde el *Centre for Contemporary Cultural Studies* de la Universidad de Birmingham durante su periodo de máxima producción durante los '60 y '70, y tuvo su consolidación y expansión internacional, particularmente a los EE.UU., a partir de los '80. Esta constelación de intelectuales conformaron a lo largo de estas décadas una zona de reformulación del marxismo conocida como la *New Left* inglesa: Richard Hoggart –fundador y primer director de este centro-, E.P. Thompson, Perry Anderson, Stuart Hall, Eric Hobsbawm, Terry Eagleton, y Raymond Williams, una figura capital en este conjunto para los estudios literarios. Nada más alejado de este núcleo de intelectuales marxistas en los años '50 que la intención de constituir una nueva disciplina académica. Sus investigaciones apuntaban, más bien, a delimitar un nuevo campo de problemáticas interdisciplinarias que discutieran tradiciones de pensamiento en las cuales se inscribían críticamente. En efecto, la primera etapa de los Estudios Culturales parte de lo que Stuart Hall (1981) llama esa “ruptura significativa” tanto del marxismo como del estructuralismo, dentro de un conglomerado de ideas que comienza a desarticularse y a reagruparse en torno a una nueva configuración de temas considerados prioritarios: los estudios de medios de comunicación y las culturas populares, como componentes irrecusables de todo análisis de una cultura. Hemos estudiado en otro trabajo el aporte de los Estudios Culturales (Patiño 2001), pero cabría sintetizar algunas de sus principales contribuciones, en especial, aquellas que impactaron en la crítica literaria latinoamericana.

En primer lugar, es clave considerar la redefinición del concepto de cultura. Sin descartar lo realizado por la Escuela de Frankfurt y retomando muchas de sus concepciones –principalmente el valor del universo simbólico en el mundo social-, el *materialismo cultural* de estos intelectuales provenientes de la historia, la teoría política, la sociología y la teoría literaria, se basa en la convicción de que la cultura es precisamente la instancia sobre la cual pueden ser pensadas las transformaciones

do occidental y que concibe como insuficientes tanto los enfoques del estructuralismo literario como los análisis sociohistóricos de la literatura provenientes del marxismo clásico. Si esto conlleva en la literatura occidental una erosión y hasta una eclosión de su canon, en el caso de la literatura latinoamericana posibilitó el levantamiento de las compuertas que obturaban el paso de los flujos de la profunda heterogeneidad cultural de la región. Esto propicia el surgimiento y la incorporación dentro de la crítica de las nuevas y viejas modalidades de escritura que a la literatura latinoamericana le permite albergar una sustantiva producción marginada al estatuto de subliteratura o no literatura –aquella *ancilaridad* de la que hablaba Alfonso Reyes-. La caída de la diferenciación genérica, la relativización de las nociones autoriales, la legitimación de nuevas modalidades de escritura en la que se hibridizan el testimonio, la autobiografía, el periodismo, las crónicas urbanas, los discursos pop y de los medios, etc., son todos índices de esta transformación crítica. Casi el último ladrillo de este muro, la noción de valor literario, aquello que rige lo que los formalistas llamaban la “literariedad”, terminó por identificarse con el fundamento de un belletrismo burgués – elitista, euro y etnocentrista, urbano, patriarcal y escriturario- que había sucumbido con la “ciudad letrada” que la sostuvo. Un ladrillo polémico, como lo veremos más adelante. La envergadura de esta transformación amerita que, antes de proseguir, nos internemos al menos brevemente en algunas de las principales líneas teóricas que dialogaron con esta crítica en pleno proceso de transformación.

Estudios Culturales e itinerarios teóricos en la crítica latinoamericana

En esta coyuntura podemos insertar como factor fundamental de estos cambios, el avance de los Estudios Culturales como matriz teórica dentro de los estudios literarios latinoamericanos. La prolífica reflexión reseñada en el apartado anterior en torno a la búsqueda de los modos *proprios* de absorber teóricamente los rasgos complejos de nuestras culturas y literaturas, se cruzan con esta línea de pensamiento que resultó particularmente estimulante para los críticos latinoamericanos, en la medida que permitía contener aquellas textualidades que ahora son incorporadas dentro de la noción de

culturales, Roberto Fernández Retamar haya tenido la prioridad de vislumbrar los ejes principales de la situación de los discursos teóricos y críticos del momento. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*² (1975) –verdadero texto maestro para la crítica posterior- abre la mayoría de las cuestiones que comenzarán a debatirse dentro de este nuevo proyecto crítico.

Más allá de las trayectorias individuales –densas e innovadoras en sí mismas- nos interesa remarcar aquí que estos críticos también participan activamente de una discusión de naturaleza metacrítica en el circuito de las revistas de crítica literaria y cultural de la época que se ampliaba por esos años en consonancia con la internacionalización de la literatura latinoamericana y su progresivo afianzamiento como área de estudios en los centros académicos metropolitanos, principalmente EE.UU. y Europa. De esos años data el surgimiento de una serie de revistas que privilegian la búsqueda de la articulación del discurso crítico con la dimensión histórico-política y social de América Latina: *Problemas de literatura* (Chile, 1973, dirigida por Nelson Osorio), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Perú, 1975, dirigida por Antonio Cornejo Polar), *Hispanamérica* (EE.UU., 1975, dirigida por Saúl Sosnowski), *Ideologies and Literatures* (1977, EE.UU, dirigida por Hernán Vidal), *Escritura* (1975, Venezuela, dirigida por Angel Rama), *Texto Crítico* (1975, México, dirigida por Carlos Ruffinelli), *Punto de Vista* (1978, Argentina, dirigida por Beatriz Sarlo), que acompañan a las revistas que desde el ámbito académico (como la *Revista Iberoamericana*, iniciada en México en 1938 y continuada en la academia norteamericana, primero en la Universidad de Iowa y luego en la de Pittsburg (EE.UU.) a partir de 1956 hasta la actualidad) o desde el campo cultural (como la cubana *Casa de las Américas*, 1960), ya venían sosteniendo, desde diversas posturas menos sistemáticas, la necesidad de la construcción de un discurso crítico para la literatura latinoamericana. También con otras, que desde planteos semióticos avanzaban en la constitución de un corpus teórico sostenido en textos latinoamericanos, como en el caso de *Dispositio* (1976, EE.UU., dirigida por Walter Mignolo) y *Lexis*, (Perú, dirigida por Susana Reiz). Los principa-

² El libro tuvo seis reediciones, la última de las cuales data de 1995, sustancialmente ampliada.

les responsables de estas revistas están en estrecha relación o a veces coincide de manera personal con este conjunto de críticos, o de una generación más joven: Walter Mignolo, Saúl Sosnowski, Beatriz Sarlo, Carlos Ruffinelli, entre ellos.³

Producto de la diáspora del exilio político o de la atracción de los nuevos espacios académicos internacionales para la literatura latinoamericana, estos intelectuales se plantean por primera vez de manera colectiva las condiciones de posibilidad de un nuevo estatuto crítico para la literatura latinoamericana. Se trata de una crítica que al tiempo que debate cómo construir el valor de su discurso crea los espacios de circulación para su despliegue, espacios que ya saltan los límites mayoritariamente continentales y abarcan el espacio internacionalizado de la academia y el mercado editorial (cada vez más concentrado en EE.UU. y Europa occidental).

Los términos de esas discusiones hacia principios de los '80 marcan un doble escenario: por un lado registran un evidente diálogo con las teorías contemporáneas, principalmente el Posestructuralismo francés y la Deconstrucción, así como el incipiente avance de los Estudios Culturales anglosajones y, por el otro, registran el esfuerzo de procesar esos horizontes teóricos para pensar de manera más productiva la problemática

³ Un importante volumen de estudios vinculados a esta problemática por parte de esos críticos se publicaron en dichas revistas, entre ellos: "Teoría social de la literatura: esbozo de sus problemas" (R. Gutiérrez Girardot, *Escritura*, 1976), "La nueva narrativa y los problemas de la crítica literaria actual" (N. Osorio, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1977), "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica" (N. Jitrik, *Revista Iberoamericana*, 1978), "Hacia una teoría de la literatura latinoamericana" (C. Rincón, *Texto Crítico*, 1978), "Historia de la historiografía y de la crítica literaria latinoamericana. Historia de la conciencia histórica" (C. Rincón, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1986), "Sobre la nueva novela y la nueva crítica latinoamericana" (R. Bueno Chávez, *RCLLA*, 1978), "Notas para un debate sobre la crítica literaria latinoamericana" (H. Achugar, *Casa de las Américas*, 1979), "Para una visión culturalista de la crítica literaria latinoamericana" (Hernán Vidal, *Ideologies and Literatures*, 1980), "Bases para un proyecto de historia social de la literatura de América latina (Alejandro Losada, *Rev. Iberoamericana*, 1981), "Tendencias y prioridades de los estudios literarios latinoamericanos" (Jean Franco, *Escritura*, 1981), "Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana" (Cornejo Polar, *RCLLA*, 1982), "Teoría literaria y desarrollo social en América Latina" (Raúl Bueno Chávez, *Hispanérica*, 1986), para nombrar sólo algunos ejemplos representativos de un corpus de alrededor de 50 artículos cuya mayor intensidad está concentrada entre mediados de los '70 y mediados de los '80

ca de la así llamada "especificidad" no sólo ya de la crítica latinoamericana sino de la teoría, como lo demuestra el paradigmático texto de Fernández Retamar antes mencionado, pero también los de Cornejo Polar, Carlos Rincón, Raúl Bueno Chávez, Nelson Osorio, Alejandro Losada, entre otros.⁴ La conciencia de una crisis del estatuto y la función de la crítica tal como se venía ejerciendo hasta el momento, y la preocupación ante la *precariedad* de los insumos teóricos con que la crítica sobre la literatura hispanoamericana se había conducido hasta el momento, transitan los numerosos estudios en libros o en artículos de las revistas citadas, y llegó a ser mayoritaria entre la generación de los jóvenes críticos entre fines de los '70 y mediados de los '80.

La operación crítica colectiva de más largo alcance en el siglo XX se prolonga por un lapso aproximado de veinticinco años y se propone una reformulación y puesta en discusión a fondo de los términos teóricos en los que se había movido hasta el momento la crítica literaria latinoamericana; y es precisamente esa situación de crisis epistemológica respecto de su propio objeto –tal como lo había constituido el poder letrado dentro de la crítica– la que posibilita el avance productivo del pensamiento posestructuralista. Los aportes de Angel Rama –particularmente en *La ciudad letrada* (1984)– y los numerosos trabajos de Antonio Cornejo Polar sobre la heterogeneidad cultural⁵, aunque entroncados en las problemáticas específicas de la literatura de la región, tienen un profundo vínculo con este pensamiento contemporáneo que ya había avanzado hacia el quiebre de la noción de literatura tal como la había consolidado el proyecto letra-

⁴ Entre los libros de estos autores que concentran esta preocupación pueden citarse: Antonio Cornejo Polar, *Literatura y crítica latinoamericana* (1982) y *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (1994); Raúl Bueno Chávez, *Escribir en Hispanoamérica* (1991). Carlos Rincón, *El cambio en la noción de literatura* (1978). Alejandro Losada, *La literatura en la sociedad de América Latina*. Frankfurt (1983).

⁵ Cfr. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7-8 (1978): 7-21; "La literatura peruana: totalidad contradictoria". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18 (1983): 37-50. "Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina". *Nuevo Texto Crítico* 9-10 (1992): 103-111. "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40 (1994): 368-371; "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana* LXII 176-177 (1996): 101-109.

ción de entender las publicaciones periódicas como mero telón de fondo o el elemento ancilar de una poética de autor (Schwartz y Patiño, 2004). Dos años después de la muerte de Lezama y apaciguados los escándalos y polémicas sobre *Paradiso* (1967), este trabajo de 1978, se preocupa por ubicar al origenismo dentro del cuadro generacional fundamentándose en la preeminencia programática de la poesía. Lo más relevante de *Orígenes* parece ser también para el puertorriqueño, su factura poética. Respondiendo a la retórica y a la organización textual de un texto académico y tributario en buena medida de las categorías planteadas por Fernández Retamar, Barradas intenta explicar el funcionamiento de la revista en relación a las líneas canónicas del sistema literario cubano. En este sentido, recupera la idea de trascendentalismo que Retamar había utilizado para explicar la estética origenista.

Retoma, además, la metodología utilizada por el autor de *Calibán* al ubicar a *Orígenes* dentro de las “generaciones” cubanas. Barradas, para su periodización, parte de la historia de las revistas anteriores que le permitieron a la constelación origenista madurar una estética, cuyo punto máximo se encontraría en la experiencia editorial del ‘44. En esas revistas proto-origenistas -*Verbum* (1937) y *Espuela de Plata* (1939-1941), pero también *Nadie Parecía* (1942) hasta la epigónica *Ciclón* (1955-1958)- se está construyendo un grupo, una matriz para leer la historia cubana. Aunque reconoce la presencia de otro género, el ensayo, termina ciñendo su lectura a la jerarquía poética. Su concepto del género poético supone la idea de que un texto posee una verdad que espera su desciframiento a través de la paráfrasis crítica, que en tanto acceso a esa oscuridad -lo oculto detrás de la retórica-, consagra la consideración de las noches origenistas, como una instancia pan-textual que enmarca la categorización del género. El descenso a lo infernal, a lo órfico pero también a lo innombrable, es prefigurado por el estudioso como un camino hacia cierto tipo de conocimiento. Barradas reformula así la idea origenista de la necesidad de un lenguaje crítico-metafórico para descifrar la obra de arte.

Al pasar revista a los otros géneros, produce dos observaciones interesantes: una, la presencia de la cultura negra -como ya sabemos un espacio negado en el origenismo- a través del ensayo de Lydia Cabrera; y otra, un sobredimensionamiento del lugar de Carpentier en las páginas de la

do por muchos de sus propulsores como un universo interpretativo que podía y debía englobar no sólo el periodo colonial sino todo el proceso histórico que llega a la contemporaneidad. En la medida en que estos estudios permiten una crítica radical al pensamiento occidental moderno (Nietzsche, Freud, Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida) y señalan su complicidad con la voluntad de poder y sometimiento, es posible desarrollar una crítica de los modos en que fue elaborado el pensamiento anticolonialista dentro de los mismos parámetros de la metafísica occidental. Castro Gómez y Mendieta señalan dos aspectos de profundización en los poscolonialistas: por un lado, el vínculo entre la razón occidental moderna y el proyecto europeo de colonización y, por otro, la dificultad de todo discurso anticolonial, emancipatorio, de construirse *por fuera* de ese paradigma sino a costa de reproducir, paradójicamente, las mismas categorías que pretende combatir si no media un fuerte movimiento de autorreflexión crítica. En ese sentido, *Orientalism* (1978) de Edward Said, ya había marcado el camino de esa concepción.

Es en este punto donde se centra el debate sobre el intento de los Estudios Poscoloniales Latinoamericanos que Castro Gómez y Mendieta compilan en el volumen de 1998 y ubican el debate entre la “poscolonización de lo latinoamericano” o la “latinoamericanización de lo poscolonial”. En efecto, se produce desde esta matriz teórica una fuerte crítica en el interior del latinoamericanismo, en particular a su modernidad letrada en la medida en que ésta constituyó su propio locus de enunciación en tensión pero dentro de los parámetros de ese horizonte. Por lo tanto, urge una visión que revise ese discurso y lo resitúe dentro de esta nueva conformación teórica. En oposición a esta perspectiva, según Castro Gómez y Mendieta, se encuentran los críticos que, como Mabel Moraña, Hugo Achugar o Nelly Richard, entre otros, diferencian entre “hablar *desde* y hablar *sobre* América Latina”, en donde la primera preposición no alude sólo al lugar geográfico sino fundamentalmente epistemológico. En este caso, estaríamos frente a una “nueva forma de teorización metropolitana *sobre* Latinoamérica que ignora las tradiciones de lectura y las memorias históricas articuladas *desde* Latinoamérica misma” (27), en una nueva forma de colonialismo o de “panamericanismo teórico”, proveniente de una maquinaria omnicompreensiva, una “internacional académica” que conecta sin mediaciones los saberes locales con los globales, ligados a los aparatos institucionales

(Richard) y, en ese sentido, esta práctica es tan condenable en el norte como en el sur.

El intento más cercano de anclar los Estudios Poscoloniales a la tradición del latinoamericanismo literario la ha realizado Walter Mignolo. Su principal contribución a los estudios Poscoloniales desde América Latina, *The Darker Side of the Renaissance* (1995), dio paso a una práctica y un discurso más *situado*. El interés por crear un *locus de enunciación* teórico regional crítico del occidentalismo, lo lleva a auscultar en la historia del pensamiento anticolonialista americano y configurar una teorización que él denomina “Posoccidentalismo”, apelando al término acuñado anteriormente por Roberto Fernández Retamar (Mignolo 1995, 1996, 1998). El crítico impulsa desde esta zona de reflexiones el grupo Modernidad/Colonialidad junto a críticos latinoamericanos vinculados al pensamiento filosófico de Rodolfo Kush y de Enrique Dussel. Una zona de interlocución que comparte con Zulma Palermo, Catherine Walsh, Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, entre los principales.¹⁰ Dentro de una crítica a la “geopolítica del conocimiento”, avanzan en la voluntad de construcción de lo que llaman “un paradigma otro”, diferenciado y resistente al que la modernidad entronizó en el pensamiento europeo y que el sistema colonial impuso a lo largo de su hegemonía.

La intervención de los Estudios Poscoloniales en los estudios literarios latinoamericanos, además de este fuerte debate que, en definitiva, pone en evidencia la lucha por las políticas de conocimiento sobre América Latina y sus dispositivos discursivos, trajo aparejada por otra parte una profunda renovación en la crítica de la literatura del periodo colonial, y un desafío para la reformulación de las herramientas teóricas que rigen la crítica emancipatoria en América Latina, uno de cuyos desprendimientos fue la constitución del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (1995), como instancia crítica alternativa a los Estudios Culturales y Poscoloniales.

Un latinoamericanismo desterritorializado y multicéntrico

La década del ‘90 marca el inicio del momento de constitución, con-

¹⁰ Cf. Palermo (2005), Castro Gómez (1996, 1999), Lander (2000 a y b).

En tal sentido, continúa la tesis de Guillermo de Torre, quien, en su texto de 1951,¹² había planteado la transición entre poesía pura y poesía absolutista señalando que esta última “no se conforma ya con ser pura (...) quiere convertirse en una actividad del espíritu y en un método de conocimiento” (Fernández Retamar, 1954: 88).

Su sospecha frente a la categoría generacional está presente en el recaudo de Retamar, que apela a ella solo por una exigencia de “objetividad” académica y haciéndose cargo de la hegemonía metodológica de su tiempo. Por otra parte, el concepto de trascendentalismo no deja de abreviar en el *compositum* lezamiano respecto de la posibilidad de fundar un sistema alterno que integrara los órdenes dispersos de la experiencia poética moderna en Hispanoamérica. Es decir que, si bien restituye este texto cierta autonomía para hablar del origenismo, aún muestra el costado más permeable de la crítica incipiente. Sin embargo, y a pesar de esas limitaciones, el texto abre un nuevo espacio para el “saber originista” en la medida en que instala la primera fractura discursiva, el primer extrañamiento que funda el concepto contiguo a la metáfora, reduciendo la eficacia de la paráfrasis -en apariencia, el irreductible destino de las aporías originistas- para ensayar un hipotético descentramiento que haga posible leer al margen de las lógicas de la tradición o la traición de los orígenes.

Fueron necesarias dos décadas de ostracismo¹³-sólo interrumpidos por dos o tres eventos- para que otra tesis, la de Efraín Barradas, continuara la tradición. Este trabajo, *La revista Orígenes (1944-1956)*,¹⁴ es el primero en concebir a la revista como un corpus, corriéndose de la tradi-

vasto recinto de la literatura, una actitud tan “ancilar” como la de la poesía social política, admite también otras, como las de Rimbaud, Claudel, Unamuno o Rilke (y en similar dirección a los poetas de Orígenes) en las que es evidente una voluntad de trascender la arquitectura de las palabras, para llegar por su medio a enfrentar lo desconocido, una realidad que vislumbran más entrañablemente” (Retamar, 1954: 86-87).

¹² Nos referimos al texto *Problemática de la literatura*, publicado en Buenos Aires.

¹³ No podemos detenernos en este trabajo en lo acaecido en esas décadas, sino someramente apuntar los efectos que producen los discursos de *Ciclón* (1955-1959) y *Lunes* (1959-1961), el caso Padilla y la cerrazón nacionalista del Congreso de Cultura y Educación (1971). (Cfr. Calomarde, 2009)

¹⁴ Hemos consultado la edición microfilmada que posee la Benson Latin American Collection en la Universidad de Texas, Austin. La tesis fue presentada en 1978 en la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Serie Thesis Princeton University.

De ahí que procure inscribir “esa obra” individual e histórica dentro de una de las generaciones literarias del sistema cubano, y luego avanzar sobre la especificidad irreductible de cada obra.

A Fernández Retamar debemos, sin embargo, la primera teorización sobre el origenismo de cuño poético, a través de su noción de “poesía trascendentalista” que, aún siendo tributaria del concepto poético esbozado por su maestro Lezama, fija una matriz más teórica, es decir, desde los paradigmas de la academia formula un *saber en tránsito* que traduce a los estudios institucionales la matriz poética del grupo. En este primer trabajo (con huellas de “trabajo de juventud”), el objeto revista no aparece; se aboca, en cambio, a leer la poesía y dentro de ella no logra desplazarse de la propia enunciación lezamiana, al tiempo que fija una idea de lo literario inscripta rígidamente en el cuadro generacional y en la individuación de cada obra de autor, sin trazar vínculos, redes o polémicas que excedan el marco generacional.

Curiosamente, el texto del autor de *Calibán* negocia con la teoría lezamiana anti-generacional, postula sus debilidades, escuchando la voz del maestro. Sin embargo, a pesar de los recaudos y matices, su esfuerzo de “tesis académica” debe apoyarse en un sistema categorial legitimado, que lo hace retomar las disquisiciones de Portuondo⁹ y también los aportes de Raimundo Lazo y Salvador Bueno. Más tarde, su texto de 1966 reordena este conjunto, ubicando a la tradición de la revista en el espacio de una “generación entre revoluciones”,¹⁰ lo que permite inferir el efecto del formato académico en el joven tesista que lo conduce a revisiones y conversiones futuras.

Al elaborar una categoría específica para la poesía origenista, se aproxima a Kant en tanto lo “trascendental” no ignora su inmanencia al tiempo que integra tradiciones diversas. De este modo, se construye como un espacio de búsqueda del conocimiento de índole diferente del que se funda en el racionalismo cartesiano, un espacio epistemológico que posee la capacidad constitutiva de alumbrar una visión integradora del mundo.¹¹

⁹ Los textos de Portuondo que revisa Retamar para su tesis son: *Proceso de la cultura cubana* (1939); *El contenido social de la cultura cubana* (1944); *Periodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana* (1948) y *Realidad y falacia de las generaciones* (1950).

¹⁰ Nos referimos al texto “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”.

¹¹ Señala al respecto “Pero así como esta inmanencia general admite siempre dentro del

vergente con el inicio de la globalización, de un latinoamericanismo des-territorializado, multicéntrico, con los anclajes locales debilitados en sus instancias materiales e intelectuales de producción. Pero, aún con el escenario que diseñamos más arriba, hay también que señalar que, a fines de los ‘80 y principios de los ‘90, esta crítica no es todavía un discurso hegemónico o vastamente diseminado, al menos no en todas las esferas académicas de estudio de la literatura latinoamericana dentro y fuera del continente. Si bien son verificables indicadores de apertura de la matriz del latinoamericanismo literario a las expresiones que se habían mantenido al margen del canon letrado, la crítica literaria y cultural, particularmente la de la región, todavía se mantiene dentro de los parámetros laxos de lo que la modernidad latinoamericana había configurado como literatura con señales claras de apertura de su canon. Es notoria, además, una autoconciencia de la crítica en esa operación que, al tiempo que se reformula, también sienta los mojonos de su consolidación como cuerpo organizado, de alta productividad particularmente a partir de la generación crítica de los ‘60-‘70. La voluminosa antología crítica de cuatro tomos editada por Saúl Sosnowski para la Biblioteca Ayacucho (1996-1997) -pero finalizada a principios de los ‘90- da cuenta clara de esta densidad y diversidad alcanzada en ese momento por un discurso que ya evidenciaba en sus distribuciones no sólo teóricas sino también geográficas, las diversas temporalidades de recepción, apropiación, reformulación o tensión con los demás discursos que estudiamos.

Cabría ensayar algunas hipótesis para esto relacionadas con la coyuntura regional a mediados y fines de los ‘80. Construida en los momentos de fuerte pulsión centrípeta, atenta al desideratum de crear un discurso crítico que acompañara los procesos densos y agudos que le tocó vivir al continente -desde los procesos revolucionarios hasta las dictaduras y posdictaduras-, la articulación fuerte de la crítica a las problemáticas de la posmodernidad en el continente, tuvo que esperar aún unos años más. En ese sentido, podría pensarse la crítica de este periodo como un discurso con vocación articuladora de un campo fracturado en sus discursos y en sus prácticas, cuidadoso de alertar sobre las complejidades de una “heterogeneidad de base” (Cornejo Polar), pero todavía preocupado por mantener el mapa religado a partir de grandes esquemas (Losada, Osorio, Pizarro, entre los principales) que no hicieran perder de vista la unidad

“en última instancia”.

Este es el escenario que se desmantela en torno a la década del ‘90. Momentos cruciales en el mundo finisecular marcan también esta etapa que reconfigura el destino de la región: la caída de muro del Berlín y el bloque soviético, con la consecuente crisis de los marxismos no sólo teóricos sino reales, internacionales pero también locales –pensemos en el derrumbe de la revolución nicaragüense en 1989-; el inicio del proceso de globalización económica en el marco del capitalismo transnacionalizado y la inserción de América Latina en el marco de democracias neoliberales que afectaron significativamente los espacios público-estatales, en especial los educativos; el avance vertiginoso de los medios electrónicos y las instancias comunicacionales que se abren a partir del surgimiento y expansión de internet, fueron todos cambios que repercutieron de diversos modos en los pilares de la crítica.

En el periodo que se abre en 1990 con la publicación de *Culturas híbridas* (1989), de Néstor García Canclini, otro texto maestro de la crítica cultural latinoamericana de entonces, ya es posible advertir algunos hitos: la progresiva pérdida de la hegemonía de la cultura letrada y la recolocación y radical centralidad de la noción de cultura provista principalmente por los de una esfera transdisciplinaria compuesta por los Estudios Culturales, la Antropología Cultural y la Sociología de la Cultura, entre las principales; la inserción y el aplanamiento de la literatura en el universo de la cultura de masas, la cultura popular, la cibercultura, entre otros horizontes contemporáneos; el desplazamiento y los quiebres transdisciplinarios como condición de abordaje de los estudios literarios; un cambio en la agenda del crítico que encontraba un nuevo repertorio teórico alternativo para afrontar nuevos objetos tras la fractura de la hegemonía letrada moderna en torno al canon literario vigente hasta entonces.

Para mediados de los ‘90, nos encontramos ya en la fase de confrontación de posiciones, de verificación de los impactos y alcances reales de los paradigmas posmodernos en la crítica regional, luego de la etapa celebratoria de las deconstrucciones de la modernidad propia de los ‘70 y los ‘80, que coincide también en un periodo de reajuste de presupuestos teóricos de sus referentes generales. Cornejo Polar hasta su fallecimiento, Silviano Santiago, Renato Ortiz, Jean Franco, Nelly Richard, Mabel Moraña, Hugo Achugar, John Beverley, Walter Mignolo, Ileana Rodrí-

constituye el primer intento de dotar de un cuerpo de enunciados teóricos a las metáforas y ficciones que venían siendo utilizadas para explicar al origenismo en su conjunto. Publicada con el título *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, construye una constelación de categorías traducibles al saber académico que no ha dejado de reproducirse dentro de las industrias universitarias. Pero es su propio texto también una escritura sujeta, ya que el efecto deudor de la obra de Lezama hace que las categorías teóricas que utiliza para explicar la poética del origenismo no se desplacen del foco que había propiciado el maestro. Este movimiento de sujeción y recolocación –al fijar una agenda y un modo de registro institucional sobre ese objeto- puede advertirse en el espacio que adjudica a la poesía en su estudio (el de la configuración de una nación frente al estado claudicante y amorfo del presente histórico) y en el tipo de conceptualización que produce y que acusa el condicionamiento histórico de los estatutos de conformación del saber académico.

En la primera mitad del siglo XX, con el auge de la Filología y la Estilística en los estudios literarios,⁷ la relación obra-autor, la idea de que el carácter individual y original de un texto tiene como supuesto principal la noción de un sujeto creador fuerte, dueño de un “estilo” propio y de una verdad –y por ello una moral- estética irrecusable, constituyen una matriz que atraviesa en buena medida la concepción de la literatura latinoamericana.⁸ La característica de estos enfoques consiste, básicamente, en proponer “obras de autor”, basadas en un fuerte concepto de sujeto creador y del proceso de individuación que se llevan a cabo a través del lenguaje y los procedimientos retóricos, con una clara delimitación de géneros. Esta matriz se transparenta en el texto de Fernández Retamar, debajo de cuya conceptualización se actualiza la noción de obra de autor.

declara acerca de sus condiciones “didácticas” y de la tutoría del propio Vitiér: “Al publicarlo ahora (pensando en la escasez de trabajos sobre el tema), he preferido no alterarlo: conservarle esa forma “escolar”, que, frente a muchas molestias, puede tener la virtud de la claridad” (Fernández Retamar, 1954:6).

⁷ La enorme circulación institucional de las aportaciones de Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert, entre otros.

⁸ Si observamos la bibliografía y las notas introductorias al trabajo, observamos no solamente la presencia de estudios cubanos acerca de problemáticas historiográficas y literarias de Cuba (Portuondo, Lizaso, Lazo) también la herencia de Onís –el discípulo del filólogo Menéndez Pidal- de enorme circulación continental.

a cargo de un hispostasiado Fermín Gabor.³ El debate sobre la “herida abierta” del origenismo auscultado por las páginas de la red, des-territorializando, desplazando y descolocando a la isla de su factura histórica, pero volviéndola un insumo para pensar las otras redes⁴ continentales, no deja de ser una incipiente zona que tiene mucho que aportar a la conformación de los estatutos críticos latinoamericanos.

Esa red, además de cuestionar el lugar de la enunciación epistemológica, se aboca a interrogar a las trampas de los neonacionalismos, las operaciones políticas de las academias que fijan una agenda en base a sus propios diseños globales y a sus inscripciones en agencias económicas y políticas, y permite una relativa democratización de sus objetos, al menos un llamamiento casi plural a participar de la fiesta de la palabra -una nueva “fiesta innombrable” origenista- en un diseño que problematiza la tensión entre lo local y lo global. La paradoja de “esa fiesta” consiste en que los cubanos de la isla tienen un acceso muy limitado a la mesa principal,⁵ aunque el oficialismo cultural sí se ha sentado en ella, a través de *Cuba literaria*. Leerlas -redes y operaciones- en la tensión política y en la disolución de las fronteras (teóricas, ideológicas, culturales) y en las maneras en que se reconfigura la nación desde la diáspora de sus sujetos culturales y textos, y desde una nueva interpelación a las sensibilidades localizadas, puede servirnos para pensar los modos en que se reconfiguran también las subjetividades en el territorio de la literatura.

El registro académico de *Orígenes* se inicia mientras la publicación aún está viva. En 1954, la tesis de posgrado de Fernández Retamar⁶

³ El estudio de estas revistas excede las posibilidades del presente trabajo, pero debería incluir a las numerosas publicaciones que abordan de diferentes maneras el problema *Orígenes*, aunque su tema principal sean los problemas culturales, políticos de la isla y su relación con la diáspora. Entre las más interesantes cabe destacar, *Otro lunes*.

⁴ Zanetti (1994) en su trabajo “Modernidad y religación: una perspectiva continental” aporta este concepto de las redes intelectuales que a partir de la irrupción de la Modernidad en América Latina permite re-ligar la experiencia creadora. Además, esta noción puede rastrearse en los trabajos de Rama como “polos de religación”.

⁵ El uso de Internet en la isla está regulado por el estado. En los últimos meses el gobierno de Raúl Castro ha propiciado un nuevo tipo de apertura y un inicio de esa desregulación. Todavía queda observar sus efectos.

⁶ Esta tesis fue presentada en la Universidad de La Habana un año antes y el propio autor

guez, (estos tres últimos miembros del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos), Beatriz Sarlo, George Yúdice, entre los principales, son los actores de una muy importante cantidad de debates que se llevan a cabo a partir de la crisis y paso del marxismo al posmarxismo de la mayoría de estos intelectuales.

En la región, en lo que concierne al espacio de la producción crítica y a sus condiciones de posibilidad, el agudo proceso neoliberal genera un escenario paradójico: al tiempo que se globaliza el estudio de lo latinoamericano, sus obras entran al canon occidental y se abren aún más espacios en las academias extranjeras para su estudio, en la región la capacidad de la crítica literaria y cultural para producir desde espacios institucionales afectados por el estrangulamiento del Estado y la liberalización de la educación superior, sufre un visible deterioro. En efecto, si en los últimos treinta años del siglo XX se produjo más crítica sobre la literatura latinoamericana que en el resto del siglo, una muy importante cantidad de ella se hacía, ya para estos años, fuera de América Latina e incluso fuera de sus propias lenguas, en particular, en inglés.

El ensayo ya clásico de Cornejo Polar, “Mestizaje e Hibridez, los riesgos de las metáforas” (1997) -texto emblemático de la época- es un registro claro de esta situación.¹¹ El hecho de que, por ejemplo, las cuatro quintas partes de las revistas sobre literatura latinoamericana se publiquen en centros académicos de Estados Unidos no es ajeno a que en los discursos críticos ya “desterritorializados” surja el problema del locus de enunciación, es decir, la necesidad de explicitar *desde dónde se escribe*, desde qué lugar no solo teórico sino geopolítico, se emite un discurso crítico-hermenéutico sobre el cuerpo de textos culturales latinoamericanos. Como afirma Moraña,

Ya no se trata de que, echando mano a una dicotomía esencialista, el intelectual se sitúe frente a -o del lado de- la otredad para aprehenderla, teorizarla o reivindicarla, sino de que descubra en su propia gestión tanto como en su objeto de estudio las marcas de alteridad que afectan su trabajo y su posición de sujeto que interpela y es interpelado por discursos

¹¹ Para un análisis del impacto de este texto, véase: Mabel Moraña: “De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional”, en Moraña (ed.) (2000).

que condicionan sus formas de ejercer el conocimiento y la praxis cultural (1997:17).

Una muy importante cantidad de publicaciones de la época en diferentes lugares dentro y fuera del continente acuerda en que resulta ya necesario discutir la validez de un pensamiento crítico latinoamericano en estricta relación con el lugar de enunciación, tal como lo registrábamos para el caso de los Estudios Poscoloniales, pero que también es pertinente para los demás registros teóricos posmodernos. El problema excede la pluralidad preposicional con la que han solido titularse muchos artículos y libros sobre la crítica cultural latinoamericana de entonces. Desde dónde, desde qué lugar geográfico/institucional/epistemológico, se produce el conocimiento *sobre* América Latina, parece ser más que nunca en la época de una academia migrante y diaspórica un parteaguas que algunas teorías intentan suturar a través de “epistemologías fronterizas” (Mignolo). Parte de los debates se concentran en la pregunta sobre si estamos dispuestos a sostener que el único pensamiento crítico válido es aquel que se inscribe en el arraigo de la experiencia “situada” dentro de la cultura y que de ella y sólo de ella pueden derivarse horizontes epistemológicos válidos o, por el contrario, si estamos dispuestos a pensar en la posibilidad de entrecruzamientos teóricos que, nacidos de otras experiencias culturales semejantes o disimétricas, permitan también pensar las nuestras, en la convicción de que eso no debilitaría nuestra capacidad de pensar fenómenos propios. ¿Qué pasa cuando se teoriza no sólo *sobre y para* América Latina sino *por/en nombre de* un continente al que se asume como incapaz de generar los propios parámetros de conocimiento cultural? El temor a renovar, en nombre de un nuevo discurso emancipatorio, la lógica capitalista (tardo capitalista ahora) y colonialista por la cual América Latina no es un espacio de producción de conocimientos sino solo proveedora de materias primas para su estudio, sobrevuela en muchos de sus críticos. En este caso, se perpetúa la idea, nacida en la conquista, de América como la página en blanco, como cuerpo desnudo, lugar del *otro*. En todo caso, se trata de la reedición de una vieja cuestión con instrumentos nuevos y que se interroga por el privilegio epistemológico de ciertos lugares de enunciación teóricos, críticos, académicos, editoriales, que se mantienen o se refuerzan en la globalización.

cuitos por donde se define la avanzada teórica. Y este cambio se da en dos sentidos: por una parte, el movimiento diaspórico (que implica la reinscripción de los sujetos en nuevas redes institucionales) corroe la dialéctica dualista en la configuración académica más tradicional (centros y periferias), en cuanto a la dimensión política de la ruta de circulación del conocimiento y a los modos de construcción de autoridad. Si esos circuitos, a través de sus lógicas de legitimación (de alguna manera reproductoras del modelo centro-periferia) tienden a naturalizar un tipo de centralismo, los contextos de enunciación que se generan después de las diásporas -cubanas, en este caso- de mitad del siglo XX y la religación de esas subjetividades a partir de nuevas redes (editoriales, revistas virtuales, reagrupamientos intelectuales en condiciones de exilio o insilio, etc.) favorecen un espacio de “epistemología fronteriza” (Mignolo, 1996), es decir, propenden a la reinsitucionalización en nuevos contextos productivos, como una manera alterna de vinculación de subjetividades, *locus*, modos lectores y estrategias de consagración. Por otra parte, estos nuevos contextos y su impacto en la conformación de epistemologías y discursividades, permiten reubicar (o des-ubicar) el lugar de la enunciación teórica de los estudios origenistas.

En este marco, la revisitación del origenismo promueve un debate que excede las fronteras nacionales -aunque las interpele- y coloca en el centro de la preocupación teórica el problema de los discursos culturales en la conformación de la identidad nacional, las relaciones entre lengua, texto y territorio y, particularmente, la participación de esos sujetos que escriben sobre Cuba desde fuera de Cuba, desde (y por fuera de) el *telos* nacionalista y revolucionario. El espacio hiperampliado de la diáspora cubana, el de los diferentes exilios latinoamericanos y su consecuente reinscripción en otros campos culturales, aporta una nueva ruta para el conocimiento, cuestionadora en parte de la constitución histórica de ese saber y además creadora de una retórica poética particular, que en la dinámica de la polémica constante, la burla, la parodia, los pseudónimos, el juego literario en clave hipercrítica propicia también a *Orígenes* y a la cultura cubana en los albores de una nueva estética de su enunciación. Uno de los ejemplos de esa clave lúdica, atravesada por una mirada ácida y cuestionadora, se encuentra en las páginas de las revistas virtuales, como *La Habana elegante*, y en particular la sección “La lengua suelta”

Orígenes en la agenda académica: ¿Zafarse del orden del origen?

El escrutinio académico y la toma de partido confluyen al fin en un itinerario que comienza por “llegar a Orígenes” para enseguida salir de la casa origenista, de la utópica ciudad de la poesía y de la “política poética”, de las insoportables determinaciones de la teleología. (...) Orígenes representa hoy más que nunca a los primeros. Zafarse del orden del origen entraña ahora más aventura que insistir tericamente en “la aventura de Orígenes (Díaz, 2006:59).

Si los procesos de reanonización de la revista han permanecido, en buena medida, subsidiarios de la posibilidad de pensar su inscripción en el terreno revolucionario -donde la crítica endogámica¹ ha jugado un importante papel-, su efecto más visible será la emergencia de una multiplicidad de estudios “institucionalizados” -vinculados a universidades, centros de investigación y publicaciones científicas- los cuales han producido también nuevos modos de reapropiación del “objeto Orígenes” en un proceso histórico que lleva al menos veinte años y ha sido el resultado de diversas condiciones y, básicamente, de sus propios estatutos de constitución.² Este movimiento de expansión y relocalización ha hecho pie en dos espacios geopolíticos clave para el estudio de la revista: el centro mítico de La Habana y las universidades de Estados Unidos. Como se advierte con creciente claridad, ello implica consecuencias en el plano epistemológico; quiero decir, al cambiar la ruta de circulación de la escritura crítica, se tocan las agendas académicas, se alteran los mecanismos de reapropiación del objeto, sus marcos de legibilidad y las dinámicas de subjetividades que se interpelan.

Ese movimiento se ha venido fortaleciendo en el proceso de la transi-

¹ En otro trabajo hemos definido esta noción como un tejido discursivo elaborado por sus principales referentes y construido a partir de las ideas metáforas principales que el propio Lezama había modelado. (Cfr. Calomarde, 2009)

² Nos referimos a la historia de los textos que buscan explicar al origenismo en una compleja red de condiciones que atañen a los modos de institucionalización de este tipo de discurso, a la interpelación ideológica a la que la crítica es sometida, a sus propios estatutos canónicos y a la negociación con las nociones de literatura y nación que recorren de modo particular la crítica cubana de mitades del siglo XX.

La disputa por el locus de la representación e interpretación cultural es sin duda uno de los parteaguas del debate porque está en juego la posición de América Latina en el mapa gnoseológico de la crítica cultural. Redistribución de nuevas cartografías de saberes académicos, desplazamientos de tradiciones teóricas, rearticulaciones transdisciplinarias, mutación de comunidades críticas y recolocación de teorías hegemónicas, son parámetros a cruzar para detectar el abrupto cambio de rumbo que analizamos en los discursos críticos latinoamericanos más recientes. En ese sentido, la crítica del latinoamericanismo literario y cultural no es ajena en absoluto a los fuertes virajes del pensamiento crítico contemporáneo, que había comenzado tres décadas antes y que abre las puertas a todas las variantes del posmodernismo. Estos discursos teóricos entroncados en el paradigma de la posmodernidad y dentro de lo que Jamenson ha definido como “nueva norma cultural sistémica” (1992, 20-21), ponen en jaque la supervivencia de los restos de la crítica literaria tal como se la concibió hasta entonces, toda vez que la noción de su objeto de estudio quedó sepultado en las ruinas de la crítica de la modernidad letrada.

Hemos intentado hacer un recorrido introductorio sobre los diferentes momentos y desafíos de algunos de los itinerarios de la crítica literaria latinoamericana en un período (1970-2000) que fue el más intenso y activo de su historia. Lo hicimos bajo expresa renuncia a toda vocación totalizadora y omnicomprendensiva de la vastedad de sus diversas expresiones; nos guió más bien el propósito de abrir al lector el escenario discursivo en el cual los estudios que componen este libro han tenido lugar, un escenario que requiere un estudio cada vez más consciente de que en las *escrituras latinoamericanas*, la literatura, la teoría, la crítica forman parte del mismo entramado.

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, Enrique 1961. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: FCE.

AVELLANEDA, Andrés 1999. “Desde las entrañas: Revistas de y sobre Latinoamérica en los Estados Unidos”, en Saúl Sosnoswki (ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.

BEVERLEY, John 1996. “Sobre la situación actual de los estudios culturales”, en Mazzotti y Zevallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.

BUENO CHÁVEZ, Raúl 1991. *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima-Pittsburg: Latinoamericana Editores.

CASTRO GÓMEZ, Santiago 1996. *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Eduardo Mendieta (Coords.) 1998. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Univ. of San Francisco/Miguel Ángel Porrúa.

CASTRO GÓMEZ, Santiago 1999. “Introducción. Poscolonialismo o la crítica cultural del capitalismo tardío”, en Castro-Gómez, Guardiola Rivera y Millán de Benavides (Eds.), *Pensar (en) los intersticios*. Bogotá: Instituto Pensar.

— *Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Univ. Javeriana, Inst. Pensar, 9 –19.

CORNEJO POLAR, Antonio 1982. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

— 1994. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

— 1997. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”. *Revista Iberoamericana*, N° 180, Julio-Septiembre, 341-344. Pittsburg

DE LA CAMPA, Román 2000. “Los estudios culturales: aperturas disciplinarias y falacias teóricas”, en Mabel Moraña (Ed.) *Nuevas perspectivas sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 77-95.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto 1995 [1975]. *Para una teoría de*

Orígenes en su tinta

Nancy Calomarde

La producción crítica en torno a la revista cubana *Orígenes* (1944-1956) ha sido profusa y diversa. Medio siglo después de su cierre continúa, como una herida abierta, alimentando fuertes debates en revistas culturales, producciones virtuales, tesis académicas y polémicas literarias. A ese exceso debe, inmediatamente, sumarse otro efecto, una especie de escritura tautológica que remite siempre a la misma red de categorías, al mismo sistema de citas, a una repetida escena de lectura en la literatura cubana sobre la obsesión por los *Orígenes*. De modo que excesividad, tautología y actualidad resultan los efectos sobresalientes de una abigarrada biblioteca que se resiste a la clausura y que por esa razón continúa interpelando a la reflexión crítica.

El hecho de que Lezama se convirtiera en el “primer crítico” de su revista, es decir, el primer autor en definir un programa -o mejor sería aludir a un antiprograma- así como también en la primera voz que disemina las pistas para acceder a un modo de conocimiento del origenismo, ha generado una retórica particular y unos efectos estético-ideológicos que no ha dejado de hacer escuela. Por otra parte, como la cara y ceca de una moneda, su principal difusor ha sido también el poeta central de la revista, Cintio Vitier, convertido con el paso de los años en la voz principal que redefine el lugar de la revista en el cuerpo de la Nación cubana. Como ha señalado Ponte, “La crítica en *Orígenes* fue simultánea al gesto literario gracias, principalmente, a Cintio Vitier” (2002:95). Su operación vincula y transforma la lectura de la revista a partir de los paradigmas ideológicos que configuran el presente histórico nacional y deja al desnudo la historia de cómo una lectura de *Orígenes* devino en revolucionaria.

la literatura hispanoamericana. Primera edición completa. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

FRANCO CARVALHAL, Tania (coord.) 1996. *O Discurso Critico na A. Latina*. Porto Alegre: UNISINOS.

GARCÍA CANCLINI, Néstor 1989. *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GRÜNER, Eduardo 2002. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.

HALL, Stuart 1981. “Cultural Studies-two Paradigms”, en T. Bennet, G. Martin, G. Mercer y J. Woollacott. (eds.). *Culture, Ideologies and Social Process*. Londres: Open University-Batsford.

JAMENSON, Frederick 1992. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

LANDER, Edgardo (coord.) 2000a. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

— 2000b “¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién? Reflexiones sobre la universidad y la geopolítica de los saberes hegemónicos”, en Castro Gómez (ed.) *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: Univ. Javeriana, Int. Pensar, 49 –70.

LOSADA, Alejandro 1983. *La literatura en la sociedad de América Latina*. Frankfurt: Vervuert.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y Hermann Herlinghaus 2000. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de W. Benjamin*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.

MAZZOTTI, José Antonio y J. Zevallos Aguilar (coord.) 1996. *Ase-dios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

MELLINO, Miguel 2008. *La crítica poscolonial*. Buenos Aires: Paidós.

MIGNOLO, Walter 1995. “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Revista Iberoamericana*, 170–171, enero-junio, 27–40, Pittsburgh.

— 1996. “Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas”. *Revista Iberoamericana*, 176 –177, julio-diciembre, 679-696, Pittsburgh.

- 1998. “Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, en Santiago Castro-Gómez, Eduardo Mendieta (eds.).
- 2003a. “Las humanidades y los estudios culturales. Proyectos intelectuales y exigencias institucionales”, en Catherine Walsh (ed.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito: Abya Yala –Univ. Andina Simón Bolívar, 31 –58.
- 2003b. *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MORAÑA, Mabel (ed.) 1996. “Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas”. *Revista Iberoamericana*, LXII, 176-177, Pittsburgh.
- 1997. “Crítica Literaria y globalización cultural”. *Papeles de Montevideo*, N° 1, 9-25, Montevideo.
- (ed.) 2000. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- PALERMO, Zulma (ed.) 1999. *El discurso crítico en América Latina, II*. Buenos Aires: Corregidor.
- 2005. *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción Editora: Córdoba.
- PATIÑO, Roxana 1999. “Discursos teóricos y proyectos intelectuales: Punto de Vista y la introducción de Raymond Williams y Pierre Bourdieu en Argentina. *E.T.C. (Ensayo-Teoría-Crítica)*, Año 7, N° 10, 25-33. Córdoba.
- 2001. *El materialismo cultural de Raymond Williams*. Córdoba: Ediciones Epoké. Colección Breviarios Teóricos.
- 2006. “Debates teóricos en torno a la literatura latinoamericana: el surgimiento de un nuevo estatuto crítico (1975-1985)”. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, N° 12. Publicación electrónica: www.orbistertius.unlp.edu.ar
- RICHARD, Nelly 2000. “Un debate latinoamericano sobre práctica intelectual y discurso crítico”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, N° 193: 841-850, Pittsburgh.
- 2001. *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- 2008. *Debates críticos en América Latina*. 3 Vols. Santiago: Ed. ARCIS, Ed. Cuarto Propio, Revista de Crítica Cultural.
- RINCON, Carlos 1978. *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá:

Instituto Colombiano de Cultura.

RINCON, Carlos y Petra Schumm (eds.) 1995. *La crítica literaria hoy. Entre la crisis y los cambios: un nuevo escenario*. *Nuevo Texto Crítico*, 14-15, Standford.

SARLO, Beatriz 2008. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en Nelly Richard (Ed.) *Debates críticos en América Latina 2. 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, Santiago: Ed. ARCIS, Ed. Cuarto Propio, Revista de Crítica Cultural, 51-61.

SOSNOWSKI, Saúl 1996, 1997. *Lectura crítica de la literatura americana*. 4 Vol. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

171, 27-40, Pittsburgh.

— 2003. “Las humanidades y los estudios culturales. Proyectos intelectuales y exigencias institucionales”, en Katherine Walsh (ed.) *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Quito, Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, 31-58.

PONTE, Antonio José 2002. *El libro perdido de los orígenistas*. Madrid: Colibrí.

PRATS SARIOL, José 1984. “La revista Orígenes”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Poitiers: Espiral.

RAMA, Ángel 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

RICCIO, Alejandra 1984. “Los años de Orígenes”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Poitiers: Espiral.

RODRÍGUEZ FEO, José 1991. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana: Era.

SANTÍ ENRICO, Mario 1975. “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente”. *Revista Iberoamericana*, 92-93, 535-546, Pittsburgh.

— 1984. “Entrevista con el grupo Orígenes”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Tomo 2, Madrid: Fundamentos.

— 1985. “La invención de Lezama Lima”. *Vuelta*, 102, 45-49, México.

SOSNOWSKI, Saúl 1999. *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.

SCHWARTZ, Jorge y Roxana Patiño 2004. “Introducción”. *Revista Iberoamericana*, 208-209, 647-650, Pittsburgh.

VITIER, Cintio 1948. *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. La Habana: Ediciones Orígenes.

— 1952. *Cincuenta años de poesía cubana*. La Habana: Dirección de cultura del Ministerio de Educación.

— 1970. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1958.

— 2002 [1975]. *Este sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. La Habana: Unión.

— 1994. *Para llegar a Orígenes*. Editorial Letras Cubana, La Habana.

— 1993. “La aventura de Orígenes”, en *Fascinación de la memoria*, La Habana: Letras Cubanas, 309-337.

revista. Si bien participó en dos ocasiones¹⁵ con sendos cuentos, y si bien más tarde confluirían -pero sin dejarse asimilar- Lezama y Carpentier en la categoría de lo “real maravilloso” y lo “natural maravilloso”, la efectiva presencia del otro cubano en la revista ha sido bastante limitada. Mucho más evidente, en cambio, es la presencia de Lydia Cabrera que publicó varios ensayos y cuentos, o la de un García Vega que publicó un buen número de cuentos y no aparece nombrado.

Es claro que el operativo del autor está impregnado de la herencia del boom y sus objetos consagrados, particularmente por la onda expansiva del realismo mágico en sus diferentes vertientes. Sin embargo, y a pesar de que su texto acusa en alguna medida las huellas del estructuralismo en boga de los ‘70, el hecho político relevante de su lectura estriba en que, en la década del absoluto silenciamiento de *Orígenes*, una tesis doctoral “institucionaliza” su lectura - la traduce a los códigos específicos-, la hace compatible con los códigos de la visibilidad académica.

Barradas postula la clara paternidad lezamiana en esta epistemología poética que se articula a partir de tres principios básicos: un principio trascendental -y en esta factura nuevamente Retamar- que parte de la realidad para producir un conocimiento trascendente, metafísico y ontológico. Un segundo tipo de trascendencia, desde la problemática de una poética nacional, busca tender redes con un conocimiento de carácter universalizador, y por último la idea del poeta como el creador de un nuevo tipo de tradición, y en este sentido recoge y relea la paternidad doble de Martí y de Casal. Si bien advierte la necesidad de clasificar el sistema literario cubano por géneros, y como consecuencia recoge el teatro de Piñera, la narrativa de Carpentier y Cabrera, el ensayo de matriz antropológica, no puede desplazarse del foco poético, tanto en el punto de vista con que lee a la revista, como en la subsidiaridad de los demás textos. No discutimos la irrecusable marca poética de la revista, lo que señalamos es que la matriz de cierta ensayística -a caballo entre varios géneros, como la cultivada por Lezama, María Zambrano y el propio García Vega, entre otros- acusa una contaminación que no permite establecer escisiones rígidas entre géneros. Por otra parte, el programa narra-

¹⁵ Con “Oficio de tinieblas” en el número 4, de 1944, y con “Semejante a la noche” en el Número 31, de 1952.

tivo ocupó un espacio importante, no solamente porque Lezama había sostenido el camino de la poesía a la novela sino porque de manera paralela se gesta una discursividad narratológica afín a la poética, sin la cual no es posible leer la tensión discursiva origenista.

En busca del Santo Grial lezamiano

El primer impulso de reinención¹⁶ del origenismo se da en el Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima de 1984 en Francia, dentro del cual una serie de textos consagran el evento bisagra: dotar al origenismo de una nueva “actualidad crítica”.¹⁷ Si bien del encuentro participan tanto teóricos como antiguos miembros activos de la revista (Vítier y Marruz), el efecto que había generado la polémica por la prohibición de *Paradiso* años antes y el interés por Lezama por parte de una de las figuras claves del Boom, como Cortázar,¹⁸ ayudan a explicar esta circulación sinecdótica de los productos lezamianos,¹⁹ en una ruta que se

¹⁶ Nos referimos a un evento colectivo que transforma la agenda literaria, sin desconocer los esfuerzos aislados de algunos críticos que desde mediados de la década anterior habían venido ensayando una relectura de los productos lezamianos. Pensamos especialmente en el trabajo de Santí (1975) publicado en *Revista Iberoamericana* sobre el que no podemos explayarnos en este estudio (Cfr. Calomarde, 2009).

¹⁷ La obra que reproduce los trabajos fue publicada en ese año (1984), sin embargo el Coloquio tuvo lugar dos años antes. Allí, en una ponencia fallida, Cortázar proclamaba “se me ocurre que esta reunión en Poitiers tiene algo de legendario, algo que reúne una vez más a Arturo y los caballeros en torno a la mesa redonda. Nuestro Grial se llama Lezama Lima, hay que buscarlo porque solo lo conocemos y lo alcanzamos en parte, hay que traerlo a nuestra interioridad para que nos ilumine; hay que defenderlo de manos sucias y de intenciones impuras que se sirven de él ahora que no puede rechazarlas con ese humor que a su tiempo redujo a cenizas tantos ataques de resentidos y de envidiosos. Seamos hoy aquí sus caballeros andantes, ayudemos a destruir a tantos monstruos, enanos y brujas que acechan en los caminos por donde se va al encuentro de ese espléndido Grial de la poesía cubana”. El texto está reproducido en el volumen *Cercanía de José Lezama Lima* (Espinosa, 1986:185).

¹⁸ Nos referimos a los textos de Cortázar “Para llegar a Lezama Lima” (1966), también el texto de Vargas Llosa, en el mismo sentido “*Paradiso*: una suma poética, una tentativa imposible”. También a los publicados en las actas del *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima* celebrado en de Poitiers, Francia, en 1982.

¹⁹ Utilizamos el plural porque simultáneamente a esta resurrección transnacional de Lezama se observa un creciente interés por la obra de Piñera y de otros origenistas. Ver bibliografía.

nos Americanos, N° 6 CXLIX, nov-dic 1988, 37-40, México.

— 1976. *Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana*. México: Nuestro Tiempo.

— 1994. “Orígenes como revista”. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 49, 293-322, Bogotá.

— 1961. *En su lugar, la poesía*. La Habana: Centro.

— 1971. “Calibán”, *Casa de las Américas* (68). La Habana, 124-151.

— 2004. *Cuba defendida*. Buenos Aires: Nuestra América.

— 1962. “Poesía y revolución”. *Papelería*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas.

GARCÍA MARRUZ, Fina y Cintio VITIER 1978. *La flor oculta de la poesía cubana*. La Habana: Arte y Literatura.

GARCÍA MARRUZ, Fina 1997. *La familia de Orígenes*. La Habana: Ed. Unión.

HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl 1990. “Re-nacimiento de un taller renacentista”. *Casa de las Américas*, vol. 180. La Habana.

KANZEPOLSKI, Adriana 2004. *Un dibujo del mundo. Extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo.

— 2001. “*Orígenes-Sur*: el murmullo de una conversación americana”, en Javier Lazarte. *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La nave va.

LEZAMA LIMA, José 1977 [1953]. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Analecta de reloj, Obras Completas*. México: Aguilar.

— 1939. “Razón que sea”. *Espuela de Plata*. S/d.

— 2002 [1965]. *Antología de la poesía cubana*. Madrid: Verbum.

— 1977 [1953]. *La expresión americana. Obras Completas*. México: Aguilar.

— 1977. *Oppiano Licario*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura.

— 1996. *Paradiso* (Vítier, Cintio, ed). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección Archivos.

— 2000. *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. La Habana: Verbum.

MIGNOLO, Walter. 1991. “Teorizar a través de fronteras culturales”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33, 103-112, Lima.

— 1995. “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Revista Iberoamericana*, N° 170-

Bibliografía

ARCOS, Jorge Luis 1994. *La pobreza irradiante*. La Habana: Letras cubanas.

— 2002. *Los poetas de Orígenes*. México: Fondo de Cultura Económica,

— 1999. “Orígenes: Ecumenismo, polémica y trascendencia”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza,

BARRADAS, Efraín 1978. *La revista Orígenes (1944-1956)*. Thesis Princeton University. Versión microfilmada. Benson Latin American Collection Microforms, film 13, 328.

BARQUET, Jesús 1992. *Consagración en La Habana .Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*. Miami: North-South Center. Universidad de Miami.

CALOMARDE, Nancy 2009. *Escenas de lectura y escritura. Sur y Orígenes; fragmentos de un diálogo oblicuo*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Córdoba.

— 2010. *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*. Córdoba: Alción.

CORNEJO POLAR, Antonio 1994. *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andina*. Lima: Horizonte.

— 1998. “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes”. *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, LXII, 176-177, 837-844, Lima.

CROCE, Marcela (comp.) 2006. *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla*. Buenos Aires: Simurg.

DÍAZ DUANEL, Infante 2005. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto 1954. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Orígenes.

— 1966. “Para una intelectualidad revolucionaria en Cuba”. *Cuader-*

diseña primero fuera de la isla y que concluirá, años más tarde, en el centro de La Habana. Este recorrido, avivado por el “efecto Boom” pero también por las polémicas nacionales acerca de las relaciones problemáticas entre canon y la revolución dentro de la literatura cubana y el subsecuente “silenciamiento” de la constelación origenista,²⁰ se construye a lo largo de un proceso que tiende hacia una integral revisión de la labor del grupo que alcanzará su punto de máxima exposición y tensión en el año del cincuentenario de *Orígenes*.

Dos trabajos, a nuestro juicio claves de ese evento, de Claudia Riccio y José Prats Sariol, tienen por objeto la novela de culto del origenismo y, sin embargo, llegan al universo de la revista desde un paradigma diferente. Comparten la propuesta de leerla desde las configuraciones culturales mismas que proponen los textos, tales como el margen y la resistencia, la encarnación de una idea nacional, la cultura del ceremonial, la idea de sacerdocio del arte y las “desventuras rodeantes” (Riccio, 1984:29). En ese sentido, evitan la transpolación y el forzamiento que habían acechado a los estudios previos y proponen pensar el texto revista inscrito en una red de discursos sincrónica y diacrónica. Al abrir este diálogo, Riccio logra leer la labor del grupo en la tensión entre lo nacional y lo universal, tan pertinente para el debate ideológico de la década. Entretanto, Prats interroga las colaboraciones extranjeras en *Orígenes*, las traducciones y las enunciaciones que sus miembros principales realizaron sobre el espíritu abierto del origenismo. Además se centra en lo que denomina “conciencia regional” y “solidaridad continental” que le permite formular una ruta que va de lo cubano a lo continental y de lo continental a lo universal (Prats Sariol, 1984: 50). Puestos a dialogar, los trabajos descentran las lecturas inmanentes y subsidiarias sobre el objeto revista que habían primado en la crítica e interrogan las filtraciones y aperturas que los textos promueven desde el típico dialogismo de una publicación cultural colectiva.

²⁰ Recordemos el efecto Padilla y el discurso de Castro en 1971, “Palabras a los intelectuales”, con motivo del Congreso de Educación que marca un punto de inflexión en el modo de considerar el Estado cubano las relaciones entre literatura y nación, además de un nuevo modo de “corporativismo intelectual” que se pone en escena en las cartas y documentos públicos de diversos intelectuales que participan activamente del debate Padilla. Un ejemplo claro de esa relocalización constituye la “Declaración de los 62” y el “Fragmento del discurso de clausura del Congreso de Educación y Cultura” (Croce, 2006).

El segundo y capital momento de la crítica rehabilitadora del origenismo se da en el contexto cubano con motivo del Cincuentenario de *Orígenes*, en el año 1994, momento que señala definitivamente una divisoria de aguas respecto del lugar que ocuparán estos estudios en las agendas académicas. Testimonio de este profuso operativo constituye la serie de textos críticos que se publican dentro y fuera de Cuba, bajo la ola expansiva de la efeméride. Esta revisión se ve fortalecida y complejizada por el recambio de paradigmas teóricos que se advierten en los inicios de los '90; el auge de los Estudios Culturales en las academias norteamericanas y poco después en las academias de Latinoamérica, como así también los estudios post (primero, los posestructuralismos, luego los estudios poscoloniales, la cuestión de las postmodernidades, etc.) y el interés por los objetos subalternizados por la crítica académica. La creciente complejidad teórica que marca el recambio apunta a definir un campo de estudios amplificado y desplazado de la noción de sujeto cartesiano, centrado y fuerte, hacia los referidos a subalternos u objetos marginalizados de las textualidades canónicas. En este escenario, el movimiento ayuda a interpelar otro tipo de objeto, que permite, en parte, explicar el interés particular por las revistas latinoamericanas. A pesar de haber constituido un espacio importantísimo en la configuración de los sistemas literarios continentales, su estudio como “texto” es bastante tardío y se remonta a fines de los ochenta,²¹ cuando los académicos empiezan a advertir la necesidad de afinar sus métodos y la posibilidad de leer esas discursividades en un marco teórico particular.

Como anticipando la oleada que se despliega dos años más tarde, Jesús Barquet -otro miembro de la generación de “los hijos de Orígenes”- publica una nueva tesis doctoral sobre el origenismo.²² Si bien el texto editado es una adecuación abreviada del original, aporta una serie de nociones que se vinculan estrechamente con los nuevos marcos de visibilidad que se abren para la crítica literaria de los '90. En primer lugar, el

²¹ En tal sentido, podemos pensar en la compilación de Sosnowski (1999) o en el estudio de King (1989) sobre la revista *Sur*.

²² Nos referimos a *Consagración en La Habana*, con lo cual recupera el nombre que había propuesto Rodríguez Feo para su revista y que fuera derrotado frente a la idea de Lezama. Sobre la polémica por el nombre hemos consultado las cartas cruzadas entre sus directores (Rodríguez Feo, 1989).

relectura de los nacionalismos políticos. En este Coloquio comulgarán de manera tensa Cintio Vitier y Fina García Marruz con la nueva generación pos-origenista configurada en los escritores de los '80, que volverán al origenismo como a una especie de paternidad innombrable y, a la vez, revisarán también el aporte de los disidentes (Sarduy, Fowler, Barquet y Jesús Díaz). La efectividad del discurso oficial confluye haciendo que *Orígenes* represente la iluminadora anticipación revolucionaria, la profética reinvención de Martí y la recuperación del tiempo mítico, antimoderno, propio para una Cuba centrada en el paradigma utópico del siglo XIX, como posibilidad epistemológica y política de liberarse de las trampas de una modernización que implica sujeción a esquema exógenos, cooptación de identidades locales y supresión de la voz subalterna. De modo que la revisión y transformación de la episteme suscitadas por los estudios post, los nuevos estudios latinoamericanos centrados en el sujeto heterogéneo (Cornejo Polar, 1994) y subalternizado (Mignolo, 2003) de las culturas periféricas y la revisión de textos “marginados” en los esquemas eurocéntricos permitirán la posibilidad de acceder a ese universo.

No podemos cerrar estos párrafos sin hacer referencia a la emergente transición cubana y el carácter de “herida abierta” que continúa generando la discusión origenista entre los intelectuales cubanos de la isla y de la diáspora. Si la epistemología origenista que actualiza la efeméride del '94 se funda en el fondo resistente de su poética (la posibilidad de la cicatriz frente a la violencia): resistencia frente las lógicas de los grandes relatos de la Modernidad -causalismo, historicismo, mercantilización, relato del progreso-, resistencia frente a las estéticas, producto de “esa modernidad literaria” proveniente de la experimentación formal o del realismo; resistencia frente la acepción de Cuba como Antilla; el hipotético fin del ciclo revolucionario ha desmontado su impotencia, haciendo tallar la pérdida (Ponte), la neurosis cubana, la obsesiva fijación de los *Orígenes* (García Vega), las fábulas nacionalistas (Díaz), el cuerpo cubano sangrante. Esa materia inconclusa y fallida habilita nuevos discursos: la hibridez genérica, las contaminaciones del yo, los límites borrosos de la ficción y la no ficción. La reciente crítica origenista no deja de proponer una lección desautorizada del carácter potente y a la vez inestable del discurso crítico latinoamericano.

¿Sólo queda de la crítica su marca de último borde de cualquier frontera?

normas, la fluencia de poesía, novela, autobiografía y testimonio en el corazón de un texto profundamente reevaluador, no deja de ser un tipo de lección, una clase de apuesta para volver a integrar la crítica a la literatura.

El cuerpo cubano sangrante

Como parte del sistema epistemológico que conforma el origenismo a través de sus modulaciones metateóricas, hemos intentado demostrar a lo largo de este capítulo de qué manera cada efemérides cubana rearticula diferentes iniciativas particulares en la búsqueda de una nueva legitimidad origenista para intervenir en los debates de su tiempo y para hacerla compatible con el *canon cubensis*. La última, la del '94, que coincide con lo que Díaz ha llamado “la plena habilitación oficial del origenismo”, está enmarcada en una serie de condicionamientos globales a partir de un largo proceso que se inicia a mediados de los años '60 como un efecto de las revisiones que aporta el Boom. La episteme de este proceso de consagración internacional está cifrada en el Coloquio de Poitiers de '84 -la búsqueda del “Santo Grial Lezamiano”-, donde, como un efecto secundario de esta consagración, se comienza articular una lectura de uno de sus productos grupales más acabados: la revista *Orígenes*.

Sin embargo, el traspaso de esa canonización particular al de la obra de conjunto necesitará de nuevos paradigmas de lectura que convergen en los '90. La oleada de estudios académicos gestados en universidades norteamericanas y expandidas luego a Latinoamérica hace posible que, en el marco de los aportes del Posestructuralismo, los Estudios Culturales y los Estudios “Post”, aporten nuevas categorías para leer objetos culturales desplazados del canon literario.

Es necesario considerar también el proceso de revisión político-ideológica que se abre en los '90 y que trae aparejado un recambio de paradigmas para entender los objetos culturales. Después de la caída del Muro de Berlín y la desaparición del bloque soviético, se inicia una profunda revisión de la izquierda y también de los nacionalismos. Por un lado, el Coloquio implicará la necesidad de una relectura de la tradición nacional consagrada bajo el modelo revolucionario, pero anclada en el siglo anterior; por otro, implicará una zona más amplia del debate prefigurado en la

texto señala la imperiosa necesidad del estudio de las revistas culturales para ingresar a los sistemas literarios latinoamericanos y, en tal sentido, el rol del origenismo en la configuración de todo un grupo de escritores, cuya presencia en la revista sirve para definirlo. Si bien ubica a los escritores de la constelación en la categoría generacional de la tercera generación de la república, se apura luego a establecer una distinción capital entre las nociones de “grupo” y “revista”. Tal relevancia se explica a partir de que las caracterizaciones de la *crítica endogámica* (Calomarde, 2009) han confundido programáticamente tales enunciados y han transpolado a las construcciones del grupo, la valoración y enunciación de la revista. Un claro ejemplo de ello es la primera antología de Vitier, que ha sido una y otra vez asimilada a la revista, aunque muchos de esos textos no hayan participado en la forma de la enunciación periódica.

Al considerar al origenismo como un “grupo” -a partir de criterios fundamentales: las fechas variadas de sus nacimientos, la ausencia de muchos de los pertenecientes a la supuesta tercera generación y los diferentes modos de entender lo social-, Berquet produce “otros cortes generacionales” lo que le permite revisar las complejidades de esas poéticas y sus tensiones.

Al mismo tiempo, trabaja la idea de grupo integrado en torno a la poesía como un modo de intervenir en la historia a partir de su alta misión ética y política. En su perspectiva, esas “fórmulas interpretativas” del origenismo no fueron comprendidas por muchos de sus coetáneos, lo que explica la acusación de hermetismo y elitismo. A partir de este supuesto, recupera la noción lezamiana de “taller”²³ para señalar el hiato que la obra colectiva instaura a “la tradicional dicotomía entre trabajo intelectual (creador, artístico) y el trabajo físico” (Barquet, 1992:57). Muy por el contrario, el taller origenista forja una clara posición respecto de las políticas literarias entre los miembros de una misma generación respecto de la herencia del '23. *Orígenes*, eludiendo la polémica explícita con otros contemporáneos, en la manufactura literaria, labra su distinción.

Una de las hipótesis más sorprendentes que aporta su estudio es la que refiere a la matriz política del origenismo orientada a la reformulación de

²³ Es posible vincularlo también con el artículo de Hernández Novás (1990) “Re-nacimiento de un taller renacentista”.

lo social que según Barquet aporta “el elemento de negación dialéctica (que) garantizaba un desarrollo más amplio y seguro de la cultura cubana”, lo que denomina también “el ritmo otro” de su sociedad, los fracasos ante la revolución, el desencanto. Como en el segundo estudio de Retamar, ubica a *Orígenes* en el espacio “enterrerrevoluciones” -entre el ‘33 y el ‘59- en la configuración de un espacio utópico orientado a reformular lo nacional. Y agrega: “Por nación entendían los origenistas no sólo ese espacio oral-escritural-artístico (nivel superestructural) donde confluían diferentes discursos (...) que habían ido configurando su imagen desde los siglos anteriores, sino también (...) la praxis material concreta (nivel estructural) que constituía la cotidianidad e historia de un pueblo” (59).

Otro texto de Retamar, ya en el marco del Coloquio del ‘94,²⁴ “Orígenes como revista”, vuelve al concepto de generaciones que había discutido Lezama. Sin hacer explícitas sus obvias objeciones al trabajo de Barquet, ratifica su posición advirtiendo que más allá de ciertos grupos minoritarios, el principal y más numeroso estuvo integrado por los poetas nacidos en esa franja generacional. Sin embargo, revisa esa “otra genealogía” textual, la pertinencia del reemplazo de “grupo” por “generación” citando la tesis de Barquet y explicando las razones de carácter textual: la antología de Vitier mostraría que el grupo preexistía a la revista y, que, desde luego, la “posexistiría” también. Sin embargo, no se detiene allí y propone abordar la revista como un texto con una especificidad propia. Esta operación de Fernández Retamar funda el carácter de su lectura inscripta profundamente en las condiciones revolucionarias del momento, es decir la necesidad de reinventarse en el contexto crítico de la era postsoviética y la profunda crisis económica y política que atraviesa a la isla y que exige una revisión del nacionalismo. Lo que sirve, a continuación, para definir otro rasgo fundamental: Lezama había participado en la revolución del ‘30 y la frustración por no haber sido incluido en la lista de los que redactarían el manifiesto se tradujo en una redefinición pública del poeta; desaparecería el hombre de acción pero colocaría su ansia revolucionaria en una prodigiosa imaginación, como una especie de sublimación. Comenta Retamar:

²⁴ Nos referimos al *Coloquio sobre Orígenes* con motivo del cincuentenario de su creación, realizado en La Habana en 1994.

Estos artilugios le permiten eludir el fantasma cubano de la individuación, de la reducción de los problemas literarios a la modalidad del “caso” (caso Padilla, el caso García Vega, el caso Piñera, etc.), es decir, aquella zona de la contra-hegemonía, de lo que no puede ser asimilado a la *cubanía oficial*, parece ser arrojado al extremo de una especificidad que no logra entrar en diálogo con su tiempo. El hecho de fijar la mirada en una “materialidad susurrante” de textos, que son sobre todo objetos y de objetos que son sobre todo textos, sortea el riesgo de la muda individuación y reintegra para los estudios sobre el origenismo no solamente lo “perdido”- por ilegible-, sino que complejiza el sistema haciendo partícipe de la revista a las obras fundantes de la aventura.

Su opción metodológica, museológica y biográfica, tiende a eludir la dicotomía vida-arte, a través de pensar los artefactos culturales en su carácter de memoria construida en la materialidad de los cuerpos que informa una cultura. El mapa de ruta de Ponte para llegar a *Orígenes* está cifrado en la mirada de los textos “aleatorios” considerados los “cofres” de una herencia cultural, porque guardan las dos preguntas ineludibles: la de la *cubanía* y la de los orígenes. Esa *sinecdótica configuración* le permite integrar a la novela-faro de la generación con lo invisibilizado (los textos de García Vega, “la lengua de Virgilio”, las *Noticias de la quimera*, de Eliseo Diego). El hálito que integra la serie no es sino el de llenar el vacío histórico, el libro perdido de “nuestra historia” y el vacío ontológico cuya contracara dio por fruto la experiencia de la sobreabundancia. Asevera Ponte: “Martí figura todo el sentido que nos falta. Es lo contrario a vacío histórico, podríamos decir que es lleno, que es colmo, que es culminación (...)” (28); y señala el modo en que la dialéctica Vitier-Lezama reconstruye lo cubano, en un ciclo que cierra la posibilidad de interpretación y transforman la historia de la *cubanía* en una circularidad mítica que conduce a la repetición (30).

El texto de Ponte, entonces, eludiendo las antinomias, revitalizando la matriz política de la revista, integrando la biografía como parte del texto literario, propone una metodología para el estudio de la revista, y una ética que consiste en la sospecha incrustada en la plenitud de la letra. Es ese su giro copernicano sobre el saber origenista. Auscultar, rasguñar los sentidos extrañados en la cooptación literaria del oficialismo, deviene en epistemología y política, deviene en vigilancia crítica. La sospecha frente a la crítica, la denuncia de sus límites y cooptaciones, la elusión de sus procedimientos y

nados cronológicamente, abordan esos objetos-símbolos que condensan sentidos, atraviesan superficies culturales de espacios saturados de historicidad. La materialidad condensada de los objetos de Ponte integran una “galería fetichista”: el libro perdido, La Habana, el plato antiguo, el abrigo de aire, el cofre, el tokonoma. Esos objetos-símbolos constituyen puertas de acceso a un universo clausurado por la lectura de Vitier primero, y luego por la crítica “oficialista” que redujo a “antagonías” la pluralidad, la tensión de la “ciudad origenista”. La denuncia de las “ficciones” de la teleología insular y del ceremonial, destinado a crear un espacio inexistente en la isla para el escritor, se pone en diálogo con *La ciudad letrada*, le sirve para revisar las complejas relaciones que había postulado Rama entre las prácticas de los intelectuales, la configuración de su lugar social y el poder oficial. Para una Cuba sin campo literario instituido, la revista y los textos proveen de ficciones de constitución, ficciones que llenan el otro vacío, el de la ausencia de un espacio autonomizado. El lugar de margen de la ficción del escritor aparece, entonces, como uno de los modos políticos del origenismo, que reclama el ceremonial como un ritual necesario para hacerse escritores en una Cuba imposible, e incita al uso de una lógica rígida, ordenada en el filo de una civilidad sin concesiones denominada modal de la “cortesanía” (García Marruz, 1994). Lo político, de este modo, consagra la pulsión por llenar lo vacío, allá donde no existe un rol para el escritor, ni fuera del Estado ni dentro de él. La escritura del afuera ha sido borrada, y todo lo escrito reducido a la ortodoxia, solo queda la ficción literaria: la ficción del ceremonial, la ficción de la Teleología Insular.

La novela *Paradiso*, junto a otros textos a los que considera imprescindibles (Ponte, 2002:82) para el estudio del sistema origenista, son tratados como piezas de museo, ubicados en un espacio contiguo al cofre o al abrigo. Lo que lleva implícitas al menos dos consideraciones. Por una parte, el hecho de cuestionar la *esfera aurática* de la individualidad de la gran obra, el carácter de unicidad de la obra personal o irrepetible de un escritor, su instante de máxima iluminación. Podría afirmarse que el colocarla al lado de otros productos culturales para ver “su disposición”, aseña su irreductibilidad, transforma la grandilocuencia de la escritura literaria en un objeto cuya especificidad está suspendida, como si importara más el carácter o su condición dialógica, su lógica de texto abierto e incompleto, antes que los rasgos de una estructura inmanente y profunda.

Creí oírlo entonces, y sigo creyendo, que acaso en aquel momento empezó a evaporarse en Lezama el hombre de acción nutrido de cultura, que pudo haber sido a la manera de Roa, y el espacio vacío que dejó esa evaporación fue siendo colmado por el fastuoso imaginero que sin embargo conservó siempre de su otro posible el ansia revolucionaria de transformación (Fernández Retamar, 1994:303).

Esta inscripción de Lezama colabora sin dudas para fundar su interpretación política de la revista, en una genealogía que rescata la dimensión antiimperialista de Rodríguez Feo y su crítica a la cultura norteamericana, su posición frente a un sistema político corrupto, la relación de *Orígenes* con otras grandes revistas continentales como *Sur* y *Contemporáneos*, la visión de la cultura origenista como de “taller”, como una comunidad de trabajo, y además la visión polémica de la propia revista, que si bien había eludido enfrentamientos explícitos, señala claros espacios y momentos de tensión. Por ejemplo, la polémica con la *Gaceta del Caribe* (1944) en su primer año de vida, la dimensión de las *Señales* donde se advierte la acusación de Lezama no solamente a las condiciones del medio político local, sino especialmente a las condiciones y actitudes del campo cultural cubano y, por último, la disputa entre sus directores que señalaría ese cariz claramente político de la revista.

Es importante destacar dos cuestiones clave en su intervención. Una de carácter metodológico: al especificar su punto de vista, orientado a estudiar la revista, concede protagonismo a los mismos textos -un aspecto no muy frecuentado en los otros estudios más “panorámicos”- pero en una constante rearticulación con otras discursividades. Lo que no plantea Retamar, pero se desprende de su modo de operar esos objetos, es la necesaria consideración del texto de la revista en su especificidad abierta, es decir atendiendo a que si todo texto concita la apertura, una revista lo hace en grado superlativo. Una noción emparentada con la de Santí, aunque no totalmente coincidente, en la medida en que éste concibe al origenismo como función estructurante de la memoria (Santí, 1984: 539). En otros términos, el encuentro que señalamos promueve una lectura de conjunto sobre los textos, como una unidad heterogénea; sin embargo, si Retamar percibe que esa coherencia se diseña en el espacio poético, Santí excede el círculo y lee las marcas de una poética diseñada en la ensayís-

tica de sus principales gestores. Así señala:

Es posible leer toda la revista *Orígenes* como un solo texto.(...) No hablo solo del quehacer poético común al que, con razón el propio Lezama ha referido como un “estado de concurrencia”. Me refiero también y sobre todo a su reverso: a la formulación intelectual que trazan los ensayos de esos poetas que aparecieron en *Orígenes* y en otras publicaciones y cuyo necesario resultado fue trazar una dirección crítica (Santí, 1974:92-93:535).

Volviendo a Retamar, al concederle a Rodríguez Feo la justicia literaria de una efectiva presencia en la labor origenista (traducciones, relaciones, ensayos), esa operación le sirve también para reforzar su hipótesis central: *Orígenes* se dibujó entre dos generaciones revolucionarias y la suya también lo fue, y no solamente como una hipóstasis poética, lo fue como un hecho político más, labrado en las convulsiones de sus páginas.

Relee la tesis del ‘54 y rectifica su posición al recolocar la figura de Vitier al lado de la de Lezama, como “portavoz principal del grupo” (Fernández Retamar, 1994: 299), como una lectura políticamente correcta habida cuenta la nueva legitimidad que adquiere Vitier como funcionario castrista. Si en su texto juvenil se había centrado en los poetas de *Orígenes*, es bien evidente el cambio metodológico que abren el Posestructuralismo y los Estudios Culturales: Retamar ahora está mirando el campo de tensiones y la heterogeneidad que construye un texto colectivo como el de una revista, los juegos de poder y los desplazamientos y recolocaciones que dentro de su corpus y dentro del sistema literario va proponiendo.

Las operaciones de este texto poseen un enorme impacto teórico-metodológico en los estudios de la revista: la relación entre la revista cubana y el sistema de revistas de su época, los mediadores (Rodríguez Feo o Henríquez Ureña) en la conformación de los universos extranjeros que habitaron la revista del ‘44, el aspecto más político de ésta orientado hacia una clara posición anti-imperialista, que abreva en textos de Santayana pero también Wallace Stevens leídos a través del ojo analítico de Rodríguez Feo. Es decir, si bien estudios anteriores ya habían insistido en este sistema, el de Retamar recoge otra serie, no solamente la del proto-origenismo señalado por Barradas, Riccio y Prats Sariol, sino la que ilumina el debate cultural pertinente a la segunda mitad del siglo XX a par-

se vuelve, sin embargo, un insumo privilegiado para llegar a la revista, por su capacidad de integrar la dispersión origenista y su discursividad excesiva, de integrar también las dimensiones de la vida y del arte, y de crear objetos-metáforas que sirven para repensar la ambigüedad de la herencia y la obsesión cubana por *Orígenes*. Estos artefactos funcionan en la lectura ponteana a la manera de productos de anticuario porque están apoyados en una materialidad que supone el espacio de lo común, de la diferencia, de la analogía, de la contigüidad, rompen con el solipsismo de la figura autoral y también con lo intransferible de la “gran obra”: la revista, las novelas, las antologías y ensayos, el libro perdido.

El trabajo se coloca en un espacio epistemológico más cercano a la biografía que a la crítica, a las técnicas museológicas que a las literarias, a lo particular que a lo general, a la contundencia de símbolo que a su explicación. El hecho de que postule un interés más vinculado a “sus figuras” que a lo intransferible de una obra, parece tomar revancha con los métodos canónicos del estudio de las literaturas. Ese gesto propicia un territorio de cruces -de disciplinas, de objetos, de métodos- y hace que su “obsesión fetichista” devenga un nuevo tipo de politicidad de la escritura crítico-literaria, es decir, un territorio o una ciudad origenista superpoblada de símbolos-objetos que encierran su historia pero también la polivalencia de lo creado por una cultura. El autor afirma “Biografía es estudio de espacio y las páginas que siguen se ocupan de eso que ha dado en llamarse la posición del escritor; proponen (aunque desdibujada) una ética” (Ponte, 2002:12).

La memoria del origenismo que reconstruye o reinventa Ponte, con técnica de arqueólogo, tiene determinados objetivos: la preocupación por el destino “oficial” de *Orígenes* a fines de los años ‘80; la tergiversación de su obra en manos del “nacionalismo literario” de lo que antes había sido escarnio y margen, los “castigados” por mandato revolucionario habían sido, según Vitier, revolucionarios (9); la preocupación por el destino de Lezama, similar al de Martí, por esa “oficialidad” vaciadora del sentido. Porque la verdadera pérdida del libro -dice Ponte- no está en la censura, en la negación, ni en la fogata, sino “en el momento en que frases entresacadas de los libros negados pasan a formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia” (11).

El espacio textual que se asigna es también de carácter híbrido entre el ensayo, la memoria, la poesía, la ficción y la biografía. Los ensayos, orde-

Dentro de esa profusa biblioteca,²⁵ vamos a detenernos en el trabajo de Antonio José Ponte,²⁶ *El libro perdido de los origenistas* (2002), porque este texto reevalúa la genealogía origenista en el discurso cultural cubano, lo que queda como ruina, despojo y pérdida. Al trazar esa arqueología de la ruina, recupera la novela memoria de Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*, uno de los “textos perdidos” del origenismo, y un capítulo indispensable, según el escritor, para entrar a la revista. Al postular una constelación heterodoxa, relee los libros negados por la tradición hegemónica que fisuran el relato oficial consagrado por Vitier y configura la noción de ruina como una categoría polisémica. Por una parte, es la ruina de una ciudad, despojada de nostalgia, puro resto del sitio; por otra, es una ruina, que aún sin la promesa de la restauración, sigue hablando, continúa historizando el devenir de la isla y sobre todo continúa encerrando los cofres del sentido nacional.

El texto, que se plantea en un espacio discursivo fuera de la crítica literaria, en la medida en que pretende eludir el tipo de abordaje perifrástico,²⁷

²⁵ Queremos resaltar el aporte de otros estudios más recientes que constituyen una contribución capital al corpus académico sobre el origenismo: los trabajos de Duanel Díaz (2007) y Adriana Kanzeplski (2004). (Cfr. Calomarde, 2009. El capítulo 2 los integra a este conjunto). El texto de Díaz, *Los límites del origenismo*, estudia la constitución histórica de las marcas críticas sobre *Orígenes*, el problema del canon y su vinculación con los *constructos* ideológicos que informan la revolución. El recorte fundamental que propone este texto es el de revisar el ensayo que configuró *Orígenes* a través de sus tres figuras estelares: Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz, en el período posterior a la “rehabilitación oficial” del origenismo en la isla. Desde allí, se pregunta por cuál fue el papel del origenismo en la construcción de la cultura cubana y sus “límites”. El trabajo de Kanzeplski, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, responde a la pregunta cómo lee el proyecto origenista los universos culturales de la literatura hispanoamericana, con especial presencia de la literatura mexicana y argentina, la literatura anglófona y la literatura española. A través de este recorte, su lectura recoge una doble dimensión: la de las textualidades origenistas como producto de un diálogo, y la de las operaciones de selección, recorte, jerarquización que realizan los cubanos desde *Orígenes*.

²⁶ Ponte forma parte de lo que se ha denominado “generación cubana del 80”, es decir, autores que han comenzado a publicar en esos años. Junto a él también se ubican Rafael Rojas, Fowler Calzada, entre otros, quienes comienzan a preguntarse, en el contexto del período especial, por la posibilidad de construir una literatura como espacio autónomo del discurso oficial del estado cubano.

²⁷ Aludimos a los conceptos pontianos en los que explícitamente refiere a esa perspectiva: “Evito así, ante la obra literaria, el comentario deportivo de televisión que narra la jugada como si los televidentes estuvieran escuchando la radio” (Ponte, 2002:12)

tir de la reconsideración de las condiciones de poscolonialidad y neocolonialidad que marca el tono de la literatura de la región. Este último aspecto es relevante en cuanto conduce a relativizar la reiterada acusación a *Orígenes* por apolítica y evasionista, y muestra un trasfondo polémico, que hizo potente la lectura pos-revolucionaria de la revista, al recrear un modo de lectura de lo real que, si bien eludió la referencialidad periodística, no cesó de problematizarlo.

El colocarse a sí mismo entre el grupo de los discípulos consecuentes, que luego del cisma con Rodríguez Feo permanecieron “fieles” a Lezama y al origenismo, es rematado, por un lado, no solo con la referencia a la colaboración de los diez pesos para que la agónica empresa pudiera continuar, sino también a la de su “riposa rima” con la cual sella claramente este pacto con la revista como “posvanguardia”, y se proclama el fundador de esa categorización sobre el grupo, y por otro lado, con el hecho de abrir una tradición en la escritura cubana que no ha dejado de revisitarse. El locus enunciativo de un origenista forzando una distancia crítica inexistente produce efectos peculiares. La tensión entre fidelidades y modernidades yuxtapuestas y muchas veces antitéticas producen en su recorrido ensayístico puntos de fuga que nos permiten interrogar los porosos bordes de la especialización crítica en la literatura latinoamericana y sus múltiples y confusos vínculos con el discurso político.

Por último, una de las operaciones más significativas, a nuestro juicio, del trabajo de Retamar es la relación que establece, por vía del cristianismo de raíz ecuménica, con una línea del pensamiento latinoamericano atravesado medularmente por lo político social continental. Como “buscadores de Dios” religa un cuerpo de tradiciones que venían siendo estudiadas como antinómicas. El mote del origenismo como artificio, retórica y evasionismo sufre una drástica recolocación en el sistema literario continental, por medio de uno de sus promotores más prestigiosos. De este modo, Retamar lee, bajo el paraguas ideológico de un ala del pensamiento religioso no ortodoxo de matriz cristiana, una de las aristas del pensamiento pre-revolucionario. Y entonces puede establecer el circuito que va desde el sustrato espiritual origenista hasta los textos que se aproximan a la Teología de la Liberación. Dice Retamar:

Años después ante las formas en que estas nobles figuras fueron asu-

miendo, cada vez más, preocupaciones sociales y políticas a partir de su auténtica religiosidad, en diálogo con espíritus afines como Ernesto Cardenal y marcadas por sacrificios heroicos como los de Camilo Torres y el Che, añadí que en cierta forma ellos habían estado entre los precursores de la Teología de la Liberación (1994:329).

Otro de los aportes centrales al estudio de las problemáticas vinculadas al grupo y a la revista *Orígenes* es el de Jorge Luis Arcos. Si su trabajo de 1994, *Orígenes: la pobreza irradiante*, se había centrado en las poéticas principales, como los casos de Lezama, Zambrano, Vitier, Marruz, Diego, Smith y Baquero, el de 1999, aborda específicamente el problema del origenismo a partir de cuestiones de configuración estética y política.

Su punto de vista -ese distanciamiento demandado por los imperativos de cientificidad de la lógica institucional-, negocia con su propia tradición intelectual como heredero del origenismo, que se prefigura en una serie de categorías tautológicas y sistemas explicativos centrípetos. Esos ejercicios de “amoroso disciplinamiento” que se imponen los críticos herederos de la tradición -los casos de Retamar y de Arcos resultan paradigmáticos- producen el efecto de sesgar las posibilidades lectoras del texto origenista. La crítica culmina retornando al sistema de categorías lezamiano y potenciando su endogamia. Lo que estoy señalando son los efectos tardíos de la endogamia en autores de la generación posterior al origenismo, en los cuales el efecto Lezama-Vitier continúa impregnando la enunciación crítica.

Entonces, a partir de ubicarse en el debate que venía atravesando la discusión académica sobre el origenismo, Arcos se propone indagar en la dimensión de grupo -lo cual implica abandonar la perspectiva del estudio de la revista como texto- y colocarse así en el amplio espacio instituido por Vitier primero y por la saga de textos complementarios y polémicos que construyen la red, pero, sobre todo, implica no detenerse en el estudio específico de algunas textualidades publicadas en la revista (Arcos, 1999:276).

Arcos postula una categoría pertinente para leer esa dinámica entre las trayectorias textuales y vitales, y entre lo individual y lo colectivo, la de “aventura intelectual” que le permite recorrer configuraciones diversas y establecer la bisagra instalada por el origenismo en la cultura cubana, el carácter de su transformación. En este sentido, afirma que muchos de los

textos del grupo no sólo los poéticos, sino también los narrativos, ensayísticos y críticos constituyen uno de los movimientos más coherentes y perdurables del continente en sus múltiples dimensiones de aventura literaria, poética, cultural y espiritual (277). Este operativo tiende a desplazar el foco de la crítica de una lectura exclusivamente centrada en la poesía, como el principal aporte del origenismo, y colocarlo en una red más vasta de textos, que, sin embargo, también exceden su inmanencia, y así colocar el acento en una forma de pensamiento colectivo y dinámico para la cual la noción de “aventura” deviene pertinente. Por otra parte, produce el efecto de restablecer la pertinencia de otras textualidades, como el ensayismo y la narrativa.

En tal sentido, propone el concepto de “origenismo clásico” definido básicamente en la poética lezamiana, como poética de la encarnación y trascendente sostenida, a partir de una férrea oposición con la estética que representaría el “otro origenismo” (el de Piñera); los tópicos centrales de ese clasicismo son definidos como: creación, cristianismo, clasicismo ecuménico, estética de la fijeza y de la concurrencia o integración y resurrección, poética del verbo encarnado, transcendencia, espíritu de “otra” Modernidad -una zona del Modernismo hispanoamericano y del ‘98 español- y de la “otra” vanguardia, configurada en la lectura de Vallejo.

Metáforas críticas de la ruina

Un tercer y último momento, lo ubicamos en el proceso de reevaluación revolucionaria que se abre en la isla a la luz de la cercanía de los cincuenta años del castrismo y frente a la pregunta por qué tipo de cultura y sociedad sobrevendrían en Cuba después de Fidel. En este contexto, la discusión sobre el canon origenista, como así también sobre sus figuras centrales, no ha dejado de tener una presencia fulgurante, en particular en los últimos cinco años. Testimonio de ello es el debate en las revistas electrónicas y en formato papel donde se libra una batalla intensa entre intelectuales, escritores, artistas y críticos desde Cuba y desde la diáspora. De esa efervescencia dan cuenta también las agendas académicas más recientes.

habría que decir un recrudescimiento- del espiritualismo, y con él una dura crítica local ‘al manejo materialista y utilitario de la cultura que caracterizó al Positivismo’. Fenómenos como el propio vanguardismo sugieren, sin embargo, que la religión del progreso tuvo un segundo aire en los años 20, por lo menos entre personas menos reflexivas que los filósofos. El segundo motivo del pesimismo y de la distancia frente a los vanguardistas fue una nueva exigencia que se le empezó a hacer a la poesía desde la izquierda a partir de 1917 (aunque antes de mediados de los años 30 eso nunca fue dicho con claridad en el Perú): la poesía y los poetas debían contribuir a revolucionar la situación nacional de los países, no a darle oxígeno a la modernidad capitalista privada que competía con el capitalismo de Estado de la Unión Soviética, aun si el proyecto del Partido Comunista de ese país también era un esquema de desarrollo industrial. Mariátegui había definido lo cabalmente nacional en la literatura como la fase siguiente a una etapa cosmopolita, lo cual ubicaba al vanguardismo entre los ademanes provisionales en cuya esencia estaba terminar desplazados por movimientos más nacionalizantes (25).

De aquí se desprenden numerosos datos acerca de las probables variables de influencia sobre un resultado perceptible, como es el antigregarismo estético y la consecuente búsqueda de originalidad en Vallejo. Inclusive, estas causas habrían provocado, según Lauer, la intención de abrir el juego de la poética artística a sectores que exceden el ámbito cosmopolita limeño y sus interlocutores ciudadanos del interior peruano: “Un factor adicional de resistencia a la vanguardia fue la conciencia de y sobre un multiculturalismo peruano, lo cual invitaba a considerar la técnica también como una frontera interna, susceptible de ahondar diferencias económicas y sociales” (26). A este respecto son notables los hallazgos de Lauer en relación a textos que bien pueden constituir familiares o antecedentes expresos de los postulados vallejianos acerca de una genuina estética de la sensibilidad, por los mismos años en que Vallejo todavía se encontraba elaborando tales escritos, y por la pluma de autores como Antero Peralta o José Luis Villanueva, quienes no suelen ser evocados en el primer plano de los textos críticos a la hora de sugerir interlocutores de aquel. Por otra parte, este texto de Lauer propone sustraer a Vallejo de una supuesta condición de intelectual académico, que una vez arribado a Europa se hubiera acomodado en la primera fila de la polémica revolucionaria. De alguna manera, el autor recobra la cuestión de la técnica y el

ZANETTI, Susana 1994. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Ana Pizarro (org.) *América latina. Palavra, literatura e cultura, vol. 2, Emancipação do discurso*, Campinas: Unicamp, 489-534.

frente a la cultura propuesta por los movimientos de provincia. Aspecto frente al cual cabe preguntarse hasta qué punto la condición cosmopolita de Lima no ha sido una realidad tan sólo en el plano burocrático de la cultura, en el sentido de que la renovación inopinada que provoca el aporte continental y universal del Perú en el siglo XX es efectuada por individualidades y grupos enteros que proceden del interior del país: Abraham Valdelomar, de Ica, César Vallejo, de Santiago de Chuco, José María Arguedas, de Andahuaylas; la lista podría prolongarse inclusive en nombres de singular influencia nacional en cada una de las áreas de la cultura. Resulta indudable que los signos de un intento de diferenciación cultural tan profundo, que suele ser vinculado a su vez con la división sierra - costa, señalada con énfasis por Mariátegui una década después del auge del grupo *Colónida*, encabezado por Valdelomar, se agudizan en los documentos de los años '20, donde ya la agenda de controversias ofrece el insoslayable asunto de los vanguardismos. Algunos de dichos aspectos pueden rescatarse de dos textos críticos de la presente década. Uno de ellos pertenece al crítico y poeta peruano Mirko Lauer, quien prologa su propia compilación acerca del vanguardismo peruano, *La polémica del vanguardismo* (2001). El otro a Yazmín López Lenci, y se titula "Las vanguardias peruanas: La reconstrucción de continuidades culturales" (2005), el cual reelabora aspectos de su importante libro *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (1999). El trabajo de Lauer distingue una serie de "actitudes" diferenciadas frente al proceso de los vanguardismos literarios. Entre ellas, la de Vallejo, según el autor "de directo rechazo al vanguardismo" (Lauer, 2001: 12). El asunto primordial en que se apoya la actitud de impugnación, no sólo de Vallejo sino de formaciones enteras de intelectuales, sería el de la técnica de producción artística. Pero el mismo Lauer, en un esfuerzo historiográfico de gran utilidad, se ocupa de enmarcar esta discusión en la atmósfera de desencanto de ciertas técnicas de pensamiento, y el surgimiento de otras hacia los años '20:

Cueto anota que en el caso peruano 'alrededor de 1915, parecía que el ideal del progreso no se había realizado, [que] el orden había sido entendido como la conservación del *statu quo*, y sólo algunas áreas y clases sociales del país habían recibido los beneficios de la modernización económica'. Este desprestigio del positivismo trajo un auge -o quizás

tura regional” (Guzmán, 2000: 22).

No obstante, un aspecto de la obra de Guzmán resulta paradójico respecto de esto último. La segunda instancia de su trabajo, ya propiamente analítica, se basa en una labor de interrogación directa sobre los textos poéticos de Vallejo, de cada una de sus publicaciones. En muy pocas indagaciones el autor, a nuestro modo de ver, logra demostrar con el suficiente grado de argumentación y apoyo historiográfico los vínculos entre los elementos culturales de herencia nativa, y la escritura, transformada en el mestizaje, del cual Vallejo es un hito poético. Lo que no queda claro, a diferencia de lo que se observa palmariamente, por ejemplo, en la obra de José María Arguedas, es que el código “no blanco”, o no occidental, mencionado por el autor se constituya en el horizonte de interpretación de tantos textos poéticos como Guzmán refiere en su análisis. No cabe titubear ante el hecho de que la perspectiva de Vallejo para la composición de cualquiera de sus textos es americana y sumamente crítica de los eurocentrismos de todo cuño, como tampoco que su procedencia mestiza condiciona siempre esa misma mirada. Pero muy diferente es sostener que, hasta en experiencias bastante localizadas y no por ello menos simbólicas como la carcelaria, cada vez que el sujeto poético en la obra de Vallejo mencione el término “cuatro” o sus análogos semánticos, “lo textualizado en él sería más bien la conciencia del desamparo de un blanco por no serlo y, juntamente, el perfil de la sociedad en que se da ese desamparo” (84). En la mayoría de las referencias a los poemas vallejanos las buenas intenciones de Guzmán al respecto no alcanzan para fundamentar el reenvío permanente de casi todo significado a la evocación de valores del Tahuantisuyo.

En otro sentido, no tan alejado de lo antedicho, no existen, al menos en nuestro relevamiento, demasiados estudios acerca de la influencia de los movimientos de vanguardia y anti-vanguardia peruanos, fundamentalmente provincianos, articulados algunos en revistas y boletines, sobre el pensamiento y la poética de algunos autores, entre los que se encuentra el mismo Vallejo. Ante la difusa generalidad de la oposición entre el elemento blanco y el no blanco en una obra poética como la de Vallejo, la historia de las tensiones culturales en el Perú muestra una antinomia un tanto más perceptible en diversos documentos: la de la cultura limeña

Perspectiva metacrítica de los estudios vallejanos en las últimas décadas (1985-2005)

Bernardo Massoia

El volumen monumental de una crítica como la vallejana torna la empresa de su descripción exhaustiva como algo inabordable si no se tienen en cuenta determinados cortes y criterios teóricos de observación. La obra poética del peruano César Vallejo (1892-1938) ha sido interpretada desde diversas perspectivas y desde hace casi un siglo. Ya en los comienzos despuntan -y disputan entre sí- las líneas hermenéuticas que formarán matrices de pensamiento relativas al tema. La viuda misma del escritor, Georgette Philippart, por ejemplo, encabezará una vertiente de lectura afirmadamente marxista de Vallejo. A lo largo de varias décadas, dicha reivindicación se verá reforzada en casos puntuales de escritura como los de Roberto Fernández Retamar -“Prólogo” (1965) a la *Obra poética completa* de Casa de las Américas-, *César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio* (1984 en español, 1976 para el original en inglés) de Jean Franco, James Higgins en su *César Vallejo en su poesía* (1989), por citar sólo aquellos más difundidos. También se halla una producción cuantiosa de textos cuya hermenéutica filosófica para explicar a Vallejo registra una raíz nietzscheana o heideggeriana, formas estas que quizás sean las más frecuentes -y además las dominantes- en la crítica vallejana desde los comienzos. Si bien no es posible enumerar aquí todas las obras vinculadas a esta corriente de lectura, subrayemos que en ella se encuentran aportes como los de Juan Larrea -quien combina dicha interpretación con muchas otras-, Xavier Abril (*César Vallejo o La teoría poética*, 1962), Américo Ferrari (*El universo poético de César Vallejo*, 1974), Rafael Gutiérrez Girardot (*César Vallejo y la muerte de Dios*, 2000), entre otras. Un capítulo aparte merecerían los ensayos psicoanalíticos sobre la poesía de Vallejo. El mismo Juan Larrea introdujo la perspectiva jungiana en los

estudios acerca del poeta peruano. Luego surgieron interpretaciones freudianas más ortodoxas como las de Max Silva Tuesta, recuperadas por Roland Forgues (*Vallejo: dar forma a su destino*, 1999) y otros (Noel Altamirano, *Vallejo, poeta corporal del alma*, 1999). En varias ocasiones, como podremos ver en los apartados siguientes, Jean Franco aborda la poesía de Vallejo desde un marco ostensiblemente lacaniano. A su vez, algunos de aquellos aspectos se reiteran en los trabajos de Enrique Ballón Aguirre, quien incorpora además la mirada y el metalenguaje semióticos a los estudios vallejianos, sumados a ciertos bosquejos de interpretaciones deconstruccionistas (*La poética de César Vallejo: un caso especial de escritura*, 1974). Asimismo, existen colaboraciones de corte sociológico, entre las que podemos referir autores como Eduardo Neale Silva y, más acá, José Cerna Bazán (*Sujeto a cambio*, 1995). No constituye la perspectiva dominante, pero también se ha procurado dar forma a una lectura antropológica de Vallejo. Quizás el trabajo del chileno Jorge Guzmán (*Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*, 2000) represente el esfuerzo más orgánico al respecto. Inclusive, resta mencionar que muchos críticos atraviesan de manera ecléctica varios marcos teóricos; es el caso del mismo Juan Larrea, André Coyné, Alberto Escobar, Julio Ortega, Jean Franco, James Higgins, entre otros.

Américo Ferrari (1988) se ha ocupado ya de consignar las obras críticas y los nombres de los respectivos autores que han analizado la obra de Vallejo desde algunas de estas doctrinas y teorías. Casi una década antes, David Sobrevilla realizaba el mismo esfuerzo metacrítico, pero en base a una tarea más bien caracterizada por el epítome o la sencilla glosa descriptiva de cada obra crítica acerca del autor de *Trilce*.¹ Por otra parte, si los '60 son los años de "invención" crítica del fenómeno Vallejo, por parte de *Aula Vallejo* y su círculo de analistas, y si la década del '70 es la década de los inicios del vínculo entre asimilación y tecnificación críticas en los estudios vallejianos, ya entrado el decenio de 1980 los impactos teóricos en semejante campo poseerán una lógica específica de la que trataremos aquí. Hacia el cincuentenario de la muerte del poeta (1988) la

¹ En "Las ediciones y estudios vallejianos: 1971-1979. Un estado de la cuestión" en *César Vallejo*. Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin, 7-9. junio 1979, Berlín, 1981, pp. 64-94. También en su más actual *Introducción bibliográfica a César Vallejo*. Lima: Mantaro, 1995.

lar interpretaciones basadas en marcos teóricos diversos en tan solo unas páginas, o a veces en la misma. Tampoco, desde nuestro alcance, registramos una insistencia en ésta u otras fuentes culturales americanas para ser vinculadas con la poesía de Vallejo por cuenta de otros autores. Por eso mismo, aquella queja de Gutiérrez Girardot, ya que incierta, parece más un anticipatorio gesto defensivo a causa de su propia insistencia en el traslado de Vallejo a la tradición germánica, que un contragolpe respecto de alguna mala práctica afincada en etnicismos o algo semejante.

Quien sí se ocupa de relacionar la poesía de Vallejo con la cultura supérstite del antiguo Tahuantisuyo es el chileno Jorge Guzmán en su libro *Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo* (2000), donde sugiere que el verbo "tahuashar", mencionado por Vallejo en un texto de *Los Heraldos Negros*, se puede traducir a "cuatrear", a una condición tetralógica vinculada al antiguo Perú subyacente en el campo semántico del poeta peruano. De este modo, las varias menciones en clave de "cuatro" en la poesía vallejana remitirían al sentimiento de comunidad con su origen materno -punto de procedencia, según el autor, del denominado elemento "no blanco"- y, por consecuente, con el reino americano perdido. El libro de Jorge Guzmán deslinda dos instancias críticas: aquella que corresponde al marco general de análisis de la obra vallejana, donde ingresa la tradición de pensamiento europea desde la cual con frecuencia se la ha valorado, y la que le sigue en tanto aplicación metodológica y hermenéutica del punto de vista del autor sobre los conflictos entre una lectura mestiza y otra abstracta. Allí, a nuestro criterio, en la primera parte del estudio de Guzmán es posible rescatar una serie de observaciones verdaderamente metacríticas, como la que transcribimos a continuación, que no vacilaremos en hacer coincidir con nuestro punto de vista. Así, respecto de las malas traducciones de la poesía de Vallejo con las que opera el libro *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence* (1976) de Jean Franco, denunciadas tiempo atrás por Emir Rodríguez Monegal como principio que devaluaba la obra de la profesora inglesa, Guzmán advierte: "Lo que nos parece gravísimo es que el estudio de los textos de la región haya venido a ser tal, que para cumplirlo a satisfacción de la academia desarrollada, ni siquiera sea necesaria la comprensión cabal del código que los originó. Eso convierte a nuestros textos en meros pre-textos de discursos que suprimen justo el referente que los motiva: la litera-

procuraba vincular la poética de nuestro autor a la cerámica moche de la costa norte peruana. Además, buscaba rescatar la hipotética inspiración de Vallejo en el mito incaico de Inkarrí para explicar la composición del poema “La Araña”, de *Los Heraldos Negros*:

En cualquiera de las versiones del mito de Inkarrí, hay un núcleo importantísimo y que no puedo dejar de lado, se trata de la separación de la cabeza del cuerpo del personaje legendario Inkarrí [quien] fue decapitado (sic) por el dios español y se ha quedado sin poderes. Vive en el Uku Pacha, región de los muertos. La cabeza y el cuerpo se buscan y cuando consigan unirse volverán a tomar posesión de sus dominios obteniendo de ese modo sus antiguos dones. El desequilibrio cesará y todo volverá a la normalidad. Cuando recordamos nuestra lectura de La araña vemos el símbolo creado por el poeta y, como todo símbolo su hermetismo nos lleva a detenernos ante él por temor de equivocarnos; su significación es sugerente, sin embargo cuando nos encontramos con un mito como Inkarrí vemos que hay una similitud de forma (1989: 18).

Este aspecto, que sorpresivamente no se desarrolla de manera acabada en el libro de Paz Varías, será recuperado luego por el estudioso peruano Pedro Granados en su obra *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (2004). Analizando otro texto de *Los Heraldos Negros* titulado “Huaco”, Granados trae a cuenta aquél mito en su carácter de utopía solar que marca el regreso a una edad perdida en la tierra ancestral de Vallejo:

(...) tanto el «Huaco» como la persona poética son «levadura» -‘causa o motivo o influjo’ (*Diccionario de Lengua Española*)- para que el «sol» aparezca o reaparezca. Si este último fuera el caso, y todo pareciera indicar que lo es (...), ambos serían «fermento» del Inkarrí, del mito panandino del retorno al poder del Inca, hijo del Sol que yace por ahora vencido y enterrado (44).

No constituye este núcleo semántico, ni mucho menos, el eje de estructuración del libro de Granados, que combina interpretaciones inspiradas en diversas procedencias teóricas: desde un psicoanálisis exacerbado hasta un afán de historización de las experiencias poéticas vallejanas como elementos simbólicos de la vida peruana, todo entrelazado con apretura como si el crítico tuviese que demostrar su capacidad de formu-

influencia del postestructuralismo y la teoría de la deconstrucción ya era evidente al respecto, y el modo en el que se suele aplicar, o mejor dicho reinterpretar, en el ámbito de la crítica latinoamericana nos da la pauta de cierto afán de actualización académica en lugar del tratamiento prudential de los posibles aportes orientados a un objeto literario diverso de la tradición cultural en que aquellas teorías se fortalecieron.

Más que comentar los argumentos y los andamiajes analíticos de la crítica vallejana de un periodo (en nuestro caso 1985-2005) quisiéramos ocuparnos del aspecto metacrítico de la cuestión, es decir, elaborar una perspectiva de distanciamiento crítico de aquellos estudios con la voluntad de rigurosidad que requiere tanto la compleja obra como la crítica de Vallejo. Todo lo cual supone, también, otorgar una particular importancia a los artículos publicados en revistas especializadas, ya que en éstos, a diferencia de lo que ocurre en el ámbito libresco, el diálogo académico, sus inevitables filtros y codificaciones, y la confrontación teórica e ideológica que le es constitutiva, suele concentrarse en menor cantidad de páginas.

La década del cincuentenario: una coyuntura crítica paradigmática

La crítica vallejana de los ‘80 ofrece algunos hitos fundamentales, uno de ellos en el final de la década. Sin duda, el momento de proliferación prácticamente inabarcable de la crítica vallejana se suscita en el año 1988, con el oportuno acicate del cincuentenario de la muerte del autor. Para entonces, las revistas especializadas, entre ellas *Cuadernos Americanos* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, publican sendos números sobre la obra de Vallejo. En el caso de la última, la heterogeneidad tanto ideológica, metodológica, analítica, como argumental, es propiciada por el formato de miscelánea que se da a sus colosales volúmenes. Allí se ejercitan estudiosos de la obra del peruano y otros que a todas luces no lo son, todos abigarrados en un espacio textual de seis o siete páginas en promedio para cada artículo crítico, con lo cual, en varios casos, las fundamentaciones no alcanzan a ser precedidas del trabajo analítico y explicativo que requiere cualquier aserto de consideración acerca de la obra de Vallejo. En cuanto al ámbito libresco, el otro hecho a tener en cuenta ese

mismo año es la publicación de la *Obra Poética* completa por la Colección Archivos, en edición crítica de Américo Ferrari. Además de constituir un acendrado avance sobre el texto poético definitivo y sus procesos de elaboración documentados, este trabajo se acompaña de una serie de notas: introductorias, filológicas, histórico-críticas, biográficas, y hermenéuticas acerca de la producción poética de Vallejo. Si bien toda crítica supone un acto de fuerza, una torsión deliberada o involuntaria del objeto referido, no deja de sorprendernos lo temprano y recurrente de su aparición, ya en páginas liminares de esta empresa. Al crítico y poeta español José Ángel Valente, encargado de los párrafos introductorios de esta *Edición Crítica*, le alcanzan cuatro carillas para envolver los significados de ciertos versos vallejianos con los postulados más corrientes de su coetáneo dominio intelectual y académico:

En el derrumbadero de la Historia, la ruptura de la gran narración, general o genérica, se produce por irrupción súbita de la irreductible particularidad de lo humano, de su indeclinable goce (...) Contra el absoluto rigor de la narración totalizante, el hilo universal del discurso queda roto por la voz que nombra lo particular, que nombra, en verdad, lo anónimo, lo que la Historia habría sepultado en la indominación (1988, XVII).

Como veremos más adelante, se trata además del cuadro conceptual e ideológico preeminente en los artículos críticos de la edición. En el ejemplo citado sobresalen las operaciones de inscripción de la poesía de Vallejo en premisas de resonancia postestructuralista: derrumbe de la categoría de historia como gran relato, de todo paradigma totalizador, ingreso de las singularidades e irrupción de la microhistoria cultural; todas ellas pautas de liberación de una “sensibilidad” y un “pensamiento éticos” entre los “más contemporáneos” (XVI). No constituyen excepción, en este sentido, los estudios de Américo Ferrari y de Jean Franco que se adjuntan al texto vallejiano en la mencionada edición.

Muchos de los temas aquí señalados convergen en la lectura que del poeta han hecho Alberto Escobar y Jean Franco. La reflexión del primero parece centrarse sobre todo en la puesta en evidencia de ciertos contenidos latentes que indican una crítica de las construcciones metafísicas del idealismo, y coincidentemente, el descubrimiento (por lo menos en cierto

genistas, o de interpretaciones antropológicas andinistas, como sí es posible registrar una permanente -aunque mutante- actividad en el marco de las corrientes ya mencionadas en este trabajo. Quizá ello pudiera haber justificado la diatriba imprecisa -ya que no menciona autores ni citas- del crítico colombiano. Desde la distancia cronológica de los primeros asertos de Mariátegui al respecto hasta la actualidad, pasando por la formulación de un indo-americanismo por parte de Juan Larrea, que no se fundaba demasiado en estudios antropológicos ni mucho menos en una militancia cultural en favor de los expoliados pueblos originarios americanos, es factible trazar una brecha en cuanto a la producción intelectual del asunto de la mesticidad en la escritura de Vallejo.

Wilfredo Kapsoli en un artículo de su propia compilación, *César Vallejo en la crítica internacional* (2001), recobra sobre este asunto, sólo en líneas generales, algunas indicaciones de los ya clásicos críticos vallejianos:

No sólo había interiorizado el drama peruano sino que supo simbolizar al indio desde su condición individual hasta lo masivo. Américo Ferrari ha captado con lucidez esta filiación: ‘El indio de los Andes, con su espíritu colectivista, sus formas de pensamiento y de trabajo en comunidad, se le aparece a Vallejo como un arquetipo de auténtica humanidad’ (*El universo poético de César Vallejo*, 1972). Roberto Paoli considera este indigenismo como producto de su entorno histórico y de la narrativa de Enrique López Albújar, de la antropología de Luis E. Valcárcel y, ante todo, de la filosofía indigenista de José Carlos Mariátegui que básicamente se nutre del mito del indio (235).

Como vemos, pese a que el indio efectivamente continuaba existiendo en los tiempos de Vallejo y Mariátegui, y pese a que Kapsoli intenta dilucidar las evocaciones americanas del poeta de Chuco en Europa, se refiere al “mito del indio”. De todos modos, se trata de un artículo no muy extenso, que no evidencia, además, grandes pretensiones sobre el tema. Precisamente, hemos señalado que no son las producciones en libro las que abundan en el área de estudios antropológicos o americanistas acerca de la obra de Vallejo. En el año 1989 Miguel Paz Varias había publicado un ensayo escueto y un tanto aislado, por todo lo dicho, en el marco de los estudios vallejianos: *Vallejo, formas ancestrales en su poesía*. Allí

dad; el catolicismo de corte quevediano se resquebrajó y de un «salto mortal» Vallejo cayó en su época y vivió, como Rilke, por ejemplo, la transformación secular de la idea católica metafísica de la vida y de la muerte (131).

Desde la perspectiva del catedrático colombiano, ningún aspecto que concierna a la condición de americano, peruano, mestizo, o cosa parecida merece la atención como variable de la producción escrituraria de Vallejo. Toda su trayectoria poética representa un reajuste constante de la nitidez a que aspira para lograr sintonía con las experiencias filosóficas de otros escritores europeos. Si persiste duda alguna acerca del nulo crédito que Gutiérrez Girardot suele otorgar a la vivencia propiamente peruana de Vallejo para considerarla factor de influencia en su poética, será lo suficientemente instructivo remitirnos al siguiente pasaje de su libro: “El hijo de Santiago de Chuco, a pesar de ser cholo y demás indianadas con las que izquierdas y derechas interpretan su poesía, pensó y sintió a Dios bajo las sombras del Nihilismo *de modo exactamente igual* a como lo hizo casi medio siglo después el europeo Paul Celan en su poema ‘Tenebrae’ de su libro *Rejas del lenguaje* (1959)”⁶ (116).

Cabe preguntarse, frente a la desaprobación de Gutiérrez Girardot, hasta qué punto precisamente el “ser cholo” no es un elemento que condiciona también la experiencia cultural parisina, moscovita y madrileña en Vallejo, y que imprime sus huellas en diversos aspectos de su producción poética. Asimismo, corresponde inquirir cómo puede llegar a ser “exactamente igual” la vivencia religiosa, filosófica, cultural en definitiva, de Vallejo que la de Celan. Si bien resulta pertinente en algunas ocasiones la comparación entre la experiencia y la escritura de diversos autores, y el mismo Gutiérrez Girardot lo demuestra en sus artículos acerca de las similitudes entre Vallejo y Walter Benjamin, por ejemplo, no presenta la misma eficacia el procurar incrustar el significado de la obra del poeta siempre en una misma tradición -la germánica en la mayoría de los casos-, tan alejada, incluso, de la tradición originaria de Vallejo. Al hacerlo, creemos, debe tenerse en cuenta un buen número de reservas hermenéuticas. Por otra parte, no existe en el ámbito de la crítica vallejana una tradición continua y perseverante de lecturas extremadamente indi-

⁶ El énfasis es nuestro.

número de poemas) de un tipo de poesía materialista. Es, al menos, la tendencia que me parece descubrir en algunos de los análisis de Escobar. También Jean Franco ve un intento de construcción de una poesía materialista en un determinado número de los poemas póstumos, pero sólo un intento. Quedaría por plantear la pregunta siguiente: ¿en qué medida el materialismo, lo mismo que el idealismo, no es una construcción metafísica? (Ferrari, 1988: 546).

Aunque evidente, se muestra certera la apreciación de Ferrari, en todo cuanto allí se deslinda de crítica deconstructiva, más que nada en el texto de Jean Franco presentado en esta misma edición. Ya la segunda línea del artículo de Franco patentiza su filiación teórica, y con ella cierta torsión necesaria para encuadrar la poesía de Vallejo en los postulados filosóficos en boga desde aquellos años hasta, arriesgaríamos, la actualidad: “El lenguaje constituye el núcleo de todos los temas, puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de enunciación” (Franco, 1988: 575). No obstante, ello no les suscita sentimiento de enajenación o de forzamiento analítico alguno, ni a Américo Ferrari ni a Gutiérrez Girardot, este último tan a menudo encarnizado con las “miopías” marxistas y estructuralistas, como él mismo las moteja.²

Por aquellos años son varios los escritores imbuidos en el mismo tono, no sólo aquellos analistas de renombre dentro de los estudios vallejanos, o dentro de los estudios latinoamericanos en general. Artículos aislados, inclusive en relación a la producción del mismo crítico y de la misma revista que lo difunde, como éste de Carlos Henderson en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, “Por una poética en la crítica vallejana: las leyes del verso en Vallejo” (1987), postulan hipótesis que el mismo autor deberá reconocer como inverificables dentro de los límites de su texto (seis páginas en este caso):

² A este respecto, remitimos al lector a las páginas 533-534 de la citada *Obra Poética* vallejana, así como también las páginas 77, 78, y 79 de la compilación *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana, 2000, que reúne, entre otros artículos de Gutiérrez Girardot, el mismo “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo” que se publicó en la citada *Obra poética*, puesto que la transcripción de lo que resultaría aquí pertinente excede el espacio de este trabajo.

En *P.H.* no hay barroquismo en el trato de la sintaxis, apenas si encontramos, en un primer grado, aposiciones, inversiones. Esa es una señal de causa a efecto: la expresión directa, su reacción contra la poesía surrealista: “hacedores de imágenes”. La expresión directa en *P.H.*, es una expresión que admite se exprese el cuerpo, el inconsciente: que se altere “la pertinencia lógica”. Así es, el verso de *P.H.* se inscribe dentro de una estética de la modernidad (nº 25: 81-82).

No menos de cinco tópicos teóricos en auge por cada diez líneas parece ser la consigna, por más que en el artículo no se sustente finalmente el vínculo. Otro poeta y crítico peruano, Enrique Verástegui, señala en un artículo publicado en *Cuadernos Americanos* que: “La máquina Vallejo es una deconstructiva. Máquina deconstructiva de: ideologías, códigos, espejismos” (1988, 8: 205) a lo cual no añade ejemplos de la supuesta analogía entre Vallejo y la deconstrucción. Como vemos, en muchos casos el metalenguaje derrideano, y en general el postestructuralista, ha plasmado ya su incursión en la crítica vallejana, como en otros tiempos hubo de hacerlo -hegemónicamente- el existencialismo heideggeriano, aunque no se sepa muy bien efectuar descubrimientos y trazar vínculos claros con ellos. En varios casos los críticos al procurar el “descubrimiento” de un valor descentrado en la poesía de Vallejo, a saber el lenguaje, no reparan en que la mención crítica del asunto ya había sido formulada tan luego en 1930, en el prólogo a *Trilce* que dedica José Bergamín: “El poeta desarticula la estructura gramatical del lenguaje” (2006: 40),³ el cual, para colmo, ha sido referido hasta el hartazgo desde entonces por la crítica.

La crítica vallejana contemporánea

Aunque también se evidencian objetivos teóricos y críticos renovados, son otros ya los ángulos de los estudios vallejanos en los ‘90. Tal es el caso del exhaustivo trabajo de José Cerna Bazán titulado *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo* (1995). Este contextualiza y explica la producción poética de

³ Citado por Iván Rodríguez Chávez, *Vallejo al pie del orbe*. Lima: Ed. Universitaria.

como las de Assunção y Wilson, no suelen constituir la generalidad de los empeños analíticos por estos años.

La publicación crítica más orgánica sobre de la obra de Vallejo producida por el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, aunque se trate de una recopilación de artículos, *César Vallejo y la muerte de Dios* (2000), constituye, a pesar de la invaluable colaboración del crítico en la cuestión vallejana, un ejemplo acabado de la desmesurada influencia de un marco teórico-filosófico en la interpretación de los textos del peruano. El tópico nietzscheano de la “muerte de Dios” determinaría allí la obra de Vallejo casi sin mediaciones sociales. A lo sumo, algunos autores de ascendencia para la vanguardia peruana pueden oficiar de simples vehículos de transmisión de semejante concepto surgido en el seno de la intelectualidad europea, sin especificar los cambios sufridos por el mismo desde su traslado directo de la lectura de Friedrich Nietzsche: “Con la «muerte de Dios», que Vallejo conoció en González Prada, se derrumbó necesariamente el fundamento de los sistemas filosóficos tradicionales y, con ello, de la concepción religiosa y burguesa de la vida, de la sociedad y del progreso” (Gutiérrez Girardot, 2000: 126). La crisis material, moral y gnoseológica es explicada por Gutiérrez Girardot en términos teológicos, y éstos a su vez, sesgan de a poco los paralelos para, de repente, encontrarnos prácticamente con un Vallejo-enunciador poético de las vicisitudes propias de los procesos culturales del viejo continente, que las experimenta, inclusive, como si perteneciera enteramente a instituciones, sociedades e historia europeas:

Vallejo aprendió a deletrear el mundo en el *Catecismo de la doctrina cristiana* del padre Gaspar Astete, publicado en 1536, que sobrevivió la ocasión que lo motivó, la Contrarreforma, hasta bien entrado el siglo XX y fue durante esos siglos el abecedario religioso de casi todo el mundo hispano. Santiago de Chuco, que como Cayna «vivía a menudo largos periodos de olvido y de absoluta comunicación...» y era por eso una réplica de España que contempló el Averroes del cuento *La busca de Averroes* de Borges: «...en la que hay pocas cosas pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno», fue para Vallejo un Belén atemporal e idílico, inmaculado como el que subyacía a la sociedad deseada por Astete. La experiencia de la prisión y de la gran ciudad de Lima socavaron esos cimientos. Y con ello, se agolparon en él Contrarreforma y moderni-

(2002) respecto del lugar eminentemente marginal de la escritura de César Vallejo en la atmósfera literaria parisina. El asunto se presenta a la manera de un nudo conceptual en el que se condensan las experiencias de la miseria, la marginalidad propia del migrante mestizo, la sensibilidad real y encarnada del dolor, y como corolario de todos estos problemas, la controversia acerca del lugar genuino de la escritura literaria y las imposturas intelectuales de ciertas vanguardias. Wilson propone una clave textual sobre la que pivotean éstas y otras polémicas, a saber, el poema póstumo que comienza diciendo “Un hombre pasa con un pan al hombro”:

Tratando de sostener lo irreconciliable de los mundos del sufrimiento proletario y los debates intelectuales en líneas alternativas, no es de extrañar que el poema finalice:

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

Este grito de frustración y odio se alza dentro de Vallejo, en su visión extranjera o peruana de “este pobre indígena [quien] se queda al margen del festín”, como se caracteriza a sí mismo en una carta de 1928 (*Cartas* 47). Por estos tiempos, Vallejo sabía que su camino al conocimiento no era a través de libros; él desestima las sutilezas revolucionarias de Breton como las de un intelectual (esto es, cerebral y fuera de contacto), mientras Vallejo vive en el agudo abismo de la miseria: “Yo no soy bohemio: a mí me duele mucho la miseria, y ella no es una fiesta para mí, como lo es para todos,” escribe a Pablo Abril (*Cartas* 16) (Wilson, 2002, 211).⁵

El lugar desde el cual emanan las palabras que luego habrán de transformarse en términos críticos del vanguardismo intelectualizante como “grito” y “cólera” es, según Wilson, el propio cuerpo. Pero “grito” y “cólera” no constituyen simples mohines representacionales, así como el padecimiento corporal tampoco se origina en un sujeto lúdico creado *ad hoc*. Las contradicciones profundas entre el vanguardismo y el concepto de arte vital y sensible que elabora Vallejo se trasladan a una escritura poética “en su propio cuerpo, como un peruano marginalizado en la Meca de la cultura” (Wilson, 2002, 212). Ahora bien, hay que reconocer que perspectivas más situadas de la subjetividad sufriente de Vallejo,

⁵ Traducción nuestra del inglés.

Vallejo que se realiza aún en el Perú, fundamentalmente. La descripción del vínculo de las condiciones históricas de producción con las unidades poéticas -hasta las más elementales como ciertas imágenes o símbolos- de la poesía temprana de Vallejo y sus significados posibles, ofrece una base de información histórica y una serie de conclusiones insoslayables. Tras un desarrollo acabado de las transformaciones económicas que pudieron haber influido en la escritura vallejana, Cerna Bazán analiza un conjunto amplio de poemas cuya característica más sobresaliente sería su ligazón a las transformaciones violentas y fragmentadoras del sujeto moderno en el proceso peruano de modernización, con lo cual, y ya desde el título del trabajo, vemos que se intenta hallar formulaciones diferentes a las respuestas dominante de la despersonalización:

La quebradura de la persona tradicional y la duda total respecto a la unidad que concede la persona divina aparecen imbricados en el texto vallejiano con la duda y los fracasos del individuo en la sociedad civil, y en sus relaciones con el estado, en busca de la “persona moderna”. Así, partícipe del gesto contemporáneo de criticar la unidad de toda razón, esa crítica en Vallejo arranca de la ausencia o de la defectuosidad de las bases sociales de esa unidad, que expresa la particular ubicación del individuo en medio de una sociedad que no logra articularse en medio de una modernización trunca (1995: 213).

Los desplazamientos y rupturas del sujeto que predica el autor se fundan en referencias concretas e históricas de la relación entre el hablante poético y la vida material peruana, experimentada y encarnada en Vallejo, así como en su producción poética. En este libro, tanto como en un artículo posterior: “Aldeano, heraldo, testador: Migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo” (1997), y en otro publicado recientemente: “Capital putamadre: Social And Literary Representation in César Vallejo and José María Arguedas” (2006), Cerna Bazán elabora un eje de interpretación en torno al guano, núcleo económico de la economía peruana en una suerte de fase anal de su desarrollo histórico, evocado de modo particular por el hablante poético desde la apertura de *Trilce*. Ahora bien, como se observa en el título de su primer artículo, no se trata de aquel sujeto descentrado o despersonalizado tan sólo en relación con el lenguaje, la condición anímica, y la tradición metafisi-

ca,⁴ sino de los sucesivos -y materiales- dislocamientos de sus funciones sociales. No obstante, podemos señalar cierto mecanicismo de la concepción sociológica del autor en tanto que muchos de los significados poéticos, ricos en niveles de simbolización sobre todo en *Trilce*, sólo se adscriben a categorías económicas: “moneda”, “valor de cambio”, “capital”, “consenso de clases”, entre otras, como si únicamente ellas estructuraran la experiencia y el sentido que se halla detrás de los poemas vallejianos. Probablemente ello se deba a un afán de diferenciación y de caída a tierra, en general, de la crítica especializada que procura en esta década compensar con rigor sociológico aquel caudal especulativo, fragmentario y difuso que en varios casos irrumpía en los escritos sobre el poeta peruano.

En los últimos quince años, aproximadamente, se mantendrá un dialogismo de horizontes teóricos de la crítica literaria latinoamericana con aquellos conceptos nacidos en el seno del post-estructuralismo francés. Vale decir que no nos encontramos en todos los casos con una serie de lecturas compartimentadas y enfrentadas: marxista, por un lado, y post-estructuralista, por el otro, sino con cierto modo ecléctico de hacer convivir marcos diversos. Como sucede con respecto a otros autores, y otros procesos literarios, la crítica latinoamericana sobre Vallejo incorpora en su vocabulario los términos de diversas propuestas post-estructurales, aunque bajo las premisas generales del análisis materialista, influido ya decididamente por los Estudios Culturales. La analogía entre sujeto migrante y sujeto desterritorializado, por ejemplo, se opera en ocasiones de una manera que no justifica la necesidad de remitir la experiencia poética vallejana a las ideaciones teóricas de, por ejemplo, Guattari y Deleuze: “Ao cavar seu próprio buraco, o poeta imigrante se desterritorializa, demarcando uma posição de fricção que se dá enquanto desvio lingüísti-

⁴ Como sí ocurre, en ocasiones, tratándose de bibliografía crítica producida ya en los años noventa. En las siguientes líneas, por ejemplo, sobre la base de asertos infundados se concibe sobre todo a *Trilce* como un cúmulo de referencias de dinámica aleatoria, como un simple capricho: “Lo que desencadenó su poética fue el dadaísmo. (...) Creo que lo más fresco de *Trilce* surge del ejemplo dadaísta, el choque de escribir caprichosamente sobre cualquier cosa, sobre su madre, su miedo, su angustia, su sexo, sus amores, su sueldo, el absurdo”. Jason Wilson. “César Vallejo y la lectura metódica” en *Hispanamérica*, 50, 1998: 107.

co e também político, pois, como declara o próprio Vallejo, ‘el artista es, inevitablemente, un sujeto político’” (Assunção, 2000: 43). Más bien parecería aquí que el crítico brasileño Ronaldo Assunção procura el sello de una supuesta sofisticación del análisis, como si éste no pudiese efectuarse sin el debido remate categorial basado en la novedad o al menos en la contemporaneidad de las fuentes teóricas validadas en el sistema intelectual europeo. Por ello necesariamente debe afirmar que “o poeta dá uma nova maquiagem à linguagem, obscurecendo o objeto, a sua representação lingüística, o que vale dizer, desterritorializando-a” (46).

Es más, no deja de llamar la atención que en ocasiones, y ésta no es una de ellas escogida al azar, las hipótesis de lectura con las cuales operan algunos interesantes estudios, como lo es el de Assunção, por cierto, parecen no requerir el auxilio teórico del post-estructuralismo. La publicación en el marco de la cual el estudioso brasileño sugiere una perspectiva vallejana altamente crítica del lugar cosmopolita y pluralista de la ciudad de París, *Arte e experiência urbana em César Vallejo: Paris-Moscú 1923-1938* (2000), pone en funcionamiento los conceptos acuñados por los mayores representantes de la Escuela de Francfort: Theodor Adorno y Walter Benjamín, sobre todo a los fines de resaltar esa misma experiencia urbana contrariada. La París venerada en los años ‘20 como capital cultural, heterogénea y abierta a los artistas y pensadores del mundo entero se revela, en la cruda vivencia del poeta peruano, más bien como un seno de cultura imperial, coercitiva y coadyuvante de la marginación capitalista. El desencanto de Vallejo con respecto a la capital francesa reaviva la idea de una muerte permanente vinculada a ese mismo escenario ciudadano de la angustia, despojado de interlocutores sensibles tanto entre las masas trabajadoras como entre los productores de arte e ideas, que cedería su lugar a un centro social de planificación cultural recién en octubre de 1928, cuando el poeta se traslada por vez primera a Moscú: “Assim como Paris, Moscou terá um papel determinante na experiência artística e política de Vallejo. Será também o espaço onde o poeta olha para dentro de si próprio, permitindo o reencontro consigo mesmo e com o mundo. O processo de reeducação do olhar permite ver velhos e novos problemas a partir de novos parâmetros” (90).

A conclusiones semejantes arriba Jason Wilson en su artículo “César Vallejo and ‘El bruto libre’: Notes on the Burden of European Culture”

tiene su propia realidad, es invención pura, difícil, fuerte, altamente individual, irracional, y se la compara con la pintura negra de Goya y el cine de Buñuel. Lo cierto es que Donoso alcanzó la profundidad de un espacio lateral si se quiere, al contar sus historias “desde una mirada abarcadora más libre, más exigente y más poética” (Cerdeña, 1997: 9). La novela de Donoso pone de manifiesto la capacidad de creación del autor sobre la base de una desencantada condición de la existencia humana, mediante un juego de posibilidades que ha preparado el advenimiento de esta obra. Esta novela es la más ambiciosa -según Promis Ojeda-, y por lo mismo, más completa y perfecta (1975: 30). El motivo de la precariedad de la existencia es un problema que el autor ha incluido constantemente en sus novelas, recreando simulacros humanos que surgen desde los límites de la “monstruosidad” de la razón, poniendo énfasis en la dimensión autobiográfica, y perfilando así biografías ficcionalizadas de personajes enajenados convertidas en novelas. El escritor chileno lo explica del siguiente modo:

(...) [Habiendo nacido] dentro de la burguesía del país, una burguesía acomodada, aunque nunca mi familia fue demasiado rica (mi padre era médico), nunca hubo demasiados problemas. Entonces, naturalmente *el problema mayor es el yo*. La clase aparece como parte del yo, como una extensión del yo. Entonces *mis novelas son de yo* y de clase (...) (Rodríguez Monegal, 1971: 535. El énfasis es nuestro).

Aquí podemos observar la razón por la cual Donoso escribe siempre sobre el “yo”, es decir, narraciones en primera persona que cuentan una historia de un “yo”. Esta toma de posición incluye una determinada estética, que sustenta la redacción de *El obscuro pájaro de la noche*, dejando de lado los intentos de causalismo biográfico con su autor real. Donoso dijo al respecto, en relación a su novela: “Ahora, lo que puede parecer (sic) mayor riqueza es la tensión interna que hay en esta novela, que en las otras no hay por el hecho de que en ésta hay una experiencia existencial que en las otras no hubo” (Rodríguez Monegal, 1971: 531).

En el estudio de Ángel Rama, *La novela en América latina. Panoramas (1920-1980)* (1982) se llega a la siguiente afirmación: “El subjetivismo sin restricciones es la ley de la nueva narrativa latinoamericana” (327); esta afirmación constituye una de las tesis fundamentales de Rama quien la expone de la siguiente manera:

maquinismo vanguardistas para enfrentarlos al problema de los nuevos vínculos subjetivos en función de definir qué cambios resultan de mayor propiedad en un asequible socialismo, cuyas elucubraciones, por esto mismo, se opondrían a las restricciones eurocentristas: “Lo que Mariátegui y Vallejo están haciendo, además, es poner en duda la relación positivista entre la modernidad de las máquinas y la idea de progreso, y en ello hay una visión diferente, no europea, de la revolución” (38).

Por su parte, el trabajo de López Lenci se propone un marco histórico literario de análisis en el cual los movimientos de vanguardia peruanos constituyen “el primer proceso literario moderno del siglo XX al haberse constituido como parte de una transformación más amplia: el inicio del proceso cultural descentralizador del Perú contemporáneo” (2005, 62: 143). Para ello rescata la experiencia polémica de las revistas literarias y culturales de la década del 20. La autora no distingue, como Lauer, un gesto contemporáneo a las vanguardias de acidulada crítica, uno de cuyos puntales habría sido precisamente César Vallejo, sino que incluye dichas posiciones dentro del propio movimiento. No obstante, López Lenci pone énfasis en la procedencia periférica de las apuestas más críticas dentro de esta vanguardia peruana: “La apropiación del término vanguardia como discurso de la generación literaria emergente peruana que pone singular énfasis en los contextos de producción viene desde la sierra sur de Arequipa y Puno con inusitada beligerancia” (145). Los mayores objetos de desaprobación por parte de los escritores que participaban en la revista puneña *Boletín Titikaka* serían: el freudismo surrealista, el dadaísmo, el futurismo nacionalista, y las agotadas vanguardias europeas en general. Los textos que recobra López Lenci datan de 1929, fecha en la que Vallejo aún preparaba gran parte de su ensayística de impugnación a los vanguardismos de todo cuño, entre la cual se destaca generalmente el artículo “Autopsia del superrealismo” (1930). Inclusive, logra cifrar una divisoria histórica muy relevante al señalar que “1925 es un año definitorio en el desarrollo de las ideas en el Perú, pues propagandiza la adhesión de la generación emergente nacional a la fuerza creativa del Mito, lo cual será el punto de partida de su declaración de simpatía con el surrealismo en marzo de 1926” (153) e indicar, además, que un año después (1927) comenzaba a desarrollarse el concepto de “arte vital” en las publicaciones de Antenor Orrego, Juan Larrea, y por supuesto César Vallejo, quie-

nes no lo concibieron como un complemento de la poética surrealista ni vanguardista sino todo lo contrario, como factor de diferenciación. Todo esto agravado por la advertencia crítica del carácter ilusorio de una supuesta literatura nacional peruana, homogénea y cosmopolita, cuyas bases críticas la autora remite a los años 1916 y 1922, cuando escriben sobre ello Federico More y Luis E. Valcárcel respectivamente.

Ahora bien, estos estudios no están centrados en los marcos teóricos de la agenda más reciente y en boga. Al contrario, como varios de los trabajos que, en silencio y sin escudarse en formulaciones abstrusas desde las cuales muy pocas veces se ha logrado esclarecer la difícil poética vallejana,⁷ aquí se opera con documentos historiográficos y se vincula, en primer lugar, la producción de Vallejo con los procesos literarios internos y las contradicciones regionales. No hemos hallado en la última década demasiados empeños historiográficos que, con las mismas fuentes documentales sobre las transformaciones de la cultura peruana operadas desde el interior provinciano, se dirijan a los textos poéticos vallejanos de manera orgánica, con el horizonte de una interpretación socialmente más situada de los mismos. Cabe preguntarse por la tardía reacción de la crítica latinoamericana para acudir a semejante brecha. Así como también cabe indagar las razones profundas de la preeminencia que se otorga en general a los procesos culturales europeos en desmedro de los propios para trazar vínculos y analogías. Si se nos permite, al respecto, una generalización a partir de nuestro objeto de estudio específico, suscribiremos al deslinde de probables causas que señala Françoise Perus con respecto a la falta de profundización de los estudios críticos latinoamericanos en sus propios procesos, en sus propias categorías, o como ella misma indica, en los propios “trabajos de revisión conceptual y disciplinaria” en los cuales

⁷ Nos referimos a aquellos estudios, sagaces y encomiables, que ingresan en el periodo propuesto por nosotros como el de James Higgins: *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores, 1989; Marco Martos y Elsa Villanueva: *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa Editores, 1989; Ricardo González Vigil: *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: San Marcos, 2009; y algunos artículos de Pablo Guevara como “Trato, maltrato e identidad en Lima el no-lugar” en *Totalidad e infinito: homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos, 2007.

Es obvio que la complejidad de elaboración de *El obsceno pájaro de la noche*, ofrece múltiples posibilidades de interpretación y ningún análisis puede agotarla. Sus leyes internas, regidas por la fragmentación, la metamorfosis, la alienación colectiva, el poder sobrenatural del mito, la decrepitud, la irracionalidad, la monstruosidad, el caos son líneas que pueden llevar por muchos caminos críticos, como se puede comprobar en los varios estudios que ya se han hecho sobre la obra. (1972: 326).

Antonio Cornejo Polar por su parte, realizó un estudio sobre la novelística de José Donoso y la nueva narrativa hispanoamericana. El crítico peruano considera que existen algunos relatos fundamentales, como *El obsceno pájaro de la noche*, que aceptan recorrer el túnel de espejos que se construye cuando dos fuerzas dialécticas, realidad y ficción, se enfrentan en una síntesis iluminadora y se convierte en una suerte de masacre donde hombre, mundo y lenguaje se aniquilan en conflictos nunca detenidos (1975: 104). La novela en este sentido, tiene el mérito de su autor: quien “habla postulando –o postula hablando- su propia creación” (Martínez, 1980: 51). Donoso explora aspectos desconocidos pero “maniáticamente” elaborados en *El obsceno pájaro de la noche*, que lo llevan a postular su obra como “la autobiografía de mis terrores, de mis fantasías” (Rodríguez Monegal, 1971: 522). Sin dudas, la novela está unida a su tiempo, a su experiencia, a su propia historia, y a su memoria; es una extensión de su “yo”, como lo expresara eventualmente Donoso: “la novela se ha ido desarrollando como un ‘happening’” (Rodríguez Monegal, 1971: 518), “Yo no escribí esta novela. Esta novela me escribió a mí” (527).

Si tenemos en cuenta las palabras de Donoso, recopiladas por Esther Edwards, podemos observar el tratamiento particular de construcción que realiza sobre el personaje-protagonista de la novela:

No sé en qué momento apareció el Mudito... ¡qué se yo! Ahí empezó a dominar la novela ¡y se comió la novela!, ¡fue la novela! Pero no sé cómo ocurrió. Eso sí que no. No tiene absolutamente ninguna relación con ningún personaje real, fuera del hecho de que es autobiográfico en un sentido no anecdótico sino subterráneo. (1997: 175).

La crítica periodística llega aún más lejos y habla de la novela como una de las creaciones más audaces y barrocas, que no refleja la realidad sino que

tener en cuenta en la narrativa de Donoso. Esta extensa novela que significó ocho años de trabajo para el autor, confirma el inicio de la transformación que se venía insinuando en la novelística de aquella época, una narrativa modelizada por un lenguaje lúdico que cuestiona la identidad de personajes y sucesos. Cada situación remite a otra, y cada personaje se disuelve, se confunde en otro en un sistema de transferencias que funciona en diferentes niveles. Este sistema genera una segmentación terrible y desorientadora del relato, que es reflejo de una realidad textual insuficiente y enmascarada.

En el ámbito de su ficción narrativa, *El obsceno pájaro de la noche* se torna paradigmático por los movimientos de ocultaciones y desocultaciones, que hacen “visibles” determinados discursos y silencian otros. Su escritura oblicua transforma al texto en un espacio amplio e integrador de impostación de voces ansiosas de ser escuchadas en una novela que por momentos resulta inasible por su carácter contradictorio.

La crítica chilena, a pesar de manifestarse de una manera rigurosa con sus narradores, reconoció tempranamente el valor creativo de la novela de Donoso como novela experimentalista, que significó un acierto del escritor al abrir otras posibilidades desconocidas en el género. Algunos estudiosos observan en *El obsceno pájaro de la noche* no sólo experimentación sino también exotismo por la técnica empleada y el tema en cuestión. Pero la novela tiene la particularidad de reunir todos los motivos recurrentes en la narrativa anterior a la aparición de esta obra del autor chileno. Estos motivos se reflejan en un universo en permanente contradicción, que ha sido un tema atractivo para toda la crítica académica. El escritor José Saramago habla del “Vértigo y trascendencia (...) [como] factores valorativos superiores que darán a la compleja obra de José Donoso su carácter eminentemente singular” (1995: 3).

Las opiniones diversas, que la crítica nacional e internacional ha vertido sobre la novela y toda la producción de Donoso, suman más de trescientos artículos, entre las publicaciones en revistas y periódicos, además de varias tesis doctorales escritas en Chile, Argentina, España y Estados Unidos. Sin embargo se destaca el libro del crítico Hernán Vidal que abre un abanico de valoraciones sobre la obra del narrador, muy valiosas a la hora de alcanzar una comprensiva revelación de la enigmática novela. Para Vidal:

llama la atención el desconocimiento de las tradiciones de reflexión provenientes de América Latina en torno a la propia experiencia histórica. Desde luego, se puede ver en esta ignorancia una manifestación más de la permanencia de formas de hegemonía y dominación, que tienden a marginar la labor intelectual de áreas enteras del planeta. Sin embargo, cabe preguntarse si esta ausencia no proviene también de una falta de confianza en el valor de nuestras propias herencias y de nuestra capacidad para contribuir más activamente en los grandes debates de nuestro tiempo (2005, nº 211: 363).

Por añadidura, y no por contrapartida, los nombres célebres de dicha actividad -como hemos visto en el caso de la crítica sobre Vallejo- a veces, de modo paradójico constituyen paradigmas de las mayores operaciones de alienación de una obra literaria, en el sentido de forzar el texto a significar lo que categoriza tal o cual corriente de pensamiento en boga. De esta manera, sesgados los estudios críticos hacia la actualización global de sus metalenguajes, sólo continúan rastreando su propia fuerza en los objetos artísticos y en los procesos culturales que no son precisamente los que mejor conoce, mientras que siempre están a tiempo de evitar los meros puntos de vista trasvasados. En semejante encrucijada se desenvuelve, según estimamos, la crítica de la poesía vallejeana.

Bibliografía

- ASSUNÇÃO, Ronaldo 2000. *Arte e experiência urbana em César Vallejo: Paris-Moscú 1923-1938*. Campo Grande: Ed. UFMS.
- CERNA BAZÁN, José 1995. *Sujeto a cambio: De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*. Berkeley: Latinoamericana Editores.
- 1997. “Aldeano, heraldo, testador: Migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Nº 46, Latinoamericana Editores, 60-83, Berkeley.
- 2006. “Capital putamadre: Social And Literary Representation in César Vallejo and José María Arguedas”. *Acontracorriente*, vol. 4, Nº 1, 1-22, North Carolina State University.
- FERRARI, Américo 1988. “Los destinos de la obra y los malentendidos del destino”, en César Vallejo. *Obra poética*. Buenos Aires: F.C.E.M.
- FRANCO, Jean 1988. “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, en César Vallejo. *Obra poética*. Buenos Aires: F.C.E.M.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo 2009. *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: San Marcos.
- GRANADOS, Pedro 2004. *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- GUEVARA, Pablo 2007. “Trato, maltrato e identidad en Lima el no-lugar”, en *Totalidad e infinito: homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael 1988. “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo” en César Vallejo. *Obra poética*. F.C.E.M., Buenos Aires, 501-538.
- 2000. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana.
- GUZMÁN, Jorge 2000. *Tauhashando. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- HENDERSON, Carlos 1987. “Por una poética en la crítica vallejiiana: las leyes del verso en Vallejo”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nº 25, Latinoamericana Editores, Lima.
- HIGGINS, James 1989. *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores.

pretaciones. Ahora bien, es necesaria la ubicación de la obra dentro de la novelística chilena, y en este sentido nos resultará de gran utilidad las categorías que elabora José Promis para el estudio de la evolución de la novela chilena del siglo XX. Promis contempla *cuatro programas narrativos* clasificados como: *la novela de fundamento, la novela de acoso, la novela del escepticismo, y la novela de la desacralización* (1994: 925-933).

Dentro de la *novela del escepticismo* es donde el crítico agrupa aquellas obras narrativas que surgen en Chile en el período del *Boom*, y se caracterizan por la representación literaria de los problemas existenciales de personajes construidos como seres exhaustos, débiles o desquiciados, que tratan inútilmente de obtener su recuperación vital. Este estancamiento existencial llega a manifestarse en una inmovilidad física o en tortuosidades mentales que crean imágenes análogas y reversibles, decadentes e incluso pesadillescas del espacio en que se desenvuelven, con motivos como la pérdida de la voluntad o el sentimiento de caída irrecuperable frente a un mundo en el que han desaparecido los órdenes protectores. En estos relatos prevalece el tono de angustia y desorientación, en la medida en que se acentúan el sinsentido de los destinos individuales y la destrucción de los comportamientos sociales.

Esta atmósfera narrativa de senilidad y decadencia de mundos “personales” que atañen a historias focalizadas desde un “yo” que se descompone, descrita por Promis, predomina en *El obsceno pájaro de la noche* y no opaca la capacidad de creación del autor sino que otorga a esta novela mayor atractivo. En las novelas posteriores, Donoso pierde el gusto por esta práctica narrativa, y deja de lado aquello que señala Karl Kohut: “José Donoso y Jorge Edwards (...) se desinteresan conscientemente de la política y evitan opinar sobre lo que está ocurriendo” (2002: 15). La vinculación de sus últimas novelas con la historia política de Chile es inevitable, y la podemos ver en *Casa de Campo* (1978), *El jardín de al lado* (1981) y *La desesperanza* (1986) que metaforizan la situación social chilena bajo el régimen militar y reflexionan sobre rasgos que imprimió el exilio en algunos sectores subyugados por la represión militar.

A partir de *El obsceno pájaro de la noche*, una nueva dimensión en la actividad escritural del novelista surge apuntando a un proceso de creación, en donde la experiencia personal y la imaginación son factores a

José Donoso, Hugo Achugar, quien considera que esta obra “clausura el ciclo de un discurso narrativo angustiado y de creciente complejidad que propone tanto la destrucción de un mundo como el mundo de la destrucción” (1995: 1560). Pero la compleja estructura narrativa de *El obsceno pájaro de la noche* devela en sí misma un sistema caótico, que se observa tanto en la estructura temporo-espacial, en el acontecer de los hechos, cuanto en las figuras narrativas que llegan incluso hasta el narrador, sometido a esta suerte apocalíptica.

Diferentes lecturas críticas se han realizado de la novela: algunas, desde el punto de vista del psicoanálisis freudiano y junguiano, propuestas del crítico chileno Hernán Vidal (1972) y sostenidas por otros como Amadeo López (1994) -en este caso desde una mirada lacaniana-; otras, desde la perspectiva de clase social más precisamente como denotación de la decadencia de la alta burguesía generadora, a la vez, de la perversión de la clase baja. Esta línea de revisión es coincidente con la de muchos críticos (Ariel Dorfman, Poli Délano, Mónica Borrowman, entre otros) y ha sido formulada con nitidez como trayectoria de trabajo no sólo en esta novela sino en toda la obra novelística de Donoso.

También han surgido lecturas para pensar las relaciones de poder, que se establecen entre los personajes en *El obsceno pájaro de la noche* (Ricardo Gutiérrez Mouat, Guillermo García Corales, Eduardo Meissner). Por supuesto, otros motivos se han observado, como el ya mencionado signo de destrucción –fenómeno nihilista característico en la narrativa donosiana (Antonio Cornejo Polar, José Promis Ojeda, Cedomil Goic, Edmundo Bendezú, Catalina Gaspar); el mito folklórico del *imbunche*⁶ (Adriana Valdéz, Gloria Duran, Jacques Joret); y la construcción de la monstruosidad (Jaime Siles, Alicia Borinski, Laurel Crooks); entre los principales motivos.

La bibliografía crítica sobre *El obsceno pájaro de la noche* es amplia y quienes se han dedicado a estudiar en las numerosas páginas de la novela han seguido diferentes juicios valorativos, posibilitando variadas inter-

⁶ La figura del *imbunche* proviene de la mitología chilota chilena. Es un ser mítico de muy horrible forma sometido a un brutal proceso desde los primeros meses de su vida, que consiste en obstruirle todos los orificios del cuerpo, y en mantenerlo desnudo y prisionero en una cueva, privado de la enseñanza del lenguaje. Su misión es vigilar los sitios de encuentro de los brujos a los cuales puede servir como consejero o adivino (Dannemann, 1998: 267).

KAPSOLI, Wilfredo 2001. “América en la memoria de César Vallejo”, en *César Vallejo en la crítica internacional*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

LAUER, Mirko 2001. *La polémica del vanguardismo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LÓPEZ LENCI, Yazmín 2005. “Las vanguardias peruanas: La reconstrucción de continuidades culturales”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 62, 143-162, Lima-Hanover Latinoamericana Editores.

— 1999. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.

MARTOS, Marco y Elsa Villanueva 1989. *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa .

PAZ VARÍAS, Miguel 1989. *Vallejo, formas ancestrales en su poesía*. Lima: Ed. Marimba.

PERUS, Françoise 2005. “¿Qué nos dice hoy *La ciudad letrada* de Ángel Rama?”. *Revista Iberoamericana*, N° 211, Pittsburgh.

SOBREVILLA, David 1981 “Las ediciones y estudios vallejianos: 1971-1979. Un estado de la cuestión”, en *César Vallejo*. Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin, 7.-9, Junio 1979, 64-94, Berlin.

— 1995. *Introducción bibliográfica a César Vallejo*. Lima: Mantaro.

VALENTE, José Ángel 1988. “Vallejo o la proximidad”, en César Vallejo. *Obra poética*. Buenos Aires: F.C.E.M.

VERÁSTEGUI, Enrique 1988. “Mapa de ruta: Vallejo”, *Cuadernos Americanos*, Año 2, vol. II, México.

RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván 2006. *Vallejo al pie del orbe*. Lima: Ed. Universitaria.

WILSON, Jason 1998. “César Vallejo y la lectura metódica”. *Hispanamérica*, N° 50, 105-108, Maryland.

— 2002. “César Vallejo and “El bruto libre”: Notes on the Burden of European Culture”, en *Romance Quarterly*, Londres.

luto”, es decir, un haz o un tejido que permite el cruce de diferentes hilos narrativos y líneas de sentido. Sin olvidar que las voces que operan en *El obsceno pájaro de la noche* aparecen “descentralizadas y descentralizantes” porque terminan acallando el diálogo individual y despersonalizado del personaje-protagonista (autor ficcional que asume la voz que narra).

Al respecto, Nelly Martínez sostiene que, tuvo en cuenta los estudios post-estructuralistas de Jacques Derrida, para demostrar que en *El obsceno pájaro de la noche* es visible un “travestismo” discursivo que acaba “nulificando la praxis polifónica” a través de una voz que se muta en otra, ésta en otra, y ésta última en otra, “silenciando irrevocablemente” al personaje narrador (1980: 53-54). Para Martínez, en el espacio textual donosiano, hay una actualización del aparato conceptual de Derrida: *la descentralización del logocéntrico*, en donde la noción de *Logos* se define como razón o principio estructurante del universo narrativo que no es sólo un centro (que es principio y final), sino también que ordena racionalmente ese universo (52).

Desde esta perspectiva encontramos que en *El obsceno pájaro de la noche* se reproduce un juego narrativo que se despliega como un perpetuo devenir y apunta a un sentido postergado, siempre “otro” en el discurso, cuya organización dentro del texto se basa en una razón o principio estructurante que corresponde con la noción derridiana de *Logos*. A partir de ello, podemos decir que, en la novelística de Donoso se destruye el concepto clásico de personaje, en función de la inclusión de voces o personajes autónomos, plurales, de dos caras o más. Se trata entonces de un proyecto narrativo diferente, que “establece y destruye” para volver a establecer. El signo de la destrucción será una imagen persistente en *El obsceno pájaro de la noche*, y en toda la narrativa del autor, para revelar la ambigüedad subyacente en los mundos narrativos que se erigen en sus novelas.

Apuntes críticos para una poética de la ficción en *El obsceno pájaro de la noche*

La novela *El obsceno pájaro de la noche* logra su mayor definición, en cuanto a la transformación pretendida por el autor en su escritura. Ello se confirma en opinión de uno de los principales críticos de la obra de

Las hipótesis críticas sobre la construcción de los personajes en las novelas de Donoso apuntan -según nuestro criterio- a una perspectiva teórica derridiana, sin especificarla, pero aplicada para explicar y dar cuenta de cómo en “la textura problemática de la ficción” (Borinsky, 1997: 219) en el caso de *El obsceno pájaro de la noche*, hay un “detrás” “en la sucesión constante de máscaras” (219). Esta sucesión de máscaras termina despojando al narrador, aislándolo como referente responsable del ejercicio absoluto en la obra, y anulando “la posibilidad de una jerarquización de niveles” (219) por la misma superposición de máscaras que se concentra en la voz narrativa. Ello da lugar a la concepción de Jacques Derrida (1967) de *lógica Logocéntrica*³ que es la lógica en el texto con la cual se postula una dinámica descentrada a partir de la voz que narra, generando un juego de sustituciones infinitas a nivel narrativo. De ahí nuestra responsabilidad teórica al observar críticamente en esta dirección que existe otro alcance del pensamiento derridiano mediante el cual se arriba a la *différance*,⁴ que corresponde a la puesta en marcha de una estrategia más extensa, que se constituye como posibilidad de un “*espaciamento*”⁵ abso-

³ “*El logocentrismo es la metafísica de la escritura fonética, etnocéntrica.*” (Derrida, 1978 [1967]: 7. El énfasis es del autor). Derrida explica que esta noción debe ser entendida de la siguiente manera: el *logocentrismo* se dirige a un orden concebido y es un fundamento que existe por sí mismo. El *logocentrismo*, como *lógica del decir*, se produce a partir de la preeminencia concebida a la voz, es decir, *el privilegio de la voz* es un *privilegio metafísico* que conduce al *logocentrismo*.

⁴ Para Jacques Derrida: “*Différance es, por lo tanto, una estructura y un movimiento que ya no se dejan pensar a partir de la oposición presencia/ausencia. La différence es el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del espaciamento por el que los elementos se relacionan unos con otros.*” (1977: 36. El énfasis es del autor). “*La différence*” es el título de la conferencia pronunciada por Derrida en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968; el texto de la conferencia fue publicado simultáneamente en varios medios literarios -incluido en *Théorie d’ensemble (Teoría de conjunto 1971 [1968])*-.

⁵ El significado de *Différance* tiene un origen en el cual no hay identidad, ni un ser pleno u homogéneo; está siempre diferido, repetido, y está constituido por el “Espaciamento”: que es la producción de intervalos, que señala lo otro (fuera de lo mismo) -el ser diferente-; y por la “Temporalización”: que es un intervalo entre dos, que retarda, difiere, y aplasta (Bolívar Bottia, 1985: 177). Antonio Bolívar Bottia dice que: “Espaciar temporalizando crea todo sentido, cualquier dicotomía (...) se nos convierte en un efecto de la *différance*, es la raíz común de todas las oposiciones, por lo que podemos hablar de que la *différance* produce todo sistema de diferencias.” (1985: 177).

Aproximaciones teórico-críticas a la novelística de José Donoso: lecturas para pensar en *El obsceno pájaro de la noche*

Valeria Bril

La crítica académica no es ajena al interés por reflexionar en torno a la producción literaria de los escritores latinoamericanos de las últimas décadas del siglo pasado, en una doble perspectiva: el impacto crítico que provoca la utilización de determinadas operaciones teóricas en sus escrituras, que estarían fuera de los parámetros previstos generacionalmente; y los temas y/o los motivos que se encuentran en sus obras y que desbordan los alcances de la escena crítica nacional.

La interpretación de la novelística latinoamericana -específicamente la de José Donoso (1924-1996)- hecha por la crítica, sorprende por la adscripción a tendencias literarias diversas, como es el caso de la novela de Donoso: *El obsceno pájaro de la noche* (1970), obra que ha sido nombrada teóricamente con filiaciones que la califican dentro del realismo social (Hugo Achugar, 1979), del existencialismo (Cedomil Goic, 1975), del psicologismo (Amadeo López, 1994), del surrealismo (Hernán Vidal, 1972), y aun no ha faltado quien ha registrado en ella la presencia de un simbolismo trascendentalista metafísico (Nelly Martínez, 1980).

Las diferentes líneas críticas de investigación que se plantearon alrededor de las creaciones literarias de José Donoso, constituyeron un espacio múltiple y conflictivo a la hora de discernir la posición en la cual se halla o se hallaba la obra donosiana -una narrativa afectada o producida por las obsesiones de su autor-, posición en la cual fue colocada por el discurso de la crítica que intentaba homogeneizar el trabajo literario del autor chileno para legitimar y defender sus opiniones teórico-críticas. El dilema, más allá de entorpecer, enriqueció y significó un avance en la encrucijada crítica para la valoración de la obra de Donoso, y permitió arribar a la comprensión de que la consistencia narrativa del autor se

debía al interés por abandonar formas y categorías preestablecidas. Nuestra propuesta de trabajo consistirá en una aproximación teórica desde el discurso de la crítica a los modos narrativos de José Donoso, particularmente en *El obsceno pájaro de la noche*, para poder dar cuenta de las dimensiones creativas que involucran su proyecto literario y que ponen en evidencia al autor y su obra, reforzando o refutando de esta manera diferentes recorridos críticos.

¿Por qué nos interesa observar críticamente *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso, dentro de toda la novelística del autor? La elección se sustenta porque consideramos que esta novela permite una lectura teórico-crítica sintomática de la obra donosiana, y a partir de allí podemos plantearnos una interpretación que constituya un nuevo aporte crítico para el contexto de estudio de las configuraciones estéticas generales del autor.

Breve historia crítica de la invención donosiana

El escritor chileno José Donoso tiene una vasta trayectoria como novelista, aunque también escribió cuentos como *Veraneo y otros cuentos* (1955) y *El Charleston* (1960), ambas compilaciones de narraciones cortas que dan cuenta de esa faceta del autor y que marcarían el comienzo de su etapa de creación dentro de la narrativa. Como novelista, su primer título fue *Coronación*, publicado en 1957, al que le sigue una larga lista que suman más de veinte libros. Donoso escribió hasta poco antes de su muerte, en 1996: *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), una obra que reúne una serie de memorias ficcionalizadas de su familia, y *El Mochó* (1997), novela terminada pero publicada póstumamente.

La producción novelística de Donoso, y especialmente la obra *El obsceno pájaro de la noche* en la cual hemos puesto nuestra atención, contiene las huellas creativas de un escritor dispuesto a construir un proyecto literario diferente. Donoso fue capaz de crear su propio modelo literario a partir de una novedosa experimentación técnica. Carlos Cerda escribió con respecto al autor: “Donoso ya había elegido ‘el peligroso camino de la experimentación, con el riesgo de la soledad, de la incompreensión, de no tener vara con qué medir el valor de lo inventado’” (1997: 21).

ción narrativa del autor; porque ésta es el resultado de una novelística que se venía ensayando en las novelas anteriores, y que en cierta manera logra expresarse como una marca estética única en esta obra. *El obsceno pájaro de la noche* guarda similitudes con las otras novelas, en la medida en que mantiene la estructura dicotómica de estatus social que se manifiesta en una “casta superior” representada por una “sociedad frígida, matriarcal, desvitalizada y moribunda” (Promis Ojeda, 1975: 23): Misiá Elisa Grey de Ábalos en *Coronación*, Misiá Antonia Vives (Chepa) en *Este Domingo*, Don Alejo Cruz en *El lugar sin límites*, y Don Jerónimo de Azcoitia en *El obsceno pájaro de la noche*, y una “casta inferior” con “seres cuyas existencias no aceptan las normas sociales” (Promis Ojeda, 1975: 23): Estela en *Coronación*, Maya en *Este Domingo*, la Manuela en *El lugar sin límites*, y el Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*.

La cuestión de clase no es la única característica que comparten *El obsceno pájaro de la noche* y las otras novelas del autor, sino también el modo de construcción particular de los personajes. Los personajes de las novelas donosianas se caracterizan por poseer una naturaleza ambigua, por utilizar disfraces, enmascaramientos; son figuras desintegradas o fusionadas: hombres-mujeres (andróginos), y presencia-ausencia de aspectos comunes. También ocurre en algunas de ellas que un mismo personaje reúne cualidades opuestas, como el caso de personajes que conviven en el mismo sujeto -como parte de otros personajes-, o por medio de sustituciones: cada personaje se puede convertir en otro, o fingir ser otro. Es lo que se conoce como la *ley de sustitución* (Shaw, 1992: 145), que Donoso utilizara en su novelística, ya desde *Este Domingo*. Según esta “ley” cada personaje puede convertirse en otro, al menos en la mente de un tercero (casi siguiendo una lógica peirceana)². Al respecto, Ariel Dorfman ha señalado:

El personaje no se mueve, porque no tiene hacia donde huir; el impulso renovador, que denuncia la rigidez, se resuelve en la incertidumbre, en el paréntesis, en la máscara... Rodeado por soluciones falsas, sociales, futuras, interiores, el hombre se hace radicalmente ambiguo... (1971b: 75).

² Aquí hacemos referencia a la Teoría del signo de Charles Sanders Peirce, teoría desarrollada a partir de una relación triádica que Peirce explica en el texto “El ícono, índice y símbolo”, en *Obra lógico-semiótica* (1987).

Convergencias temáticas en las etapas novelísticas bajo la mirada crítica

Las características del proceso de producción literaria de Donoso contemplan un modo de reflexión crítico diferente de acuerdo a la etapa narrativa del escritor, por lo que es necesario ahondar en algunas cuestiones pertinentes para una mejor comprensión, no sólo de la novelística del autor sino de la obra en estudio.

La narrativa de Donoso guarda cierto apego al relato de atributos realistas en sus comienzos. En su primera novela, *Coronación* se destaca esta vinculación al realismo criollista vigente por entonces en la narrativa chilena, ya que podemos encontrar una intención de ensayar en la escritura un sistema de significación que guarde estrecha relación con el mundo representado en sus textos. La novela, según Hugo Achugar, pudo haber sido leída bajo la lupa de “la tradición criollista realista” en su momento de aparición, pero, a la vez, es “ejemplo del resquebrajamiento de ese mismo código” (1979: 73).

Si bien *Este domingo* (1966) y *El lugar sin límites* alteran mínimamente sus estructuras narrativas, permanecen dentro de los límites de la verosimilitud factual. Pero no ocurre lo mismo con *El obsceno pájaro de la noche*, que tiene la pretensión de romper con la verdad y el orden como fundamentos teóricos. Esta última considerada por Ángel Rama un *libro capital* (1995: 179), y principal obra en la producción novelística de José Donoso.

Algunos críticos señalan que las primeras tres novelas de Donoso, elaboran sus entramados narrativos sobre el mismo problema, una misma obsesión, la precariedad de la existencia. José Promis Ojeda observa que: “todas las novelas presentan una imagen de la realidad en un momento de crisis, es decir al borde de un cambio inevitable cuyas raíces más profundas se asientan en los oscuros aposentos de fuerzas irracionales y desconocidas” (1975: 29), pero reconoce que es “En *El obsceno pájaro de la noche*, [que] la obsesión deja de ser planteamiento y se transforma en mundo” (1975: 31).

Siguiendo esta línea de reflexión crítica, podemos afirmar que *El obsceno pájaro de la noche* provoca una fractura con el resto de la produc-

La curiosa gestación teórica que los discursos críticos realizan al consolidar sus propios sujetos, mediante, en algunos casos, un gesto anacrónico, reconociéndolos o denotando rasgos en sus obras nunca antes mencionados, constituye un avance crítico para el caso de José Donoso y su obra narrativa. El autor fue reconocido por la crítica chilena por la pretensión de autonomía y libertad expresiva en su escritura, pero recién en la última década del siglo pasado se le atribuye el compromiso de ser un escritor que transitó por el camino de las originales formas artísticas.

Donoso crea un universo narrativo que lo distingue de otros autores y, a la vez, lo posiciona como escritor en cierto “lugar” del espacio social y cultural, imponiéndole una *máscara*. Sin embargo, según el autor “llevaba conciencia de que Chile era un país limitado que me imponía reglas literarias que no me gustaban, yo quería usar mis propias máscaras no las impuestas por el país” (Carminatti, 1982: 57).

La literatura es siempre la “otra realidad ficticia paralela” (Franz, 2002: 192) y, como afirmara Donoso en su *Historia personal del “boom”*, “la novela más que cualquier otra forma, moviliza a los seres a cumplir la fantasía, rara vez lograda, de ser lo que no son” (1984 [1972]: 18). De allí, que el autor pretende autonomía en la ficción, impulso que manifestara precisamente en ese libro al asumir que quedaba sin efecto “el dogma chileno de la necesidad de un lenguaje transparente y limpio en que se encarna nuestra ironía” (50).

Donoso –compartiendo la aspiración con otros escritores latinoamericanos de la época- tiene el propósito de salir de su “parroquia”,¹ es decir, de ese estrecho mundo de las letras nacionales para alcanzar el territorio sin fronteras de la libertad creadora; Donoso afirmó con relación a su escritura: “Lo que quiero es que estos símbolos sean dinámicos, vagos, ambiguos, opacos” (Rodríguez Monegal, 1971: 528). El esfuerzo del autor chileno estuvo encauzado en una búsqueda consciente para construir un proyecto innovador de escritura, cuyo resultado fue una producción narrativa importante, en donde encontramos a *El obsceno pájaro de la noche*. Esta última fue su obra más ambiciosa, escrita en la década del ‘60.

¹ La definición de “parroquia” que utiliza José Donoso para referirse al estrecho mundo de las letras nacionales, es una visión personal que asume el autor para pensar la literatura de su país (Cortínez, 1996: 14).

Las comparaciones con otros escritores latinoamericanos pueden resultar fatigosas, especialmente, cuando se trata de un escritor como Donoso, un hombre de ideas definidas. Pero siguiendo el pensamiento del crítico Emir Rodríguez Monegal: “resulta útil vincularlo con creadores como aquellos que han logrado transformar su autobiografía en ficción, sus obsesiones personales en mito, sus terrores y sueños lúcidos en realidad imaginaria” (1967: 77).

Donoso fue inicialmente una figura marginal dentro del panorama latinoamericano del *Boom*, sin embargo, la crítica académica reivindicó la centralidad del autor y el valor de su obra. Estas decisiones críticas que vinculan la posición que asume Donoso en el contexto de las letras latinoamericanas y el reconocimiento a su producción literaria, son el resultado de la contribución que los aparatos explicativos de la crítica hicieran al dar por terminado el tema, luego de asumir interminables debates que involucraban la inclusión o exclusión de determinadas figuras en el marco del fenómeno literario del *Boom*. Como afirma Carlos Franz: “Donoso representa para Chile el gran momento del mal llamado *boom* latinoamericano” (2002: 189).

A los efectos de este trabajo lo que resulta significativo es que Donoso, a quien la mayoría de los críticos y escritores ubica dentro del *Boom* latinoamericano, fue el representante de la generación anterior -según algunos estudiosos-, la de los años ‘50 (junto a Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, Guillermo Blanco, entre los principales), cuyas características tienen vigencia en la producción narrativa del escritor.

De la apreciación que Cedomil Goic hace sobre las características de esa generación, tomamos algunos rasgos que consideramos pertinentes para explicar ciertos procesos estilísticos en la narrativa de Donoso. Por un lado, el combate del realismo social, fomentando el distanciamiento de la representación tradicional de la realidad a favor de la ilusión, la apariencia, y el principio de incertidumbre; y, por el otro, el estilo que se acerca al neobarroco, donde el grado de seriedad de la representación ha sido desplazado por diversos niveles de lenguaje: el humor negro, el juego, la parodia, y la ironía. Estos niveles de lenguaje duplican y derogan lo representado en una dispersión y fragmentarismo que alcanza a la figura del narrador en una multiplicación de situaciones narrativas y modos de decir novedosos (1988: 439).

Es importante señalar la transposición de estas características de la generación del ‘50 a la obra de Donoso porque se integran al estilo narrativo del autor, quien inicia su puesta en práctica en la primera etapa de producción novelística y que le valdría para la siguiente. En el camino de la novela es donde se observa con claridad la intención del autor de indagar en un proceso de universalización de su escritura -mencionado por Antonio Cornejo Polar y Ariel Dorfman-, que lograría consolidar en la segunda etapa narrativa, a partir de su novela *El obsceno pájaro de la noche*. Esta transición fue observada también por Karl Kohut; según este crítico, la estadía mexicana y, más concretamente *El lugar sin límites* (1966), novela anterior a *El obsceno pájaro de la noche*, significan un paso decisivo con el cual Donoso se unió a los autores del *Boom* (2002: 15). En otras palabras, Kohut analiza que del “realismo costumbrista” de *Coronación* (1957) al “lenguaje internacional” de *El obsceno pájaro de la noche*, no es otra cosa que el paso “del provincianismo estrecho de las letras chilenas en los años cincuenta hasta su consagración en los Estados Unidos” (2002: 15).

La creciente difusión de la obra de Donoso y el alejamiento de su Chile natal, permiten la “internacionalización” de su escritura, concepción que implica escenarios y personajes marcadamente ambiguos, poco localizados, con mundos ficcionales escindidos en dos órdenes: el orden de lo imaginario que avanza sobre el orden de lo real. La formulación de este proceso se despliega en su totalidad en *El obsceno pájaro de la noche*, en donde el abandono definitivo del relato realista se consolida en una visión de una realidad múltiple y caótica.

En este sentido se apoya la interpretación crítica que reconoce la existencia de un período creativo del escritor a partir de una novelística de estructura narrativa compleja y ambigua, que constituirá la etapa de madurez estética de Donoso, etapa que ya había iniciado con sus primeras novelas y culminaría el ciclo con *El obsceno pájaro de la noche*. Así Donoso descubre cómo “hacer una literatura que no aclare nada, que no explique, sino que sea ella misma pregunta y respuesta, indagación y resultado, verdugo y víctima, disfraz y disfrazado” (1984 [1972]: 40).

sentativos”, en la cual ingresa la tradición del “escritor latinoamericano” y la “gran novela latinoamericana” centrales según líneas dominantes de escritores y críticos provenientes del continente durante los ‘60 y hasta iniciados los ‘80, resulta crucial para comprender cómo Saer se apropia de lo latinoamericano confrontando con aquello.

Esto nos lleva a una constatación clave en relación a Saer y las tradiciones, incluidas por supuesto las latinoamericanas: si pone como base de la redefinición y nuevos usos de esos componentes cruciales del repertorio escritural -que son las tradiciones- el trabajo y las búsquedas singulares de cada escritor, esto no implica una subestimación de los valores de los “pasados literarios” desde el presente escritural, sino antes bien una perspectiva particular sobre el asunto. Esto queda claro en uno de sus últimos ensayos incluido en *Trabajos* (2006), titulado precisamente “El escritor argentino en su tradición”. Aquí retoma el ya aludido ensayo de Borges, pero lo matiza señalando que:

(...) la conclusión de Borges es correcta pero incompleta; para él, la tradición argentina es la tradición de Occidente (por cierto que esta afirmación es válida no solamente para Argentina...). Pero es incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local le impone a las influencias. (2006: 65-66).

Lo local es decisivo para redefinir las influencias que alimentan el trabajo artístico, según Saer, y en esto está lo local argentino, inclusive regional, pero también lo proveniente de América Latina (el razonamiento de Saer admite también esta posibilidad). Pero a diferencia de otras proposiciones, Saer postula una apropiación de las tradiciones (incluidas las latinoamericanas por cierto) desde las necesidades inmanentes de la praxis artística. Esto lo diferencia de modo radical de las poéticas que reconocen una relación teleológica y trascendente con las tradiciones, como podrían pensarse ciertas poéticas paradigmáticas del periodo en el continente: la programática carpenteriana de lo “real maravilloso”, pero también otras que se inscriben de manera explícita en esa genealogía, referenciándola total o parcialmente, tales las de Fuentes, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, entre otros. El trabajo con las tradiciones, y en él la relación con lo latinoamericano de esas diversas tradiciones, adquiere desde la teoría y praxis artística saeriana un carácter inmanente;

(...) una de las tendencias más visibles y raigales de la nueva narrativa: la hedónica eclosión de un subjetivismo que se posesiona del mundo, traduciéndolo en términos fuertemente impregnados por la violencia personal, y el concomitante emocionalismo o sensualismo que irriga los asuntos, personajes, situaciones, proporcionándolos al lector dentro de un erizado clima existencial. (326).

Donoso, desde su posición de autor de *El obsceno pájaro de la noche*, contribuyó a liberar los andamiajes de la crítica al asumir una relación controvertida con el personaje-protagonista de su novela, y aclaró: “no creo que nadie me reconozca en el personaje, pero yo me entiendo en ese personaje que no es personaje” (Edwards, 1997: 175). En la novela de Donoso, el modo selectivo de construcción de su personaje nos recuerda aquella sentencia que implica un acto de orgullo a la manera de un *Iste ego sum* como exclamara finalmente Narciso al ver su figura reflejada en el estanque.

Actualmente encontramos razones para pensar que las relecturas que algunos críticos y escritores esgrimen sobre la figura de autor de José Donoso y su producción literaria, constituyen avances críticos que están lejos de ser considerados vacilaciones o retrocesos, que involucran de modo directo la ficción con su biografía, ya que estos avances logran reformular la observación de elementos estéticos y/o encontrar nuevos elementos expresivos en la narrativa de este escritor. Sobre Donoso, Carlos Franz dice:

(...) Donoso sigue siendo pertinente porque me parece que su actitud como autor literario es precisamente la que nos hace falta hoy día. Porque Donoso era un autor especialmente resistente a las simplificaciones del tipo que vemos hoy (...) (2002: 189).

La concepción universal en la obra donosiana ejemplifica en cierta manera las consideraciones del propio autor, quien niega toda referencia unívoca y determinante como respuesta a su preocupación existencial discursiva. Donoso propone la formulación literaria de *El obsceno pájaro de la noche* como un modo de rechazo desde la mirada de un sujeto opositor a la realidad social que postula la imaginación como libre ejercicio.

Bibliografía

AA.VV. 1975. *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Bs. As.: Fernando García Cambeiro.

ACHUGAR Hugo 1995. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. José Donoso. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

— 1979. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

BENDEZÚ, Edmundo 1975. “Donoso: fabulación y realidad”, en *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Bs. As.: Fernando García Cambeiro.

BOLÍVAR BOTTIA, Antonio 1985. *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*. Madrid: Cincel.

BORINSKY, Alicia 1997. “Repeticiones y máscaras: El obsceno pájaro de la noche”, en Saúl Sosnowski (ed.). *Lectura Crítica de la Literatura Americana. Actualidades fundacionales*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 219-231.

BORROWMAN, Mónica 1966. “Sátira sobre un medio social”. *Life en Español*, XXV, 10, mayo, 6, New York.

CARMINATTI, Graciela 1980-1982. “Entrevista a José Donoso”. *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, 5-6, diciembre-enero, 57.

CERDA, Carlos 1997. *Donoso sin límites*. Santiago: Lom.

CORNEJO POLAR, Antonio 1975. “El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora”, en *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Bs. As.: Fernando García Cambeiro, 101-112.

CORTÍNEZ, Verónica 1996. “La parroquia y el universo: Historia personal del Boom de José Donoso”. *Revista Chilena de Literatura*, 48, 13-22.

CROOKS, Laurel. “José Donoso y la técnica de lo grotesco”. *Disertación Universidad de Wisconsin*, T.E. Lyon, Madison.

DANNEMANN, Manuel 1998. *Enciclopedia del folklore chileno*. Santiago: Universitaria S.A.

DÉLANO, Poli 2002. “Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (editores). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/Main. Madrid: Veruert, 255-262.

Es inútil decir que los grandes escritores latinoamericanos del siglo XX –Rubén Darío, César Vallejo, Macedonio Fernández, Vicente Huidobro, el Neruda de los años treinta y cuarenta, Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Felisberto Hernández, etc.- son en su mayoría casi desconocidos en Europa y mal leídos en su propio continente. Además, cuando nos familiarizamos con sus obras, descubrimos que no sólo tienen poco o nada en común, sino que también se oponen violentamente los unos a los otros. Todos, sin embargo, poseen en sus escritos un elemento que no se encuentra más que en los textos mayores de la literatura moderna: la voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomado sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado en cuanto al estilo, hasta el punto de que el hombre que está detrás se convierte en su propio discurso y termina por identificarse con él. Todas las fuerzas de su personalidad, conscientes o inconscientes, se encuentran en una imagen obstinada del mundo, en un emblema que tiende a universalizar su experiencia personal. Que la sociedad mercantil se ilusione en seguida con la recuperación de esas obras mayores oficializándolas, es un fenómeno que merece ser estudiado en detalle, pero podemos afirmar desde ya que estas obras siguen siendo en cierta manera secretas y escapan al juego de la oferta y la demanda, y que sólo el amor y la admiración pueden penetrar en su aura viviente y generosa. (1997: 275).

Esta larga cita expone los modos de usar los “pasados literarios latinoamericanos”, por parte de Saer, en su sistema, y aquellos nombres, según el criterio selectivo saeriano, se contactan con otros escritores latinoamericanos cuyas poéticas construirían “una obra personal, un discurso único” que luego este escritor reivindica como poéticas claramente alternativas al *Boom* y Realismo Mágico: Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti, João Guimarães Rosa, Antonio Di Benedetto. Incluso, en esta lógica selectiva de las tradiciones latinoamericanas, ingresan las poéticas de Juan Rulfo y, parcialmente, Alejo Carpentier según Saer: pero los rescata desde otro lado, desde una óptica diferenciada de la genealogía del Realismo Mágico.

En “Una literatura sin atributos”, Saer también sienta su posición de que un escritor “...sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando esto lo condene a la marginalidad y la oscuridad...” (275). Esta oposición a la tradición de los “escritores repre-

Se ha insistido demasiado en el ataque al “color local” que Jorge Luis Borges desarrolla en “El escritor argentino y la tradición” (1955; ensayo basado en una conferencia pronunciada unos años antes), y cómo esto puede haber sido modélico para escritores como Saer, sobre todo en lo que se refiere a esta permanente relativización de la incidencia de los componentes contextuales para definir los rasgos de una poética. Pero más allá de los rasgos explícitos de aquel texto borgiano, quizá ya vastamente comentados, un detalle no menor en la lógica argumentativa de dicho ensayo es que Borges postula, por un lado, que “...todos los experimentos argentinos sean felices (...) este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz del eterno problema del determinismo...”, y, por otro, que “...no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en este caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (Borges, 1974: 73-74)”.

Estas líneas, además de la reconocida postulación borgiana para los creadores argentinos de usar toda la tradición de occidente desde los márgenes, son las que reelabora Saer en su teorización y práctica poética, en particular cuando éste se define respecto a la incidencia de lo latinoamericano en una escritura. Que niegue lo determinante de lo latinoamericano en la praxis literaria, es una consecuencia de lo anterior; pero esto, retomando el planteo borgiano, no niega la posibilidad de “experimentar” ensayando “todos los temas”, incluidos los provenientes de las culturas latinoamericanas. En cierta manera, para Saer –releyendo a Borges– esto último no es lo importante; sino seguir los “sueños de la creación artística” –como dice Borges en su ensayo– y que esto en realidad sea lo que determine toda “experimentación” literaria.

Lo anterior expone claramente la manera de usar las tradiciones –incluidas las latinoamericanas– por parte de Saer. Pensarlas así hace a su constante reivindicación de líneas alternativas a las “poéticas dominantes” de la Nueva Narrativa Latinoamericana, como precursores que a la vez permitirían legitimar aún más su proyecto literario, su poética. Como señala en “Una literatura sin atributos”:

DERRIDA, Jacques 1971 [1968]. *Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral.

— 1977. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.

— 1978 [1967]. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

DONOSO, José 1955. *Veraneo y otros cuentos*. Santiago: Universitaria.

— 1960. *El Charleston*. Santiago: Nascimento.

— 1970. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral.

— 1978. *Casa de Campo*. Barcelona: Seix Barral.

— 1981 [1966]. *El lugar sin límites*. Barcelona: Seix Barral.

— 1981. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral.

— 1984 [1972]. *Historia personal del “boom”*. Buenos Aires: Sudamericana / Planeta.

— 1986. *La desesperanza*. Barcelona: Seix Barral.

— 1995 [1957]. *Coronación*. Santiago: Alfaguara.

— 1995 [1966]. *Este Domingo*. Santiago: Alfaguara.

— 1996. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara.

— 1997. *El Mocho*. Santiago: Alfaguara.

DORFMAN, Ariel 1971. “La actual narrativa chilena. Entre ángeles y animales”. *Los Libros*, II, 15-16, enero- febrero, 15-17, 20-21, Buenos Aires.

— 1971b. “Notas para una análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años”. *Casa de las Américas*, XII, 69, noviembre- diciembre, 65-83, La Habana.

DURAN, Gloria 1976. “El obsceno pájaro de la noche: la dialéctica del chacal y el “imbunche”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, 95, abril-junio 1976, 251-257, Pittsburgh.

EDWARDS, Esther 1997. *José Donoso: voces de la memoria*. Santiago: Sudamericana.

FRANZ, Carlos 2002. “Para una ficción chilena artística (a partir de José Donoso)”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (editores). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/main. Madrid: Vervuert, 187-198.

GARCÍA CORALES, Guillermo 1995. *Relaciones de poder y carnalización en la novela chilena contemporánea*. Chile: Asterión.

GASPAR, Catalina 1997. “Metaficción y productividad en José Donoso”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, 180, julio-setiembre, 419-435.

GOIC, Cedomil 1975. “El narrador en el laberinto”, en *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Bs. As.: Fernando García Cambeiro, 113-124.

— 1988. *Historia y crítica de la literatura latinoamericana*. Vol. 3. Barcelona: Crítica Grijalbo.

GUTIERREZ MOUAT, Ricardo. *José Donoso: impostura e impostación*. EE.UU.: Hispamérica.

JOSET, Jacques 1985. “José Donoso, Gabriel García Márquez: dos cultos fracasados”. *Revista Iberoamericana*, vol. LI, 130-131, enero-junio, 241-247.

KOHUT, Karl 2002. “Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (editores). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/Main. Madrid: Vervuert, 9-34.

KOHUT, Karl y José Morales Saravia (editores) 2002. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/Main. Madrid: Vervuert.

LÓPEZ, Amadeo 1994. “La búsqueda del padre en cuanto lugar de reconocimiento, en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Coloquio internacional de escritores y académicos. Donoso 70 años*, octubre.

MARTÍNEZ, Nelly 1980. “*El obsceno pájaro de la noche*: la productividad del texto”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, 110-111, enero-junio, 51-65, Pittsburgh.

MEISSNER, Eduardo 2003. *Juego de máscaras*. Concepción: Ediciones LAR.

PEIRCE, Charles Sanders 1987. *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

PROMIS OJEDA, José 1975. “La desintegración del orden en la novela de José Donoso”, en *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Bs. As.: Fernando García Cambeiro, 13-42.

— 1994. “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX”. *Revista Iberoamericana*, vol. LX, 168-169, julio-diciembre, 925-933.

RAMA, Ángel (editor) 1982. “La tecnificación narrativa”, en *La novela en América latina. Panoramas (1920-1980)*. México: Siglo XXI, 295-359.

— 1995. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir 1967. “El mundo de José Donoso”. *Mundo Nuevo*, 12, junio, 77-85, París.

— 1971. “José Donoso: la novela como happening”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, 76-77, julio-diciembre, 517-536, Pittsburgh.

mente, debe trabajar en explorar la “espesa selva de lo real”; en lo cual puede ingresar lo latinoamericano, pero no necesariamente.

Como destacamos, ya desde la década del ‘60 la postulación de Saer en relación a lo “latinoamericano” en literatura se opone a la tradición del escritor latinoamericano consolidada desde la década de 1940 por Alejo Carpentier; aquélla que inspira programáticas como la de Carlos Fuentes e incluso, relativamente, la de Julio Cortázar a partir de su preocupación por articular literatura y política revolucionaria, crecientemente desde su adhesión a la Revolución Cubana en 1961. Si, para tomar el caso paradigmático de Carpentier, éste propone a propósito de lo “real maravilloso” que dicha cualidad, definitoria, determinante de lo literario, está en la exuberante realidad latinoamericana, en relación a lo cual el escritor latinoamericano debe actuar, desde su práctica escritural, como “cronista de lo real maravilloso”, sin dudas, en la perspectiva carpenteriana —que establece una tradición clave en el siglo XX continental: la del escritor latinoamericano, definido decisivamente por esta última cualidad— los elementos contextuales devienen principios constitutivos de la poética que construye el escritor. Saer se diferencia claramente de esta tradición, contraste que se aprecia con nitidez entre las décadas del ‘60 y ‘70: podría decirse que el escritor de *Cicatrices* y *El limonero real* se opone a dar por sentado que la tradición literaria latinoamericana “ya existe”, que ya esté dada de manera definitiva por lo “Real maravilloso” y por posteriores poéticas emparentadas a y filiadas con éste, como el Realismo Mágico. Podemos considerar que la distancia por parte de Saer con respecto a las poéticas y estéticas dominantes de la Nueva Narrativa Latinoamericana de los ‘60 y ‘70 se debe a la búsqueda de construir una poética alternativa a aquellas que tienen éxito de mercado editorial durante la etapa. Pero como sustento de dicha poética alternativa está su mirada crítica de que, por más que se definan por ambiciones de alta calidad literaria, poéticas como las de lo Real maravilloso, del Realismo mágico y otras emparentadas a las mismas trabajan sobre versiones previas de lo real, de lo latinoamericano: por esto, para Saer, en última instancia, poéticas como las mencionadas —que luego en el *Diálogo* (1990, 1995) entre Saer-Piglia, éste último define como “poéticas novelísticas dominantes” latinoamericanas—, devienen convencionales porque trabajan sobre versiones convencionales de la realidad (latinoamericana).

lidiado, la “modernidad” y la “tradición”. Pero desde lo señalado, construye sus posiciones al respecto:

Por su origen y su formación, los escritores de América Latina están vinculados a esa cultura, aun cuando mantenga con ella una relación ambivalente, que a veces supone el rechazo violento o la ignorancia casi perfecta. El rechazo no siempre tiene un fundamento ideológico preciso, y la ambivalencia se hace sobre todo evidente cuando tenemos en cuenta que muchos intelectuales que trabajan en la organización y producción de los *media*, ganándose la vida con ellos, únicamente hacen referencia a las comunicaciones de masas para expresar su desprecio (...) La influencia, la “penetración” (de los *media*) (...) es múltiple, y el escritor no siempre es consciente de su diversidad y de su riqueza. Por empezar, hay que preguntarse hasta qué punto la “modernidad” y la “independencia estética” de la nueva literatura latinoamericana no son un resultado directo del desarrollo de las comunicaciones en general y de los *mass-media* en particular. (1997: 198).

Pero para Saer, precisamente hay que poner entrecomillas a “modernidad” e “independencia estética”, porque incorporar desde la literatura esa influencia de los *mass-media* no implica necesariamente “modernidad” e “independencia estética”, sino que inclusive puede implicar lo contrario porque a la vez:

(...) no obstante la interacción continua de la literatura y los *mass-media*, que produce un enriquecimiento mutuo en el plano superficial, los *media* cumplen también una función ideológica respecto de la literatura, la función precisa de apropiarse de ella, institucionalizarla y retardar su evolución. Representan una fuerza de *detención*. (214).

Desde el ensayo en cuestión, podemos conceptualizar cómo Saer caracteriza la serie latinoamericana desde su literatura, desde su teorización y práctica literaria. De aquí que por esa época formule su manera de entender la literatura como “una literatura sin atributos”, una literatura que no debe admitir cualidades determinantes provenientes de lo geográfico, político, cultural, social. De manera extensiva, lo “latinoamericano”, según Saer, no debe ser determinante de lo literario, por más que puede llegar a vincularse con lo literario. Y esto, porque lo literario, central-

SARAMAGO, José 1995. “Los lugares secretos de José Donoso”. *Clarín* [Bs. As.]. Cultura. 3-5.

SOSNOWSKI, Saúl 1997. *Lectura Crítica de la Literatura Americana. Actualidades fundacionales*. Tomo IV. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

SHAW, Donald L. 1992. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

SILES, Jaime 1972. “El obsceno pájaro de la noche y su técnica narrativa”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 259, 169-175, Madrid.

VALDÉZ, Adriana 1975. “El ‘imbunche’. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”, en José Donoso. *La destrucción de un mundo*. Bs. As.: Fernando García Cambeiro, 125-160.

VIDAL, Hernán 1972. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Aubí.

repiensa desde lo literario en la trama de lenguajes y en qué medida esto ha recreado las posibilidades imaginarias. Ya desde este ensayo, Saer defiende la autonomía de lo literario, y los principios constitutivos del arte que parten de las necesidades intrínsecas de lo artístico. Podría decirse que en contextos donde se postula una interrelación constitutiva de lo literario con elementos contextuales devenidos asimismo principios constitutivos de dicho arte –una reafirmación de propuestas canónicas en ese momento en especial, como la programática de Alejo Carpentier ya enunciada en 1949 en el Prólogo a *El reino de este mundo* y que habían resultado modélicas para ciertas poéticas del *Boom* y del Realismo Mágico-, esta preservación de lo artístico autónomo es lo que Saer propone como revolucionario. Porque en un contexto donde las polémicas, desde 1969 a 1973, entre Ángel Rama y Collazos vs. Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, o José María Arguedas vs. Cortázar, se centran, en gran medida, en qué consiste una literatura revolucionaria –si una literatura es revolucionaria, centralmente, desde las formas y los lenguajes, o bien desde los contenidos-, Saer también considera lo revolucionario, pero postulándolo desde la autonomía poética, estética. En gran medida, la modalidad que organiza el enfoque de Saer, como a lo largo de su trayectoria, es aquella de la reafirmación de la negatividad adorniana, que fundamenta su programática y poética vanguardista (de allí que, posteriormente, cuando Piglia equipara el vanguardismo de Saer y Samuel Beckett, resulte coherente esta última postulación).

La autonomía artística desde la cual piensa las relaciones necesarias, tensas, dinámicas y diferenciadas entre arte/heteronomías y heteroglosias extratextuales, basa lo revolucionario en la negatividad propia de su vanguardismo artístico y cultural inmanente, no trascendente como pueden ser otros enfoques sobre el arte y la cultura, incluidos otros enfoques vanguardistas. Lo que constituye, lo que marca su diferencia crucial con las modalidades dominantes para pensar las articulaciones entre vanguardias estéticas y vanguardias políticas en las órbitas, en las ondas concéntricas generadas por la Nueva Narrativa Latinoamericana y el *Boom* tras la estela de las postulaciones fundacionales realizadas por Alejo Carpentier, entre otros.

De allí que ya en este ensayo, como en sus posteriores trabajos, Saer no eluda esos problemas con los que todo escritor contemporáneo ha

El examen de Saer parte de la transformación producida por la incidencia de los lenguajes de los *mass-media* en las estéticas literarias, como un rasgo ineludible desde donde pensar la modernización literaria latinoamericana. La segunda hipótesis:

En tanto que los *mass-media* son una actividad que tiene por fin transmitir la experiencia que *ya pasó*, la literatura representa, al contrario, una valoración perpetua del presente, una búsqueda continua de un *presente nuevo* en el que la experiencia renazca, para que en su interior la literatura tenga lugar (incluso en la connotación especial de la palabra) (1997: 214).

Estos presupuestos permiten su principal propuesta de lectura:

De esto se puede desprender una idea de irreductibilidad de la poesía, y por extensión de la literatura toda. Aquella parte de la literatura que los *mass-media* institucionalizan es siempre una parte accidental y exterior, el precio de la exterioridad que paga la poesía por internarse en el corazón de la expresión y conquistar en él un lugar en el que se orienta por medio de la palabra (1997: 215).

En un momento donde, sin descuidar las calidades específicas de las obras literarias, una parte relevante de la crítica subraya la necesidad de las interrelaciones entre producciones literarias y marcos político-culturales para examinar los rasgos de las literaturas latinoamericanas, Saer pone énfasis en lo irreductible de lo literario y sostiene que, en todo caso, las interacciones con los lenguajes de los *mass-media* permiten que lo literario dialogue mejor con lo contingente, con lo histórico.

Por esto, desde la perspectiva de Saer, para que una obra literaria sea moderna no necesariamente debe abundar en lenguajes de los *mass-media*; sólo si se justifica la presencia estética de éstos según el material y contenido de cada texto podemos apreciar la modernidad de la obra literaria en cuestión. Para Saer, los lenguajes mediáticos en los textos a veces alcanzan un logro, una realización feliz, otras veces no, resultan injustificados. Al ubicarse así en el análisis, evita pensar lo literario en relación con las interpretaciones histórico-culturales en disputa, aquello que aquí denominamos pensar lo histórico-cultural en un sentido teleológico. No es que Saer eluda lo ideológico en su examen literario-cultural, pero lo

Las tradiciones literarias latinoamericanas en Saer, Piglia y Aira

Jorge Bracamonte

En apariencia, la problematización, la reflexión sobre las tradiciones literarias latinoamericanas por parte de los escritores argentinos ha sido de escasa importancia, de significado quizá irrelevante para sus concepciones y prácticas poéticas. Decimos en apariencia, porque todos los indicios harían pensar que, a juzgar por cierta escasa referencia que ha tenido la discusión en la historia literaria argentina, evidentemente pensar aquello nos encerraría en el lugar obvio e improductivo de plantearnos, como dijera Jorge Luis Borges, un simulacro, un seudoproblema. Constatar esto de entrada es, más que necesario, inevitable para las páginas que siguen, porque a continuación vienen las relativizaciones sobre dichas aparentes certezas.

Una proposición que, en primer lugar, relativiza aquello es la siguiente. Si la visualización de América Latina, como entidad real, imaginaria y simbólica para cada uno de los que han vivido y viven en ella, es una invención cuya construcción se consolida recién desde fines del siglo XIX, la cuestión de América Latina como complejo espacio desde el cual provienen tradiciones literarias y culturales de alguna relevancia para las prácticas artísticas y culturales es, necesariamente, más bien tardía, visible recién con cierta relativa y definida nitidez entre fines del siglo XIX y principios del XX –emergentes claros de esto son diversos “latinoamericanismos” de los modernismos finiseculares, sobre todo lo que condensa el nombre “Martí”; de los regionalismos y de las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX. Por supuesto, la actual América Latina tiene una larga historia antes de ese momento, pero aquí nos referimos a la construcción nominal de un englobante continental como, tal cual antes lo subrayamos, entidad real, imaginaria y simbólica. Una

segunda proposición es esta otra: el atributo, el carácter de “latinoamericano”, en tanto adjetivo determinante de las literaturas y culturas realizadas en el continente –o vinculadas de manera simbólica con el mismo, por más que no se realicen en este, ese, aquel lugar que es América Latina-, ha tenido incidencia de manera discontinua en el devenir histórico. No podríamos tomar como referencia absoluta cierto desprestigio coetáneo sobre el problematizar –o inclusive digamos más: “pensar”- lo latinoamericano en relación a nuestras literaturas y culturas, ya que no siempre ha sido así. Quizá uno de los momentos en que más intensamente cobró relevancia dicha cuestión, planteada además como discusión y dilemas a resolver, fue el periodo 1955-1975, con la emergencia notable de una Nueva Narrativa continental y en particular el denominado *Boom* latinoamericano, fenómenos simultáneos y con abundantes puntos de contacto con los movimientos de liberación nacional y continental impulsados con diferentes grados de logros y consolidación durante el periodo. En estas coyunturas, el “latinoamericanismo” se ubica como una cuestión crucial y altamente identificatoria en los más amplios alcances de la palabra. Desde el campo literario argentino, aun con esas oposiciones tan aparentemente tajantes y determinantes en nuestra cultura como son las de cosmopolitismo/nacionalismo, universalismos/regionalismos y otras por el estilo y que siempre han estado impregnando nuestro devenir histórico-cultural, basta ver tonos predominantes en publicaciones culturales, literarias y académicas argentinas del periodo 1955-75 para apreciar la centralidad de los debates en torno al “latinoamericanismo” en vínculo al “tercermundismo” y las teorías de emancipación nacional política y cultural. Por mencionar casos diferentes, puede constatarse esto en revistas tan diversas como *El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*; *Los libros*; *Crisis y Megafón*, entre muchas otras.

Como señalamos antes, la incidencia de aquella discusión –la del “latinoamericanismo” como un atributo clave de la literatura continental- ha sido discontinua, y esta discontinuidad es la que puede haber generado ese efecto de ser considerada una discusión fútil, meramente circunstancial: efecto que parece haberse impuesto en ciertas coyunturas culturales, con recurrencia en las últimas décadas. Esto a veces ha sido aceptado con tanta “naturalidad” –con esa naturalidad que obviamente tienen los lugares comunes o convenciones ideológicas-, que bien convendría

1969 se ha establecido en la crítica latinoamericanista, impulsados tanto por los críticos culturales y académicos como por los escritores, una serie de debates clave: la conexión entre los cambios históricos y el desarrollo de la literatura en América Latina; la vinculación entre la función de los escritores y las posibles transformaciones en curso de las realidades político-sociales continentales; el posible destino revolucionario-utópico de los países latinoamericanos y la importancia de la literatura en esta proyección; la pregunta sobre el carácter revolucionario de la literatura. Pueden tomarse como claros síntomas de esos contextos del ensayo saeriano, los trabajos de diversos escritores de diferentes países latinoamericanos que realizan postulaciones desde la reflexión literaria sobre la construcción, en un solo proceso unificante, de una literatura latinoamericana o hispanoamericana englobante, inclusiva de una diversidad de poéticas artístico-culturales. Aquello, que define, con palabras más o palabras menos, ensayos publicados en estos años y los siguientes por Julio Cortázar, Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa, entre otros; y que bien puede sintetizarse en títulos como aquel del libro programático de Carlos Fuentes *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y, desde la concreción textual de la crítica, de trabajos cruciales como *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1973) de Roberto Fernández Retamar, siendo a la vez esta constelación de trabajos distintos y polémicos entre sí.

Pensado en estas tramas, el ensayo saeriano se distingue: para comenzar, evita pensar la literatura en un marco cultural axiológico y teleológico; y no se concentra en reubicar –elude esto más bien- la producción literaria en un proyecto cultural latinoamericano englobante, examinando antes bien las modernizaciones reales e impostadas de la literatura latinoamericana pero pensadas desde los lenguajes emergentes en las interacciones entre culturas letradas, masivas y populares.

La propuesta de lectura de Saer, tomando como corpus de reflexión una diversidad de obras narrativas y poéticas de diferentes autores latinoamericanos –incluidos brasileños-, se asienta en las siguientes hipótesis. La primera:

Hay un plano más profundo, que tiene que ver con la función de la literatura, su lugar en la sociedad de los hombres, su forma de operar y de ser creada, en el que la literatura y los *mass-media* se separan radicalmente y sus relaciones son como las de Aquiles y la tortuga (Saer, 1997: 214).

pasado literario. Por consiguiente, en relación a las “tradiciones literarias latinoamericanas”, cada escritor procederá –como con respecto a toda tradición literaria- de manera selectiva, actualizando algunas y rechazando otras (Williams, 2009: 159).

Resulta interesante lo anterior, porque además nos pone ante aquello que destaca Ricardo Piglia en alguna página: que la tradición literaria no solamente pertenece al pasado artístico y cultural intersubjetivo, sino que al ser incorporada por la formación y práctica actualizadora constante de cada escritor, la tradición también deviene una memoria privada del escritor, una memoria artificial y necesaria, fundamental, que todo escritor construye. A propósito de las tradiciones literarias latinoamericanas, las consideraciones deslizadas nos permiten las siguientes reflexiones.

Literatura y lenguajes

“La literatura y los nuevos lenguajes” (1969) es un ensayo de Juan José Saer que ya manifiesta y marca una perspectiva sobre lo latinoamericano en la serie literaria del autor; perspectiva que luego se confirma y matiza en posteriores trabajos. Consideremos varios aspectos contextuales de este ensayo: se publica originalmente en un libro académico-cultural, organizado por César Fernández Moreno, libro que también interviene en el debate de fines de los ‘60 sobre el latinoamericanismo en la cultura, las artes y la literatura; Saer es ya un escritor reconocido en medios críticos, académicos y culturales, argentinos y extranjeros, por un proyecto literario diferenciado de las líneas hegemónicas de la Nueva Narrativa Latinoamericana –centralmente las del *Boom* y Realismo Mágico, en ese momento construidas casi como equivalentes por cierta parte de la crítica si bien son fenómenos diferentes. A la vez, el escritor ya está establecido en Francia desde 1967, donde seguirá desarrollando su carrera literaria mientras ejerce la enseñanza de la literatura latinoamericana en la docencia universitaria (de esto vive en términos laborales, en un momento donde algunas de las figuras literarias del *Boom* viven exclusivamente de sus ingresos editoriales, algo excepcional entre los escritores latinoamericanos de cualquier periodo).

Dichos contextos hacen al sujeto que se posiciona mediante sus análisis y valoraciones. Resulta además interesante considerar que ya hacia

siempre reflexionar, cuestionar ciertas condiciones puntuales que hacen a aquella “naturalización”.

La discontinuidad antes señalada, y por tomar como referencia lo posterior al periodo 1955-1975 en tanto periodo de creciente auge y abrupta crisis de la discusión “latinoamericanista”, se ve claramente en que, durante el periodo que sigue a aquella etapa, el “latinoamericanismo” –en sus amplios alcances político-culturales- en el continente sufre una crisis de consenso. Dicha crisis de consenso es correlato, por supuesto, de los abruptos cambios signados por la reacción de fuerte neoconservadurismo en lo ideológico-político-cultural, y los neoliberalismos económicos –visibilizados, en términos generales, en las trágicas dictaduras que cubren la mayor parte de América Latina desde principios y mitad de los ‘70 hasta mitad de los ‘80-. Si se contrasta la euforia, en todos los órdenes, del “latinoamericanismo” del periodo 1955-75 y la posterior relativización de dicha discusión en los lustros posteriores, se aprecia una notable diferencia. La misma tiene una relación estrecha con las sucesivas modificaciones político-culturales determinadas por los cambios en el devenir histórico-político.

Ahora bien, volviendo a la cuestión central de este ensayo, ¿Qué relación tienen algunas de las consideraciones anteriores con el problema de las tradiciones literarias latinoamericanas? ¿En qué medida pueden resultar pertinentes para reflexionar sobre una noción como las tradiciones literarias latinoamericanas a partir de ciertos ensayos y diálogos de Juan José Saer, Ricardo Piglia y César Aira?

Quizá convenga, entonces, precisar lo siguiente. Concentrarnos en estos tres escritores argentinos implica reflexionar acerca de lo que dicen sobre nuestro tema autores que, evidentemente, han ejercido y ejercen una notable gravitación en el sistema literario argentino –son referencias poético-culturales de la práctica de un amplio conjunto de escritores e, inclusive, en los criterios que posibilitan construcciones valorativas por parte de la crítica- y, aún más allá, en los sistemas literarios latinoamericanos y de lenguas españolas en general. Somos conscientes de que, de los escritores que podrían considerarse centrales en el sistema literario argentino contemporáneo, otros podrían tener matices importantes en relación a las tradiciones literarias latinoamericanas respecto a los que aquí tratamos –Abelardo Castillo por caso- pero nos detenemos en los

anteriores para tratar de aportar precisiones respecto a un tema que puede volverse difícil de asir de otro modo. Desde ciertas poéticas singulares, que inclusive son formuladas con deliberación por sus autores, queremos dejar ciertos aportes respecto al tema, conscientes de que las conclusiones que aquí se consigan tienen ciertos alcances y límites. Un criterio accesorio sobre los escritores considerados, complementario al anterior, es que han estado o están vinculados activamente al ejercicio y a la producción académica (por más que sus trabajos eludan el registro “academicista”). Lo cual los hace reflexionar sobre lo “latinoamericano” en literatura, pensando aquí esto más bien como “tradiciones literarias latinoamericanas”, con una combinación de alta pertinencia y rigor a la vez que de creatividad y posicionamiento arbitrario, que en última instancia siempre denotan a las posiciones que delimitan los escritores cuando se expiden sobre asuntos como el que aquí nos ocupa. En definitiva, también son los perfiles de escritores-ensayistas -vinculados en alguna medida a la producción académica- de Saer, Piglia y Aira, una parte importante de aquello que los vuelve interesantes para esta lectura.

A la vez, aquellos escritores iniciaron sus carreras literarias, e incluso sus intervenciones críticas, durante el periodo que denominamos de creciente auge de la discusión “latinoamericanista” (Saer inicia su producción en el segundo lustro de los ‘50; Piglia en el primero de los ‘60), o cuando comienza a declinar aquello (*Moreira*, la primera novela de Aira, es de 1975). Ahora bien, aparecen como escritores en aquel momento y, posteriormente, se definen –no exclusivamente, por supuesto- respecto a aquel momento literario-cultural e histórico-político.

Por otra parte, resulta interesante problematizar una vez más, específicamente, la noción de “tradición”, de hecho una de las nociones recurrentemente puestas en cuestión por la crítica y teoría literaria. Siempre, en gran medida, la noción de “tradición literaria” remite a la “historia literaria”, al “pasado literario”. Por esto resulta, a veces, sinónimo de estaticidad, de meros datos de una historiografía literaria inventariada, que poco parecen significar en la práctica artística del escritor. Pero, en el fondo, lo que podemos entender como “tradiciones” –en plural- integra, por lo pronto, el repertorio del equipamiento compositivo de todo escritor, del conjunto de elementos que posibilitan su práctica escritural: junto a la retórica y contenidos de los géneros, conjunto de técnicas y procedi-

mientos, técnicas y trabajos de escrituras, entre otros; las tradiciones integran de una manera decisiva ese conjunto de elementos de la práctica artística verbal. A partir de esto, la “tradición” también puede adquirir otros varios significados (algunos de los cuales exploramos aquí).

Pero nos detengamos en la anterior noción de “tradición” emparentada a “historia literaria”. Si, más que la historia literaria, para los escritores en cuestión –y no sólo para ellos- importa la evolución literaria en la cual ellos buscan inscribirse, la tradición literaria aquí debe ser pensada en relación a la evolución literaria, las variabilidades y modificaciones de la misma. Decir esto permite dinamizar cómo entender y comprender los usos de aquellas tradiciones, es decir los usos de los elementos provenientes del “pasado literario” o, si queremos, los “pasados literarios”.

Al actualizar así estas cuestiones, releendo planteos fundamentales respecto a la tradición y la evolución propuestos por Tinianov, nos instalamos en un lugar productivo para enfocar el problema de este ensayo. Porque, para empezar, hace que, más allá de la genealogía de la tradición de la que se trate, la cuestión de la tradición no deja de referirse de modo central a la serie literaria donde, más allá de la perspectiva que tenga cada escritor, se define centralmente su teorización y práctica artística. Pero, a la vez, el componente de la Tradición –o de las Tradiciones- es un elemento que ingresa dinámico al sistema poético, expresivo, que va construyendo cada escritor y, mediante sus prácticas de lecturas, apropiaciones y re/escrituras, a los sistemas literarios en los cuales inscribe sus prácticas artísticas y conceptuales. Para que esto sea posible resultan necesarias operaciones que, consciente e inconscientemente, realiza todo escritor en relación a las tradiciones o “pasados literarios”: la selección –retomar y descartar, aceptar y rechazar- y las actualizaciones desde un uso diferenciado en cada presente del trabajo escritural.

Hablando aquí de las “tradiciones literarias latinoamericanas” en tanto “historias literarias latinoamericanas” activas, dinámicas en un sistema poético y en simultáneos sistemas en los que aquéllos se inscriben, vemos entonces que esas “historias literarias latinoamericanas” aparecen como plurales, diversas, diferenciadas, en diálogo y convivencia, pero también antagonizando, como suele ocurrir con las versiones discordantes de la historia –inclusive de las literaturas devenidas “pasados literarios”-. Para decirlo de una vez: cada escritor retoma de maneras diferenciadas el

valor artístico en diferentes medios y mercados, la generación o la ampliación del consumo de literatura, objetivos revisionistas (como el caso de las antologías *Os cem melhores contos brasileiros do século XX*) que no escapan a los objetivos comerciales,⁴ hasta antologías temáticas por encargo guiadas por criterio de ventas que incluyen autores conocidos y no tanto, pero “auspiciados” por aquéllos. Es claro que las antologías ponen en juego, de manera paradigmática, las estrategias de reconocimiento y de (auto)presentación, en muchos casos, junto a la valoración o desprestigio del canon regional/nacional/latinoamericano.

Caio Fernando Abreu participó en una serie de antologías, lo que marcó, de modo central, ciertas operaciones de reconocimiento de su obra. La primera antología fue *Roda de fogo*, antología de autores *gaúchos* (1970) de la editorial portoalegrense *Movimento*, editorial alternativa y regional, en auge en los ‘70.⁵

Participa de varias antologías más: en 1976, en *Assim escrevem os gaúchos* de editorial Alfa y Omega y *Teia*.⁶ En 1977, en *Histórias de um novo tempo* y en 1978, forma parte de la *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. La primera de ellas es la que otorga a Abreu más visibilidad, ya que la editorial Codecri era la editora de *O Pasquim*, lo

⁴ El caso de la antología *Os cem melhores contos brasileiros do século XX* es paradigmática, tanto así que Ítalo Moriconi, organizador de la antología, explicita en su introducción el hecho de haberle sido encomendada la elaboración de ésta por la editorial, quien además establece algunos criterios de selección de los cuentos a ser incluidos. En los años ‘90, algunas grandes editoras como *Objetiva*, *Companhia das Letras* o *Nova Fronteira* han dado inicio a la estrategia editorial del encargo de textos ficcionales para colecciones temáticas, por ejemplo.

⁵ Una de las primeras operaciones de consagración de la obra de Abreu, referente al mercado editorial, se inicia un año antes con la recepción del premio Fernando Chinaglia de la União Brasileira de Escritores (UBE) otorgado por la editorial Abril (el grupo editorial que dirige y edita revistas como *Veja*, *Cláudia*, *Bravo!*) por *Inventário do irremediável* en 1969, libro de cuentos que sería publicado un año después. Prosiguen, luego, una serie de premios menores y menciones que van configurando la importancia del autor: el premio del Instituto Estadual do Livro por el cuento “*A visita*” (1972) y la Mención de Honor en el Premio Nacional de Ficção por el libro *O ovo apunhalado* (1973).

⁶ Las antologías *Assim escrevem os gaúchos* y *Teia* fueron organizadas por los mismos escritores, que participaban de esta generación del boom literario del cuento, y costeadas por ellos mismo. El objetivo era dar cuenta del clima cultural de Porto Alegre y de Rio Grande do Sul haciendo frente a las editoriales conservadoras que, debido al régimen militar, no querían publicarlos. Era una manera de difundir la nueva literatura en gestación.

lo latinoamericano es uno de los elementos que el escritor entiende como formando parte del despliegue inmanente entre ser, poética y mundo.

Las tradiciones en el diálogo de las diferencias

El *Diálogo* entre Ricardo Piglia y Juan José Saer es un registro de conferencias y diálogos de estos escritores en la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), realizados en sucesivos encuentros entre 1986 y 1993 y publicado en 1995. En algunos de esos diálogos e intervenciones, se explicitan las posiciones de ambos escritores en relación a lo latinoamericano, a cómo incorporan la serie de lo latinoamericano a sus tradiciones, y cómo dialoga esto con la relación entre evolución en lo literario, práctica escritural y despliegue de poética. En particular, esto puede verse explicitado en la conversación “Por un relato futuro”, retomado después en otras conferencias y diálogos. A su vez, estos planteos se vinculan, por supuesto, con consideraciones de los ensayos y entrevistas de Saer incluidas en *Una literatura sin atributos* (1986) y de Piglia en *Crítica y ficción* (1986), ambos libros también publicados en su primera edición, como *Diálogo*, por la editorial de la Universidad Nacional del Litoral.

Piglia señala, en relación a la tradición, que siempre hay muchas tradiciones, una simultaneidad de tradiciones que “están en lucha, se enfrentan, se niegan” (Piglia y Saer, 1995: 22). En relación a la literatura nacional, marca que:

(...) uno podría pensar que una literatura nacional son varias literaturas nacionales, en el sentido de que quizás no haya un concepto homogéneo de literatura nacional, si uno parte de admitir la existencia de algo que permita enlazar entre sí obras de importancia diversa, unidas entonces por esa cualidad que podría definir las como formando parte de la literatura nacional. Y en este sentido uno podría hablar de muchas literaturas nacionales conviviendo en un mismo espacio. (22).

Resulta interesante ver que ya no solamente la tradición se vincula con los “pasados literarios” usados y usables en la escritura y el debate de poéticas presente, sino que asimismo se vincula con espacialidades, vinculación que le brinda otra perspectiva a la reflexión sobre las tradicio-

nes. En otras palabras: ya no sólo es una cuestión de historia cultural, sino también de lugares y territorios culturales aquello que enmarca la tradición.

Piglia, por otra parte, amplía lo anterior en estos términos:

Uno también podría pensar la relación con la literatura nacional como un modo de leer. En este sentido, tal vez la literatura nacional funcione como una suerte de filtro, de espacio que transforma los textos extranjeros que uno lee. La tensión entre literatura nacional y literatura extranjera plantea de entrada la tensión frente a la lengua. ¿Qué sucede con los textos traducidos? ¿Qué tipo de tensión supone el pasaje a la lengua? ¿Qué textos son los que resisten este pasaje y qué tipo de transformaciones se produce? (22).

A la idea de espacialidad, ya acotada, se agrega aquella otra, clave, de la literatura nacional como espacio que transforma los textos extranjeros que uno lee, lo que en Piglia es equiparable a pensar la literatura nacional y las extranjeras como sistemas. Ahora bien, en relación a lo latinoamericano, a los “pasados literarios latinoamericanos”, y a las diversas y heterogéneas espacialidades de las cuales provienen esos “pasados”, esas “historias” literarias, repensando lo señalado por Piglia podemos marcar que, según esta perspectiva, las diversas tradiciones de literaturas latinoamericanas pueden entenderse asimismo como “literaturas extranjeras” respecto a la literatura argentina, ya que más allá de que haya códigos comunes –la lengua en muchos casos–, hay singularidades que indican diferencias con otros sistemas literarios nacionales del continente.

Consideraciones que permiten comprender los deslindes que Saer y Piglia realizan, en el diálogo citado, en relación a la “literatura latinoamericana”. Ante la pregunta de Piglia:

Saer. ¿Cómo ves vos la situación de la literatura latinoamericana, y si vos te pensás un escritor latinoamericano?; Saer contesta “Si tomamos el término latinoamericano como una determinación geográfica, evidentemente yo soy un escritor latinoamericano. Más precisamente sudamericano, más precisamente argentino y más precisamente santafesino... (24).

En el diálogo en cuestión, así como en otros fragmentos del *Diálogo*, aparece una modalidad de repensar lo latinoamericano –en función de lo

tes hispano-hablante y no hispano-hablante de América Latina (en este caso con Brasil). Evidentemente, los riesgos de antologías como éstas vienen, por un lado, de los prejuicios que pueden guiar la selección y, por otro lado, de la (in)consistencia que esa antología pueda mostrar.² Asimismo, puede haber por detrás o en un plano más solapado discusiones políticas que friccionan y operan como criterios de inclusión o exclusión.

En el caso de Brasil, las antologías en portugués de autores brasileños, suelen estar regidas, tradicionalmente, por un criterio regional, es decir, antologías del cuento carioca, antologías del cuento *sul-riograndense*, etc. Criterio que favorece la segmentación y la fragmentación de un profuso corpus “nacional” (que en realidad es reducido, en muchas ocasiones, a “los grandes escritores” –Machado de Assis, Monteiro Lobato, los modernistas, Clarice Lispector, Guimarães Rosa...) en micro-corpus endogámicos. Dentro de esa lógica aparecieron varios de los primeros cuentos publicados por Abreu, síntoma de sub-mercados editoriales y de segmentaciones internas del gran mercado editorial brasileño que tuvo su auge a partir de mediados de los ‘80 con la apertura democrática y que se ha consolidado a través de grandes editoriales en los ‘90 (claro que a la par de numerosas editoriales pequeñas o alternativas, en una tendencia similar a lo que sucede en Argentina).³

Las operaciones y estrategias de las antologías son ya conocidas dentro del campo de la literatura argentina y latinoamericana. Es una práctica literaria y editorial que se prolonga con diferentes modalidades y objetivos en nuestro presente, desde objetivos de actualización de un panorama (tal vez porque las vistas de conjunto supondrían la caracterización de un espíritu de época), la difusión de autores y textos considerados de

² Sólo por mencionar otros casos de antologías de nuevos escritores brasileños traducidos al español por editoriales argentinas encontramos: la antología bilingüe de Editorial Comunicarte, *15 cuentos brasileños/15 contos brasileiros* y la reciente antología de cuentistas cariocas denominada *10 cariocas* de Ferreyra editor.

³ Rio de Janeiro y São Paulo son los centros de la producción editorial. Esto explica los submercados y segmentaciones que mencionamos. Ambas ciudades son responsables por la “esmagadora maioria dos livros produzidos no Brasil” (Hallewell, 2005: 607). La concentración del mercado editorial y del público consumidor del libro se encuentra en el *triángulo sul* de Brasil (la región del sudeste y la región *sul*), tendencia marcada desde los años ‘70 hasta hoy. Esa concentración tiene una larga historia vinculada a factores socio-políticos, económicos y demográficos que favorecen esta organización.

La organización de antologías *traducidas* de autores brasileños (cuentistas sobre todo) ha operado en un doble movimiento que implica por un lado la “emulación” de mecanismos utilizados por los nuevos narradores argentinos (como *La joven guardia*) y por otro lado, la intención “didáctica” de difusión de la *nueva narrativa brasileña*, término introducido por Cristian de Nápoli en la organización de la antología *Terriblemente felices: nueva narrativa brasileña*, a través de la presentación de una larga serie de autores en un intento de resumir un extenso período de desconocimiento de estos escritores. Decimos esto porque la antología reúne narradores agrupados en bloques, según “generaciones” y años de nacimiento, criterio que ya ha demostrado su fragilidad dentro de la historia literaria.

El peligro de estas antologías traducidas, a las que tuvimos acceso, es que al crear ese “corpus” se están generando, quiérase o no, operaciones de inclusión y exclusión muchas veces arbitrarias o, por lo menos, débilmente justificadas. El riesgo o, en términos de Jorge Fonet, el precio de esa operación que es la antología es que:

Al ejercerse sobre una literatura aún no asentada, las antologías suelen cargar con más arbitrariedades que las propias del género. Pero al mismo tiempo muestran la voluntad de poner a dialogar entre sí a autores de toda nuestra geografía, hacen pasar a muchos de ellos a un primer plano y estimulan, tanto en los autores como en los críticos, la noción de una literatura latinoamericana integral. Dan testimonio, en fin, de una suerte de ansiedad de la crítica por fijar el nuevo canon (2007: 16-17).

Fonet hace referencia a las antologías que se posicionan y autodefinen como “latinoamericanas” y que involucran autores de diferentes nacionalidades continentales. Nosotros nos referimos aquí a las antologías de escritores brasileños traducidas al español en un intento de mapear las circulaciones de los mercados editoriales nacionales y la existencia de flujos e interconexiones entre mercados editoriales (indispensables hoy para una circulación masiva de escritores) entre los componen-

Un proyecto novedoso es la revista binacional bilingüe *Grumo* (www.salagrumo.org). Otro proyecto, aunque tal vez más aislado, fue el de Eloisa Cartonera, proyecto cooperativo en el cual se publicaron antologías de la poesía de Glauco Mattoso y de la poesía marginal.

literario, de lo cultural- que, con matices, resulta común a los dos escritores: pensar la literatura del continente atendiendo antes bien, como decisivas, a las áreas culturales y lingüísticas de las cuales provienen las obras literarias y culturales, y no pensarlas a éstas como “latinoamericanas”, definidas de manera central por este atributo. Piglia señala:

Yo no pienso las cosas en términos de literatura latinoamericana. Si tuviera que pensar una especie de ordenamiento, tal vez tendría que hablar de áreas culturales y lingüísticas. Y podría hablar de literatura del Caribe, una literatura del Río de la Plata. Por ese lado se podrían encontrar tradiciones más próximas, trabajos con determinado tipo de transformaciones lingüísticas, más ligadas a ciertos espacios que no pueden definirse en términos políticos o geopolíticos antagónicos con el orden que tiene la literatura. De todos modos uno podría pensar que existen en la literatura latinoamericana ciertas poéticas de la novela que son dominantes y que no son las que más me interesan. Estoy más ligado a escritores como Cabrera Infante o Roa Bastos o Pacheco. Están más próximos a aquellas cuestiones que uno considera pertinentes en la discusión del relato hoy. (27).

La concepción de las áreas, combinada con el problema de las poéticas y las discusiones literarias actuales y vigentes desde la perspectiva de un escritor-crítico, definen este enfoque alternativo propuesto por Piglia.

No hay, por consiguiente, una negación de la necesidad de pensar la literatura continental, sino una propuesta de otro enfoque, que parte de los particularismos. Podría decirse que, si entre los ‘60 y ‘70 entre la crítica y los escritores de América Latina, la discusión sobre la especificidad de América latina en la literatura –y en todos los órdenes de la historia y la cultura- es central, pensada en términos continentales, aquella discusión sobre la especificidad, en Saer y Piglia, se reformula y se reconfigura de la siguiente manera: ya no se ve como necesario inscribir estas problemáticas en la discusión sobre la especificidad “latinoamericana”, sino directamente partir de los singularismos que conforman América latina, pero sin englobarlos necesariamente en un marco continental. De este modo, no sólo ya como escritores sino también como críticos, Saer y Piglia se distancian tanto de la tradición crítica latinoamericanista predominante en los ‘60, ‘70 y hasta entrados los ‘80 (recordemos como emblema de esto el libro colectivo *Más allá del Boom. Literatura y mer-*

cado, editado por Ángel Rama, entre numerosos títulos), como de la “tradición del escritor latinoamericano”, aquel tipo de escritor que en las décadas mencionadas se consideraba “representativo” de lo “latinoamericano”, entendido esto como una unidad político-cultural englobante, con causalidades y finalidades comunes. De aquí esta distancia que además resulta de constante polémica, de constante tensión antagonística, entre las poéticas y teorizaciones sobre programáticas poético-culturales saerianas y piglianas con aquello que Piglia denomina “poéticas de la novela dominantes” en América Latina, es decir las poéticas novelísticas del *Boom*, del Realismo Mágico y otras afines.

Para Piglia –y en el *Diálogo* se aprecia el acuerdo general de Saer con esto-, hay que distinguir aquellas “poéticas de la novela dominantes” de América Latina, de la significación de algunas otras anteriores que incluso han sido consideradas precursoras de aquéllas –la de Carpentier, la de Rulfo- y, como contrapartida, una serie de tradiciones alternativas:

Por otro lado podríamos ver la otra poética de la novela, que tiende a considerar la relación entre las que serían tradiciones orales, prehispánicas incluso, y el español. La elaboración del bilingüismo que esto supone. El guaraní en el caso de Roa Bastos, el quechua en el caso de Arguedas, cierto tipo de habla popular campesina en el caso de Guimarães Rosa o de Rulfo. Y de este tipo de tensión casi bilingüe que se da, surge que la entrada de las formas europeas está sometida a un tipo de control que generaría un tipo particular de novela. Y sólo se daría en aquellos lugares donde esta tensión es posible... (27).

La acentuación de la singularidad estética, poética, es correlato de la singularidad de las áreas culturales y lingüísticas, para pensar de otra manera lo específico y general de los vínculos literatura-dinámica cultural. Como rasgo común con Saer, en Piglia vuelve a acentuarse de otro modo el énfasis en lo singular, lo inmanente, lo localizado para considerar los fenómenos literarios. Lo señalado marca una distancia radicalizada de lo que antes denominamos poéticas que se ubican teleológicamente en relación a lo político-cultural latinoamericano. En realidad, estas posiciones tanto de Saer como de Piglia –como luego, con otros matices, de Aira-, aparecen formuladas de esta manera desde los ‘80 y ‘90, pero, como ya lo vimos a propósito de Saer, es producto de que ambos escrito-

La narrativa de Abreu expresa una compleja, dinámica y mutable realidad en sus cuentos; realidades ligadas al contexto socio-político, artístico literario y cultural a las que, desde su elaboración estética, esta narrativa critica, justifica y replantea. Estos elementos se presentan en sus cuentos bajo temáticas que parecen recurrentes, tales como la angustia, la muerte, la utopía, la existencia que se configuran desde una forma novedosa.

La obra de Abreu y las operaciones de mercado

Escritor de reciente circulación en los circuitos de librerías argentinas y de los países hispanohablantes gracias a la traducción de *Donde andaré Dulce Veiga* (2009) y *Pequeñas Epifanías* (2009), apuestas de editoriales como Adriana Hidalgo y Beatriz Viterbo, Caio Fernando Abreu es un escritor escasamente conocido en la literatura latinoamericana.

La traducción de la obra de Caio Fernando Abreu estuvo vinculada a proyectos editoriales binacionales (Argentina y Brasil) que se vieron fortalecidos en los últimos diez años aproximadamente, debido a un incremento en los intercambios intelectuales, los cuales se podrían configurar, siguiendo aquello que conceptualiza Ana Pizarro en *El sur y los trópicos* (2004), como centros de producción simbólica o dispositivos simbólicos comunes. Uno de ellos está ligado a los viajes y publicaciones de intelectuales brasileños en la América Hispana e intelectuales hispanoamericanos en Brasil. Estos vínculos de larga data reciben un nuevo y más amplio impacto en nuestros días dentro del mercado editorial y también al esfuerzo y el aliento de proyectos individuales, que pretenden incrementar la circulación tanto de la literatura brasileña en el “bloque hispánico” como de la literatura hispanoamericana en el “bloque brasileño”. A su vez, estos proyectos se han visto favorecidos por el intercambio más fluido de las respectivas comunidades académicas.¹

¹ Entre esos proyectos encontramos: el de la editorial Corregidor que lanzó en 1999 la colección Vereda Brasil y ha traducido y publicado numerosas obras; las traducciones que recientemente han realizado las editoriales argentinas Adriana Hidalgo y Beatriz Viterbo que consolidaron su prestigio entre la crítica literaria y cultural académica apostando a la edición y publicación de textos de escritores contemporáneos así como de estudios críticos sobre la literatura brasileña o que trabajan la relación entre literatura argentina y brasileña.

ciones y circuitos) del mercado de bienes culturales en Brasil y Latinoamérica; la cuestión específica del valor literario, en interacción paradójica con el mercado y con la crítica (en sus diferentes inflexiones), y que implica “desde criterios de atribución (autónomos o heterónomos) a instrumentos de legitimación (premios, antologías o exhibiciones, corpus de enseñanza, entre otros) y agentes de adjudicación (los medios, la crítica, instituciones oficiales)” (Cárcamo-Huechante, 2007: 19) y, por último, la relación entre los intelectuales –productores de cultura– y el mercado.

Nos detendremos en los dos primeros de esos lineamientos para intentar comprender el modo en que se configuró el valor de la literatura de Abreu para, finalmente, establecer las coordenadas generales desde las que se lee su obra, situándonos en los diferentes paradigmas teórico-críticos que han propiciado esas lecturas.

Caio Fernando Abreu (1948-1996), escritor brasileño nacido en el estado de Rio Grande do Sul, además de contar con una importante producción como cuentista, novelista y guionista de teatro, inició sus actividades como periodista en varios medios, entre los cuales se encuentran el diario *O Estado de São Paulo*, el suplemento cultural *Caderno 2* y *Zero Hora* (de Porto Alegre). Escribió, desde mediados de los años ‘80, crónicas que fueron, póstumamente, recopiladas en el libro denominado *Pequenas Epifanias*.

Entre sus obras podemos destacar: *Inventário do Irremediável* (1970); *O ovo apunhalado* (1975); *Pedras de Calcutá* (1977); *Morangos Mofados* (1982); *Triângulo das águas* (1983); *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Asimismo, podemos enumerar piezas de teatro de su autoría, tales como: *A maldição do Vale Negro* (1988), *O homem e a mancha* y *Zona contaminada* (reunidas en *Teatro Completo* de 1997), y novelas como *Limite branco* (1971) y *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de reciente traducción al español. Además, se han publicado obras póstumas, recopilaciones y reediciones. Caio Fernando Abreu fue ganador en dos oportunidades del Premio Jabutí de la Cámara Brasileña del Libro, de importancia en el campo de las letras brasileñas, y del premio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Un panorama de la producción de Caio Fernando Abreu ha sido recogido en los tres volúmenes de la colección *Caio 3D*, editados en 2005 y 2006, fenómeno que da cuenta de la amplia circulación y recepción de la producción de este autor.

res desde la década del ‘60 construyeron poéticas literarias alternativas a las líneas “dominantes” en América Latina desde ese periodo. Un cambio importante, claro está, es que si ambos autores ocupaban los márgenes del sistema literario argentino en los ‘60 sobre todo, desde los ‘80 y aún más en los ‘90 ya desplazan su incidencia desde los centros de ese sistema y, ya en los últimos años, esa influencia se da inclusive respecto de la literatura latinoamericana y de lengua española en general. Esto hace que si ya las contantes posturas polémicas –en materia de poéticas y posiciones culturales- por parte de Saer y Piglia, en relación a las “poéticas novelísticas dominantes” propias del periodo del *Boom* e inclusive del *Postboom*, provienen del periodo de las décadas del ‘50 y ‘60 –la etapa formativa de las poéticas saerianas y piglianas-, durante las últimas décadas ese carácter polémico se acentúa. Esto se aprecia, sobre todo, en el constante cuestionamiento de Saer y Piglia –similar en Aira también- a las poéticas del Realismo Mágico, asociadas en estos autores, por un lado, a representaciones convencionales de lo latinoamericano en literatura, y por otro, a estéticas asimilables al éxito en el mercado, no sólo latinoamericano sino también en áreas lingüísticas y culturales más amplias (recordemos que el éxito de mercado de ciertos escritores de la literatura culta latinoamericana en el periodo del *Boom* e inclusive por momentos durante el *Postboom* es un fenómeno que, en términos de cifras, no se ha vuelto a repetir). De aquí que, de acuerdo a Saer y Piglia, las “poéticas novelísticas dominantes” del periodo de la Nueva Narrativa Latinoamericana de los ‘60 y ‘70 terminan siendo –y se adaptan por su carácter a ser- literatura *for export* de lo latinoamericano.

Pero además de la distancia frontal respecto de aquellas poéticas dominantes, por la vinculación que se hace de las mismas como asimilables al mercado y al éxito editorial, hay como sustento artístico una serie de diferencias fundamentales en relación a aquellas poéticas. Dice Saer:

Si tomamos el término latinoamericano como una categoría estética, lo cual a menudo ocurre, evidentemente no. Porque esa categoría estética un poco imprecisa y vaga que se maneja a propósito de la literatura latinoamericana supone toda una serie de categorías a las cuales yo no adscribo personalmente, o por las cuales no tengo ningún tipo de inclinación. Por ejemplo (...) el realismo mágico es un género, más que una escuela. En la medida en que para hacer realismo mágico hay que respetar ciertas

pautas de elaboración, del mismo modo que para escribir una novela de ciencia-ficción o una novela policial. El realismo mágico me parece excesivamente codificado como procedimiento como para que despierte en mí algún tipo de interés. (1995: 24-25).

Si el Realismo Mágico ha sido formulado como una categoría que sintetizaría lo cultural-estético-ontológico de un territorio cultural “latinoamericano”; la valoración de Saer la desmitifica como tal y la centra sobre todo como un “género” más, por lo tanto una convención habitual en el trabajo literario, pero “excesivamente codificada” para su gusto.

A partir de lo anterior, en relación a las tradiciones, a los pasados literarios latinoamericanos, las posiciones opuestas y alternativas a las “poéticas novelísticas dominantes” que construyen Saer y Piglia los lleva a diferenciarse y disputar inclusive los legados o códigos que, supuestamente, son compartidos por momentos con ciertos escritores emblemáticos de aquellas “poéticas dominantes”. Esto es evidente en las diferencias de apropiación que Saer y Piglia enfatizan en relación a ese legado literario crucial para la renovación narrativa y literaria en general en los escritores latinoamericanos desde las décadas del ‘40 y ‘50 en adelante: la obra, la poética de William Faulkner. Precisamente en *Diálogo* una de las conversaciones registradas es en torno a Faulkner y aquí quedan evidenciadas las distancias respecto al faulknerismo en García Márquez por parte de Saer y Piglia, quienes a su vez, en oposición a García Márquez, marcan como diferente y más relevante, para las literaturas latinoamericanas, el diálogo entre las poéticas de Faulkner y Juan Carlos Onetti. Que lo anterior no es algo menor para evaluar los diálogos en las diferencias entre tradiciones en Saer y Piglia y sus respectivas influencias en escritores más recientes, lo evidencia la similar apropiación del legado Faulkner en Roberto Bolaño, destacable por su importante incidencia en la literatura de lengua española contemporánea.

En relación a otro aspecto, podemos anotar aquello que Piglia y Saer rescatan de las tradiciones literarias latinoamericanas en lo que a poéticas novelísticas se refiere. Frente a la tradición, culminada en su formulación durante los ‘60 y ‘70, del “escritor latinoamericano representativo” del continente, y su casi correlato a nivel estético de la búsqueda de la gran novela latinoamericana, la novela representativa, la “novela totalizante”

Derivas de la crítica: la construcción del valor de la obra de Caio Fernando Abreu

María Florencia Donadi

Las preocupaciones en torno de las diferentes estrategias de configuración de valor de una obra, así como su vinculación con el mercado y las agendas teórico-críticas marcadas desde las diferentes academias (o centros académicos), han observado un importante *crescendo* entre las publicaciones que toman estos elementos como objeto de sus análisis y especulaciones. Nuestro objetivo en este estudio es detenernos en las operaciones simultáneas y sucesivas que han procesado la constitución del valor de la obra del escritor brasileño Caio Fernando Abreu. Sin pretensiones de exhaustividad, precisaremos algunas de estas operaciones señalando los aportes más significativos de diferentes fuentes críticas y pertenecientes a diferentes ámbitos de circulación.

En consonancia con las transformaciones que los discursos teóricos y críticos han experimentado en los últimos veinticinco años, las lecturas realizadas sobre la obra de Abreu también han sufrido importantes variaciones, las cuales dan cuenta de las sobreexposiciones (a la manera fotográfica) que constituyen el campo de la literatura latinoamericana, a la vez que dan cuenta del diálogo entre estos enunciados y señalan las condiciones de emergencia y de posibilidad de estas variantes en las lecturas críticas.

Tal como plantean en la introducción a *El valor de la cultura* Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera, son tres los lineamientos que podrían tenerse en cuenta al momento de pensar en las operaciones de puesta en valor de un objeto literario, sea éste de nueva “aparición” o irrupción en el campo literario/cultural, sea que se trate del regreso de la importancia de obras del pasado en sus relecturas, o bien la posibilidad de lecturas de objetos literarios situados a la sombra del canon en el pasado. Estos lineamientos son: la configuración (condi-

Bibliografía

AIRA, César 2001. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé-Ada Korn editora.

AIRA, César 2009. Entrevista cuestionario para esta investigación. Inédita.

BORGES, Jorge Luis 1974. “El escritor argentino y la tradición”, en *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.

PIGLIA, Ricardo y Juan José Saer 1995. *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

RAMA, Ángel (editor) 1981. *Más allá del Boom. Literatura y mercado*. México: Marcha.

SAER, Juan José 1997. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

SAER, Juan José 2006. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.

SAER, Juan José 1972. “La literatura y los nuevos lenguajes”, en César Fernández Moreno (Coordinación e introducción). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores.

TINIANOV, Juri 2004. “Sobre la evolución literaria”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ana María Nethol (traductora). Buenos Aires: Siglo XXI. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov.

WILLIAMS, Raymond 2009. *Marxismo y literatura*. Guillermo David (traductor). Buenos Aires: Las cuarenta.

(una apología razonada críticamente de esto se lee en el clásico libro de Mario Vargas Llosa *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio* de 1971); Saer y Piglia construyen de otras maneras las genealogías de las tradiciones latinoamericanas significativas para ellos. Esto no sólo en lo que se refiere a nombres emblemáticos de esas genealogías alternativas a las “poéticas novelísticas dominantes” latinoamericanas, sino también en relación a tipos de poéticas y géneros que se han visto, desde sus perspectivas, como más productivos para el trabajo artístico. En varias intervenciones del *Diálogo*, pero asimismo en pasajes de *El concepto de Ficción* y *La narración-objeto*, entre otros textos de Saer, o, por supuesto, en entrevistas como “Conversación en Princeton” de *Crítica y ficción* de Piglia, esto se explicita. Pero pueden tomarse como formulaciones fundamentales aquello que Piglia señala sobre las vanguardias narrativas latinoamericanas más significativas de las últimas décadas (en la página 18 del *Diálogo*), o cómo Saer rescata agudamente el valor de la novela breve –en “Onetti y la novela breve”– como un legado para él clave de las tradiciones latinoamericanas –en contraposición a la “Gran novela de América”. Aquello que Saer señala en relación a esto, condensa varias de las cuestiones apuntadas en este apartado:

Alrededor de 1960, entre los jóvenes narradores que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve (...) la fascinación que ejercía la novela breve sólo decayó cuando, a mediados de los años sesenta, el género “gran novela de América”, patética superposición de estereotipos destinados a conquistar el mercado anglosajón, plegándose en el contenido y en el formato a sus normas comerciales, desalojó de las librerías a los discretos y admirados volúmenes de alrededor de cien páginas que perpetuaban tantas obras maestras. (2006: 243-244).

Pero justamente Saer en esto, como también Piglia cuando habla de las tres vanguardias narrativas contemporáneas significativas en América Latina, analiza, aprecia y valora la tradición que rescata desde el género literario y lo que éste implica –y en él las tradiciones actualizadas– para las posibilidades de la práctica literaria:

(...) si analizamos retrospectivamente, a partir de 1960, el mapa de la narración latinoamericana, muy pocas novelas en el sentido convencional del término se salvan, y en cambio, la abundante producción de cuentos y de novelas cortas constituye una colección de indiscutible riqueza. Mariano Azuela, Quiroga, Arlt, Borges, Bioy, Silvina Ocampo. Rulfo, Onetti, Di Benedetto, Felisberto Hernández, etcétera, son la prueba más suficiente de que, con la doble excepción de Arlt y de Juan Carlos Onetti (y quizá también de Alejo Carpentier), la creación narrativa latinoamericana de la primera mitad del siglo XX había sido capaz de prescindir de la novela. (2006: 244).

Entradas y salidas de un archivo latinoamericano

Leemos el *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001) de César Aira como un archivo, organizado y escrito por un escritor argentino de la promoción siguiente a la de Saer y Piglia que, a su vez, se formó como escritor en el periodo del auge de la Nueva Narrativa Latinoamericana de los '60 y '70. Si consideramos la circulación influyente de la poética de Aira en los sistemas literarios argentino e inclusive latinoamericanos contemporáneos, el conjunto de análisis y valoraciones que implica dicho diccionario es relevante en relación a la materia de este ensayo.

Cabe consignar lo señalado por el propio autor en relación al origen del *Diccionario*, en una entrevista realizada para esta investigación algunos de cuyos pasajes transcribiremos más adelante. Es necesario aclarar que, si bien fue publicado en 2001, dicho texto es escrito por Aira entre 1983 y 1985, etapa en la cual aún no tiene el alto grado de incidencia que luego adquiere en el campo literario y crítico argentino, pero en la que ya ha publicado un primer tramo de obras literarias que lo han prestigiado entre sectores de la crítica y escritores. Señala el escritor en la mencionada entrevista:

La decisión de escribir el *Diccionario* tuvo algo de casual. Una editorial en formación, que se había inaugurado con un libro mío, me pidió ideas para organizar colecciones, y le sugerí una de autores latinoamericanos; no autores actuales sino clásicos, y no necesariamente oscuros u olvidados. Yo había notado que dada la incomunicación cultural de nuestros países,

Como vemos entonces, las tradiciones latinoamericanas han sido reubicadas, actualizadas desde momentos singulares de las evoluciones poéticas y reflexivas de Saer, Piglia y Aira, momentos que se relacionan con las trayectorias históricas de esas poéticas y con posicionamientos distanciados y críticos, buscando generar líneas literario-culturales alternativas, de las tradiciones del “Gran escritor latinoamericano”, de la “Gran novela (latino)americana”, de las “poéticas novelísticas dominantes” establecidas en los '60 y '70 y cuya gravitación aún no ha concluido ni en la crítica ni en el mercado editorial. Curiosamente, no podríamos decir que Saer y Piglia nieguen importancia a lo político en lo literario –en Aira es más difusa esta preocupación, pero su poética no es, por cierto, ingenua al respecto-, pero, como insistimos, evitan lo “latinoamericano” como sentido teleológico de los proyectos literarios, pensando más bien la práctica literaria como una praxis inmanente que internaliza lo político trabajando desde lo singular del acto literario. De aquí la relativización o hasta negación del valor de lo “latinoamericano” como cuestión relevante para la práctica literaria, aún cuando lo que sugieren generar es una revalorización de ciertas singularidades de las múltiples poéticas y diversidad de textos que han surgido en las diferentes áreas y países de América Latina. Por supuesto, menos pendientes de una visión geopolítica de la literatura y cultura, sus rescates de las tradiciones latinoamericanas se asientan más bien en las perspectivas de las memorias personales y artístico-culturales, que no desconocen lo ideológico pero que se sustentan centralmente en una preocupación por lo singular de lo estético.

Hacia América Latina, el autor de *La liebre* propone su múltiple y variado canon asentado en lo “excéntrico” al *Boom*: desplaza las líneas legitimadas por escrituras como las de Gabriel García Márquez o Julio Cortázar –y legitimadoras a la vez de las mismas-, ubica en centros diversos a José Lezama Lima, Carlos Fuentes, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Virgilio Piñera o Guillermo Cabrera Infante, y desde allí sugiere delinear las lecturas hacia los pasados literarios, y hacia los futuros. Conjunto de operaciones que tras un completo y apacible orden de *Diccionario*...hablan del complejo nombre de autor que es “César Aira”. El *Diccionario*...incluye al final útiles listados de escritores de países comenzando por los cronistas del siglo XVI –pero no por las literaturas del periodo anterior a la Conquista-, conjunto de autores sobre los que el texto brinda una información ordenada y detallada en cada entrada del texto.

¿“Otras” tradiciones “propias”?

Las tradiciones literarias latinoamericanas, con sus aceptaciones totales o parciales y rechazos, constituyen pasados literarios, historias literarias que se actualizan desde los presentes escriturales en Saer, Piglia y Aira. En este sentido, como las demás tradiciones que se actualizan en estos escritores, integran sus repertorios escriturales, pero a la vez constituyen, forman parte de sus memorias privadas de escritores. Y así se manifiestan tanto en sus ensayos, entrevistas y diálogos, como en sus ficciones. Si bien no nos detuvimos en estas últimas, resulta central considerar en una novela como *El Congreso de Literatura* (1999) de Aira una apropiación altamente irónica de las tradiciones latinoamericanas, una particular parodia de la figura del “Gran escritor latinoamericano”, enclavada aquí en la figura de Carlos Fuentes, escritor *Star* del *Boom* por el cual Aira siempre, no obstante aquel “atributo”, ha cultivado una ambigua admiración. Asimismo, si tomamos *El entenado* (1982) de Saer, vemos que su asunto bien podría contactarse con las constelaciones temáticas que solían cultivar autores provenientes del *Boom* –Carlos Fuentes centralmente-, pero el tono y la modalidad en que está escrita la novela más bien nos hace recordar al Di Benedetto de *Zama* (1956), escritor cuya tradición siempre ha sido posicionada por Saer como alternativa y más valiosa que las “poéticas novelísticas dominantes”.

los clásicos literarios del siglo XIX y primera mitad del XX de unos países latinoamericanos eran desconocidos en otros, aun siendo vecinos. Había razones para esta situación, la principal de las cuales era que el contacto de lecturas entre países latinoamericanos se hacía (y se sigue haciendo en buena parte) mediante la triangulación con España, y los editores españoles, infatuados por el Boom y los sucesivos “post-booms” a los que apostaron, no tenían interés en difundir autores del pasado. Y los mismos países estaban poco interesados en esa difusión, por un fenómeno de lectura fácil de entender: a esos libros y autores se los lee en el colegio, dejan un mal recuerdo (digamos, para nosotros, *Juvenilia*), y parece injusto infligírselos a lectores de un país vecino. Pero una lectura primera, desprejuiciada, de esos libros, podía ser un descubrimiento feliz; en mi caso lo había sido con las *Catilinarias* de Montalvo, la *Ifigenia* de Teresa de la Parra, *El socio* de Jenaro Prieto, y tantos más. Ahí había un tesoro de lecturas, virgen y disponible. (Con el Brasil la situación se acentuaba: el desconocimiento de todo lo que había habido antes de Jorge Amado era total).

Redescubrir un inmenso archivo de lecturas existentes pero escasamente conocidas, una diversidad de respectivos corpus literarios nacionales en gran medida desconocida de un país a otro en América Latina, es uno de los aspectos centrales en el origen del *Diccionario*. Aira enfatiza aquí los efectos negativos del *Boom* y sucesivos *Post-Booms*: mientras que, en general, suele marcarse que el impacto de aquellos fenómenos editoriales fueron enteramente positivos para la Literatura Latinoamericana, Aira destaca un efecto negativo, y cómo debido a esto fue postergado el conocimiento de “autores del pasado” latinoamericano, de la “historia literaria” continental, de las tradiciones latinoamericanas.

Aira describe el proceso de elaboración del *Diccionario*...:

Empecé el trabajo, puntualmente, el 1 de enero de 1984. Le dedicaba todo el día: lecturas, notas, redacción. Susana Zanetti me proveía de libros y consejos; dos veces por semana iba a la Biblioteca Nacional, recorría libros de viejo en busca de material. Iba haciéndolo por países, según un método más o menos constante: empezaba leyendo una historia de la literatura del país en cuestión, hacía listas, anotaba datos; lo básico era la lectura, y las relecturas. En aquel entonces no existía Internet, así que las fechas, datos bibliográficos, bibliografías, tenía que rastrearlos siempre con trabajo, a veces penoso.

En relación a los criterios, Aira destaca:

En ningún momento hice diferencias entre autores centrales y marginales, canónicos y excéntricos (...) El único paradigma era el placer de lectura, o la renovación de las lecturas (por ejemplo leer al Padre Las Casas a la luz de Sade). En cuanto a la redacción de los artículos, trataba de no mecanizarla, variando en cada caso el orden de la información, empezando uno por la bibliografía, otros por sus libros, otro por un comentario. Los hacía sintéticos, pero sin cálculo de extensión, y sin que la extensión implicara un juicio; en ocasiones autores importantes ocupan menos espacio que otros casi desconocidos, lo que se justifica por el hecho de que sobre los nombres más famosos hay abundante información en cualquier enciclopedia.

El placer de la lectura como paradigma, es decir como criterio modelo para analizar, juzgar y valorar; la renovación de las lecturas; estos son los criterios centrales para organizar el *Diccionario*.... Resultan además cruciales las siguientes consideraciones de Aira sobre lo “latinoamericano” y por qué “autores”:

No hubo de mi parte ninguna deliberación sobre lo “latinoamericano”. La palabra, como lo digo en la nota introductoria, no tiene en el título más razón de ser que su oposición a “hispanoamericano”, y eso sólo para indicar la inclusión del Brasil. Si hubiera habido otra palabra que significara lo mismo (“países hispanohablantes más Brasil”) la habría usado de preferencia a “latinoamericano”, que tiene una connotación ideológica ajena a mi interés (...) En principio mi intención había sido incluir artículos sobre movimientos, agrupaciones o revistas, etc., lo que había hecho de la obra un *Diccionario de la Literatura Latinoamericana*, no ya de “Autores”. No lo hice por varias razones, la principal de las cuales es que se habría producido una proliferación incontrolable; había que incluir, sin discusión, cosas como “Modernismo”, “Romanticismo”, “Cronista de Indias”, “Sur”, “Contemporáneos”, “Semana de Arte Moderno”... Pero al continuar la lista entrarían “Ciclo de la Bolsa”, “Novelas de la Revolución Mexicana”, “Guerra del Chaco”... y terminaría entrando toda la Historia latinoamericana, salvo que se trazara una línea de exclusión (...) En contraste con el caos que habría sido eso, limitarse a autores era limpio y claro, y al fin de cuentas abarcaba todo lo demás, ya que la literatura la escriben los escritores y todo lo demás se da por añadidura (...) Para

paliar esa fragmentación propia de un diccionario, se me ocurrió la idea de los apéndices por países, que van al final; fue invento mío; no lo había visto nunca, ni lo he visto después, aunque alguien me ha dicho que en algún diccionario o enciclopedia inglés hay algo parecido.

El acento decisivo de trabajar desde lo particular de las poéticas, escrituras y lecturas; construir un abordaje desde un enfoque alternativo, claramente diferenciado de perspectivas teleológicas sobre lo literario-cultural; son todos rasgos que inclusive emparentan estas consideraciones de Aira con las de Piglia y Saer.

Conviene detenernos en una descripción del *Diccionario*..., para culminar con el asunto eje de este ensayo. El enlace entre el criterio estético y lo biográfico, ideológico, socio-histórico y cultural permite comprender las condiciones y procesos de escritura de cada autor y su obra. Por supuesto, las poéticas altamente innovadoras sugieren, en esta trama, aún en mayor medida su carácter de excepción: Machado de Assis, Lispector, Arlt, Emar, Adán, Eguren, Espinoza Medrano. Pero también distinguen esos textos que han apasionado al lector gozoso, heterodoxamente “académico” que es Aira en este *Diccionario*...: *Primero sueño*, *Los bandidos de Río Frío* o *La marquesa de Yolombó*, Aira los actualiza en su entusiasmada valoración. Y asimismo –y sobre todo– reubica, con parecido apasionamiento, a muchos escritores olvidados y marginales. El escritor de *El Congreso de Literatura* plantea aquí un intenso reacomodamiento del canon, una sugestiva política de lectura. Y esto se vuelve tanto hacia la literatura argentina, como hacia las latinoamericanas en tanto sistemas. Un ejemplo de lo primero. De los escritores argentinos surgidos entre el primer y segundo lustro de la década de 1960 (que es el periodo más reciente que aborda el *Diccionario*...), recupera a pocos: Manuel Puig, Juan José Saer, Juan Gelman, Héctor Tizón, Leónidas Lamborghini; en general escritores que nacieron antes de 1939, como explicita Aira. Y rescata relativamente a Daniel Moyano y Rodolfo Walsh, e inmerecidamente menos a Antonio Di Benedetto. Pero no menciona, por ejemplo, ni a Abelardo Castillo, ni a Andrés Rivera, entre otros; quizá podamos ver en esto una de esas polémicas latentes de la actual escena literaria argentina; cómo cada uno de los escritores cruciales vivos imagina la escena de “su” posteridad literaria y los pares con quienes imagina dicho escenario.

tas de universidades brasileñas, artículos de revistas on-line, actas de congresos, libros publicados y ensayos) da cuenta de la marca en la crítica brasileña de las agendas críticas originadas en las academias metropolitanas, norteamericanas y europeas, sea que sus zonas de enunciación estén en esos mismos centros (como Fernando Arenas, que escribe desde los Estados Unidos) o estén procesadas vía academia brasileña. En ambos casos el análisis de la obra de Abreu, un objeto latinoamericano, no viene marcado contemporáneamente por una crítica que atiende al conjunto de debates internos dentro de la tradición del pensamiento crítico brasileño y, más ampliamente, latinoamericano (no hay tampoco generación de insumos teóricos propios o bien aquella crítica que lo intenta es minoritaria), sino desde categorías elaboradas en paradigmas teóricos ajenos a esa tradición, lo cual da cuenta de la apropiación exógena de categorías que, muchas de las veces, no ofrecen una hermenéutica exhaustiva, específica, y convincente de este objeto literario.

Al intersectar los dos grandes bloques que componen este artículo, se visualiza la existencia de mecanismos de superposición entre las operaciones de mercado y las operaciones de la crítica. El hecho de que la crítica se haya ocupado más de este autor desde la academia como desde la divulgación produce la ampliación de su circulación y operaciones tales como: la reimpresión de su obra, el lanzamiento de la recopilación de sus obras más significativas en editoriales de grandes tiradas, la traducción al francés e inglés (recientemente al español). Hay un mecanismo de retroalimentación entre ambas operaciones, a la vez que las del mercado generan nuevas: por ejemplo, delimitar a Abreu como escritor de *lo posmoderno*, del *sujeto escindido*, crea públicos receptores nuevos y amplía círculos concéntricos. Esta situación abre una zona de cuestionamiento acerca de qué tipo de valor está en juego y de qué modo se construye. Observamos la dificultad, hoy por hoy, de decidir sobre valor estético y de mercado de manera tajante (o valor de uso y de cambio). Es decir, ambas operaciones (las de mercado y las de la crítica), al superponerse, producen esa indecidibilidad.

Utilizando la expresión de Nelly Richard, a la relación entre *saber académico, práctica teórica y discurso crítico* como eje para observar en el modo de construcción de valor de la obra de Abreu hay que acrecentar las operaciones del mercado editorial que son trascendentales, como ya

que le daba difusión a nivel nacional. Observamos, entonces, la estrategia de presentación de *los nuevos* desde un medio editorial alternativo de prestigio a través de la elaboración de una antología por encargo.

La profusión de antologías demuestra el procedimiento de puesta en circulación de textos de autores nuevos y el afianzamiento de estos sobre todo en el ámbito de la región “Sul” que, tradicionalmente, posee su propia lógica bastante recortada y desconectada del eje Rio-São Paulo. Esas antologías serán, sin embargo, junto a la publicación de sus libros de cuentos en editoriales pequeñas y alternativas, las principales operaciones en la consagración de Abreu dentro del circuito de circulación de la literatura en los parámetros de la “literatura joven”, signada por la contracultura y su oposición al régimen militar. La consagración de Abreu, en esta década, se produce en circuitos reducidos y no en grandes dispositivos académicos/literarios y de mercado editorial.

Desde una mirada sociológica, los itinerarios de Abreu también fueron mecanismos de suma importancia en lo que respecta a la valorización de su obra literaria. Esas trayectorias intelectuales permiten reconstruir los modos en que el agente social como tal va elaborando una red de relaciones, un capital simbólico y social que también lo posiciona dentro del campo intelectual y artístico (Mozejko y Costa, 2002). En los años ‘70, momento de auge de las antologías ya citadas, Abreu era un escritor bastante joven, pero que ya contaba con una serie de experiencias a su favor que trascendieron y contribuyeron también a su incipiente puesta en valor por estos años. Había iniciado sus estudios universitarios en 1967 en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul en la carrera de Letras para luego transferirse a Artes dramáticas.⁷ Justamente por entonces, 1967, estaba lanzándose la revista *Veja* de la editorial Abril que contrató a Abreu para su redacción, motivo por el cual se muda a São Paulo y abandona sus estudios. Luego de una serie de idas y vueltas entre São Paulo, Porto Alegre y Rio, se instala en Porto Alegre, trabaja en el diario *Zero Hora* y par-

⁷ La biografía de Jeanne Callegari (2008) describe estos itinerarios y esta trayectoria intelectual de Caio Fernando Abreu. Durante sus estudios de Artes dramáticas en la UFRGS, Abreu participó de la agitada vida cultural y teatral de Porto Alegre. Asimismo, se relacionó con grupos de artistas que, unos años más tarde, adquirirían la consagración y procesos semejantes de puesta en valor como João Gilberto Noll y Luiz Arthur Nunes, amigos personales del escritor.

ticipa del proyecto editorial del periódico *Exemplar*, en oposición a la dictadura y en concordancia con los lineamientos de diarios como *O Pasquim*. Esta prensa alternativa e independiente, conocida como *imprensa nanica*, se caracteriza por la oposición al régimen militar, al modelo económico, a la violación de derechos humanos y a la censura.

Eran los años de la dictadura militar, que se endureció en 1968 con el *Ato institucional N° 5* (AI-5) en que se establece la censura y se instala la DOPS (*Departamento de Ordem Política e Social*).⁸ Abreu, como muchos otros, decide partir hacia Europa en 1973. Regresa en 1975 y al año siguiente colabora nuevamente en la prensa alternativa, para periódicos como *Opinião*, *Movimento*, *Ficção*, *Inédito*, *Versus*, entre otros. Estas operaciones marcan tanto su visibilidad a nivel regional y nacional entre determinados sectores/lectores sociales y artísticos –los que comparten las ideas propiciadas desde la prensa independiente, generalmente de izquierda–, así como su trayectoria artística.

Asimismo, estas modalidades de circulación de la obra de Abreu dan cuenta de un panorama del mercado editorial en los años ‘70: lo que describiría estos años es la industrialización de la producción cultural. Es un período en el que se asienta y solidifica la industria cultural y la cultura de masas, época que fue vista por muchos críticos como “vacío cultural”. Sin embargo, como sostiene Sandra Reimão, la producción cultural que intentaba franquear la industrialización tuvo sus ámbitos de circulación por otros lados, tal como la poesía marginal o la prensa y las editoriales alternativas.

En 1984, el libro de Abreu *Triângulo das águas*, que reúne 3 *nouvelles*, recibe el premio Jabutí, uno de los más importantes en el campo de la literatura brasileña y que será nuevamente concedido a una obra de Abreu, *Ovelhas negras* (1995), en 1996.⁹ Este premio marca una importante transformación en la consagración de la obra de Abreu, ya que es con posterioridad a éste que su obra ficcional adquiere una circulación

⁸ Sobre las inflexiones de la dictadura militar en Brasil, los diferentes grupos intervinientes y la vida cultural y artística de entonces, remitimos al texto de Roberto Schwartz “Cultura e política: 1964 – 1969” (1978).

⁹ El premio Jabutí es, en Brasil, un premio vinculado a la consagración de autores de “gran circulación”. Como premio otorgado por la Cámara Brasileña del Libro constituye realmente un signo de distinción, ya que es el premio más antiguo, más tradicional y de mayor prestigio.

Caio F. Abreu por parte de la crítica, responden a la introducción y procesamiento en la academia brasileña de un conjunto de líneas teóricas y críticas que provienen de los debates de los centros académicos metropolitanos. La obra de Abreu se observa como paradigmática de las modificaciones que se han producido en la crítica latinoamericana desde 1985 hasta 2005, ya que en un primer momento, en la década del ‘80, ésta es legitimada por la crítica desde su inserción en la serie literaria post-64 como una narrativa perteneciente a las estéticas que proponían un camino de innovación y experimentación, pero que permanecieron ocultas en ese entonces, bajo la superficie de la amplitud y la expansión de la narrativa testimonial (Süssekind: 85). El caso de Süssekind sobresa en tanto su intención es bastante abarcativa (período ‘64 al ‘80), estableciendo las relaciones entre campo literario, obras y autores específicos y el campo político con sus diversas estrategias que permitieron el triunfo de un tipo de literatura, testimonial, por sobre la literatura más experimental. Asimismo, otros críticos brasileños como Hohlfeldt, Fischer y Luiz Costa Lima, fueron algunos de los primeros en colocar la literatura de Abreu dentro de un panorama regional (literatura rio-grandense) o nacional. Esta crítica se caracteriza por destacar los elementos temáticos de la obra, con intención de difusión y circulación de esta ficción. En un segundo momento, desde los años ‘90 en adelante, puede observarse una crítica marcada por las agendas teóricas que toman como objeto a las producciones literarias y culturales latinoamericanas: según observamos en este período, conviven de manera ecléctica en una tensión polivalente paradigmas teóricos diferentes. Algunos ejemplos de esto pueden encontrarse en la lectura desde la sociología de la literatura de Larry Wizniewsky; la lectura desde el deconstructivismo realizada por Bruno Souza Leal; las lecturas desde la literatura comparada (con la literatura popular y con la literatura *beat*); la lectura desde los estudios culturales junto a lo poscolonial de Fernando Arenas; la lectura posestructuralista de Ricardo da Costa Araujo; por último, la teoría *queer* y los estudios de género también están presentes en algunos artículos, sobre todo enfocando las producciones más tardías de Abreu, así como aquellas lecturas críticas que apuntan a las deconstrucciones identitarias, y la situación del sujeto posmoderno. Esta variedad de lecturas críticas que circulan en medios académicos de diversa índole (tesis de maestría y doctorado, artículos de revis-

damental, constitutiva de la inflexión crítica brasileña: la convivencia, por un lado, de numerosos estudios críticos que aún mantienen su centro en la vinculación fuerte entre literatura y sociedad, en un juego dialéctico entre obras y *vicisitudes* histórico-sociales, en una clara referencia a la huella de los estudios culturales en la crítica, que también incorpora en estos años los aportes de las discusiones internacionales sobre la posmodernidad. Por otro lado, numerosos estudios críticos que además de la matriz de los estudios culturales anglosajones (desde Stuart Hall, referencia presente en casi todos los textos críticos) suma la matriz posestructuralista: omnipresencia de Foucault, Barthes y su inflexión deconstructivista: Deleuze, Guattari y Derrida. Se agregan, también, las fuentes principales de los estudios poscoloniales como Spivak y Bhabha, en una proliferación de identificaciones de la literatura de Abreu como *pos-gay* (no una literatura gay, sino homoerótica) (Lima Braga Júnior, 2006), *pos-utópica* (Arenas, 2003), *pos-moderna* (Da Costa Araujo, 2006), entre otros calificativos. Este panorama denota el fuerte ingreso de las teorías “post” para la lectura y puesta en valor de este autor, conviviendo con matrices preocupadas por la generación de insumos teóricos propios (aunque se trata de líneas minoritarias) como las propugnadas por Antonio Cándido y Silviano Santiago.

Desde una perspectiva metacrítica de estos discursos podríamos señalar que la visión teórica asumida instituye la lectura crítica que construye el valor de la obra de Abreu, configurada en este caso a través de la paradoja y la polivalencia. Parece éste ser un objeto que puede mirarse/leerse/interpretarse desde la convivencia tensionada y ecléctica de los más diversos paradigmas y no desde una tensión bipolar dicotómica. Esto nos conduce a la pregunta acerca de los efectos diferidos, los usos y las apropiaciones que se realizan de los conceptos, cuáles son válidas y desde dónde puede juzgarse esa validez. El panorama de la crítica sobre este objeto, hoy, parece ser el lugar de la perplejidad y de cierto *vale todo*, que precisa de nuevas apropiaciones críticas y nuevas elaboraciones.

Consideraciones finales

Las variaciones en las modalidades de puesta en valor de la obra de

masiva a través de editoriales mucho más grandes que se ocupan en varios casos de la edición y reedición de sus obras, recibe atención de la crítica académica y es distinguido con otros premios tales como la beca obtenida por la *Maison des Écrivains*.

De las pequeñas editoriales alternativas en que las antologías y los primeros libros de Abreu habían sido publicados, se produce el viraje hacia editoriales tales como Brasiliense, que publicó *Morangos mofados* (la obra de mayor “éxito” de Abreu); Nova Fronteira, editorial de *Triângulo das águas*; y Companhia das Letras, que publica *Os dragões não conhecem o paraíso* y *Onde estará Dulce Veiga?*. El caso de las operaciones de mercado que valorizan la ficción de Abreu en los años ‘80 es paradigmático de la situación que atraviesa, por un lado, el mercado editorial por entonces y, por otro lado, de las transformaciones de la serie socio-histórica, como condiciones de visibilidad, que permitieron la circulación de una obra que, en los ‘80, fue considerada “portavoz” de una generación contracultural que fue censurada.

Brevemente, aludiremos a dos cuestiones relativas al mercado editorial y las editoriales en las que Abreu publicó: 1. Existe una correlación entre la coyuntura social, el clima político marcado por el régimen militar y la mayor o menor presencia de autores brasileños entre los más vendidos. La década de los ‘80 marca la apertura y es el momento en que los escritores, desde la ficción, se propusieron recontar la historia reciente de Brasil. El ejemplo más cabal es Fernando Gabeira con *O que é isso companheiro?* En 1985 se observa un pico de ventas de autores de ficción brasileños en correlación con el clima de optimismo y voluntad de participación de entonces con el movimiento *Diretas já* (Reimão, 1996). 2. Las editoriales vivieron un proceso de progresivo asentamiento y expansión, propicio a nuevas publicaciones y a la ampliación de un público lector. Es el caso de editoriales sumamente conocidas y renombradas hoy, como la editorial Brasiliense, que volvió a adquirir importancia en los ‘80 en manos de Luiz Schwarcz, quien en 1986 fundaría Companhia das Letras, importantísima editorial hasta la actualidad, y la editorial Nova Fronteira, fundada en Rio de Janeiro en 1965 por el periodista y político Carlos Lacerda, que luego de la crisis económica de fines de los ‘70 y hacia 1980 fue retomada por los hijos de Lacerda y adquirió nuevo protagonismo (Hallewell, 2005: 662).

En la década del '80, se acentuó una tendencia que se empezaba a visualizar a fines de los '70 con la Política Nacional de Cultura (PNC) y las estrategias que adopta el régimen militar, más allá de la censura, como son la cooptación y el financiamiento, una vez iniciado el proceso de apertura. Flora Süssekind destaca en *Literatura y vida literaria* varias estrategias (que podrían entenderse como “políticas culturales”) que dan cuenta del relativo ocultamiento de la narrativa de Abreu durante los '70, desconocido por el “gran público”, pero con circulación por los medios alternativos, y su creciente consagración en círculos más amplios en los '80 y '90. Esas estrategias son: 1. El espectáculo como táctica: el hiperdesarrollo de los medios de comunicación masivos conllevó a que el único interlocutor posible para las masas fuese la televisión; 2. La política de la supresión: a partir de 1975, la política gubernamental fue mucho más represiva, alcanzando fuertemente a la literatura, que hasta entonces había tenido un cierto margen de libertad y 3. El vaivén entre el incentivo y el ayuno: el Estado anuncia su fuerte presencia en la esfera cultural proveyendo a los intelectuales de programas de incentivo (Embrafilme, Inacen, Funarte) que acogen a opositores y ex-perseguidos; son las estrategias paradójicas del régimen militar.

El trabajo de Süssekind permite entender que durante los años '70 la producción cultural estuvo centrada sobre todo en el espectáculo, en un primer momento y en la literatura-verdad o literatura-testimonio, en un segundo momento, motivo por el cual los caminos menos transitados de la innovación estética y artística (entre los que se encuentra la ficción de Abreu) quedaron relegados a círculos estrechos de lectura. Debido a la estrategia de cooptación y de incentivos, la opción estética privilegiada fue la de la literatura-verdad y la alegórica. “La literatura opta por negarse como ficción y afirmarse como verdad. El modelo de la ficción pasa a ser el periodismo” (Süssekind, 2003: 88). Sin embargo, esta importante producción fue la que permitió la ampliación del mercado editorial en los '80, gracias a la paulatina captación de un público. Es en los '80, también, cuando la crítica literaria y cultural comienza a ocuparse de estas manifestaciones artísticas, tanto de los senderos más privilegiados como de los menos recorridos.

Un texto depende de un doble cimiento para afirmarse en términos de ventas. Por un lado, elementos internos a la narrativa. Por otro, elemen-

desenvuelve desde la pequeña ciudad hacia la gran ciudad y el contacto con la metrópolis (São Paulo, Londres), la consecuente fragmentación de un *yo* que se busca a sí mismo en un proyecto reflexivo (Foucault) y de una generación que fracasó en varios sentidos.

Una segunda línea dentro de los discursos teórico-críticos analiza los cuentos de Abreu en relación con la violencia y el ingreso de elementos socio-históricos: dictadura militar y represión. Se encuentran aquí artículos de Jaime Guinzburg (2005, 2006), referidos a cuentos particulares más que a la obra del autor de manera general. Guinzburg postula como tesis principal la posibilidad de leer toda la obra de Abreu a partir del cuento “Lixo e purpurina” (*Ovelhas negras*, 1995) desde una perspectiva nueva, uno de los lados más fuertes: la política. Adquiere importancia la imagen del “exilio/exiliado” que convirtiéndose en concepto-guía se rastrearía en toda la obra de Abreu.

Esas dos grandes líneas permiten ver la convivencia entre parámetros de operaciones críticas bien divergentes: la primera de ellas se vincula de manera mucho más directa y ortodoxa con los paradigmas metropolitanos del posestructuralismo y la deconstrucción; mientras que la segunda atiende a una perspectiva vinculada a las tensiones internas de la literatura y la cultura brasileñas para anclar allí su lectura de la obra de Abreu. Esta segunda línea retoma conceptualizaciones de la escuela de Frankfurt, básicamente la teoría estética de Adorno y las teorizaciones de Benjamin en torno a la melancolía en relación con el barroco alemán. Sigue existiendo una readaptación de discursividades teóricas metropolitanas para leer un autor y una ficción que se pretende marcada fuertemente por el contexto cultural propiamente brasileño. Los insumos teóricos de Benjamin han sido reabajados dentro de esta segunda línea teórica en otras tesis, sobre todo provenientes de la Universidad de São Paulo, fuertemente anclada a la tradición sociológica de la crítica instaurada con Antonio Cândido y que con algunas transformaciones se mantiene hasta hoy, siendo una de sus marcas académicas típicas.

Conviven, en los diversos artículos y textos críticos, discursos teóricos provenientes de las más variadas matrices, configurando textos a veces demasiado eclécticos. Esas diversas operaciones críticas y estrategias hermenéuticas apuntan hacia esa tensión. Revisando los artículos, así como tesis de maestría y doctorado, encontramos una paradoja fun-

es el resultado de querer mirarla con un aparato teórico y metodológico *de punta*, pero a menudo excesivo o inadecuado para esos textos literarios en sus dinámicas socio-culturales. La paradoja no está en el texto literario, sino en la lectura crítica misma que se realiza desde los paradigmas teóricos que, a menudo, resultan forzados.

Las teorías posmodernas no dejan de hablar de la paradoja como *rasgo* posmoderno de crisis (como sostiene Arenas), lo que conlleva a definir determinados textos como tales, cuando en realidad es esa matriz teórica la que “bizquea” ciertas lecturas. La paradoja aparece en la crítica sobre Abreu como convivencia de perspectivas en contradicción y/o tensión.

Años 2000: expansión de la crítica ¿diversificación o eclecticismo?

Es a partir de estos años que se expande la cantidad de estudios realizados sobre la obra de Abreu. Son muy numerosos los artículos y tesis que se ocupan de su obra y también algunos libros, aunque en menor medida. Este hecho da cuenta del fuerte ingreso de la literatura de este autor al canon universitario y de una extensión en sus circuitos de lectura.

Considerando en conjunto los discursos teórico-críticos sobre la obra de Abreu en esta década, observamos la existencia, a grandes rasgos, de dos líneas de lectura/interpretación de la crítica. Por un lado, una crítica que, partiendo de los estudios culturales, se centra en las relaciones entre los cuentos de Abreu y categorías tales como “sexualidad”, “identidad” como construcciones culturales que se evidenciarían en sus cuentos a través de un doble movimiento de extrañamiento: de los procedimientos literarios y de los personajes que aparecen en su narrativa (Souza Leal, 2002). Dentro de esta línea de la crítica, a la que le imprime una mecánica aplicacionista, se advierte una cierta tendencia a ejemplificar cada una de esas categorías propias de ese enfoque teórico en los cuentos de Abreu.

De esta manera, la obra cuentística del autor sería un proceso con ciertas mutaciones que mostrarían las transformaciones de una generación marcada por un ideal utópico (la generación del ‘70 con sus luchas por la liberación sexual, política e intelectual) y una búsqueda identitaria que se

tos externos: la popularidad del escritor, principalmente, a través de su aparición en otros medios. En Brasil, los factores externos parecen ser fundamentales para el “despertar” de lectores. Operaciones de mercado y operaciones de la crítica se superponen de manera fundamental en el proceso de valoración de la ficción de Abreu, en un efecto de sobredimensionamiento de la presencia de la obra de Abreu en un círculo bastante amplio, a la manera de *ondas expansivas* centrífugas.

Resumiendo algunas cuestiones señaladas hasta aquí, sostenemos que los premios y las antologías marcan la *evolución* de las lecturas de la obra de Abreu: desde la lectura de Abreu como un autor regional (perteneciente al campo de la literatura riograndense) hacia su consagración y valoración como autor nacional o transnacional (en los ‘90 y según las lecturas de la crítica más actuales, por los temas *posmodernos* que tocaría su literatura). Observamos hasta aquí dos tipos de estrategias:

- Estrategias de mercado en Rio Grande do Sul: a mediados de los ‘70 Abreu era un escritor consagrado a través del mecanismo de *generación*, del boom literario de los años ‘70, un grupo nuevo que hacía ficción, sobre todo cuentos. Entre ellos se reseñaban, se promocionaban y publicaban en conjunto.

- Estrategias de mercado a nivel nacional: hacia fines de los ‘80, sobre todo en los ‘90 y, actualmente, a través de reediciones por grandes empresas editoriales, Abreu se torna *autor nacional* consagrado en el eje Rio-São Paulo y, además, experimenta un éxito de ventas, ya que no sólo es leído desde la academia, sino también por el gran público.

A partir de los años ‘80 y ‘90, las operaciones de mercado sobre la obra de Abreu se vinculan a la aparición en editoriales más grandes, de mayor tirada y circulación y, de manera fuerte, la consagración de la obra de Abreu se produce a través de las operaciones y estrategias de la crítica académica, que comienza a tomar esta obra como objeto de estudio.

Las operaciones de la crítica académica

Los mecanismos (estrategias y operaciones) de la crítica brasileña y extranjera que se ocupa de la obra de Abreu y configura su valor desde diferentes perspectivas teórico-críticas, están en consonancia con las variaciones de los paradigmas teóricos diseminados por las agendas internacionales de las últimas décadas. Al observar las teorías que subyacen a los diferentes aportes críticos sobre su obra, se identifican períodos o etapas de predominio de unas sobre otras trazando una especie de cartografía de estos cambios. La tensión colocada sobre un mismo objeto (en este caso la ficción de Abreu) entre fuerzas/perspectivas/paradigmas/tradiciones críticas opuestas (sostenidas sobre diferentes bases teóricas y diferentes metodologías u operaciones críticas) define las inflexiones de la crítica brasileña en las diferentes décadas. La magnitud de esa tensión es diferente, pero constante. En consonancia con esa tensión, mercado editorial y crítica académica se superponen al elaborar un objeto de consumo de creciente circulación e internacionalización, lo cual plantea una serie de preguntas que exceden la pertinencia del presente artículo: ¿Qué público está (re)configurando este objeto? ¿Qué valor y qué concepto de valor comienza a ponerse en juego: valor de uso, valor de cambio, valor estético, valor de mercado? Ese concepto implica preguntarse por los mecanismos de retroalimentación (*feedback*) de la literatura y la crítica junto al mercado editorial y, a su vez, por los modos paraliterarios, heterónomos o “post” de circulación y configuración de una literatura que se supone brasileña y latinoamericana.

En el conocido artículo de 1997, “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”, Antonio Cornejo Polar resaltaba una situación de la literatura latinoamericana y la crítica en y sobre ésta que ha ido afianzándose con el tiempo. Por entonces, Cornejo Polar señalaba “...la difícil convivencia de textos y discursos en español y portugués (y eventualmente en lenguas amerindias) con la incontenible diseminación de textos críticos en inglés (o en otros idiomas europeos)” (343). Alertaba contra “el excesivo desnivel de la producción crítica en inglés que parece –bajo viejos modelos industriales– tomar como materia prima la literatura hispanoamericana y devolverla en artefactos críticos sofisticados”. De las

asimismo su especificidad.

Las operaciones críticas anteriormente señaladas nos permiten avanzar algunas conclusiones: 1. Es verificable un claro desplazamiento desde los años ‘80 hacia los ‘90 del modo en que la ficción de Abreu (básicamente se ha atendido a su obra cuentística) es conceptualizada por la crítica: si en los ‘80 Abreu es un escritor perteneciente a una generación que se opuso a la dictadura, participó de la contracultura y el clima cultural de los ‘60, y fue un escritor que recurrió a caminos estéticos innovadores dentro de la literatura del período, en los ‘90 Abreu –ya construido desde la crítica posmoderna y poscolonial- es un escritor que representa en sus ficciones a los *subalternos*, a los marginales, que da cuenta de la pérdida de los grandes relatos, del sujeto descentrado y se erige en crítico de su propia generación. 2. Se observa, en la crítica de los ‘90 la puesta en cuestión del concepto de nación (principalmente en el texto de Fernando Arenas), su desmitificación (en el texto de Franconi) y el establecimiento del concepto de frontera o “liminal”: “*the nation (...) as a liminal signifying space marked by a heterogeneity of discourses and tenses areas of cultural differences*” (Arenas, 2003: 55).¹⁰ 3. Relevamos la existencia de una tensión fundamental en la crítica brasileña que, tal vez a diferencia de lo que sucede con otras manifestaciones literarias latinoamericanas, sigue proponiendo como locus de enunciación un espacio delimitado (el Brasil representado y refractado por Caio Fernando Abreu), pero a su vez articula ese espacio a un conjunto de categorías y a un aparato conceptual proveniente de las metrópolis norteamericana y europea. Así, conviven dentro de un mismo artículo operaciones disímiles y a menudo contradictorias del modo en que se visualiza una literatura nacional (es decir, que se entiende dentro de una nación) leída desde categorías que cuestionan esos mismos espacios. Habría una contradicción interna o al menos una tensión que demuestra el afán de incorporar o apropiarse de los discursos metropolitanos (un afán modernizador), constituyéndose en una operación no equilibrada ni armónica, pues a menudo se trata de teorías o perspectivas inasimilables y contradictorias.

La paradoja que expresa la crítica o cierta crítica de la obra de Abreu

¹⁰ “La nación...como espacio significativo liminal marcado por una heterogeneidad de discursos y áreas tensas de diferencias culturales”. La traducción es nuestra.

vinculados al ámbito de las sexualidades no hegemónicas. De allí también el recurso a los estudios *queer* (*The Lesbian and Gay Studies Reader* es una de las fuentes). Es decir, conviven en un artículo, por lo menos, tres matrices teóricas diferentes: los estudios poscoloniales, estudios *queer* y las postulaciones sobre la posmodernidad en América Latina (en este caso las de George Yúdice). Vemos, en la puesta en relación entre las dos matrices anteriores y la de Yúdice, la tensión entre la urgencia de leer la ficción de Abreu desde los novísimos paradigmas teóricos, el afán de introducirlos en la lectura e interpretación de Latinoamérica y la presencia de teorizaciones que defienden la especificidad de lo heterogéneo latinoamericano ante la cuestión de la posmodernidad.

El estudio crítico de Secron Bessa antes mencionado propone como objeto relaciones discursivas, consecuencia del ingreso de los estudios culturales en los '80 que se profundiza, junto a otros paradigmas, en los '90. Su trabajo apunta a la constitución discursiva del Sida y su interrelación con el discurso literario, como un discurso más *dentro* de un entramado socio-discursivo, visto como contrahegemónico en disyunción con los estereotipos construidos por el discurso médico y los *mass-media*. Dentro de ese mismo marco encontramos el libro de Rodolfo Franconi, *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*, que describe la ficción de los años '80 a partir de las relaciones entre erotismo y poder, entendiendo ambos términos como discursos: el discurso erótico y el discurso del poder, con el objetivo de *desmistificar* y desmitificar la idea, hegemónica también, de un Brasil *paradisiaco*. Observemos los términos y conceptos utilizados provenientes de los estudios culturales que, a su vez, comienzan a combinarse con elementos de otras matrices teóricas (como el postestructuralismo, fundamentalmente con la utilización de categorías foucaultianas) en una especie de eclecticismo teórico que alimenta la crítica desde la incorporación de teorías metropolitanas.

Estas opciones críticas muestran el influjo de los estudios culturales, cuyo ingreso comienza a producirse en los años '80 y se profundiza en los '90 incorporando otras matrices nuevas, lo cual contribuye a colocar a la literatura como un discurso más, es decir, el objeto de estudio configurado es *lo discursivo*. Resultado de ello es un desplazamiento de los estudios literarios hacia otras manifestaciones y de la conceptualización de la literatura en igualdad con otros discursos, por lo que se cuestiona

repercusiones que de este hecho observa Cornejo Polar, varias se hacen visibles en la crítica académica que de manera diacrónica ha ido configurando el valor literario de la ficción de Abreu y su ingreso en el canon.

Esas repercusiones muestran un proceso que atraviesa la crítica literaria actualmente (y desde mediados de los '80). Una gran parte de la crítica prefiere, según Cornejo, el “estrecho canon teórico posmoderno en una compulsión que puede llegar hasta el ridículo” (343). Si bien en el caso de Abreu hay crítica en inglés, ésta no predomina, pero sí hay una marcada preponderancia de los marcos teóricos “post”, sobre todo por parte de la crítica elaborada desde los años '90. Comienza a existir, señala Cornejo Polar, una subdivisión de los estudios latinoamericanos: los que se producen fuera de América Latina, con un canon y unos ritmos muy diferentes de los de la producción crítica desde Latinoamérica. Esta situación estaría generando, para el crítico, “una falsa universalización de la literatura” (344).

Un eje importante para observar el modo de construcción de valor de la obra de Abreu es la relación entre *saber académico, práctica teórica y discurso crítico* (Richard, 1997). Como señala Nelly Richard, las diferencias entre *hablar desde* y *hablar sobre* Latinoamérica son dos situaciones enunciativas atravesadas, institucionalmente, por una relación desigual de saber-poder. Una relación que debe conllevar, por parte de quienes estudiamos sus producciones, una constante autocrítica y una vigilancia teórica.

El poder que posee la *Internacional académica* coordina los programas de estudio, líneas editoriales, sistemas de becas, y fija y sanciona tanto la vigencia teórica como la remunerabilidad de las investigaciones de acuerdo con criterios de exportación (Richard).

Como ha dejado asentado Román de la Campa (1996), al intentar trazar una cartografía de los nuevos modos de la crítica y los estudios latinoamericanos en los últimos veinte años: “Se globaliza el estudio de lo latinoamericano, se integran sus textos principales al canon occidental, pero disminuyen o desaparecen las posibilidades de investigación para muchos intelectuales en Latinoamérica” (698). Se observa, asimismo, el surgimiento hegemónico de lecturas posmodernas sobre la historia y la cultura latinoamericana. Esos aportes comienzan a diseminarse en inglés a partir de los '90, veinte años después del “apogeo destructor literario

inspirado en las obras de Barthes, de Man y Derrida” (699). Hubo una alta pregnancia y circulación de los textos *posmodernos* en y sobre América Latina, en caminos descompasados con aportes valiosos como el pensamiento crítico de García Canclini, Nelly Richard o Enrique Dussel, dando cuenta de un “desencuentro fundamental entre diversos modos de hacer y vivir la posmodernidad latinoamericana” (699). A esta situación se suman los estudios denominados “poscoloniales”, que para Román de la Campa significan una forma de abarcar desde el discurso hegemónico de las metrópolis la idea del tercermundismo en su fase globalizada (sea América Latina o cualquier otro espacio-tiempo) englobando las minorías raciales, étnicas y lingüísticas del primer mundo. “El discurso poscolonial queda así en posición de abarcar todos los espacios y períodos históricos en forma polisincrética, acudiendo a formas y comentarios del pasado premoderno y moderno en pos de momentos discursivos prometedores para un futuro posmoderno” (709-710). Se trata de la asignación de una identidad de parte del posmodernismo hacia el “tercer mundo”.

Teniendo en cuenta este horizonte sumariamente trazado, los discursos críticos que se ocupan de la obra de Abreu pueden agruparse, considerando algunas de sus características superficiales, en diferentes modalidades: 1. discursos teórico-críticos que realizan estudios-investigaciones de la obra de Abreu (considerando diferentes corpus de análisis y guiándose según hipótesis diferenciales), distribuidos a través de libros y/o revistas de crítica latinoamericana o delimitadas como *especializadas*; 2. discursos más heterogéneos que podrían definirse como *crítica cultural*, que presentan un estudio no sistemático y a menudo de difusión del autor, según sus lugares de aparición material: revistas en papel o digitales que no cuentan con reconocimiento académico o no están consagradas en el campo de los estudios literarios, suplementos de diarios (como *Zero hora*, de Porto Alegre), entre otros; y 3. crítica no publicada: tesis de maestría o de doctorado que se constituyen como investigaciones particulares, pero que por su mismo carácter inédito, poseen un ámbito más restricto de circulación y no participan del mismo modo de los procesos de consolidación de un aporte teórico-crítico.

Existe una crítica brasileña que tradicionalmente ha intentado estructurar y periodizar *generaciones* y *tendencias* o elaborar caracterizaciones

entre las tendencias a buscar la especificidad y a articularse en el proceso de internacionalización de los discursos teóricos y críticos sobre América Latina. Tensión que se mantendrá, bajo ángulos y ejes diferentes y con predominancias en la crítica posterior a los 2000, en un *continuum* creciente de lo que se observa en los ‘90.

La crítica de esta década determina el ingreso explosivo de la obra de Abreu al medio académico universitario. En estos años se inicia, por un lado, la tendencia de estudios específicos de la obra de Abreu a partir de tesis de maestría o doctorado que se transforman luego en libros (como es el caso de *Historias positivas: deconstruyendo a aids* de Marcelo Secron Bessa de 1997) y, por otro lado, el ingreso aluvional de paradigmas teóricos que parten de la delimitación de la posmodernidad y, atendiendo a la producción más reciente del autor, caracterizan su obra como *posmoderna*. En otras palabras: cobra relevancia la discusión entre la especificidad de su literatura en correlación con un contexto particular brasileño (en estrecho lazo con otras producciones de este ámbito) y los parámetros de lectura basados en conceptos extraídos e importados de las academias norteamericana y europea tales como los provenientes de matrices deconstructivistas y posestructuralistas.

La tensión se observa dentro de los mismos textos críticos y se le proyecta sobre el mismo corpus ficcional caiano, al cual se le reconoce y se le atribuye una actitud y una elaboración paradójica. Así, la literatura de Abreu pertenece tanto a una generación contracultural marcada por utopías e ideales como a su vez dará cuenta de la pérdida de esas utopías y de la historia como ruina; traza tanto un espacio nacional representado en la gran ciudad y la migración interna como en el nuevo sujeto en constante tránsito, el extranjero por excelencia. Estas lecturas son generadas desde diferentes matrices teóricas y delinear un valor desde su concomitancia con las preguntas teóricas de la crítica más reciente. Estudios teóricos como el de Fernando Arenas, desde la academia norteamericana y en artículos escritos en inglés, se ocupan de las obras más recientes de Caio Fernando Abreu desde una perspectiva teórica que utiliza autores como Hommi Bhabha (matriz poscolonial) y conceptos tales como el de nación como *diseminación* de la diferencia interna: la literatura de Abreu representaría cierta paradoja posmoderna al intentar un retorno a los orígenes, además de presentar personajes *queer*, marginales y/o subalternos

sumariamente, podemos decir que conviven en tensión, entonces, en la crítica de los años '80, dos modalidades definidas básicamente por el afán de circulación y consagración diferencial y diferenciada de Abreu: por un lado, la crítica restringida al ámbito de la literatura *sulense* y a la academia respectiva (universidades); por otro lado, una crítica que desde el eje central (Rio-São Paulo) pretende una explicación (no sólo descripción) más inclusiva, relevando un vasto número de obras de autores brasileños, sin centrarse en las especificidades regionales, sino más bien, trabajando y deslindando las relaciones entre las distintas prácticas literarias (obras, polémicas, etc.), las diferentes manifestaciones culturales (la música y el cine, en sus diálogos abiertos con la literatura), las estrategias del gobierno militar para conservar su poder, las polémicas entre *patrullas ideológicas*, la teoría estructuralista y su división de aguas, mostrando y explicando un momento cultural de gran importancia en la historia brasileña que ha punzado todo el cuerpo de su literatura.

Esa convivencia tensionada entre dos modalidades diferenciadas del posicionarse de la crítica académica, utilizando diferentes operaciones y estrategias, se repite con variaciones internas en la crítica de las décadas subsiguientes que se ocupan de la obra de Abreu. Señalan así, el campo de la crítica literaria como campo de disputas y polémicas, en el que coexisten perspectivas disímiles que atraen para sí objetos (en este caso la narrativa de Abreu) que configuran de manera diferencial. La división y tensión, en los años '80, se produce entre una crítica de fuerte raigambre en la tradicional crítica por períodos, situada en los límites de la historiografía tradicional, pero que intenta ponerse al día al ocuparse de objetos más recientes, y una crítica que retoma la vertiente sociológica que ofició de parte-aguas en la crítica brasileña con el fundamental aporte de Antonio Cândido e incorporando modalidades de lectura provenientes del ingreso de los estudios culturales.

Años '90: la tensión entre especificidad e internacionalización

En la crítica académica de los años '90 observamos el ingreso masivo de las tendencias del latinoamericanismo internacional multicéntrico, multilingüístico y desterritorializado. El conflicto o la tensión se produce

dentro de la ficción, pensándola por áreas geográficas y, a veces, culturales. Es el caso de algunos críticos que colocan a la obra de Abreu dentro de la generación '70 y, luego, de la *nueva generación* que surge en los '90, cuando en realidad lo que interviene de manera decisiva es el mecanismo y el lente según el cual se mira una determinada obra y sus variaciones internas en relación a la serie socio-histórica. Podemos mencionar el artículo "Desenho de uma geração" de Luís Augusto Fischer, de 1998, como caso de este tipo de crítica.

Sin embargo, no nos ocuparemos centralmente de esta crítica que en los años '90 es menor en lo que respecta a la ficción de Abreu, mientras se generalizan, asientan y afianzan otras tendencias críticas. Esta crítica, o bien de tipo *regional* o de identificación de constelaciones y tendencias ficcionales, que aún pervive en algunos circuitos académicos muy reducidos hoy, fue mayoritaria en los '70 y se extendió en algunas modalidades en los '80. La crítica académica comenzó a ocuparse de la obra de Abreu de manera bastante parcial a mediados de los '80 y se expandió en una serie de artículos, libros y tesis desde los '90, en volumen creciente hasta la actualidad.

Años '80: la tensión entre la crítica descriptiva y explicativa

En la crítica académica de los años '80 encontramos dos fuentes importantes: por un lado, *Conto brasileiro contemporâneo* de Antonio Hohlfeldt y, por otro lado, *Literatura y vida literaria* de Flora Süssekind. El primero de ellos ofrece un tipo de crítica que intenta trazar una historiografía del cuento esbozando las características de la ficción corta actual y agrupando a los escritores según sus elementos en común. Este crítico agrupa la obra ficcional de Abreu junto a la de Osman Lins y Clarice Lispector, en la vertiente del *cuento de atmósfera*. Como sostiene Luana Teixeira Porto sobre esta lectura de Hohlfeldt "Os contos de Caio Fernando Abreu são referenciados como especialmente pela temática, havendo a associação da obra do escritor à abordagem de paisagens e da marginalização da juventude brasileira da geração dos anos 1960" (2005: 17). Hohlfeldt caracteriza los cuentos de Abreu de la siguiente manera:

Contos ritualizados, numa linguagem intencionalmente lírica, onde a poeticida-

de ocorre através da seleção vocabular, e na qual se encontram pela primeira vez vocábulos, signos e símbolos orientais ligados à tradição ocidental brasileira, a literatura de Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por enfocar, com perspectiva própria, o drama que então se vivía no momento mesmo de sua ocorrência (17).

La literatura de Rio Grande do Sul (y en general de toda la región sur) se jactó de su *autosuficiencia* y se mantuvo por mucho tiempo cerrada dentro de esos límites geográficos, temáticos y editoriales. Esa situación se ha modificado a partir de esfuerzos críticos más recientes, como así también gracias a la obtención de premios de carácter nacional por una serie de autores de procedencia *gaúcha*, que ya no viven en el sur sino en los centros (Rio – São Paulo).

La lectura de Hohlfedt se encuentra en consonancia con una serie de textos que, en esos mismos años, se preocuparon por trazar una especie de historia de la formación de la literatura *sul-rio-grandense* (en clara afinidad con postulados de Cândido en *A formação da literatura brasileira*). Es el caso del texto de Regina Zilberman *A literatura no Rio Grande do Sul* de 1980, un aporte crítico que se pretende general y abarcador de las *letras* del Estado de Rio Grande do Sul, casi constituyendo un manual con cierto aire didáctico. La autora define este objeto desde: la biografía de los escritores, el eje temático de las obras y el diálogo que se establece entre esas obras y el público local. Señalamos estos textos para dar cuenta del tipo de crítica (historiográfica) que se ocupaba de las obras ficcionales, entre ellas las contemporáneas, en los '80. Este tipo de crítica, con matices, se prolonga minoritariamente hasta los años '90, constituyendo un rasgo típico de la crítica literaria de la academia del Sur de Brasil. Es el caso de textos como *O conto sul-rio-grandense –tradição e modernidade* de Gilda Bittencourt de 1999, que siguen anclados a esa tradición.

El aporte crítico de Flora Süssekind constituye un tono y una perspectiva diferente. La crítica, escribiendo desde la academia de los centros (específicamente en el eje Rio de Janeiro), en su trabajo *Literatura e vida literária*, explora y describe desde otras operaciones y estrategias las opciones culturales y literarias del período post-64. Inaugura un tipo de análisis y de crítica que establece relaciones sumamente interesantes y sólidamente sostenidas entre literatura y vida (entendiendo esta última

desde una serie de coordenadas que se intersectan), analiza las polémicas, los diarios y los posicionamientos públicos de los *ego scriptum* de ese momento.

Al examinar la narrativa brasileña en el período que se extiende desde el establecimiento de la dictadura en Brasil (1964) hasta mediados de la década del '80, la autora encuentra un procedimiento de sobre-exposición de ciertos autores y cierto tipo de narrativa netamente testimonial, junto al ocultamiento/fracaso –léase de público masivo- de narrativas que proponían un camino estético diferente. La pregunta de Süssekind es “¿Por qué los recursos narrativos de mayor éxito fueron los de la literatura-verdad (...) la prosa alegórica (...) textos confesionales (...) fábulas (...) testimonios político-biográficos (...)?” (2003: 16). La narrativa de Abreu es considerada como perteneciente a esa narrativa “otra” que fue ocultada y de escaso “éxito” durante el período mencionado.

La operación crítica de Flora Süssekind es explicar estas cuestiones recurriendo a un examen que considere la estrategia cultural del propio gobierno autoritario y, luego, pensar sus efectos sobre los autores y el público brasileño. Süssekind trabaja con la paradoja, como concepto guía y como herramienta crítica que le permite realizar una lectura novedosa de la literatura del período al considerar no sólo a la censura como única estrategia, sino otras, que, paradójicamente ejercidas como políticas culturales, explican las modalidades literarias de esas décadas.

La lectura crítica que realiza Süssekind es diferente de las señaladas anteriormente (tendencias y caracterizaciones geográficamente marcadas), pues vincula las obras de distintos autores pertenecientes a los más variados circuitos de circulación, analizándolas desde el vínculo obra (características internas) – serie socio-histórica, con especial hincapié en el concepto de “vida literaria”. Observamos en los trabajos de Süssekind una *marca de época* que consiste en pensar la literatura y su funcionamiento en el sistema social.

La paradoja y la variedad son los elementos clave para entender la literatura de este período. El recurso a la paradoja como mecanismo o concepto teórico-crítico sirve para definir y caracterizar tanto la obra de Abreu (según cierta crítica de los años '90) como los mecanismos de puesta en valor de su ficción desde las más diversas perspectivas teóricas y críticas.

Tomando como ejemplo las dos vertientes críticas que describimos

en una librería del centro de la Ciudad de México. Cansados de vivir un anonimato para las letras mexicanas, los escritores cargan este manifiesto con diversos elementos provocativos y polémicos, muchos de ellos en sintonía con otros manifiestos de la década.

Lo interesante en este grupo de escritores es que podemos observar cómo, en el lapso de aproximadamente diez años, y teniendo como punto de inflexión la presentación de su manifiesto, logran emigrar desde un lugar marginal en la literatura mexicana, donde son ignorados e incluso despreciados por la crítica como ellos mismos han denunciado, a una posición central en la cual se consolidan como la nueva narrativa.

Si reconstruyéramos brevemente el itinerario de las formas en que el Crack fue receptado por la crítica, encontraríamos un primer período que abarca desde mediados de los años '80 hasta principios de los '90 en el cual publican sus primeras novelas, siendo muchos de ellos estudiantes de literatura. Estas primeras producciones, muy pocas, pasaron completamente ignoradas por la crítica. Ya a comienzos de los '90, los cinco escritores van decantando de manera más contundente lo que será su estética particular: una narrativa que busca la complejidad, el barroquismo, la incansable intertextualidad culta, las temáticas y formas “no americanistas”, es decir, una escritura cosmopolita que no albergue ninguna marca de latinoamericanidad en el sentido de exotismo. Es a partir de aquí que los escritores del Crack comienzan a ser visibles dentro de la crítica mexicana. Sin embargo, esta visibilización no les significó legitimidad sino que, por el contrario, estuvo marcada por un desprestigio. Sus novelas ambiciosas y la búsqueda de un cultismo extremo fueron leídas como pedantería imperdonable en un grupo de escritores que recién comenzaba su carrera. Es a partir de 1996, cuando dan a conocer el Manifiesto Crack, que los escritores se definen fuertemente como grupo y comienzan a ser identificados como *escritores del Crack*. Sin embargo, la crítica mexicana no cambió considerablemente su postura, incluso Domínguez se refirió a ellos en términos de escritores “Crackientos” (Domínguez 1996).⁸ Sin

⁸ Esta desatención por parte de la crítica mexicana hacia las propuestas y producciones novelísticas del Crack es descrita por los propios miembros del grupo: Eloy Urroz (2000) llama la atención sobre ello en el ensayo que dedica a su compañero de grupo Jorge Volpi, *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. Este mismo reclamo lo encontramos en el ensayo crítico de Ricardo Chávez Castañeda y

decía Silviano Santiago en 1982: “Nesta altura do século XX, seria imprudente começar a escrever sobre ficção brasileira contemporânea sem se levar em consideração o fato de que é veiculada através de um objeto a que chamamos livro” (1982: 25). Las operaciones del mercado funcionan como elemento catalizador al superponerse con las operaciones de la crítica. Las primeras pueden transformar, afectar profundamente a las segundas, modificar la velocidad y los (des)tiempos con que se construyen los objetos que ingresarán al o se desterrarán del canon literario. Pueden acelerar la velocidad para que se ponga atención sobre un determinado objeto estético, básicamente a través de la profusión de discursos y presencias (recurso de la diseminación) o, contrariamente, apelando a su rareza y/o carácter alternativo; o bien pueden reducir esos procesos de visibilización no sólo por parte del público, sino de quienes hacen la literatura (la crítica). Procesos a veces paralelos, a veces simultáneos, a veces opuestos, han estado presentes en el recorrido descrito sobre la puesta en valor de la obra de Abreu.

La tensión, que adquieren diferentes inflexiones, se puede reconocer como eje, bajo las líneas de lectura más disímiles. Ese mismo eje se observa en la relación entre operaciones de mercado y operaciones de la crítica. Esa tensión fundamental sigue aún presente intersectando la literatura brasileña entre literatura regional y canon nacional (o latinoamericano). Si consideramos que aún existe una presencia, no hegemónica, de estudios y discusiones sobre la literatura regional en Brasil, observamos que se trata de una polémica todavía corriente que atraviesa tanto el afán teórico-crítico como el del mercado editorial.

La literatura de Abreu estuvo marcada por la elaboración de antologías vinculadas a la actualización de un panorama de la *reciente* literatura joven *sul-rio-grandense*, que tradicionalmente se constituyó como campo delimitando tanto su autonomía (criterios internos de reconocimiento: crítica, teoría y canon) así como su heteronomía (principalmente el influjo del mercado editorial) de manera bastante escindida del resto del campo literario y artístico nacional. Así, mientras en los '70 la circulación de la obra de Abreu era reducida a ámbitos alternativos, lejos del gran público y publicada por editoras alternativas o ediciones *de autor*, la crítica poco se ocupó por ese entonces de su obra, más allá de algunas pocas reseñas. En los '80, junto a la producción no sólo de antologías sino de libros individuales de

Abreu, se observa una crítica incipiente que lo incluye dentro de un panorama más *nacional* vinculado a las inflexiones de la “vida literaria” brasileña post-64. Confluyen, se superponen, entonces, la apuesta editorial a la obra de Abreu y una tímida pero creciente consideración por parte de la crítica, poniéndolo en relación con una gran variedad de otros escritores, no ya encasillándolo en una literatura regional, pero sí delimitando su condición marginal durante los ‘60-‘70 (líneas experimentales) y la pertenencia a una generación particular de escritores (sin delimitación geográfica sino cultural). Hito crucial, entendemos, es el otorgamiento al autor del premio Jabutí al libro *Triângulo das águas* que marca, tanto en la crítica como en el mercado editorial, un quiebre de explosión que apunta a la puesta en valor de la literatura de Abreu.

En los ‘80, las editoriales que publicaron a Abreu eran editoriales de tamaño relativo. En los ‘90, son ya grandes editoriales (principalmente Companhia das Letras y Agir) quienes re-editan sus obras, que son prologadas por críticos de importancia (como Ítalo Moriconi) y se lo incluye en antologías de otra naturaleza, que denotan su ingreso en un canon nacional (como *Os cem melhores contos do século XX*). Concomitantemente, en estos años (y con mayor expansión a partir de los 2000), la crítica en su afán internacionalizante (a veces acrítica y ecléctica) lee la obra caiana desde paradigmas teóricos que eliden la especificidad cultural del objeto en cuestión, en muchos casos. Fenómeno articulable al proceso de transnacionalización de los discursos críticos latinoamericanos de este periodo, que va en consonancia con la traducción de la obra a diferentes lenguas (francés, inglés, español) y su circulación. Sin embargo, la discusión sobre lo regional sigue estando como un susurro constante en las letras del ámbito brasileño y se mantiene actualmente (Fischer, 2008: 15).

Al etiquetar sucesivamente de diferentes maneras a la literatura de Abreu como *sulense*, *contracultural*, *experimental* y, más contemporáneamente, como literatura *posmoderna*, *queer*, *homoerótica*, entre otras, crítica y mercado se autoabastecen en un mecanismo de *feedback* no exento de contradicciones. Por un lado, contradicciones dentro de la propia crítica e incluso dentro de las producciones de un mismo crítico; por otro lado, una indefinición o uso indiscriminado de teorías diferentes y a menudo no apropiadamente entremezcladas a favor de la retroalimentación del mercado académico y editorial. De este modo, la combinación

narrativa que se presenta a sí misma como *nueva*. Podremos advertir que estamos frente a un circuito que atraviesa plenamente el recambio teórico experimentado por la crítica en Latinoamérica y en el *Latinoamericanismo*, y en el cual, por lo tanto, el valor de los objetos nuevos que en él circulen, se decantará por un contraste codificado en clave poscolonial entre esta narrativa del presente y la de un pasado que iría desde el Modernismo hasta los años ‘80: el valor de lo nuevo surge en la contraposición entre la *nueva narrativa* que se posiciona desde la necesidad y desde la certeza de superar el colonialismo en sus variantes de criollismo, macondismo, etc., y un discurso que, como afirmaba el Manifiesto Inaugural (1998: [1993] 91), ha generado “insatisfacción” y se percibe agotado y falsario, cómplice de una idea exotista de América Latina. Así, podremos observar luego este mismo mecanismo en las formas en que un sector del discurso crítico ha investido al Crack de un valor fuertemente relacionado a la necesidad de “liberar” las letras latinoamericanas de las huellas exotistas de la ciudad letrada y escribir desde la “verdadera Latinoamérica”, un valor que, a su vez, se arrojan los propios crackeros.

Hacemos hincapié entonces en estos dos aspectos: por un lado la puesta en discusión de los conceptos de *territorio e identidad* y, por el otro, el peso de esta discusión en las formas de revisión crítica del canon, es decir, en la “descolonización del canon” (Castro- Klarén, 2000: 400) porque serán primordialmente de estos debates que se apropie el Crack para gestionar su propio valor y legitimidad como literatura *nueva*, hasta ese entonces y, según su propia mirada, no reconocida por la crítica latinoamericana. Solo a partir de esta operación de re-utilización del discurso teórico incorporado a una ficción de grupo podremos comprender el concepto de literatura latinoamericana al cual arriban estos escritores.

Hacer un Crack: el manifiesto como espacio de revisión crítica del canon

Como ya hemos referido, en agosto de 1996, un grupo de escritores mexicanos integrado por Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Pedro Ángel Palau, quienes desde mediados de la década de los ‘80 venían publicando novelas de poco éxito y aun de menor reconocimiento crítico, presentan su *Manifiesto Crack* leyéndolo

Lo que se señala aquí es que el realismo mágico no correspondería sólo a una construcción de la otredad elaborada desde el centro, sino que este *macondismo* es incorporado también como relato de identidad falso desde el cual América Latina habla de sí misma oponiéndose a la racionalidad occidental, de manera que el *macondismo* aparece como “la forma afirmativa de representarse como “otredad” de los europeos y norteamericanos” (218) y de esta forma, culmina siendo parte de un proceso de colonización discursiva donde el “tercer mundo” es reducido a una otredad que no molesta.

Sin embargo, en la misma arena de discusión, encontramos el contrapunto de otra mirada mucho más recelosa sobre las posibilidades y peligros de someter apresuradamente a una revisión “poscolonialista” el acervo narrativo hispanoamericano en la medida en que pensar el Boom, así como a otras narrativas, como expresiones de una modernidad fallida, es también reforzar la mirada de la metrópolis que está reprocesando este campo de estudios dentro de un *Latinoamericanismo Internacional* sostenido principalmente por la academia estadounidense. Así contesta Román de la Campa a las propuestas del *Manifiesto Inaugural* que hemos citado al comienzo

Esto [contraponer la posmodernidad con los relatos de vida subalterna] implica, entre otras cosas, ubicar el valor de contraste del testimonio en el espacio literario codificado a partir de los escritores del Boom durante los sesenta y setenta. Surge así una mirada que cuestiona el valor de ese corpus canónico de la literatura latinoamericana, contemplándolo más bien como un discurso criollo, elitista y masculinista, y que en gran medida se ha prestado para mistificar aún más el estado moderno fallido de América Latina. Se trata, por lo visto, de un profundo cuestionamiento del valor de ese conocido corpus. (2000:181).

De la Campa alerta sobre la aplicación acrítica de este “código” (poscolonial) “que sincroniza sin mayores reparos toda la modernidad latinoamericana y su literatura al espacio de discursos fallidos y criollos letrados” (181); así, “un achaque tan totalizador podría engendrar inadvertidamente su propio objeto subalterno –toda una masa existente de mestizos y criollos latinoamericanos descartada por la crítica situada en la diáspora o el centro metropolitano” (181).

Prestemos especial atención entonces a los circuitos novecentistas que señala De la Campa a través de los cuales se construye el valor de una

entre saber académico, práctica teórica y discurso crítico produce nuevas ventosas de captación, pero difícilmente producción teórico-crítica situada, consciente de su lugar de enunciación. Las seducciones entre mercado, práctica crítica y saber académico conducen, frecuentemente, a prácticas tautológicas o a aporías acríticas. O, por lo menos, reclaman aquella *vigilancia teórica/epistemológica necesaria*.

Bibliografía

ALEMIAN, Ezequiel 2008. “Menos boom y más política cultural”. *Perfil*, año III, 309, 2 de noviembre, Buenos Aires. Disponible en <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0309/articulo.php?art=10788&ed=0309#sigue>

ARAUJO, Rodrigo Da Costa 2006. “Signos Estilizados do Corpo de Caio Fernando Abreu”. *Seminário Internacional Fazendo o Gênero 7: Gênero e Preconceitos*, vol. 1, 1-17, Florianópolis.

— 2009. “Disfarces e errâncias na prosa de Caio Fernando Abreu”. *ZUNÁI - Revista de Poesia & Debates*, vol. 1, ano IV, Edição XVII.

ARENAS, Fernando 1999. “Writing after Paradise and before a possible dream: Brazil’s Caio Fernando Abreu”. *Luzo-Brasilian Review*, vol. 36, 2, 13-21, Wisconsin.

— 2003. “Subjectivities and homoerotic desire in contemporary Brazilian fiction: the nation of Caio Fernando Abreu”, en *Utopias of Otherness – Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 142-165.

BITTENCOURT, Gilda 1999. *O conto sul-rio-grandense – tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS.

BRAGA JUNIOR, Luiz Fernando Lima 2006. *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo*. Tese de Doutorado, Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

CALLEGARI, Jeanne 2008. *Caio Fernando Abreu: Inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman.

CÂNDIDO, Antonio 1993. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia.

CÁRCAMO HUECHANTE, Luis; Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (compiladores) 2007. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

CORNEJO POLAR, Antonio 1997. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, 180, 341-343, Pittsburgh.

DE LA CAMPA, Román 1996. “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fron-

veería de “ejemplos prácticos” a los aparatos teóricos sofisticados de las academias metropolitanas, en otras palabras, como una estética que estaría alimentando los paradigmas de vanguardia, ávidos de “materias primas” (Cornejo Polar, 1997) que los reafirme en una “centralidad teórica” (Moraña, 1998: 237). De esta manera, según Moraña, “América Latina no se repuso nunca del realismo mágico” el cual proporciona una “imagen exportable capaz de captar brillantemente la imaginación occidental y cotizarse en los mercados internacionales.” (237) o, en palabras de Castro Gómez:

Se va delineando así *desde la letra* un mito que todavía nos asedia (y nos constituye) sin quererlo: el mito de la ‘América Mágica’; la idea del autoctonismo, de la recuperación de las raíces, de la identificación con lo telúrico, de lo real-maravilloso, de la ‘raza cósmica’, del pobre y el subalterno como portadores impolutos de la verdad (1998: 202).

De esta forma, la crítica parte de la discusión de un concepto esencialista de la identidad relacionado a dispositivos de control colonial, para identificar y repensar desde allí las narrativas literarias que se habrían constituido en portadoras de esta imagen falseada. Como veremos, las consideraciones en torno a la falsedad o la verdad de las representaciones discursivas de Latinoamérica impregnarán también la narrativa de la nueva generación.

Por ello, para Castro-Gómez, el poscolonialismo debe constituirse en instancia metacrítica de ese latinoamericanismo sesentista, configurado desde un supuesto rescate de la esencialidad autóctona que ya no sería sostenible en el nuevo escenario globalizado.

Erna von der Walde, por su parte, afirma que el *macondismo* es celebrado ingenuamente en la academia estadounidense como expresión tercermundista de la poscolonialidad, mientras que al interior de la propia América Latina funciona como discurso hegemónico y constitutivo de identidades que se piensan homogéneas. De allí su cuestionamiento:

Más allá del lugar de prestigio que ha adquirido lo marginal, minoritario y excéntrico en el primer mundo, cabe preguntarse si el realismo mágico (...) no se presta para construcciones de la otredad que son parte de ese mismo proyecto que sostiene la lógica del capitalismo en cualquiera de sus fases; construcciones de la otredad que sean incorporables sin mayores conflictos. (1998a: 209).

narrativa testimonial en pleno auge en los '90, los parámetros de diferenciación que establece son contundentes:

A diferencia de la ambición mostrada por los novelistas del Boom de “hablar por” América Latina, los sujetos subalternos representados en los textos testimoniales se convirtieron en parte misma de la construcción textual. La insatisfacción con la estrategia metaficcional y masculina de los autores del Boom condujo a un nuevo énfasis en lo concreto, en lo personal, en “las pequeñas historias”, en la escritura producida por mujeres (...) (AA.VV, 1998 [1993]: 91).

Se asienta a partir de aquí una fuerte línea de lectura que reprocesa al Boom como relato “letrado”, una literatura que “habla por” y, por lo tanto, reproductora de los diseños metropolitanos de poder. Sin duda, una lectura muy alejada de aquella que tuviera la crítica en los '70 y '80.

Es importante ponderar esta lectura del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos porque fueron los primeros que emprendieron la tarea de integración de estas nuevas teorías (el Poscolonialismo y los estudios de la Subalternidad) a los Estudios Latinoamericanos. Por tanto, sentaron inicialmente líneas de abordaje muy contundentes dentro del campo.

Así, en la misma línea, para Castro-Gómez (1998: 200) no solo es necesario revisar las representaciones propuestas para América Latina, sino también aquel “latinoamericanismo generado desde este subcontinente” a partir de la asunción y reproducción de estas representaciones administradas por la hegemonía del centro. La narrativa del Boom y específicamente la estética mágico- realista, son señalados por una fracción de la intelectualidad como discursos que, pronunciados desde la propia Latinoamérica, sostendrían una imagen de otredad que estaría dando cuenta de un sujeto escritor e intelectual que aún reproduce prácticas y discursos colonialistas. Como hemos referido ya, en los '90 se comienza a hablar de un *Macondismo*⁷ como dispositivo estético-cultural que pro-

plina. *Latinoamericanismo, Poscolonialidad y globalización en debate*, editado por Santiago Castro-Gómez Santiago y Eduardo Mendieta. Su sede de trabajo fue principalmente el ámbito académico norteamericano hasta su disolución en el año 2001.

⁷ Para ampliar esta noción, véase: Nagy- Zekmi, Silvia (2003): “Estrategias poscoloniales: la desconstrucción del discurso eurocéntrico”, Kofman, Andrei (2000): “El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana”, y Von Der Walde, Erna (1998b): “El macondismo como latinoamericanismo”.

teriza”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, 176-177, 697-717, Pittsburgh.

DE NÁPOLI, Cristian 2007. *Terriblemente felices. Nueva narrativa brasileña*. Buenos Aires: Emecé Editores.

FISCHER, Luís Augusto 1998. “Desenho de uma geração”. En *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

— 2008. “Sobre a vigência do regionalismo no Brasil”. *Terceira Margem - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, Ano XII, 19, 103-117, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

FORNET, Jorge 2007. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

FRANCONI, Rodolfo 1997. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume.

GUINZBURG, Jaime 2005. “Exílio, memória e história: notas sobre ‘Lixo e purpurina’ e ‘Os sobreviventes’ de Caio Fernando Abreu”. *Revista Literatura e Sociedade*, 8, 36-45, São Paulo: Nankin.

— 2006. “Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu”, en Márcio Seligman-Silva (organizador). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 367-374.

HALLEWELL, Laurence 2005. *O livro no Brasil. Sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

HOHLFELDT, Antonio 1988. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

LIMA, Luiz Costa 1983. “O conto na modernidade brasileira”, en Domício Proença Filho (organizador). *O livro do seminário – ensaios*. São Paulo: LR, 173-218.

MOZEJKO, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa 2002. “Producción discursiva: diversidad de sujetos”, en *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens, 13-42.

MUDROVICIC, María Eugenia 2001. “Políticas culturales en los procesos de integración regional: el sector editorial en el Mercosur”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, 197, 755-766, Pittsburgh.

NUNES, Benedito 2000. “La crítica literaria en Brasil, antes y ahora”. *Cuadernos hispanoamericanos*, N601-602, Madrid.

PATIÑO, Roxana 2006. “Debates teóricos en torno a la literatura lati-

noamericana: el surgimiento de un nuevo proyecto crítico (1975-1985)”. *Revista Orbis Tertius*, 12, La Plata.

<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/6-patino.pdf>.

PIZARRO, Ana 2004. “Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacíos”, en *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Cuadernos de América sin nombre 10. 193-213, Alicante.

RAMA, Ángel 2001. “La construcción de una literatura”, en Raúl Antelo (ed). *Antonio Cándido y los estudios latinoamericanos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 21-34, Pittsburgh.

REIMÃO, Sandra 1996. *Mercado editorial brasileiro 1960-1990*. São Paulo: Com-Arte, Fapesp.

RICHARD, Nelly 1997. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, 180, 345-361, Pittsburgh.

SANTIAGO, Silviano 1982. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra.

SECRON BESSA, Marcelo 1997. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record.

SCHWARTZ, Roberto 1978. “Cultura e política: 1964 – 1969”, en *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 61-62.

SOUZA LEAL, Bruno 2002. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume.

SÜSSEKIND, Flora 2003. “Literatura y vida literaria”, en *Vidrieras astilladas*. Buenos Aires: Corregidor, 7-145.

TEIXEIRA PORTO, Luana 2005. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Tesis de maestría. Universidad Federal de Rio Grande do Sul.

WIZNIEWSKY, Larry 2001. *Ángelus contraculturalis – Caio Fernando Abreu crítico da contracultura*. Tesis de maestría. Universidade Federal de Santa Maria.

YÚDICE, Georges 1992. “Posmodernity and Transnational Capitalism in Latin America”, en George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores (editores). *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1-28.

ZILBERMAN, Regina 1992. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

lar los discursos ficcionales y disciplinares con los cuales América Latina venía siendo pensada por los centros del poder colonial y a través de los cuales se pensaba a sí misma. La tarea de la crítica sería la de revisar las huellas dejadas por la colonialidad en la construcción de la identidad y las imágenes de sí, definidas desde una homogeneidad disciplinante y desde una relación de transparencia con el territorio geográfico/político.

Así, dentro del campo de los estudios latinoamericanos, esta fuerte puesta en discusión de la noción de *identidad* y sus dispositivos coloniales, decantó prontamente en un proceso de relectura en clave poscolonial del canon literario latinoamericano del siglo XX. Será en este marco donde se comiencen a reprocesar diferentes matrices narrativas, desde el Modernismo hasta el Boom, llegando incluso a ser pensadas como exponentes de una narrativa “fallida” (De la Campa, 1996: 711) colonial y exotista.

Así, la huella más contundente de la llegada de los Estudios Poscoloniales a la crítica literaria latinoamericana sin duda fue el amplio espectro de discusiones que en ella emergieron en relación al canon, discusiones que se vieron articuladas a su vez a la revisión de estos conceptos de *territorio* e *identidad*. Los estudios poscoloniales brindaron insumos teóricos a la vez polémicos y precisos para releer, desde el espacio complejo de la crítica de los años ‘90, la larga historia de producciones ficcionales del siglo XX. Encontraremos así una particular problematización en torno al valor del Boom y específicamente del realismo mágico. Por ello, debemos cuestionar qué concepto de “literatura colonial” o “literatura letrada” está poniendo en juego la crítica de los ‘90 cuando ejerce esta exégesis del pasado a partir de dichos insumos, en especial porque esta lectura tendrá una instancia de recepción particular en la forma en que los crackeros se piensen a sí mismos escritores latinoamericanos con un mandato estético e intelectual relacionado directamente con el rol descolonizador de la nueva narrativa.

Cuando, en 1993, el *Manifiesto Inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios subalternos*⁶ deslinda al Boom del valor que tendría la

⁶ El grupo *Latinoamericano de Estudios Subalternos* nace en 1993 integrado inicialmente por académicos latinoamericanos y norteamericanos: Walter Mignolo, María Milagros López, John Beverley, Ileana Rodríguez, Javier Sanjinés, Patricia Seed, Michael Clark y José Rabasa. Éstos elaboraron el documento titulado *Founding Statement*, el cual fue publicado en 1993 en la revista *Boundary 2* para dar a conocer su propuesta teórica. El documento fue traducido al español en el año 1998 e integrado al libro *Teorías son disci-*

Los estudios poscoloniales en Latinoamérica: claves para abordar la nueva narrativa

Para dar cuenta del impacto que recibe la agenda de discusiones críticas latinoamericana con el arribo de los estudios poscoloniales, nos referiremos de manera muy sucinta a dos debates puntuales que cobraron vigencia en estos años, para observar luego cómo éstos fueron incorporados y reformulados en el discurso del Crack.

Dentro de una vastísima constelación de temas y posiciones tomadas por la intelectualidad, es fundamental considerar el trabajo de deconstrucción crítica de dos nociones teóricas, *territorio e identidad*, en la medida en que ha sentado la base reflexiva sobre la cual se empieza a repensar el concepto de *literatura latinoamericana* en los '90. Por un lado, las teorías del poscolonialismo avivan la urgencia de repensar la noción de *territorio* como determinante de identidades nacionales, regionales y continentales, revisando fuertemente la idea de una articulación determinante entre espacio y sujeto, mientras que cobra primacía la relación sujeto/discurso. Por otra parte, también se revisa la idea de una construcción de *identidad* ligada a elementos esencialistas de un continente y de una nación⁵ susceptible de ser reducida a un territorio y definida en términos de una homogeneidad. De esta forma, la incorporación de estos debates poscoloniales que venían cobrando primacía en el contexto de una creciente celebración del multiculturalismo en las academias metropolitanas desde el arribo de los Estudios Culturales, estableció como prioridad la necesidad de desarticu-

⁵ El concepto de *nación* es uno de los más fuertemente revisados en este nuevo paradigma teórico ya que se percibe como categoría inaplicable, vacía y de clara raigambre colonialista a partir de la nueva configuración global de la cultura. Lo cual lleva a su vez a criticar las "representaciones nacionales" tanto de las élites como de los grupos subalternos. Emerge en su lugar el concepto de "frontera" pensada como un territorio movedido de negociaciones culturales y como espacio de posibilidades de un nuevo "*locus* de enunciación" por fuera de la ciudad letrada. Para el ámbito latinoamericano, pueden resultar indicadores, entre otros los siguientes textos: Walter Mignolo (2003): "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad" y (1998): "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina"; de Fernando Coronil (2003): "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo y (1998): "Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no-imperialistas; de Edgardo Lander (2003): "Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos".

Nueva Narrativa: relecturas críticas del canon latinoamericano en clave poscolonial

María José Sabo

Descolonizar aquí implica desmontar la historia moderna latinoamericana en su totalidad discursiva, dejarla inepta, sin hilos conductores entre el pasado fallido y el futuro posmoderno. (Román de la Campa, 1996: 711).

La emergencia de una serie de manifiestos literarios polémicos durante los años '90 prontamente puso de relieve que una nueva generación de narradores estaba dispuesta a abrirse camino dentro de la constelación de la literatura latinoamericana, término ya por entonces difícil de asir y en pleno proceso de revisión. Una literatura marcada no en pocas ocasiones por estos extraños parricidios denominados *manifiestos literarios*, por las disputas y las revisiones críticas de un pasado revisitado tenazmente.

Esta irrupción resulta llamativa por la densidad, diversidad y cantidad de manifiestos publicados, como así también porque todos acontecen casi en simultaneidad con la llegada de los años '90 y, si bien con propuestas muy dispares, también con significativos puntos de contacto. El manifiesto como práctica literaria, asociado fuertemente a las vanguardias históricas, parecería constituir un anacronismo en la literatura y el arte de estas últimas décadas, cuando desde la crítica se habla de una convivencia de la literatura con la cultura masiva y mediática que habría contribuido a la coexistencia democrática de lenguajes y prácticas sin el afán de imponer dogmas o paradigmas, celebrando así el reinado de un pluralismo estético como marca distintiva de los últimos tiempos (Speranza, 2009:13). Cuando la crítica propone, asimismo, un "elogio de la *mala literatura*" (Ludmer, 2006) y una convivencia de narrativas "desprolijas" con narrativas de trama sólida y lenguaje trabajado, una disolución de los límites entre la realidad y la ficción que invalidaría el juicio tradicional del valor literario, como así también el concepto de canon. Detengámonos en el diagnóstico que Josefina

Ludmer (2006) realiza sobre la literatura de las últimas décadas:

(...) Entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura. Se borran las identidades literarias, formalmente y en la realidad, y esto es lo que diferencia nítidamente la literatura de los 60 y 70 de las escrituras de hoy.

Ludmer nos habla en tiempo pasado de estas “identidades, divisiones y guerras” y, sin embargo, podríamos preguntarnos qué son entonces estos manifiestos sino luchas por el poder literario, estrategias de confección de un valor que, en última instancia, siempre buscan imponer un modo de entender lo literario. Si, tal como diagnostica la crítica argentina, asistimos a una convivencia de poéticas y a una libertad inusitada de lenguajes y propuestas estéticas que suprimirían las contiendas bélicas del campo artístico, preguntémonos entonces por qué emergen con esta contundencia, contradiciendo todos los pronósticos y reponiendo en el centro de la escena las disputas en torno al valor.

Estos manifiestos se producen dentro de un lapso estrecho de tiempo y en diversos países latinoamericanos, incluso, congregando a narradores de distintas nacionalidades en un mismo volumen, como el manifiesto *Presentación del país McOndo* (1996) que acompañó la antología de nuevos escritores latinoamericanos titulada *McOndo*, publicada en Barcelona aunque sus redactores, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, estuviesen más ligados a la denominada *Nueva Narrativa Chilena*. En 1992 Jaime Collyer publica en Chile *Casus Belli: todo el poder para nosotros*. Inaugurando la década, en 1989 Martín Caparrós se hace eco de la búsqueda de la novedad por parte de los escritores nucleados en torno a Babel¹ (1988-1991) y publica en esta misma revista *Nuevos adelantos y retroce-*

¹ En la entrevista que Alan Pauls, Martín Caparrós y Luis Chitarroni dan a la *Revista Ñ* (Mauro Libertella, 2011) haciendo un breve repaso conmemorativo de los veinte años desde el cierre de *Babel*, ante la pregunta “¿Hasta qué punto eran conscientes de la literatura que querían “imponer”? Pauls contesta: “Me parece que es difícil pensar eso grupalmente, no había un consenso grupal en ese aspecto. Había, sí, unas intuiciones un poco salvajes, que mal que mal terminaban confluyendo en la revista”, pero Chitarroni define: “Estábamos hartos del efecto residual del *boom*, también”. La relación que las nuevas propuestas literarias y artísticas entablan con la estela del Boom será uno de los ejes por los cuales comenzar a leer la incomodidad de este período cultural con las formas narrativas hegemónicas hasta el momento.

hasta el ingreso de nuevos paradigmas críticos que transformaron las herramientas y las maneras como venía siendo pensada la literatura latinoamericana, el empobrecimiento tanto de canales de comunicación como de colaboración cultural entre las diversas regiones de Latinoamérica, la monopolización de editoriales en el nuevo polo cultural España-Alemania, sin desestimar la impronta de las nuevas tecnologías en las formas de producción, circulación y recepción de la literatura. De allí que, lejos de conformar meramente una repetida operación de clausura del pasado y promesa hacia el futuro, estos textos están evidenciando la densidad cultural vivida en este final de siglo.

Proponemos entonces acotar la reflexión al *Manifiesto Crack*, aunque también haciendo mención al *Manifiesto McOndo* en ciertos puntos de contacto, para preguntarnos cuál es la relación particular que se entabla en él entre la estrategia de legitimación y autoconstrucción del valor literario, la escenificación del parricidio en el manifiesto y el impacto de las nuevas lecturas teóricas de lo *latinoamericano*, particularmente la lectura poscolonial, para así poder observar cuáles son los usos e incorporaciones estratégicas que han tenido estos nuevos debates en dicho manifiesto, y finalmente cuestionar desde qué idea de literatura latinoamericana se están posicionando los propios escritores.

En esta línea, partiendo del cruce entre el discurso de la crítica en pleno proceso de transformación y el discurso del *Manifiesto Crack*, podemos afirmar, en primer lugar, la existencia de una fuerte conexión entre la búsqueda de los *crackeros* de ser legitimados como la nueva narrativa latinoamericana y la manera específica en las que estos escritores dan forma a su acto de parricidio: una revisión crítica y deslinde (referiremos luego “qué” es lo que se deslinda) del canon desde principios de siglo XX hasta los años ‘90. En segundo lugar, que esta operación de revisión decanta en la construcción de una tradición particular que incorpora los debates de la agenda crítica de estos años reutilizando conceptos y formas de leer lo *latinoamericano* arraigadas a la matriz teórica de la propuesta poscolonialista como estrategia de reposicionamiento de estos escritores.

“manufacturación de artefactos epistemológicos complejos que luego se “importan”) y los espacios de recepción (o de “exportación de materias primas culturales) es ineludible el artículo de Comejo Polar “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes” (1997).

de gestionar su legitimidad y reconocimiento, la formulación de toda esta serie de discursos *otros*- hablamos de los manifiestos, ensayos y prólogos ya referidos- cobra una importancia capital, porque a través de ellos los escritores se apropian del papel del crítico asumiendo su discurso teórico y reutilizándolo en función de su necesidad de hacerse visibles. Son muchos los manifiestos y prólogos que, haciéndose eco de los debates provenientes del campo de la teoría y la crítica, revisan el legado del Boom percibiéndolo asimismo como algo agotado e instauran la necesidad de una ruptura con él y con la idea de literatura latinoamericana que parecía sostener, como así también de una nueva crítica que acompañe sus nuevas propuestas. De esta manera, la fuerte ligazón entre el proceso a través del cual la nueva narrativa gestiona su legitimidad y las relecturas teórico-críticas del Boom como matriz que debe superarse, constituye una de las claves en el devenir de la narrativa de estos años.

No podemos, entonces, desestimar el peso que cobra la emergencia de estos textos en la literatura latinoamericana de las últimas dos décadas, en primer lugar porque están evidenciando los complejos procesos de legitimación e investidura de valor de una producción literaria reciente que emerge en un campo en pleno proceso de transformación teórica, académica y editorial, y que se debate entre seguir viejas recetas que por estos años parecieran haberse transformado en una pesada herencia, o abrirse hacia una novedad que es entendida, en muchas ocasiones, en los términos de una propuesta estética sin las marcas o clichés de la “latinoamericanidad” como venía siendo pensada. En segundo lugar, porque son textos que se posicionan – y las propias editoriales los posicionan a través de la operación de antologización- desde una idea difusa y compleja de latinoamericanidad que, a la misma vez, es discutida y desarmada.

Así, esta provocadora práctica de los escritores de los ‘90 de convocarse en torno a un manifiesto o prólogo que funcione a la vez como presentación de una propuesta, como parricidio y como estrategia de visibilización y legitimación, es síntoma también del ajeteo de una década intensa, marcada por procesos de diversa índole: desde la importante diáspora intelectual hacia la academia metropolitana y la voluminosa producción crítica sobre/para Latinoamérica⁴ que allí se empieza a gestar,

⁴ Para indagar más profundamente la tensión que comienza a afianzarse durante estos años entre los espacios de producción de saber “para” o “por” Latinoamérica (espacios de

de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. Éste representó un reforzamiento de los sentidos y reclamos esbozados años previos en el manifiesto del grupo Shangai, publicado en el diario *Página 12* en 1987. También en el año de 1996, en una librería de la ciudad de México se presenta el *Manifiesto Crack*, acompañando la publicación de cinco novelas escritas por cada uno de los cinco escritores que en ese momento conformaban el núcleo original del Crack.

Luego de una brevísima introducción panorámica a los años ‘90, nos focalizaremos particularmente en este último manifiesto y en el grupo de narradores que irrumpió en el horizonte de la literatura latinoamericana a partir de este gesto de ruptura y de su congregación en torno a la propuesta estética que denominaron Crack, para mirar desde allí el amplio espectro de cambios y polémicas que agrietaron la literatura latinoamericana en un antes y un después de los ‘90.

Para ello, no es pertinente dejar de lado otros textos que, sin atenerse estrictamente a las formalidades del género manifiesto, fueron leídos como tal ya que constituyeron discursos interesados en problematizar la idea de literatura latinoamericana desde el nuevo escenario de finales de siglo, desde la década de la nunca circunscripta “globalización”, en particular desde los blogs y las nuevas tecnologías que parecen haber desarticulado la noción tradicional de *campo literario*,² e interesados asimismo en repensar el papel de la novedad y de la juventud en el futuro de esta narrativa. Nos referimos a textos dispersos que desdibujan constantemente los límites de géneros entre el manifiesto, la exégesis, la presentación de autor y el prólogo. En su generalidad podríamos inclinarnos hacia este último y denominarlos “prólogos” ya que la mayoría de ellos se dan a conocer acompañando antologías cuya particularidad, en muchos casos, fue la de convocar a nuevos narradores reunidos en torno a la necesidad

² En algunos trabajos críticos actuales, dentro de los cuales cabe mencionar el de Josefina Ludmer: *Literaturas posautónomas* (2006). Disponible en <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>), se ha discutido la pertinencia del uso de este concepto bourdieusiano de “campo” para referirse a la literatura reciente, ya que, entre muchos otros factores, no podemos obviar el impacto que han tenido las nuevas tecnologías en las formas de producción, circulación y recepción de la cultura. Formas que parecen salirse de una lógica de campo entendido como esfera con pretensión de autonomía. Para una expansión de estos conceptos, veáse Ludmer (2010).

de repensar el Boom y el concepto de literatura latinoamericana que primó en los años previos a los '90. Entre las antologías más destacadas que publican a escritores de diversas nacionalidades, encontramos en 1997 la *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, compilado por Julio Ortega, y un año después *Guía del nuevo siglo*, editado por el mismo autor. En 1999 se publica en España una antología significativa para pensar los nuevos canales de producción cultural entre los escritores y las editoriales españolas: *Líneas aéreas* (compilada por Eduardo Bécerra). En el año 2000 se publica en Miami una colección de relatos de escritores latinoamericanos en Estados Unidos titulada *Se habla español. Voces latinas en USA* (compilada por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet). Y por último, en este brevísimo recuento, en enero de 2009 se publica en Buenos Aires "*El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*" (antología compilada Diego Trelles Paz).

No podemos siquiera intentar abordar esta literatura de los años recientes, la denominada *Nueva Narrativa* - en sus diversos gentilicios: mexicana, chilena, colombiana, argentina, etc.- sin prestar debida atención a estas prácticas de antologización, publicación de manifiestos y al creciente peso que adquieren los prólogos como espacios de debate y visibilización de la nueva narrativa que, sumados a los circuitos de premiación, hicieron legibles para la crítica académica no solamente a los nuevos narradores, sino también a las tensiones y discusiones que se reactualizaron con la emergencia de sus propuestas.

Porque en esta diversificada constelación de discursos que legitiman y abogan -con diversos matices- la necesidad de una apertura hacia lo nuevo y de una ruptura con la matriz narrativa anterior -desde los contundentes manifiestos, hasta las antologías y prólogos- vemos emerger asimismo la reposición de temas y debates que parecen no haber encontrado sutura en la agenda de discusiones críticas anterior a los '90. Así, ya con otras perspectivas, recorren estos textos los cuestionamientos en torno al concepto de una *Literatura Latinoamericana*, a la relación entre esta literatura y sus espacios diferenciados de producción; del mismo modo en que está presente la pregunta sobre qué significa hoy ser *escritor latinoamericano* y cuál es su relación con las otras literaturas fuera de Latinoamérica.

Estos cuestionamientos, instalados en el horizonte de la práctica lite-

raria misma de estos escritores, buscan no sólo indagar los espacios ocupados, o que suponen deberían ocupar dentro del corpus de la literatura latinoamericana, sino que también interrogan al pasado discutiendo con recelo especialmente la matriz del Boom, el realismo mágico (devenido en esta última década en *macondismo*, en *magiquismo trágico*) y el regionalismo. Para muchos de estos escritores, ambos serían exponentes de una artificiosa identidad *for export* que apelaría a un exotismo latinoamericano bien "vendido" en las academias metropolitanas, tanto norteamericanas como europeas.

Así, atravesando los manifiestos y prólogos más distantes en cuanto a sus propuestas (pensemos en McOndo y Crack), el parricidio necesario de toda novedad va tomando la forma de una revisión crítica de la historia de la literatura latinoamericana del siglo XX y de lo que esta historia fue legitimando como el canon de las obras representativas. En esta revisión, la necesidad de discutir las "herencias" del Boom, sus autores y obras, como así también la idea de una "literatura representativa", constituirá el punto de contacto entre los escritores más disímiles.

Por ello, no podríamos comprender cabalmente estos discursos de ruptura sin atender a las condiciones y los lugares desde donde se enuncian: son escritores emergentes dentro de un campo cuya única constante parece ser la inestabilidad y la transformación, que buscan gestionar un espacio en él en un momento en que, simultáneamente, se está poniendo en discusión, desde las herramientas teóricas del poscolonialismo, el valor del Boom. Así, éste comienza a percibirse como una narrativa agotada, anacrónica, tanto desde la crítica como desde las editoriales extranjeras, quienes reclaman una narrativa "latinoamericana" nueva que venga a suplir este "vacío"³ (De Rosso, 2004). En consecuencia, en este panorama de reprocesamiento y recambio de valores entre los objetos tradicionales y los nuevos objetos, dentro de la búsqueda de estos escritores

³ Para ahondar en el tema de las políticas editoriales en los años '90, véase el dossier "Narrativa hispanoamericana en España" coordinado por Dunia Gras Miravet en la revista *Cuadernos Americanos* N° 604. También el artículo de Fabio Espósito "Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española" y el de Javier Lluch-Prats "Escritores de marca: Voces argentinas en el catálogo de Anagrama", ambos artículos en revista *Orbis Tertius* N° 15. Sin embargo, tampoco debemos olvidar el surgimiento de editoriales independientes en Latinoamérica, aspecto que trabaja Luciana Sastre en este mismo libro.

Bibliografía

AA.VV 1998 [1993]. “Manifiesto Inaugural. Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coordinadores). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University Of San Francisco, 85-99.

AA.VV 2004 [1996]. “Manifiesto Crack”, en Ezequiel De Rosso *Para leer “Presentación del país McOndo” y “Manifiesto Crack”*. Buenos Aires: OPFYL. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 13-24.

BECERRA, Eduardo (edición, selección y prólogo) 1999. *Líneas aéreas*. Madrid: Lengua de Trapo.

BORGES, Jorge Luis 1998 [1932]. “El escritor argentino y la tradición”, en Jorge Luis Borges *Discusión*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 188-204.

CAPARRÓS, Martín 1989. “Nuevos adelantos y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. *Babel*, 10, julio, 4-7, Buenos Aires.

CASTRO GÓMEZ, Santiago 1998. “Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coordinadores). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University Of San Francisco, 169-205.

CASTRO-KLARÉN, Sara 2000. “Interrumpiendo el texto de la literatura latinoamericana: problemas de (falso) reconocimiento” en Mabel Moraña (editora). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 387- 405.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Santajuliana, Celso 2000. *La generación de los enterradores*. México: Nueva Imagen.

COLLYER, Jaime 1992. “Casus Belli: todo el poder para nosotros”. *Revista Apsi*, 415. Santiago de Chile. S/D.

embargo, el manifiesto marcó el inicio de un recorrido sinuoso a través de la crítica latinoamericana.

Será la academia norteamericana y europea la que se interese en el Crack, hecho que fue acompañado a su vez por el viaje de algunos miembros del grupo; Palau viaja a Estados Unidos con un contrato de trabajo en Dartmouth College y Volpi va a España a continuar en la Universidad de Salamanca sus estudios de doctorado en Filología Hispánica. Además, la editorial española Plaza y Janés le ofrece a Volpi un proyecto y una buena retribución para realizar una novela relacionada con la temática del Apocalipsis en la isla de Padmos. De este proyecto surgirá la novela corta *El juego del Apocalipsis* (2000).

Se producirá entre 1996 y 1999 un rapidísimo reprocesamiento de la producción del Crack, y de algunos de sus escritores, especialmente. Pero debe tenerse en cuenta que este reprocesamiento se produce casi exclusivamente desde la academia externa a México, y por lo tanto, encontraremos muchas de las marcas de esa lectura producida desde los aparatos teóricos que circulaban en ese espacio. El grupo de escritores del Crack retornará a Latinoamérica (a su retorno ya no será conocido sólo en México, sino en toda la región) no solamente habiendo recibido premios internacionales (como el Premio Biblioteca Breve otorgado a Volpi en 1998 por su novela *En busca de Klingsor*), habiendo podido reeditar sus primeras obras- aquellas que habían quedado casi ignotas-, sino, especialmente, siendo investido de un valor que no habían podido construir en su propio país. Y son particularmente dos las lecturas teóricas que van a producir este reposicionamiento que los reafirma en su pretensión de ser la nueva narrativa latinoamericana: la que liga al grupo con el horizonte de pensamiento posmoderno (en esta línea encontraremos varios trabajos críticos que toman las novelas del Crack desde las categorías de *rizoma*, *desplazamiento*, *différance*, etc.) y otra lectura, quizá la más asentada, que lee al Crack como exponente de una narrativa poscolonial.

Celso Santajuliana (2000), *La generación de los enterradores*. Ambas obras destacan la necesidad de una nueva crítica que pose su mirada en las nuevas producciones, una crítica que estos escritores denuncian como “ausente”. De allí que, en esta línea de pensamiento, estos escritores se sientan en el deber de producir dicha tradición crítica, incluso recortando como objeto de reflexión a las propias novelas y autores del grupo, para dar visibilidad a lo nuevo.

Esto no significa que estos aparatos teóricos se desconocieran o no se emplearan en la crítica literaria latinoamericana, muy por el contrario, hemos observado que el propio *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos* estaba discutiendo ya estas ideas hacia 1993. Lo que es significativo para nosotros es la capacidad y efectividad de todo un marco epistemológico y disciplinar (academias, crítica, teoría y editoriales -con sus premios-) que traza un circuito de producción de conocimiento por fuera de Latinoamérica y se impone rápidamente, entre otros factores, porque también está muy ligado a su vez a polos de poder económico (Beatriz Pastor, 1999: 66-67). Hablamos de escasísimos años dentro de los cuales el grupo pasa de la deslegitimación a arrogarse el valor de la narrativa latinoamericana poscolonial, a aparecer en innumerables revistas especializadas, internacionales y continentales⁹ y a ser objeto de seminarios y estudios especializados.¹⁰ Asimismo, en 1998 Volpi recibe el premio de la Sociedad de Escritores Mexicanos, presidida por Carlos Fuentes. En este escenario, no podemos dejar de cuestionarnos ¿quién y desde dónde se está construyendo la *nueva narrativa latinoamericana*? ¿Qué papel juega la teoría hermenéutica propuesta desde los grandes centros de poder académico y editorial en este proceso de conformación del valor de objetos nuevos? Podríamos preguntarnos hasta qué punto esta agenda académica norteamericana y europea no necesita de una exterioridad que dé “valor de uso”¹¹ a sus modelos interpretativos, incluso cuando ese modelo interpretativo sea el poscolonialismo, retomando lo que afirmaba

⁹ Revistas como *Discourse* (Nº 23, 2001) *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Nº 59, 2004), *Cuadernos Hispanoamericanos* (Nº 642, 2003), *Nueva Época* (Nº 31, 2006), entre otras.

¹⁰ Sin duda, para indagar en el tema es ineludible la lectura de *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (2004) porque fue un trabajo que se publicó luego del dictado de un seminario sobre la obra de Volpi y una Jornada de estudio de sus novelas en la Universidad de Berna (Suiza). El libro reúne a veintiocho críticos insertos en la academia europea, y es por eso que allí se puede observar muy claramente el juego entre las diferentes lecturas y marcos teóricos.

¹¹ El concepto de *Valor de uso* lo hemos tomado siguiendo las reflexiones de Nelly Richard, especialmente de dos artículos que trabajan esta problemática: “Un debate latinoamericano sobre práctica intelectual y discurso crítico” (2000), e “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural” (1997).

como una literatura al borde de la desaparición,¹⁹ algo que les ha permitido arrogarse el lugar de ser quienes la rescatarán de la falsedad en que habría agonizado estos últimos años, y les ha posibilitado también que esto haya sido leído como *un cometido*.

Por ello, no podríamos comprender el raudo proceso de adquisición de valor del grupo sin advertir el peso que en ello tuvo el mutuo diálogo que entablan con el horizonte teórico-crítico poscolonial. Un diálogo que, como hemos señalado, ha permitido la construcción de valor de dos objetos simultáneamente: la llamada *nueva narrativa*, en nuestro caso el Crack, pero también el de la propia crítica poscolonial, la cual se legitima como propuesta teórica de gran peso ante el *desafío* que enfrentaría Latinoamérica en esta década.

De allí que ya no nos sea factible continuar pensando a la crítica como un discurso que vendría *después* de la ficción a establecer sus valores; muy por lo contrario, en este marco complejo signado por la transformación de las condiciones académicas, editoriales, tecnológicas e incluso lingüísticas de la producción de teoría, también los nuevos paradigmas críticos gestionan su legitimidad, su aplicabilidad.

En consecuencia, cabría preguntarse en qué medida el concepto de literatura latinoamericana que los crackeros sostienen en su discurso: una literatura radicalmente cosmopolita en cuyo *cronotopo cero* radicaría su marca de poscolonialidad; una literatura que no debiera dar cuenta de ningún espacio, de ninguna identidad, de ninguna reivindicación “americanista”; una literatura que reduciría su caudaloso acervo a unos pocos autores y sacrificaría el resto en un ritual de necesaria pervivencia, no responde también a las demandas de una academia y de una política editorial cuyos circuitos de producción a menudo se establecen por fuera de Latinoamérica –esta vez sí, geográficamente situada- y que requieren llenar ese vacío de treinta años en que habría dormitado nuestra literatura con un objeto nuevo susceptible de corroborar la pertinencia teórica de los marcos epistémicos elaborados desde el centro.

¹⁹ Es interesante rastrear el intenso uso de metáforas concernientes a la literatura latinoamericana dentro de la discursividad del grupo: el cadáver, el cáncer, las moscas, el Apocalipsis, etc.

tica crítica manifiesta con respecto al mundo literario latinoamericano también puede rastrearse aquí. Al pensar al Crack como instancia “superadora” de las formas tradicionales de representación de la identidad en nuestra literatura, se está percibiendo también, en contraparte, una literatura que “debería ser superada”, es decir, estéticas, movimientos, etc. que durante largo tiempo permanecieron indiscutiblemente legitimadas y que ahora, gracias al esclarecimiento dado por los estudios poscoloniales, corresponderían a formas de pensamiento colonial. Así, se están repitiendo los términos dualistas que hemos identificado en diversos puntos de la discursividad de estos años y que concluyen por instaurar un circuito de producción de valor fuertemente ligado a la operación maniquea de oponer el pasado y el presente, un circuito que, como señalaba De la Campa, termina por poner “todo en la misma bolsa” y donde “se idea una especie de deconstrucción que solo concibe esta larga historia en términos de partes execrables de una gran totalidad fallida (...) sin mayores deslindes (...)” (De la Campa, 2000: 182).

Pensemos entonces que el reconocimiento y la legitimidad de este objeto nuevo surge en estrecha vinculación al vacío de valores que parece haber generado este mismo paradigma teórico. Un objeto nuevo que está poniendo en jaque el propio concepto de *literatura latinoamericana* al que busca integrarse ya que, para construir su valor, el Manifiesto no acota su parricidio a la identificación y condena de una matriz literaria puntual, sino que necesita reordenar todo el canon literario latinoamericano, desde principios del siglo XX hasta principios del siglo XXI, empleando como estrategia la desarticulación de dos conceptos que fueron nodales para la construcción de valor en la agenda crítica previa a los años ‘90, es decir, los conceptos de *territorio* e *identidad* latinoamericanos. Los mismos que habían sostenido el proyecto retamarniano de una crítica, una teoría y una literatura latinoamericanas independientes, *posoccidentales*, y a la vanguardia cultural.

En el Manifiesto Crack, encontramos entonces una apropiación de debates y de formas teóricas poscoloniales de leer lo latinoamericano que han sido subordinados a la finalidad de legitimar no sólo el valor de una *nueva narrativa* poscolonial, sino especialmente su necesidad. De allí que en el Manifiesto encontremos la percepción de nuestra narrativa

De la Campa, generando así sus propios *objetos subalternos*. Pongamos entonces en cuestión de qué forma una producción narrativa –la del Crack– que es leída y legitimada como la posibilidad poscolonial de la literatura en Latinoamérica, y que incluso es un discurso literario pronunciado desde un agente escritor que se ve a sí mismo como sujeto poscolonial y que por ende vuelca a su escritura todos aquellos guiños que confirmen ese contrato enunciativo, puede transformarse también en producto cultural diseñado desde el centro.

Para desandar esta lectura, volvamos a focalizarnos en el Manifiesto Crack. Con el correr de la década del ‘90, los propios autores se fueron distanciando de sus enunciados, suavizando algunos pasajes y explicando otros. Sin embargo, el Manifiesto crea un sentido cabal desde el cual comprender al grupo ya que exponen allí los elementos teóricos desde dónde pretenden ser leídos por la crítica. Es un discurso claramente programático en la medida en que escenifica una reconfiguración del campo literario y una puesta en discusión del lugar que estos actores creen que les corresponde ocupar (De Rosso, 2004).

De esta manera, la estrategia axial del Manifiesto Crack es presentar la urgencia de revisar críticamente la tradición de la literatura latinoamericana desde principios del siglo XX hasta principios del XXI. Algo que desde una lectura superficial no nos extrañaría en la medida en que el propio género del manifiesto se sostiene en un corte necesario para crear la diferencia entre lo viejo y lo nuevo: si por un lado siempre supone un acto de clausura, un parricidio y balance de un período anterior que se percibe como agotado, es también por otro lado el espacio para la presentación de una propuesta, la fundación simbólica de un nuevo tiempo que superará las debilidades del anterior. Así, juzga el pasado distanciándose de éste y despliega su promesa estética hacia el futuro. Esto se observa claramente cuando en el Manifiesto Crack se advierte que: “Dividir el tiempo en un ‘antes’ y un ‘después’ nunca es superfluo. [Por que] Permite encajar una lógica de causalidad donde una mirada distinta percibiría nada más que contemporaneidad y concurrencia. Hágase pues la división: Antes y Después del Crack” (2004 [1996] :17).

Sin embargo, esta estrategia de arengar a una revisión crítica que habilite un corte parricida entre un antes y un después, está retomando aquí el sistema de valores del modelo revisionista poscolonial: por un lado, la

sospecha de que existe una literatura “criolla”, “letrada”, que repetiría la mirada eurocéntrica y que debe ser superada o desmotada y, por el otro lado, esta literatura nueva, producida por sujetos cuyo marco de pensamiento no se encontraría atrapado en los claustros disciplinares ni geográficos de la colonialidad.

Este modelo de lectura que comenzó a decantarse durante estos años en la agenda crítica del latinoamericanismo, es el que está poniendo en juego el Crack para resolver su necesario parricidio y para legitimarse a través de una escritura investida de guiños teóricos que espera ser receptada como poscolonial. Veremos entonces que la revisión de la historia de la literatura latinoamericana hecha en el Manifiesto, está marcando, y a la misma vez penalizando una literatura que, según los escritores, se dice latinoamericana pero que no lo sería; a ésta se la identifica con la tradición regionalista, americanista y mágico-realista, la cual recibirá el mandato de la clausura dentro del propio manifiesto. Por el otro lado, se construye la *tradición* del Crack, es decir, el cuerpo de novelas, estéticas y autores que adquiere sentido en el presente porque garantiza la promesa hecha hacia el futuro; ésta será identificada con la matriz narrativa del cosmopolitismo: puntualmente, ésta correspondería a los escritores de *Contemporáneos*, el Boom¹², Borges y el Crack.

La relectura en clave poscolonial que estos escritores están realizando conlleva a dos asociaciones o ideas que hacen sistema en el Manifiesto y a las que hay que mirar de cerca: la primera matriz narrativa a la que me referí en el párrafo anterior será pensada en términos de literatura colonial, y por lo tanto falsaria u apócrifa, mientras que la segunda matriz, dentro de la cual estratégicamente se incluyen los propios escritores, será pensada en términos de literatura poscolonial en cuanto a cosmopolita, y por ende, “verdadera”.

Observemos que el grupo pone a funcionar una idea de “lo colonial”

¹² La forma en que el Crack “rescató” la narrativa del Boom y la señaló como parte de su propia tradición, fue motivo de innumerables debates y críticas hacia estos escritores, incluso hasta la actualidad. Debemos dejar en claro que el Crack toma del Boom solamente lo que ellos leen como “la voluntad de hacer novelas arriesgadas y cosmopolitas”, mientras que condenan lo que ellos ven como una marca de colonialidad en el Boom: el apelar a ciertas temáticas regionalistas, a ciertas formas del lenguaje representativas, y especialmente a la fuerte presencia que cobró en esta novela lo exótico latinoamericano, los sustratos culturales precolombinos, etc.

Volpi y al Crack, la señalación de una matriz narrativa que se percibe falsaria y especialmente, la idea de una estética cosmopolita de raigambre borgeana (entendida también como estética no anclada ni en la tradición, ni en el mundo americano, etc.) como marca de poscolonialidad.

Así, al comienzo hacíamos hincapié en la zona de cruce entre el discurso programático de los escritores y el discurso teórico-crítico como un espacio dinámico de intercambios y reapropiaciones de conceptos, debates y objetos que da cuenta de la construcción de valor dentro de un circuito muy complejo: a saber, por un lado, el propio grupo, apropiándose de las discusiones provenientes del marco crítico de los ‘90, parecería dirigirse a la crítica asumiendo un lugar de “reeducación” de ésta, señalándole lo que debería esperar como “literatura latinoamericana” y asumiendo la tarea de separar la “verdadera” de la “falsa”, algo de lo que la crítica parecía incapaz, para legitimar así su propio lugar. Pero por el otro lado, este mismo cruce confirma el valor y eficacia de la crítica misma que está tomando al Crack como objeto exegetico.

Cuando Adriana López Labourdette, desde la academia europea, afirma que “asumiendo el cometido de este nuevo paradigma del pensamiento latinoamericano, aparece en 1996 un nuevo movimiento literario, cuyo anti-manifiesto (...) sugiere una voluntad de superación de las formas tradicionales de representación del saber y de la identidad, tanto dentro de la historia como dentro de la literatura” (2004:189), está recuperando los propios guiños teóricos presentes en el manifiesto y, a partir de allí, asignándole al Crack un valor relacionado al mandato poscolonial: así, éste vendría a “superar” las formas de representación colonialistas en la historia y en la literatura latinoamericana. Pero a la misma vez, también legitima una praxis crítica al tomar un objeto literario que pareciera haber sido construido para la recepción teórica conformada desde el paradigma posmoderno y poscolonial. Tomando las palabras de Cornejo Polar (1997: 341-344), es una *materia prima* que reafirma la centralidad teórica de la academia metropolitana y que retorna como *manufactura* compleja, como un objeto procesado. Tampoco está ausente la idea de que esta “promesa” del Manifiesto Crack de reencauzar la literatura latinoamericana a sus verdaderas fuentes, de rescatarla de una muerte segura, tiene el valor de un “desafío”, de un “cometido” (Labourdette, 2004:190).

La mirada homogeneizante y despolitizada que muchas veces esta prác-

historia literaria del siglo XX y XXI a partir de una división entre “narrativa letrada, exotista y falsa” y otra “poscolonial y verdadera” deja de lado muchas problemáticas inherentes a nuestra literatura y al cambio que experimenta desde finales de los años ‘80.

El propio discurso crítico, cuando se pregunta por la literatura latinoamericana de los ‘90, parece no poder escapar a esto. Detengámonos en el ensayo de José Luis de la Fuente “Los senderos que se bifurcan: la joven narrativa hispanoamericana (de Borges a Volpi)”. En él se expone de manera muy clara una lectura de *toda* nuestra narrativa, tomando como punto de inflexión a Borges, que aplica este deslinde o separación en dos modelos que resumirían el campo de la literatura actual, serían los dos “senderos” a seguir luego de la fuerte impronta literaria dejada por el escritor argentino; uno de éstos estaría representado aquellas obras de menor calidad cuya particularidad estaría en la emulación pobre y desprovista de toda creatividad de los grandes modelos literarios. Para el crítico, éstas son novelas que complacen los prejuicios más asentados en la medida en que: “Cierta público no pedía otra cosa que más fantasmas y apariciones arrastrados por la comodidad de un extraño realismo mágico” (2000: 124). Mientras que el otro sería el transitado por aquellas obras que toman “lo mejor de la tradición latinoamericana” (la experimentación y apertura occidentalista) y lo inscriben en el nuevo escenario de los ‘90, cosmopolita y globalizado. Dentro de esta última, el crítico posiciona al Crack: “Y ambas corrientes han perdurado con peor o mejor fortuna entre las librerías del mundo: Isabel Allende, Mayra Montero, Laura Restrepo frente a Antonio Skármeta, Pablo de Santis o Jorge Volpi” (125). Vemos reforzada así la misma clave de lectura dualista que proponían los crackeros en su manifiesto.

De la Fuente agrega:

Parecían dos vías, por tanto, de afrontar el final de una época. Una, más anclada en la tradición y centrada en el mundo realista, americano, plagado de magia, paisaje, historia y problemas políticos. Otras, que la crítica llamó corriente posmoderna, y que se difundió desde el universo del libro, no exclusivamente americano sino ya universal, con la parodia, la intertextualidad y la metaficcionalidad. (125).

Lo interesante en este ensayo es que De la Fuente refuerza ciertos conceptos y lecturas acerca la literatura de los ‘90 que ya se encontraban en el propio Manifiesto Crack, ya sea el rol de “heredero” que se otorga a

en relación a un sistema de valores dentro del cual ésta queda reducida a una apreciación disfórica, donde la idea de un discurso que respondería a modelos coloniales queda ligada, sin demasiados reparos, a una idea de narrativa falsa, autorizando así su clausura.

¿Por qué el Crack identifica esta genealogía de novelas que serían falsamente latinoamericanas, en tanto productos del pensamiento colonial, con la matriz narrativa del regionalismo y el realismo mágico? El grupo demarca estas dos estéticas (y a sus escritores) porque desde su mirada estarían arraigadas a una idea esencialista de la “latinoamericanidad” que, a lo largo de todo el siglo XX, habría reducido el universo cultural latinoamericano cultural y narrable a lo primitivista, alimentando la falsa y nociva idea de que para que una novela sea latinoamericana, el escritor debe apelar a los clichés y a ciertas temáticas como lo mítico, lo híbrido, a formas de habla popular y regional, a los nacionalismos, a los sustratos culturales aborígenes, etc. Desde la lectura del Crack, éstos se han constituido en repertorios cristalizados y legitimados dentro de la matriz narrativa mágico-realista, la cual los incorpora como elementos culturales que, habiendo resistido la occidentalización, atesorarían una especificidad o “escencia” latinoamericanista. Podemos inferir que para los crackeros, la falsedad que denuncian radica en pensar a Latinoamérica como espacio diferenciable o separable del Occidente, es decir, como una exterioridad y, por ende, toda literatura que ubique su *locus* enunciativo en este lugar, constituirá una literatura exotista y espuria desde esta lectura.

En consecuencia, no sería ésta la literatura latinoamericana, sino su deformación alimentada por la avidez de exotismo de las academias metropolitanas. En consonancia con ello, el manifiesto McOndo sentencia:

No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en los árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red (...) Nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera, Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mági-

co (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. (Fuguet y Gómez, 2004 [1996]: 9).

Vemos que la construcción de esta “falsa genealogía” se va armando a partir de la puesta en juego de los debates formulados desde la crítica, y comienza a ser identificada con el realismo mágico, así como con ciertos elementos narrativos de la novela del Boom, los cuales incluso, en un texto de Volpi del año 2006, *La literatura latinoamericana ya no existe*, llega a ser pensado como el cáncer de nuestra literatura (92). En una apuesta más confrontativa, el Crack incluye dentro de esta falsa literatura latinoamericana a la literatura de carácter y temática regionalista.

Ésta sería la responsable de haber alimentado un latinoamericanismo falso monitoreado por circuitos académicos extranjeros que “demuestra la permanente incompreensión de buena parte de los críticos literarios hacia las novelas escritas recientemente en esta región del mundo (...)” y que “(...) provocan una imagen profundamente distorsionada y equívoca de la narrativa latinoamericana de nuestra época” (Volpi, 2004: 37), porque “de pronto, el realismo mágico pasó a ser visto como una marca de identidad” (39) que compelia al escritor a seguir esta matriz de escritura si deseaba ser leído como escritor latinoamericano. “De ahí que, intentando desprenderse del colonialismo, cientos de estudiosos (...) en realidad lo reviven al exigir a todos los escritores de Latinoamérica que continuasen respondiendo a sus expectativas y prejuicios.” (39). Vemos cómo en esta lectura alertadora que realiza Volpi se establece una relación directa entre un colonialismo que aun persistiría y la matriz mágico-realista, señalada incluso como la culpable de que la nueva narrativa no encuentre el reconocimiento que cree merecer dentro del campo literario de los ‘90.

Desarticular esta construcción falseada de lo latinoamericano será la “promesa” que, por un lado, les permita ser leídos críticamente desde el horizonte poscolonialista y gestionarse así su valor. Por el otro -y vinculado a lo anterior- reubicarse en el campo de las letras y reclamar un lugar desde el cual el escritor ya no se vea compelido a ciertas temáticas, sino que tenga derecho a toda la tradición occidental, como ya se anunciaba en el Manifiesto: “lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias

mación de esta crítica. Como sostenía De la Campa (1996), el mismo pensamiento poscolonial no deja de ser un producto teórico producido desde la academia metropolitana y ligado a otros intereses, incluso de otras ex –colonias, por lo tanto genera objetos que, a pesar de su investidura o mandato de deconstrucción del sometimiento colonial, parecen perder capacidad de criticar su propia condición de producción y las políticas discursivas y académicas en las que se inscriben. Llama la atención que estos escritores avezados en las discusiones teóricas, no hayan pensado en qué medida también su propio valor como grupo de escritores “nuevos”, “poscoloniales” no está fuertemente influenciado por la mirada europea, y en qué medida algunos usos del poscolonialismo repiten la distribución de lugares y las formas de producir conocimiento teórico que están intentando desarticular. Esta pérdida de la densidad política en la agenda crítica de los años ‘90 ha conducido en ocasiones a un empobrecimiento respecto de las formas en que se concibe la literatura latinoamericana y su historia. Como hemos visto, el Crack legitima una lectura según la cual, entre 1960 y 1990 no habría nada más que algunas obras sueltas, un vacío que De la Campa ya advertía en los términos de

(...) el reiterado desmonte de la modernidad literaria latinoamericana que subyace en casi todas las propuestas subalternas y postcoloniales. (...) El desmonte resultante solo concibe esta larga historia en términos de partes execrables de una gran totalidad fallida, definible como sociedad criolla, sin mayores deslindes en cuanto a momentos históricos, políticos o literarios. Todos caen en la misma bolsa (2000:182).

Una mirada homogeneizante de los fenómenos literarios latinoamericanos que en muchas oportunidades reduce su complejo corpus a determinadas variables de análisis que no logran abarcar el objeto en toda su densidad y conflictividad; como habíamos detectado ya, el deslinde de la

el escritor refiere con horror la forma en que la academia norteamericana se apropia de la novela de Fuentes, “Aura”: “pude contemplar cómo destazaban su cuerpo en mesas redondas, coloquios, seminarios. Todos esos profesores la convocaban con sus siniestros rituales: teorías estructuralistas, posestructuralistas, feministas, deconstruccionistas, hermenéuticas, sociológicas, culturales”. En: http://www.elpais.com/articulo/semana/Vivir/pais/llamado/Carlos/Fuentes/elpeputec/20020427elpbabese_18/Tes

que posteriormente Roberto Fernandez Retamar hace suya, según la cual, no habría una literatura hispanoamericana hasta que no hubiera Hispanoamérica, una premisa fundante del proyecto crítico y teórico de los años '60 y '70 a partir del cual se instauró la necesidad de atender la especificidad del objeto *literatura latinoamericana* con un marco epistémico propio y no "importado", enmarcado esto dentro de un proceso de fuerte politización de la praxis crítica y epistemológica.

Por ello, no debemos perder de vista el propio recorrido de la crítica latinoamericana, aún menos si nos situamos en el horizonte de los años '90, ya que la preocupación por generar un aparato conceptual genuino (sin dejar de "asimilar lo que haga falta del mundo" (F. Retamar 1995[1975]:18) independiente de los centros de poder y que dé cuenta de nuestra especificidad como continente fue una constante en la intelectualidad latinoamericana¹⁷ y es en los matices y en las diferentes formas de entender la práctica de descolonización cultural que podremos encontrar la clave para repensar metacríticamente las formas en que la teoría y su puesta en funcionamiento, produce sus propios objetos, tanto entre los años '60 y '70, cuando la práctica de descolonización literaria tenía que ver con un *mirar para adentro* (hacia nuestra "especificidad"), como en los '90, cuando el gesto descolonizador se genera a partir del rechazo de la literatura que apuntaba a la "específico latinoamericano" y de la asunción de las teorías generadas fuera de su órbita.

En los años '60 y '70, la necesidad de "descolonización" (18), enmarcada en la revolución cubana, le otorgó al proyecto intelectual una densidad política que en los '90 se ha diluido. Este es otro punto importante para pensar la forma en la que funciona la teoría poscolonial en la práctica literaria de este grupo. Si bien el Crack y McOndo condenan como falsa cierta literatura latinoamericana que estaría producida para la academia extranjera,¹⁸ cuando son los propios escritores los que se legitiman en dicho espacio, es muy poca la capacidad que demuestran de tomar distancia crítica. Incluso, como hemos referido ya, afianzan una estética, un estilo de escritura que parece buscar constantemente el diálogo y reafir

¹⁷ Incluso, como el propio Mignolo (1998) lo refiere, el concepto de "posoccidentalismo" lo ha tomado del propio F. Retamar. Ver "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina".

¹⁸ Citando un breve relato de Jorge Volpi, "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes" (2002)

cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno" (...) "una estética de la dislocación" (Manifiesto Crack, 2004 [1996]: 19) en la cual se suspenda toda exigencia de nacionalismos, regionalismos o "color local". Claramente hay un diálogo aquí con la propuesta de Jorge Luis Borges en "El escritor argentino y la tradición (1998 [1932]), un escritor además de capital interés para el Crack, en especial por este artículo breve pero que, desde la mirada de los años '90, condensa una idea de cosmopolitismo funcional al contexto de choque con el realismo mágico. Este contacto con Borges lo abordaremos un poco más adelante.

Es éste un punto nodal de la propuesta del Crack, porque liga la práctica de revisión y deslinde del canon a la cuestión de la verdad/ falsedad en relación, a su vez, a una idea de la identidad latinoamericana como narrativa letrada que debe superarse, una indagación presente de manera muy recurrente en los discursos críticos, ficcionales y programáticos de la década. En muchos otros textos encontraremos esta idea del "haber vivido engañados" hasta ahora, hasta los '90, cuando la consigna de escribir "desde la verdad", desde la verdadera Latinoamérica, parece ser la condición para una *nueva narrativa*.

Sin embargo, podemos también cuestionar en qué medida la apropiación de estos debates dentro de la discursividad del Crack y su sumisión al requerimiento del grupo de construir su legitimidad, no hayan vaciado de profundidad los planteos y las problemáticas emergentes del cruce entre las propuestas poscoloniales y el campo de estudios latinoamericano. Como advertía Román de la Campa, pareciera que todo quedara sincronizado a un "espacio de discursos fallidos y criollos letrados" (1996: 181). No olvidemos que este manifiesto es mucho más que una estrategia para darse a conocer a los lectores; constituye la presentación de una propuesta estética nueva especialmente a la crítica, de otra manera, no tendría sentido el alto grado de contenido teórico con que se carga al Manifiesto. Ni tampoco es un dato menor el hecho de que haya sido la academia y las editoriales europeas y norteamericanas las que respondieron a ese llamado.

¿Cuán abarcativo de las problemáticas de la región y sus literaturas puede ser un concepto de *narrativa latinoamericana* que emerge de un deslinde del campo literario a partir de una reducción a las categorías de

colonial/poscolonial y espurio/verdadero?

En un recorrido contrario, delimitemos cuál sería aquella otra genealogía de obras literarias y autores que estarían fundando para los crackeos las verdaderas bases de una literatura latinoamericana digna de ser perpetuada.

En el Manifiesto, Eloy Urroz afirma: “Así, la genealogía del Crack se va perfilando. El Crack deslinda y desbroza los libros de los que se siente deudor y también los libros de los que se siente anatematizador o inquisidor, pues son muchas las novelas que se irían a la hoguera sin reparo y sin perdón” (17). La estrategia que encierra esta relectura es posicionar al Crack al final, es decir, en el punto de llegada de esta genealogía “verdadera”. Así, la búsqueda de legitimación es una práctica inherente al texto, no sólo porque estos escritores se ven a sí mismos como los intérpretes “autorizados” del devenir de la literatura latinoamericana, sino porque a su vez esta lectura sesgada por su búsqueda del reconocimiento está claramente ubicándolos, no en cualquier lugar, sino en el de quienes recibirán el mandato de continuar la “verdadera” literatura. Aquí se esboza otra de las figuras preponderantes del manifiesto: la figura del *heredero*. El grupo se inviste de este mandato en tanto se perciben como quienes van a continuar (y revivir) una genealogía de grandes autores que habría sido, por treinta años (desde principios de los ‘70 hasta los ‘90), explotada y empobrecida por el mercado.

De esta manera, el Crack se distancia de la literatura inmediatamente anterior y en contrapartida se religa hacia lo que configura como “el origen” (el grupo mexicano *Contemporáneos*), pero no para “copiar”, sino para rescatar su voluntad original: el deseo de renovación de estos autores a través de la apertura hacia el cosmopolitismo.

Siguiendo esta lectura, para el grupo, entre los años ‘60 y los ‘90 no habría modelos, todo es desechable:

Al lado de esta tradición que tiene su esplendor en Yáñez y Rulfo (...) los novelistas del Crack guardan reverencia por esas contadas obras llamadas *Farabeuf*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz* y unas cuantas más. Pero, y desde entonces, ¿qué pasa? ¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura? O por lo menos ¿Cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos abreviar o siquiera encontrar un modelo digno

despliega en el texto “El escritor argentino y la tradición” (1998 [1932], 188-204). En éste, la puesta en discusión del prejuicio tan arraigado que Borges observa en el campo literario argentino, esto es, la idea de que la “literatura argentina”, para considerarse tal, debe dar cuenta de cierto color local, ciertos modismos lingüísticos que estarían, como origen y “modelo” a seguir, en la literatura gauchesca, “(...) como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (198). Esta afirmación cobra una envergadura que traspasa los límites de la “literatura nacional” y también los límites temporales: es una discusión que será revisitada por las sucesivas generaciones de jóvenes escritores, en nuestro caso, el Crack, pero también McOndo. Borges utiliza la sensación del “encierno” (198) para describir la situación en la cual un escritor latinoamericano se ve compelido a “buscar temas de sus países” (195). Los crackeros tomarán de Borges la idea de que “(...) nuestra tradición es toda la cultura occidental”. En efecto, el escritor afirma en su ensayo: (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga, podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.” (201). Esta posición que Borges marca para el escritor sudamericano de acceder irreverentemente a toda la cultura, constituye la clave estética a partir de la cual el Crack elabora su concepto de literatura latinoamericana estrechamente ligado a la práctica “liberadora” poscolonial.

Sobre esta apuesta a la escritura cosmopolita como lo natural y como el único discurso posible a Latinoamérica, los jóvenes escritores están reprocesando la historia de la literatura en una fuerte clave axiológica: no todo lo producido, leído y publicado *en* este espacio *es* latinoamericano. Se produce así un quiebre en la relación entre espacio geográfico y sujeto productor y se percibe la necesidad de poner fin a un concepto de *literatura latinoamericana* entendida en los términos de una literatura representativa de cierta identidad, o de cierta geografía, obra sólo posible a “un falsario, un turista (...)” (Borges, 1998 [1932]:195).

Desde este punto de vista, lejos nos ha quedado la premisa de Martí

ges fuertemente cosmopolita en contraposición a cierta crítica que, según este escritor, intentaría construir una idea de Borges como escritor regionalista. Ver Jorge Volpi (1997) “Contra Borges”.

temáticas, todas las formas de habla, todos los territorios y sujetos plausibles de ser representados, se les presente la única práctica narrativa posible para el escritor poscolonial, la única forma de descartar las imágenes de sí construidas en complacencia al poder colonial.

A los lectores, y especialmente a la crítica, sorprendió la lectura de novelas crackeras cuyas tramas estaban plagadas de personajes europeos; investigadores nazis, intelectuales franceses, soldados polacos, situadas asimismo en espacios lejanos a Latinoamérica, revisando incluso la historia reciente de Europa. A muchos extrañó (y molestó) que fuera un grupo de escritores mexicanos quienes se atrevieran irreverentemente a hablar y novelizar temas que parecían corresponder sólo a la voz autorizada del poder colonial.

En su propuesta estética, el cosmopolitismo se entiende como una práctica de poscolonialidad, en la medida que ficcionalizar temas tradicionalmente no americanos, les permitiría invertir los lugares de enunciación establecidos entre el *centro* y la *periferia*. En sus novelas, será ahora Europa y Estados Unidos quienes se transformen en los *objetos* dichos desde Latinoamérica.

Como hemos señalado, fue la crítica académica europea la que marcó la ruta de esta clave interpretativa de las novelas, incluso podríamos pensar que han sido novelas escritas para ese circuito en la medida en que en la producción del grupo se observa una radicalización de esta estética luego de 1997, después del primer contacto positivo con la crítica extranjera. Adriana López Labourdette, de la Universidad de Berna, resume muy brevemente el cariz de gran parte de la crítica europea frente a Jorge Volpi: “(...) un novel autor mexicano que acomete *el desafío*¹⁵ de una periferia doble: la reescritura, primero, de la historiografía desde la narrativa, y segundo, la del discurso del centro (Europa) desde los márgenes (Latinoamérica)” (2004:190).

En este punto, se hace evidente la fuerte presencia que tiene del discurso borgeano en los postulados estético-literarios del Crack, el cual marca notablemente la escritura de estos mexicanos tal como ellos mismos lo han asumido en reiteradas ocasiones¹⁶. En toda su propuesta, comenzando por el Manifiesto, son claves las ideas que Borges

¹⁵ El énfasis es nuestro.

¹⁶ Es interesante leer la “defensa” e intento de “rescate” que realiza Jorge Volpi de un Bor-

como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay, han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia (Manifiesto Crack, 2004 [1996]:17).

Entre los ‘60 y los ‘90 habría entonces un vacío ya que

La pía cadena de novelas legítimamente profundas, pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle al público títulos apócrifamente “profundos”, apócrifamente literarios (...) (17).

Nuevamente nos encontramos con la valoración de lo apócrifo, lo espurio (relacionado a su vez con el mercado) que debe ser “extirpado” del cuerpo de la literatura latinoamericana –para continuar con la metáfora naturalista que los propios crackeros utilizan- antes que en ésta muera toda semilla de creatividad. Citando las palabras de Volpi: “Debemos denunciar la puesta en funcionamiento de una maquinaria de la literatura para la exportación del exotismo regional (...) estas novelas que se escriben para la manipulación académica y la crítica ávida de nuevos materiales” (1996:73).

Ezequiel de Rosso nos advierte que este vacío de treinta años que se construye en la temporalidad que traza el Manifiesto, donde no habría valores que rescatar ni “modelos dignos” (Manifiesto Crack, 2004 [1996]: 17), no deja de repetir la mirada europea y norteamericana sobre nuestra literatura, una mirada para la cual McOndo y el Crack vendrían a llenar el vacío dejado por el Boom tanto en las academias como en las editoriales y donde los valores se definen “sólo en función de lo que se publica en España” (2004: 29).

La “verdadera” literatura vendría después de este vacío y estaría representada por aquellas obras que se ubican en un polo opuesto al regionalismo: un cosmopolitismo que no toma sus fuerzas por la apelación a las temáticas legitimadas como latinoamericanistas, sino por la apertura hacia la experimentación constante con las formas, el borramiento de las marcas regionalistas y la construcción de un universo ficcional barroco que integra toda la tradición occidental y que por lo tanto, se presenta como un desafío al lector. Podríamos decir, una narrativa que no se siente en relación de contigüidad a ningún espacio geográfico, a

ningún territorio y que no se piensa deudora de ninguna formación identitaria que la preceda, una escritura de “cronotopo cero”. Para los crackeros, la narrativa que no tiene reparos en alimentarse de toda la herencia cultural occidental, es la “natural” a la literatura latinoamericana y es un error de la crítica y de los lectores¹³ leerla como relato de una “pérdida de la identidad”. Por ello, para estos escritores la crítica debe dejar de exigir novelas que alimenten una “identidad falseada” y abrir el campo hacia estas nuevas producciones que se inscriben inmediatamente en el horizonte posmoderno, cosmopolita y poscolonial. Desde su lectura entonces, la larga desaprobación que la crítica mexicana demostró al Crack, años previos al Manifiesto, tendría una estrecha relación con la imposibilidad que habría tenido ésta de procesarlos en la clave teórica correcta.

Es importante detenernos en la forma en que se construye esta “genealogía de la verdadera literatura latinoamericana” porque en ella se elabora una tradición particular que, para los crackeros, nacería con el grupo mexicano *Contemporáneos* en los años ‘30, continuaría en el afán de cosmopolitismo del Boom (pero no en sus temáticas ni en su estética mágico-realista) y, luego de casi treinta años de agonía, volvería a emerger en la *nueva narrativa* de fin de siglo: en el Crack¹⁴.

Estos escritores recortan puntualmente este corpus de entre la gran densidad de nuestra literatura (densidad que ninguno de ellos puede desconocer ya que en su mayoría son licenciados en literatura) en la medida en que se reconocen deudores y continuadores de la apuesta al cosmopolitismo que tanto *Contemporáneos*, como el Boom y Borges habrían inaugurado.

Esta estética que podríamos resumir como “cosmopolita” recorre todo el Manifiesto; así, vemos que éste comienza desplegando una serie de referencias al gran canon occidental: Ítalo Calvino, Chesterton, Cervantes, Beckett, Proust, etc., que si bien aparecen con más fuerza en el fragmento redactado por Palau (Manifiesto Crack 2004 [1996]: 13-16), no cesan hasta el final del mismo. Esta contundente inscripción en la línea más cos

¹³ La construcción de un “lector latinoamericano” también es una constante en la literatura del Crack y en buena parte de la producción novecentista. Es decir, la apelación a cierta figura de lector ideal, entendido en términos de “cosmopolita”, dispuesto a realizar el viaje dislocado por lugares y tiempos que esta nueva narrativa le propone.

¹⁴ Jorge Volpi (2004) también lo posiciona a McOndo en este lugar

mopolita de nuestra literatura y valorización sin medias tintas de autores “no americanos” les significó severas críticas. Así, entre muchos otros, Elena Poniatowska los acusó de “tirarle siempre a la sofisticación” (2003).

El cosmopolitismo es entendido por el Crack según dos acepciones que se relacionan mutuamente: en un primer lugar es una condensación de su propuesta estética (barroquismo, polifonía, experimentación y cronotopo cero). En segundo lugar, e incluyendo lo anterior, es ostentado como la marca de una literatura poscolonial.

Es entonces que el parricidio se establece como una acción necesaria porque nace, como lo afirma Padilla, “no por las ideologías, sino por el cansancio” (Manifiesto Crack, 2004 [1996]:18) “Cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico (...) cansancio de las letras que vuelan en círculos como moscas sobre sus propios cadáveres” (18).

Ahora bien, cómo vinculan estos escritores su concepto de literatura poscolonial a una idea de cosmopolitismo y, en segunda instancia, por qué este cosmopolitismo está vinculado a una noción de verdad. Es aquí donde se evidencia más nítidamente la forma en que el grupo se apropia de los debates emergentes de este marco teórico en torno a las nociones de *identidad y territorio* y cómo pone a funcionar estas categorías en su escritura y en relación a un concepto de *literatura latinoamericana*.

Los crackeros retoman la noción de *identidad* como formación desligada de las relaciones territoriales, es decir, para éstos no debe pensarse una contigüidad entre la identidad del sujeto, sus prácticas culturales (en este caso literarias) y el espacio geográfico. De allí que el modelo de escritor latinoamericano es justamente aquel que no da indicios de latinoamericanidad en su escritura, esto es, el que no asume una pose “artificial” cargando su escritura de lugares comunes. Estas discusiones en torno a la noción de identidad latinoamericana se reutilizan dentro del manifiesto para legitimar una propuesta literaria que se percibe a sí misma como superadora de la anterior, que debe “reeducar” a la crítica.

Latinoamérica se les presenta como un espacio de fronteras abiertas, como parte del Occidente y solo un escritor que continúe pensando en los términos opresivos coloniales podría limitar su universo ficcional a “los temas latinoamericanos”.

De allí que la actitud cosmopolita, el abrir la escritura a todas las

Desencuentros con la crítica literaria: antologías ausentes

Dentro del circuito crítico argentino, dos artículos cruciales para explicar la producción narrativa reciente son *La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías*. (Punto de Vista 86, abril/mayo, 2006; Sarlo, 2007) y *Literaturas postautónomas*,³⁰ de Josefina Ludmer.³¹ En este caso, aun cuando ninguno se ocupa específicamente de las antologías, coinciden en identificar una narrativa que requiere del desarrollo de categorías teórico-críticas específicas.

En *¿Pornografía o fashion?* (2005), Beatriz Sarlo sanciona una parte de la nueva narrativa argentina, en particular la línea caracterizada por la proximidad al mundo de los medios de comunicación tal como se perfilaron en los años 90, hecho por el cual aquello que era transgresivo dejó de serlo, diciendo que “si ya no se puede hablar de buena o mala literatura, dejemos de hablar de literatura” (463).³²

En 2006 vuelve sobre la cuestión y propone una “disyunción conceptual” (473): “novelas interpretativas”, categoría con la que puede abordarse la serie de escrituras preocupadas por la construcción de sentido del pasado, y “representaciones etnográficas”, para “lo nuevo” (473) de la narrativa argentina. En virtud de estas segundas, constituidas por la categoría que postula como sistematización de elementos recurrentes en

³⁰ Este trabajo circuló en internet en una primera versión del año 2006 y una segunda, *Literaturas postautónomas 2.0*. en 2007. Un sentido diferente ha cobrado este trabajo al ser publicado en el año 2010 dentro de una compilación de trabajo que lleva por título *Aquí América Latina. Una especulación*. En esta versión del texto, cuyo título principal es “Identidades territoriales y fabricación de presente”, es notorio el desplazamiento del interés de la categoría teórico-crítica hacia otras cuestiones. La mención de la antología de Terranova en la que la noción de “territorio” está implícita, es un síntoma fundamental del giro en el sentido del texto, ahora más preocupado por las “fronteras” (151).

³¹ Estos textos que califico de cruciales han suscitado diferentes reacciones dedicadas a revisar las categorías que ponen en marcha, más especialmente la “posautonomía” que elabora de Ludmer. Pasados algunos años, han sido evaluados los alcances e incluso las reflexiones de las autoras sobre ellos. Ahora bien, desde mi punto de vista, en lo que concierne a mi investigación específicamente, los dos trabajos identifican algunos recursos estéticos presentes en varios de los cuentos que forman parte de las antologías (Sastre 2009b).

³² La anotación de número de página para los textos de Beatriz Sarlo corresponde a la recopilación de artículos de 2007, pero los textos fueron publicados en los últimos números de la revista Punto de Vista.

CORNEJO POLAR, Antonio 1997. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. *Revista Iberoamericana*, 180, julio/ septiembre, LXIII, 341-344, Pittsburg.

CORONIL, Fernando 1998. “Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no-imperialistas”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coordinadores). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco, 121-146.

— 2003. “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo”, en Edgardo Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clasco. UNESCO, 87-113.

DE LA CAMPA, Román 1996. “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza”. *Revista Iberoamericana*, 176-177, julio/ diciembre, LXII, 697-717, Pittsburg.

— 2000. “América Latina: confección y marketing de un campo de estudios”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 51, 1er semestre, Año XXV, 177-188, Lima Hanover.

DE LA FUENTE, José Luis 2000. “Los senderos que se bifurcan: la joven narrativa hispano americana (de Borges a Volpi)”. *Horizontes*, 42, octubre, 109-139, Puerto Rico.

DE ROSSO, Ezequiel 2004. *Para leer “Presentación del país McOndo” y “Manifiesto Crack”*. Buenos Aires: OPFYL. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

DOMÍNGUEZ, Michael Christopher 1996. “El Ángel”. *Reforma* [Distrito Federal]. 18 de agosto.

ESPÓSITO, Fabio 2009. “Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española”. *Orbis Tertius*, 15, año XIV, 23-32, La Plata.

FUGUET, Alberto y Sergio Gómez 2004 [1996]. “Presentación del país McOndo”, en Ezequiel De Rosso. *Para leer “Presentación del país McOndo” y “Manifiesto Crack”* Buenos Aires: OPFYL, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 5-12.

GRAS MIRAVET, Dunia (coordinadora). 2000. “Dossier. Narrativa Hispanoamericana”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, 5-88, Salamanca.

KOFMAN, Andrei 2000. “El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana”. *Cuadernos Americanos*, 82, Año XIV, julio-agosto, vol. 4, 63-72, UNAM, México.

LABOURDETTE, Adriana López 2004. “Laberintos del saber. Una lectura de *En busca de Klingsor* como escenificación de la poscolonialidad”, en Juan Manuel López de Abiada, Félix Jiménez Ramírez y Augusta López Bernasocchi *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum, 187-202.

LANDER, Edgardo 2003. “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”, en Edgardo Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clasco, UNESCO, 11-41.

LIBERTELLA, Mauro 2011. “Un cambio de conversación a veinte años del cierre de Babel”. *Revista de cultura Ñ*. Fecha de consulta 30/09/2011. http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Luis_Chitarroni-Martin_Caparros_y_Alan_Pauls-Babel_0_501549848.html

LUDMER, Josefina 2006. “Literaturas Posautónomas”. Fecha de consulta: 16/08/09 <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

— 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LLUCH-PRATS, Javier 2009. “Escritores *de marca*: voces argentinas en el catálogo de Anaframa”. *Orbis Tertius*, 15, año XIV, 33-44, La Plata.

MIGNOLO, Walter 1998. “Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coordinadores). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco. México. 31-58.

— 2003. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en Edgardo Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clasco. UNESCO, 55-87.

MORAÑA, Mabel 1998. “El Boom del subalterno”. *Cuadernos Americanos*, vol.1, 67, enero/febrero, Año XII, UNAM, 214-223, México.

NAGY- ZEKMI, Silvia 2003. “Estrategias poscoloniales: la desconstrucción del discurso eurocéntrico”. *Cuadernos Americanos*, vol. 1, 97,

sión pero deja planteado allí el problema del género según su extensión.

Es sintomática la consonancia entre Castillo y Drucaroff en cuanto a la injerencia de la novela como género de consagración. Entre ambos textos es posible percibir la preocupación que subyace frente a un panorama en el que hay signos de transformación pero que requiere de ciertas operaciones que la acompañen. Al respecto es notorio que mientras Drucaroff distiende el panorama de la nueva narrativa argentina, estableciendo un arco lo suficientemente amplio como para superponer trayectorias con distintas velocidades y recurriendo a la novelística como estrategia de presentación, Castillo necesita de los hitos del cuento para señalar la presión editorial sobre la narrativa breve.

Aún así, y precisamente porque los dos textos comentados señalan la transición entre una década en la que los narradores jóvenes y el cuento son constitutivos del polo marginalizado del circuito editorial, *La joven guardia* inicia una reversión de los recorridos literarios y los géneros.

Transitados los ‘90 es posible establecer una relación más completa para el argumento que permaneció poco elaborado y según el cual los escritores emergentes accedían a la publicación de sus cuentos cuando estaban avalados por la recepción de sus novelas. Un panorama diferente se hace visible con el fenómeno de las antologías como resultado de la contrapresión ejercida por el acervo de escritores jóvenes, “algo comprimido (...) que se desató hacia 2005 con la primera antología”,²⁹ como dice Terranova. Algunos de ellos reconocidos como novelistas, por ejemplo Washington Cucurto, Florencia Abbate, Pedro Mairal, Diego Grillo Trubba, Juan Terranova, Pablo Toledo, Gonzalo Garcés, pero otros destacados por su obra poética como el ya mencionado Cucurto, también Marina Mariasch y Gabriela Bejerman, por su rol en el periodismo cultural como Oliverio Coelho, Mariana Enriquez y Josefina Licitra, reconocidos guionistas televisivos como Alejandro Parisi o con importante reconocimiento en el ámbito teatral como Patricia Suárez, por nombrar unos pocos nombres de la extensa lista.

²⁹ Entrevista telefónica realizada por Susana Santaolalla para el programa de radio Un idioma sin fronteras, emitido por rtve. <http://www.rtve.es/mediateca/audios/20100127/juan-terranova-hablar-idioma-sin-fronteras/678467.shtml>

periodismo cultural que a la crítica literaria. La autora se ocupa de comentar la emergencia de una nueva camada de escritores dos años después de haber sido publicada la primera antología, cuando se presentan las dos siguientes: *En celo* y *Buenos Aires/Escala 1:1*. También se ocupa de indicar que la oferta está en las librerías a la espera sus lectores.

El artículo es un recorrido por el panorama aún emergente, como lo sugiere el retraso de dos años respecto de su primera entrega y abona la sensación de retardo en el encuentro con los lectores. Más aún, el artículo comenta la obra de escritores como Pablo Ramos, Eduardo Muslip, Alejandro López, entre otros, que no participan de ninguna de las antologías pero que forman parte de esta generación literaria con un mayor grado de reconocimiento ya sea por la extensión de sus trayectorias,²⁴ por los premios recibidos²⁵ o por haber obtenido mayor atención crítica.²⁶

Drucaroff hace un relevamiento ampliado de la nueva generación, incluyendo a escritores ya reconocidos junto a los emergentes a los que apostó *La joven guardia* y continúan en las siguientes ediciones.²⁷ De este modo, el artículo cumple una doble función con respecto a la pregunta por el lugar de estas publicaciones en el canon literario: incluye a los escritores nucleados en las antologías en un proceso mayor al mismo tiempo que ofrece las elucidaciones presentes en los prólogos sobre líneas que abren un camino distintivo para ellos y extensible a otros escritores. A su vez, esa ampliación funciona en tanto quienes no participan de las antologías han publicado novelas.²⁸ Drucaroff no ahonda en esta alu-

²⁴ Eduardo Muslip por ejemplo, publica su primera novela en 1997.

²⁵ Pablo Ramos obtuvo por su libro de cuentos *Cuando lo peor haya pasado* (Alfaguara, 2005), el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes en 2003, y Premio Casa de cuento, que otorga Casa de las Américas en 2004.

²⁶ El artículo de Beatriz Sarlo *¿Pornografía o fashion?* (Punto de Vista 83, 2005) analiza el libro de Alejandro López titulado *Keres cojer= guan to fak*. (Buenos Aires: Intezona, 2005)

²⁷ En 2011, Drucaroff publicó *Los prisioneros de la torre. Política, relato y jóvenes en la posdictadura*. (Emecé). La sistematización que allí ofrece extiende la línea presentada en el artículo mencionado: se trata de relevar una enorme producción narrativa entre los años 90 y la década siguiente indagando en la persistencia de la dictadura de distintos modos.

²⁸ El problema que genera la cuestión del género es desarrollado por Laura Ruiz en *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90* (2005). Basta aquí tener en cuenta la tensión entre la narrativa corta y la novela en relación con la narrativa joven pues, según constató Ruiz (44-45), estuvo muy presente en la política de las grandes editoriales un mecanismo recurrente que consistió en no publicar cuentos de escritores no consagrados.

enero/febrero, año XVII, 11-20, México.

ORTEGA, Julio (compilador) 1997. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*. México: Siglo XXI.

PASTOR, Beatriz 1999. "Realidades entreveradas y nuevo latinoamericanismo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 50, año XXV, 59-80, Lima-Hanover.

— (Editora) 1998. *Guía del nuevo siglo*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

PONIATOWSKA, Elena 2003. "Box y literatura del Crack", en *La Jornada*. [Distrito Federal] Jueves 26 de Junio.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto 1995.[1975]. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

RICHARD, Nelly 1997. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural". *Revista Iberoamericana*, 180, LXIII, 345-362, Pittsburg.

— 2000. "Un debate latinoamericano sobre práctica intelectual y discurso crítico". *Revista Iberoamericana*, 193, LXVI, 841-850, Pittsburg.

SOLDÁN PAZ, Edmundo y Alberto Fuguet (selección y prólogo). 2000. *Se habla español. Voces latinas en USA*. Miami: Alfaguara.

SPERANZA, Gabriela 2009. "Estado crítico". *Otra Parte*, 17, 12-17. Buenos Aires.

TRELLEZ PAZ, Diego (selección y prólogo) 2009. *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

URROZ, Eloy 2000. *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Aldus-Las horas situadas.

VOLPI, Jorge 1996. "Cómo inventar y destruir un imperio en diecinueve lecciones". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol.1, 2, enero/abril, 73-76, México - DF.

— 1997. "Contra Borges". *Cuadernos Americanos*, 64, julio/agosto, UNAM, 249-259, México.

— 2002. "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes". *El País*. [Madrid], 26-27. Fecha de consulta 29/09/2011. http://www.elpais.com/articulo/semana/Vivir/pais/llamado/Carlos/Fuentes/elpeputec/20020427elpbabese_18/Tes

— 2004. "El fin de la narrativa latinoamericana". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 59, 1° semestre, año XXX, 33-42, Lima-

Hanover.

— 2006. “La literatura latinoamericana ya no existe”. *Nueva Época*, 3, septiembre. Universidad Autónoma de México, 90-91, México - DF.

VON DER WALDE, Erna 1998a. “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coordinadores). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University Of San Francisco. México, 207- 231.

— 1998b. “El macondismo como latinoamericanismo”. *Cuadernos Americanos*, vol. 1, 67, enero/febrero, año XII, 223-238, México.

Prefacio de Abelardo Castillo para *La joven guardia* y a *Relatos de los que no se la creen*, artículo de Elsa Drucaroff, publicado en el suplemento Cultura del diario Perfil en agosto de 2007.

Considerando que el “Prefacio” da comienzo a la antología de escritores jóvenes, muchos de los cuáles son, o eran en 2005, poco conocidos, no es tan curioso que Castillo se dedique a hacer un recorrido por los grandes nombres de la literatura como Poe, Faulkner, Borges, Quiroga, etc., y a mencionar la relación con el cuento que cada uno defendió, enfatizando la tensión con la novela como género. A partir de ello, el autor aproxima la cuestión de la tradición literaria argentina a los nuevos narradores, argumentando que gran parte de la mejor narrativa argentina se constituye en relación al cuento.

Pese al esfuerzo por introducir claves del nuevo canon de la narrativa breve, el recorrido por los clásicos y los principales exponentes en Latinoamérica y Argentina ocupa tres páginas de las cuatro y media de las que consta el prefacio. Cuando comienza a referirse a la antología específicamente, dice:

Debo encontrar, ahora, un modo de referirme a este libro, que estoy presentando pero que, voluntariamente, aún no he leído.(...) Todo lo que sé de este libro, y todo lo que hace falta saber, es que se trata de veinte cuentos escritos por jóvenes menores de treinta y cinco años. (12).

Evidentemente hay una insuficiencia en estos textos, incluso Castillo no se posiciona como su lector y aunque el prefacio se explica como un “acompañamiento”, realiza una operación abstraída de la antología pues en ningún momento se refiere a los cuentos reunidos en ella. En un solo momento el texto se detiene en la cuestión del género como cuestión de *valor*. Castillo hace un gesto protector que incluye el problema del género cuando admite que “estos narradores escriben novelas y que, acaso, les gustaría ser llamados sólo cuentistas” (12). En este punto se advierten los resabios de una situación todavía vigente para los escritores jóvenes que revela las presiones provenientes del mercado editorial sobre los recorridos profesionales.

El trabajo de Drucaroff, aunque ofrece una serie de agrupaciones partiendo de la base de clasificaciones tradicionales,²³ se aproxima más al

²³ La clasificación es un tanto ecléctica ya que cruza géneros como el realismo, subgéneros, como el realismo social, y nociones más próximas a la técnica narrativa como el minimalismo.

Ahora bien, el interés político está más próximo a la disputa por los sentidos de diferenciación elaborados en el discurso político posterior a la crisis de 2001 respecto a la década anterior²¹ que a procesos más lejanos en el tiempo. Estas intervenciones acrecientan su efectividad en la medida en que se constituyen en una serie de coordenadas que funcionan como marcas generacionales que sitúan la emergencia de las antologías tras una década en la que “el debate literario ha ocupado un lugar más bien módico” (Tomas: 2005, 17), por lo tanto, están habilitadas para llevar adelante una escritura liberada de todo “padrinazgo determinante” (18) y así se infiltran en las “grietas” del mercado y la tradición literaria para crear su propio circuito de recepción.²²

Cuentistas y jóvenes: problemas de la recepción

Hay otros elementos menos visibles en torno a las antologías. En sentido riguroso, no hubo una textualidad crítica que abordara la serie al mismo tiempo que se estaba desarrollando. Ante esta circunstancia, dos textos revelan algunos indicios que echan luz sobre el modo en que la recepción especializada aborda estos fenómenos literarios atravesados por el signo de la industria editorial transnacionalizada. Me refiero al

²¹ El trabajo de Sebastián Hernaiz (2007) ofrece por extenso las disquisiciones referidas a la relación entre literatura y política en virtud de los años ‘90:

Mientras que la rearticulación del Estado post-2002 se ampara en la crítica a la dictadura y al menemismo como fuertes líneas de su constitución discursiva, en simultáneo, en lo literario aparece la necesidad de una relectura de los ‘90 que sea menos autocomplaciente con el hoy al no buscar construirse en una rápida oposición descalificadora de un ayer nefasto, sino que pide una efectiva relectura de ese ayer para poder practicar realmente una conciencia de la diferenciación.

²² Cuando digo “circuito de recepción” doy un nombre simplificado a los tres circuitos que propone Ítalo Moriconi en *Circuitos contemporáneos de lo literario (Apuntes de investigación)*. Allí distingue: “el circuito mediático (el del mercado mayor), el circuito crítico (universitario o académico) y el circuito de la vida literaria propiamente dicha” (189), entendiendo este última como el encuentro entre escritor, libro y público –librerías, bares, universidad- que a partir de los ‘90 se da en Internet (192). Un cuarto circuito, que llama “alternativo” es aquel generado a partir de la emergencia de ONGs y talleres de escritura creados en cárceles por ejemplo, de dónde surgen “escrituras no profesionales” que han logrado notoriedad en el marco de “los estudios culturales”(193).

Antologías de jóvenes narradores argentinos: prólogos de valor

Luciana Irene Sastre

Vemos que para el filósofo plantear la cuestión de su pertenencia a este presente ya no consistirá en absoluto en reclamarse de una doctrina o de una tradición, ni tampoco de una comunidad humana en general, sino plantearse su pertenencia a un determinado “nosotros”, a un nosotros que se enraíza, en un conjunto cultural característico de su propia actualidad. (Michel Foucault *¿Qué es la Ilustración?*: 40)

Entre 2005 y 2009, una serie de publicaciones que reunían a “narradores” nacidos en Argentina alrededor de 1970 definieron un “nosotros” sin necesidad de parricidio ni de otros revuelos en torno a los límites de lo nuevo o lo joven. Entraron en la escena literaria sin notas de virtuosismo ni atrevimientos, preservando la escritura del vértigo incrustado en los sucesos que alcanzaron su expresión contundente el 19 y 20 de diciembre de 2001. Aquellos días quedaron configurados por la intervención social que ponía fin a los excesos de un modelo político-económico. La expresión más sintética de ellos fue la ley por la cual se otorgaban al Jefe de Gabinete de Ministros facultades conocidas en el marco mediático y espectacular característico de los años ‘90 como “superpoderes”.¹ Del mismo exabrupto parecían arreciar cinco presidentes entre el 20 de diciembre de 2001 y el 1 de enero de 2002.

En otros espacios se crearon otros tiempos. Los jóvenes escritores buscaban un lugar, una especie de “habitación propia” (Woolf, 2008: 9). Tal como lo planteó Virginia Woolf, la gestión de un espacio, en este caso

¹ Ley 24.156, artículo 37. Promulgada parcialmente en 1992 y luego incluida en la Constitución Nacional en el marco de la reforma del año 1994.

para una narrativa joven, parece comenzar creando las condiciones básicas para la escritura. El proceso fue lento, persistente y variado, más así respondió la textualidad a él referida: trabajos esporádicos, insistentes en la falta de atención por parte de los lectores especializados o no, cuya diversidad parece haber tenido lugar allí donde quedó el vacío crítico. Así como Woolf advertía que el reclamo por “una habitación tranquila” abría cierta discusión y dejaba pendientes los debates más específicos acerca de la literatura,² el lugar que todavía hoy ocupan las antologías de narradores argentinos nacidos a partir de 1970 nos interpela acerca de qué cuestiones suscita un objeto literario carente de reconocimiento crítico.

En las siguientes páginas, intento hacer visibles dos problemas: el primero surge al analizar cómo fue interpretada la transformación editorial producida a lo largo de los años ‘90. En ese contexto se manifiestan varias problemáticas que repercuten en la recepción de los jóvenes y del cuento en la década siguiente. El segundo, en cambio, revela coincidencias entre las antologías y artículos teórico-críticos que les son contemporáneos no sólo en la fecha de publicación sino también porque están incluidas en la periodización que esos artículos permiten visualizar.

En la primera parte, mi propósito es confeccionar una trama de operaciones y géneros con un objeto de estudio en común, que da cuenta de los conflictos en la relación entre la tradición crítica y la construcción del “valor” de objetos nuevos pensados en su tiempo presente. En la observación de este vínculo, me detengo en el análisis del sentido que adquiere el formato de la antología después de 2001 cuando los modos colectivos de trabajo se constituyen en modalidades frecuentes en el mundo del arte y en el ámbito de la política.

El segundo tramo lo dedico a analizar los prólogos de las antologías como textos performáticos, partiendo de la hipótesis de que no se trata de textos programáticos sino de escrituras que se desarrollan simultáneamente con el fenómeno de las antologías.

² Woolf se refiere concretamente a “la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela” (10).

“ellos mismos formadores de barrios” (8). La expresión del antólogo condensa las dos problemáticas que atraviesan el prólogo de la antología *Buenos Aires/Escala 1:1*: por un lado, la temática del barrio²⁰ como principio organizador de la antología y, por otro, la figuración del modo de creación y circulación de la escritura en el mundo virtual cuya cartografía puede seguirse mediante los enlaces y los comentarios que intercambian sus visitantes tal como lo harían en el banco de una plaza, parafraseando a Terranova.

Se comprende así que, más allá de cuestiones referidas a nuevos modos de establecer relaciones, se trata además de una nueva concepción del espacio, de los lazos afectivos, de los modos de resistencia y de inclusión que subvierten el avance tecnológico y las políticas de mercado, utilizándolos para crear *un cuarto propio*.

Los prólogos también tienen en común breves reflexiones próximas a los problemas específicos de la política literaria como el debate acerca del rol del intelectual a partir de los años ‘90. Como ya mencioné respecto del cuento policial, ofrecen indagaciones acerca de las cuestiones del género literario que implica una escueta mención de filiaciones para luego identificar consonancias y disonancias entre ellas, y la práctica escrituraria de los narradores publicados.

La reflexión acerca del canon literario es la ocasión para introducir la referencia a los procesos históricos ocurridos en los años de formación de los jóvenes escritores es constante, ya sea en la descripción de la industria editorial en el marco neoliberal, en el debate acerca de la transformación del rol del escritor en ese contexto o en relación al auge de los medios de comunicación en el espacio público.

²⁰ En una entrevista realizada por Patricio Zunini, Juan Terranova establece la relación de los textos seleccionados con obras recientes como *Las noches de Flores* (Mondadori: Barcelona, 2004) de César Aira, *Cosa de negros* de Washington Cucurto dedicada al barrio de Constitución (Buenos Aires: Interzona editora, 2003), *Los lemmings y otros* de Fabián Casas sobre Boedo (Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2005) y *Montserrat* de Daniel Link (Buenos Aires: Mansalva, 2006).

Disponible en: <http://www.hablandodelasunto.com.ar/labels/Juan%20Terranova.html>

En cuanto al impacto en la escritura inserta en la dinámica *web*, basta pensar en los pliegues y despliegues que Daniel Link convierte en material narrativo a partir de la relación con su propio *blog*, declarada en la “Advertencia” con que inicia la “novelita” *Montserrat*. Por un lado, el pliegue de entregas vía *blog* en un texto publicado en el formato tradicional de libro; el despliegue de las fronteras entre ficción y realidad a partir de la irónica declaración de que “los hechos y personajes son ficcionales”.

esta segunda entrega de Mondadori en la que se visualiza su singular plasmación del género.

La selección de cuentos policiales se articula con casos de corrupción, por lo que el mismo prólogo establece una rápida filiación con el policial norteamericano y un trípode de nombres fundamentales en la literatura argentina: Pérez Zelaschi, Juan Martini, Rodolfo Walsh. Ahora bien, el elemento distintivo en el contexto de los '90 es que muchos de los casos tuvieron desmesurada presencia en los medios de comunicación¹⁹ audiovisual, y es el efecto de esta operación el que comienza a tener un lugar preponderante en la antología: la elaboración literaria de unos hechos tomando como punto de partida su construcción mediática. La pregunta deja de dirigirse hacia la búsqueda de qué es la política para destapar sus procedimientos. No se trata de una atención meramente técnica sino de una indagación política en los mecanismos del discurso y el poder.

En los prólogos, los autores se refieren a los medios audiovisuales y también a los virtuales como parte de las reflexiones acerca de los rasgos generacionales. Tanto Juan Terranova, en el prólogo de *Buenos Aires/Escala:1* como Diego Grillo Trubba en el primer número de Mondadori, apuntan la inseparable relación de la escritura y el mundo virtual. Si en principio remiten a la dinámica de mercado, es decir, el rol de la comunicación virtual como un espacio de resistencia a las políticas editoriales ya esbozada por Tomas para *La joven guardia*, da cuenta, además, del impacto en las formas de circulación y producción de los jóvenes escritores, definiendo a los blogs como “fuente de energía” (Terranova: 2007, 8).

Además de la renovación de la técnica narrativa por apropiación de formatos provenientes de la textualidad digital, la exploración en sus procedimientos puestos en marcha en la escritura reactiva la discusión acerca de la escritura literaria y no literaria, de la noción de autor y de lector, y de las dificultades que presenta una noción como la de “campo literario” en la actualidad. Nociones que la virtualidad puso en tela de juicio encuentran en ella algunas respuestas. Por ejemplo, en el cruce entre la tradición y la novedad digital, Terranova sostiene que los *weblogs* son

¹⁹ El caso paradigmático que condensa la temática de los años 90, el género policial en relación con la corrupción política y la presencia de los medios de comunicación fue el de María Soledad Morales, narrado por Ana Cecchi en “La puerta de bronce” (Grillo Trubba: 2007, 65-70).

Transiciones editoriales: antologías de cuentos 1990-2005

Contando con que la mención de una figura sugiere una constelación de cambios en la que pocos espacios quedaron desafectados, es oportuna la noción de “alfaguarización” (2002) de la literatura latinoamericana, propuesta por Victor Barrera Enderle. El crítico mexicano nombra con este término el fenómeno de “regularización formal y distributiva” que operó sobre la literatura “hispanoamericana” aproximadamente a lo largo de los años 90, tomando como caso paradigmático el de la editorial Alfaguara. Siguiendo con el imperativo de la síntesis para concentrarme más adelante en la presentación del panorama actual, basta retener las principales consecuencias que señala Barrera Enderle: la “masificación” de un producto que implica la notable presencia de rasgos similares recurrentes y, en consecuencia, “la marginalidad” de manifestaciones alejadas de esas marcas distintivas. La operación conlleva el borrado de las marcas locales, especialmente en lo que se refiere a la lengua, o bien la distribución localizada.

En cuanto a la situación particular de Argentina, Laura Ruiz hace un estudio exhaustivo acerca del mismo tema en *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90* (2005), ofreciendo una breve historia de las editoriales argentinas. Paradójicamente, durante los últimos años del siglo, las empresas familiares de españoles exiliados durante el franquismo que exportaron la literatura latinoamericana e importaron los títulos extranjeros a lo largo de los años 60, son compradas por empresas de capitales españoles como el grupo Planeta o multinacionales como Bertelsmann que completó la compra de Editorial Sudamericana en 2001.

En el apartado cuyo incisivo título es “La novela: un género en la mira” (44-47), la autora sondea las relaciones entre los géneros, el mercado editorial y las trayectorias de los escritores, coincidiendo en varios puntos con las observaciones de Barrera Enderle acerca del impacto de los procesos de transnacionalización editorial y cultural. Al referirse a la situación de los escritores jóvenes y del cuento en Argentina, Ruíz observa que “la mayoría de los escritores que comienzan a publicar en los 90 se inician escribiendo cuentos que tuvieron poca *respuesta editorial*”²³

²³ El énfasis es nuestro.

(45). Al mismo tiempo que se hacen ostensibles los efectos de la transformación en los modos de producción, circulación y, consecuentemente, en la recepción, la autora remite a los esfuerzos por flexibilizar los espacios marginalizados. Fueron muestras de ello en lo que se refiere a la narrativa breve, la revista *Puro cuento* (1986-1992) dirigida por Mempo Giardinelli y la publicación de distribución gratuita titulada *Nuestros cuentos. Una antología de la narrativa argentina* (Eduardo Ruiz, 1998).

Las colecciones fueron una vía de escape a la presión editorial en el marco de su transnacionalización. Ya en 1992, Juan Forn había seleccionado y prologado una antología de escritores argentinos para la editorial española Anagrama, congregando allí una variedad de narradores de distintas edades, desde Isidoro Blastein hasta los jóvenes casi desconocidos en el circuito español en aquellos años: Rodrigo Fresán, Alan Pauls y el mismo Forn. Por otro lado, varios argentinos participaron en colecciones de cuentos representativos de ciertas tendencias literarias entre los jóvenes escritores latinoamericanos como *McOndo* (Fuguet y Gómez, 1996),⁴ *Líneas aéreas* (Becerra, 1999)⁵ y, ya avanzando en la década siguiente, *Pequeñas resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano* (Neuman *et al.*, 2004).⁶

Bajo la rúbrica de “alfaguarización”, no es llamativo que todas estén publicadas por editoriales españolas, aunque es preciso explicitar algunas “modulaciones”:⁷ a excepción de Eduardo Becerra, la selección y prólogo de *McOndo* y de *Pequeñas resistencias 3*, está a cargo de escritores latinoamericanos. Es importante agregar también que la compilación rea-

⁴ Los argentinos que participaron en esta colección son Juan Forn, Rodrigo Fresán y Martín Rejtman.

⁵ En esta publicación los argentinos son: Federico Andahazi, Marcelo Birmajer, Rodrigo Fresán, Patricia Suárez, Pablo de Santis, Guillermo Martínez, Gustavo Nielsen.

⁶ Autores argentinos: además de Andrés Neuman, encargado de la selección y prólogo, Gustavo Nielsen, Martín Kohan, Marcelo Birmajer, Guillermo Martínez, Patricia Suárez, Anna Kazumi Stahl, Eduardo Berti y Esther Cross. He considerado a esta última como parte de la serie de publicaciones de escritores argentinos en antologías próximas a una presentación de la literatura latinoamericana, si bien fue publicada con posterioridad, porque incluye a escritores nacidos en la década del 60 y porque, respecto a mi periodización, es viable ubicarla en la serie correspondiente al fenómeno anterior a *La joven guardia*.

⁷ La noción de “modulación” es una clara remisión al trabajo de Ángel Rama y su operación dedicada a advertir sobre el riesgo de homogeneizar procesos.

está planteada en los prólogos de distintos modos: “obras disímiles” (Tomas, 2005: 18), “estilos diversos” (Grillo Trubba, 2007a: 9) en cuanto a los autores y las obras, pero el modo en que se desarrolló la serie, como he mostrado hasta aquí, es en sí heterogéneo.

Las publicaciones, a excepción de la dedicada al fútbol, contienen un prólogo¹⁶ en el que el responsable de la selección consigna una propuesta de trabajo: la intención de entrar en territorios que se han convertido en “tema público” (Grillo Trubba, 2007a: 10) como principio temático de *En celo*; el prólogo de *In fraganti* señala la intención de visitar el género policial dada la ausencia de cultores entre los escritores jóvenes,¹⁷ contar la historia argentina reciente con el objetivo de hacer visible la continuidad entre los años ‘90 y post-2001 y la narración de la subjetividad.¹⁸ La antología de cuentos sobre el peronismo debilita el rigor de los requisitos de participación -incluye al escritor alemán Timo Berger y a Tatiana Depetris, antes inédita- y resta importancia a la prescripción temática. Sólo anuncia como “ayuda” (10) la puesta en marcha de la relación entre literatura y política.

Como acabo de exponer, los criterios de selección definidos en *La joven guardia*, y luego, la colección de Mondadori, cuya clave de selección es etaria y también temática, realizan una operación que visiblemente establece lazos con zonas de interés presentes en la tradición literaria argentina y latinoamericana. Al mismo tiempo, tienden líneas de trabajo con rasgos de la narración creados, recreados e incluso exacerbados por los medios de comunicación. El exponente más significativo de estas escrituras es *In fraganti*, convocatoria dedicada al cuento policial. La problemática vinculada a la relación entre literatura y política está presente en el fenómeno de las antologías desde el comienzo, no obstante, es en

¹⁶ El prólogo de *La joven guardia* estuvo a cargo de Maximiliano Tomas, para las narradoras la encargada fue Florencia Abbate; en la colección de Mondadori los primeros tres números estuvieron prologados por Diego Grillo Trubba mientras la selección para *Un grito de corazón* fue realizada por Marina Blatt y Damián Ríos. Juan Terranova se ocupó de la propuesta de Entropía.

¹⁷ Pocos son los escritores dedicados al policial en los últimos años. Los trabajos que tuvieron más resonancia son los de Guillermo Martínez y Leonardo Oyola.

¹⁸ Esta edición trabaja en dos líneas estéticas que fueron profundamente trabajadas literaria y críticamente entre los años ‘80 y los ‘80, como son la novela histórica y la narración en primera persona, cuyo fenómeno fue denominado “giro subjetivo” por Beatriz Sarlo, “giro autobiográfico” por Alberto Giordano, entre otros.

La antología comienza con un “Manifiesto” en el que se realizan gestos más próximos a las vanguardias que a los prólogos de presentación en las otras antologías. Tres elementos básicos al respecto: un “nosotros”, Los Heraldos, que se distingue de un “otro” definido por una serie de características entre las que sobresale la “vanidad” (9) y la “fatuidad” (10), y una seguidilla de sanciones que pueden sintetizarse como el aglutinador rechazo a la constante autorreferencia.¹¹ El texto se refiere, además, a la ausencia de parricidio, pero no como una decisión frente a la tradición literaria argentina sino como una imposibilidad dada la orfandad impuesta por el arrasamiento del campo intelectual durante la dictadura militar entre 1975 y 1983.

Cada una de las antologías consiste explícitamente en una exposición de las líneas estéticas que identifica el compilador en los textos finalmente seleccionados, pero para anunciarse como Nueva Narrativa Argentina, no hay ningún criterio en cuanto a regiones o provincias. Las coordenadas reiteradas tienen que ver con el modo de convocar a los escritores, sobre todo en lo referido a los requisitos para la participación: al menos una publicación anterior y haber nacido, aproximadamente, después de 1970.¹² Establecido este encuadre, se precisa la experiencia de la dictadura y la guerra de Malvinas durante la infancia, marcando la diferencia con respecto a la generación de escritores jóvenes de los ‘90¹³ que las vivieron durante su juventud.

Si bien no todas las entregas pertenecen a la misma editorial, sí corresponden al fenómeno¹⁴ que se produjo en relación a *La joven guardia*. En general, las antologías mencionadas convocaron y presentaron a un grupo “heterogéneo” de escritores jóvenes.¹⁵ La condición de heterogeneidad

¹¹ El Manifiesto sanciona: “Para narrar no basta sólo con mirarse al espejo” (10).

¹² La selección de Abbate es más amplia ya que incluye a escritoras nacidas a partir de 1963.

¹³ Los escritores jóvenes de los años ‘90 tienen como marca generacional el haber transitado la escolarización secundaria durante los años de la dictadura y la guerra por las Islas Malvinas.

¹⁴ La reflexión a partir de este concepto se debe en gran medida al trabajo de Sandra Contreras *Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente* (2007), sobre el fenómeno entendido como “proliferación” (75) de la obra de César Aira.

¹⁵ La lista de nombres es muy extensa por lo tanto menciono aquí a quienes participan en varias antologías: Alejandro Parisi, Federico Falco, Hernán Arias, Pedro Mairal, Mariana Enriquez, Florencia Abbate, Patricia Suárez, Germán Maggiori, Juan Terranova, Diego Grillo Trubba, Maximiliano Tomas, Leonardo Oyola, Washington Cucurto, Oliverio Coelho, Felix Bruzzone, Samanta Schwebelin, Pablo Toledo, Maximiliano Matayoshi, Gisela Antonuccio, Sonia Budassi, Juan Incardona, Pablo Ali, Romina Doval.

lizada por Becerra fue publicada por Lengua de Trapo, editorial independiente creada en 1995, al igual que Páginas de Espuma, fundada en 1999, que publicó la serie de antologías cuya tercera edición corresponde a narradores sudamericanos.

Me pregunto entonces si en el fenómeno descrito por Barrera Enderle y por Ruiz no hizo visible cierto impulso⁸ en la atención a la narrativa de los escritores latinoamericanos en general y de los jóvenes en particular.

Al respecto, el artículo de Malena Botto en la publicación colectiva compilada por José Luis de Diego (2006) dedicada a las políticas editoriales en Argentina a lo largo del siglo XX, realiza un análisis de la industria cultural en el década del 90 en el que se ofrece una mirada diferente de la que homogeneiza el proceso en términos de “alfaguarización”. La autora interpreta la situación editorial a partir de la “polarización” (210) e identifica la creciente tensión entre la política editorial de las empresas transnacionales y la emergencia de editoriales independientes.

Botto traza la historia editorial de la década apuntando, además del cierre de sellos independientes durante los años 90, la “fusión” de empresas o la creación de pequeños proyectos para resistir al embate de los grandes consorcios editoriales. Entre estas últimas, sin intención de dar cuenta exhaustiva de ellas, la autora menciona la aparición en 1990 de la editorial rosarina Beatriz Viterbo, y desde entonces, una serie compuesta por Simurg, Paradiso, Bajo la Luna, Adriana Hidalgo Editora, Siesta, Del Diego, Belleza y Felicidad, Vox en Bahía Blanca y Alción en Córdoba.

⁸ Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera (2007) plantean en la “Introducción” a la compilación de artículos dedicados a flexibilizar las lecturas sobre la relación entre *arte, literatura y mercado en América Latina* como señala el subtítulo, claves de trabajo que permitan “(...) prestar atención a la dimensión contradictoria de toda hegemonía (...)” (36), en explícita referencia a las ideas de Raymond Williams.

En lo que se refiere específicamente a la relación entre esos tres elementos en el panorama latinoamericano, es en la línea abierta por el trabajo de Ángel Rama, *Más allá del boom: literatura y mercado*, la que señala el modo particular en que funciona la tríada en cuestión en América Latina, y en la que la compilación abreva.

Con este encuadre, proponen la siguiente idea:

Aunque a la posibilidad modernizadora de la relación entre literatura y mercado sobrevenga inevitablemente la mercantilización de la cultura (...) hay que subrayar ese momento positivo (liberador, renovador) que impulsa el mercado en ciertas coyunturas político-económicas (20).

Cada una de ellas con sus especificidades, constituyen un movimiento editorial signado por criterios de *intervención cultural* pues se ocuparon de la publicación de poesía, de escritores no consagrados, de textos académicos, de clásicos, de obras enviadas a saldo, es decir, justamente aquello que quedaba fuera de los catálogos de las grandes editoras elaborados a partir de la medición de su rentabilidad.

El estudio de Botto establece el vínculo entre los extremos de la “polarización” pues si por un lado la “aversión al riesgo” (219) caracteriza la política editorial gestionada desde el extranjero, por otro, su dinámica “omnívora” respecto de la industria cultural la conduce prontamente hacia sus propios márgenes. Desde esta perspectiva, es posible para la autora seguir la evolución de la política editorial y comprender cómo la tensión se modifica en los años siguientes. Atribuye los cambios a la redistribución del mercado operada en la medida que los grupos inversionistas comienzan a captar nombres previamente probados en sellos independientes. Como dice Sonia Budassi (2008), “muchas pequeñas editoriales funcionan casi como laboratorio de experimentación de las más grandes”.

Sintetizando lo planteado hasta aquí, las observaciones de los años 90 muestran un panorama aciago cuando se cuentan en simultáneo a la experiencia de la transformación política y plantean hipótesis sobre un posible futuro de la literatura latinoamericana. No así trabajos más recientes que observan el proceso pasado el tiempo necesario para evaluar sus soluciones y dispersiones. Aunque menos visibles, fueron paralelas al proceso de transnacionalización otras búsquedas que flexibilizaron las “profecía(s)” (Giardinelli en Ruiz, 2005: 44) consonantes en el fin de siglo. Los recorridos por las trayectorias editoriales descubren “las tretas” con las que se agrietó el compacto de la mirada preocupada ante la potencia del mundo global. En ese ámbito de fusiones editoriales y publicaciones colectivas, las antologías aptas para la mezcla, salvaguardan de los criterios unificadores. En cruce de procedencias, ya sea de los intereses editoriales o de los compiladores y seleccionados, las ediciones grupales atraviesan los años de la “alfaguarización” demandando “una habitación propia”.

⁹ Así como la observación de las “modulaciones” es una operación de lectura que se impone ante el fenómeno de las antologías, la idea de Michel de Certeau (1997) en cuanto a las pequeñas resistencias plasmadas en “tretas” tiene una resonancia lúdica pero no poco productiva para identificar las fugas posibles de la supuesta homogeneidad en la malla de lo cotidiano.

La emergencia de la Nueva Narrativa Argentina es uno de los resultados de ese proceso: publicada por las grandes editoriales y por las independientes simultáneamente, reúne en antologías de cuentos a escritores sin proyecto estético grupal pero en la búsqueda del propio como rasgo aglutinante.

Antologías de jóvenes narradores (2005-2009)

En el año 2005 una publicación titulada *La joven guardia* devuelve a los escritores emergentes y al cuento un espacio dentro del mercado editorial argentino. Se trata de una compilación de cuentos publicada por el Grupo Editorial Norma, que lleva como subtítulo *Nueva Narrativa Argentina*. Posteriormente, la misma editorial presentó *Una terraza propia* (2006), incluyendo el subtítulo *Nuevas narradoras argentinas*.

Al año siguiente Entropía, representativa del mundo editorial independiente, publica la antología *Buenos Aires/Escala 1:1* dedicada a los barrios porteños con prólogo de Juan Terranova. Mondadori, por su parte, inicia su colección Reservoir Books para Argentina con *En Celo. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo*. Esta propuesta fue sucedida por *In fraganti* (2007), *Uno a uno* (2008), *De puntín* (2008) y *Un grito de corazón* (2009), títulos que se anuncian con el subtítulo *Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre casos policiales, los 90, fútbol y el peronismo*, respectivamente.

Una antología que merece una mención especial, no por ser ajena al fenómeno -pues varios de los escritores son los mismos que en las antologías anteriores- sino por ciertas particularidades, es la que lleva por título *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*. Precisamente sus operaciones de diferenciación dan cuenta de la heterogeneidad de manifestaciones que suscitó la estrategia editorial de las antologías.

Los compiladores de la selección son Jimena y Matías Néspolo, y la edita Adriana Hidalgo en 2009. Se distingue entre las demás fundamentalmente por presentarse como “literatura argentina” en lugar de “narrativa”, aludiendo a las discusiones referentes a la especificidad literaria revisada en los discursos “posmodernos”.¹⁰

¹⁰ El Manifiesto declara: “Somos anticuados. Anacrónicos. La posmodernidad nos desubica” (10).

re-transformado en plus-trabajo. Queda claro que esta negación del ocio terminaría siendo un buen negocio para quienes lo administraban.

El indio boróro de la crónica también es un lector voraz, que no discrimina entre los productos de la alta cultura y aquellos de la cultura popular o de la industria cultural; incorpora trechos de *Parsifal* junto a una *maxixe*,¹ *Vem cá, mulata!*, que en ese entonces fue el escándalo del carnaval y un éxito en París; estudia lenguas, lee a los psicólogos prestigiosos como Ribot, diarios, revistas satíricas y de las destinadas al público femenino. Su discurso está plagado de fórmulas retóricas parnasianas y de una erudición del mundo clásico con la que encausa la historia del aborigen brasileño en la cosmogonía helénica. Esta no distinción entre cultura de elite y cultura popular puede ser interpretada en el contexto de la crónica, además de como una de las representaciones del consumo moderno propio de la *Vida Vertiginosa* que crónica João do Rio, como una representación de la ignorancia y la inadaptación de los que viven alejados del parnaso de la capital. De modo contrario, Mario de Andrade, en *Macunaíma*, responde a aquello que impulsaba el *Manifiesto de Poesía Pau-Brasil*, “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (O. Andrade, 2000: 136), por medio de una purga por exceso de la retórica pre-modernista: la *Carta pras Icamíabas* parodia la retórica parnasiana a través del modo en que Macunaíma se dirige a sus mujeres, las Icamíabas, no bien llega a São Paulo, diciéndoles que allí no las conocen como

(...) “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes beligeros e virtudes de Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates de erudição porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa plátina respeitável da tradição e da pureza antiga (...). (M. Andrade, 1988 [1928]: 72)

¹ Según el diccionario *Aurelio 5.0*: “*Maxixe*: Dança urbana, geralmente instrumental, de par unido, originária da cidade do Rio de Janeiro, onde apareceu entre 1870 e 1880, como resultado da fusão da habanera e da polca com uma adaptação do ritmo sincopado africano. Era em compasso binário simples, andamento rápido, e caracterizavam-na requiebros de quadris, voltas, quedas e movimentos de rosca (parafusos), acompanhados de passos convencionados ou improvisados pelos dançarinos. Foi substituída pelo samba, na segunda década do séc. XX”.

publicaciones recientes,³³ presenta algunos recursos narrativos a través de los cuales las nuevas escrituras “registran” el presente “etnográficamente” (473): el abandono de la trama, el registro plano, el narrador sumergido y la presencia de los recursos estilísticos que remiten a las nuevas tecnologías comunicacionales.

La categoría de Ludmer, se construye inicialmente a partir de un corpus compuesto por obras publicadas entre 2005 y 2007 -excepto por la mención de *La villa* de César Aira de 2001- y de la consideración de “escrituras que no admiten lecturas literarias” pues “aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento”. Este estado de la cuestión conduce a una primera constatación: “la pérdida de la autonomía” (2010, 153). Una de las consecuencias fundamentales respecto del campo literario, como lo define Pierre Bourdieu -categoría frente a la cual Ludmer define la suya- es que, según la autora, se difuminan las fronteras que marcan la especificidad literaria. La síntesis de esta redefinición, en cuanto a su plasmación estética, es la idea de que “la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad”, y en lo que se refiere a la noción de “campo”, Ludmer afirma que “se borran las identidades literarias, que también eran identidades políticas” (154).

Las estrategias literarias puestas en marcha son la inclusión de los modos de narrar provenientes de formatos como el *blog*, el *e-mail*, entre otros, así como condensaciones que surgen del tratamiento de ciertos temas en los medios de comunicación. Claro que al pensar en estrategias literarias, de cierto modo traiciona la propuesta de una postautonomía como operación de vaciado de las categorías tradicionales, pero, como admite Ludmer, las nociones de libro, autor, género, novela, siguen en

³³ La idea de una narrativa reciente es confusa en este artículo, considerando que las obras mencionadas implican un recorte temporal entre 1983 hasta 2005. Quizás con la intención de reforzar la advertencia ante aplicaciones de las categorías en virtud de una periodización, Sarlo comenta el funcionamiento de lo interpretativo tanto como lo etnográfico en *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill y luego las anticipaciones etnográficas que ofrecen las novelas de Aira *La villa* y *Las noches de Flores*. El corpus que coincide con el periodo que Ludmer establece, aquí estaría representado por *Nadie alza la voz* (1994) de Paula Varsabsky, *Cosa de Negros* (2003) y *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) de Washington Cucurto, *La ansiedad* (2004) de Daniel Link, *¿Vos me querés a mí?* (2005) de Romina Paula, entre otros.

uso en estado residual. De este modo, parece ineludible el trabajo en una zona fronteriza, en la que al mismo tiempo que se anuncia el “vaciamiento”, se exhiben sus operaciones.

Llama la atención que dos trabajos que abordan series de textos con el propósito de encontrar líneas estéticas recurrentes en la narrativa argentina “reciente”, dos artículos que indagan en “lo nuevo” de los modos de representación literaria, omitan la mención de publicaciones dedicadas a reunir narradores -si bien, Ludmer incluye la antología de Terranova en la última versión del texto- quienes, por ser jóvenes, podrían estar bajo sospecha de repetir y así exhibir fórmulas probadas, o bien, de desconocer, intencionalmente o no, los rasgos que en determinada época configuran el “valor literario”. Más llamativo aún es que, aunque ambas piensan en la reconfiguración de las nociones relativas a las “luchas por el poder literario” (Ludmer, 2010: 154) o de la “cultura de mercado” (Sarlo, 481), aun cuando los dos trabajos divisan estrategias narrativas específicas de nuevos modos de elaborar la relación entre literatura, política e historia, la aparición de la saga de antologías de cuentos escritos por nuevos narradores no sean atendidas.

Coincidencia con la crítica no-literaria: antologías como colectivos artísticos

Desde otro punto de vista, llama la atención el silencio respecto de las antologías de narradores argentinos jóvenes porque el sentido del *colectivo* no pasó desapercibido en los últimos años en el panorama de las artes visuales. Si bien el trabajo de Beatriz Sarlo ya mencionado hace referencia a las coincidencias entre los libros de Daniel Link y de César Aira, entre otros, con el arte contemporáneo, incluso la categoría misma de “etnografía” proviene de investigaciones en este campo de estudios,³⁴ no ahonda en otras manifestaciones sobresalientes en ese ámbito y que coinciden en su modo de trabajo colaborativo con el formato de las antologías.

³⁴ La noción de “etnografía” en relación al arte es central en el trabajo de Hal Foster, *El retorno de lo real* (Akal, 2001).

dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil” (O. Andrade en Schwartz, 2000: 138). En ello puede apreciarse la asimilación del futurismo italiano, aunque con reparos. Mario de Andrade había hecho públicas en la revista *Klaxon* (1922-1923) las diferencias que estos tenían con respecto al *Manifiesto Futurista*, dejando en claro que no se trata de la imitación sino de la asimilación crítica de estas propuestas: “(...) y si en otras cosas aceptamos el manifiesto futurista, no es para seguirlo, sino para comprender el espíritu de modernidad universal” (M. Andrade en Schwartz, 2002: 109). Mientras João do Rio en *Vida Vertiginosa* celebra eufóricamente la modernización industrial, los modernistas impulsan la construcción de un proceso modernizador adecuado a la cultura brasileña, en el que se sostenga la industrialización y la modernización que vendría aparejada con esta, pero para cultivar una cultura nacional y no una considerada ajena, de exportación. Los modernistas no coinciden con el futurismo ya que -según lo que proclaman- no glorifican el patriotismo, el militarismo y la guerra, ni niegan la tradición, entre otros puntos.

La representación de lo religioso también es diferente en el antropófago modernista y en el indio boróro de João do Rio. Oswald de Andrade, en el *Manifiesto Antropófago* afirma, tomando la voz tupí, que “Nunca fomos catequizados, Vivimos através de um direito sonámbulo. Fizemos Cristo nacer na Bahia. Ou em Belem do Pará” (O. Andrade en Schwartz, 2000: 143). De ese modo configura un primitivismo que no distingue el bien del mal cristianos y que ha asimilado el discurso religioso para traducir su experiencia. La tribu boróro de la crónica se deja invadir por los salesianos, de quienes incorporan la eucaristía y el culto por el trabajo. El indio dice “Gracias a eles admirei a missa, ese interessante ‘almoço religioso’”. Allí, la antropofagia es orientada por los salesianos hacia la eucaristía, ya no comen la carne del enemigo sino el cuerpo de Cristo en la misa. En cuanto al culto del trabajo, Oswald de Andrade en *La crisis de la filosofía mesiánica* destaca el vínculo entre las religiones occidentales y el capitalismo al decir que “el ocio no es ese pecado que, fingidamente se señala como madre de todos los vicios” (181). Los salesianos tienen como principio alejar del pecado al hombre a través de la enseñanza del trabajo y la negación del ocio. Siguiendo la lógica de Oswald, el ocio primitivo sería transformado en pecado para después ser

Oswald, el patriarcado de la tribu boróro es generadora de división de clases, impone una jerarquía de géneros y disuelve la propiedad común. En este sentido, la poligamia, para el boróro de João do Rio, funciona como una industria. Tanto en el capitalismo como en la antropofagia intervendrían prácticas de apropiación. Según Raúl Antelo, Oswald de Andrade en la conferencia *O Antropófago* distingue a) una economía capitalista de la propiedad que construye su poder sobre la riqueza, b) “una economía del gasto” (también propia de la tradición batailleana) que sería la propia de la antropofagia primitiva y que hace uso de la riqueza misma (Antelo, 2001: 271-272; 2008b). Mientras el capitalismo practica la acumulación de lo que ha sido apropiado, la antropofagia practica -mediante el banquete- el dispendio de lo incorporado: la prodigalidad de los dones.

El indio de João do Rio se parece también a Macunaíma en su pereza y su libido, su gusto por los lujos, las artes y las mujeres de la ciudad. El ocio en la ciudad, en ambos casos, se sostiene sobre la economía patriarcal. La utopía de Oswald en *La crisis de la filosofía mesiánica*, en cambio, propone el desarrollo técnico industrial para devolverle el ocio a todos los hombres, ya que el sistema patriarcal capitalista (por el sacerdocio primero, que explica como “el ocio consagrado a los dioses” y por el “negocio” después, definido etimológicamente como la “negación del ocio” e históricamente como “la revolución burguesa contra el sacerdocio”) ha separado en clases a aquellos que pueden consagrarse a las actividades lúdicas y espirituales de quienes sólo trabajan materialmente para reproducir ese sistema patriarcal. Esta utopía propone impulsar la llegada de una Edad de Ocio, un nuevo Matriarcado, en el que sólo las máquinas trabajen: “En el mundo super-tecnificado que se anuncia, cuando hayan caído las barreras finales del Patriarcado, el hombre podrá satisfacer su pereza innata, madre de la fantasía, de la invención y del amor (...)” (O. Andrade, 1981: 182).

El indio boróro, en su “mirar dobrado” siente a la vez atracción y rechazo por la modernización. Si bien goza de los lujos, encuentra negativo lo que llama el gusto por lo inútil de la ciudad y hasta confiesa no sentir gran entusiasmo por las novedades que impulsan la modernización industrial: la mecánica y la electricidad. El antropófago de Oswald de Andrade, en el *Manifiesto de Poesía Pau-Brasil*, se refiere a la nueva poesía brasileña que desea como “(...) uma visão que bata nos cilindros

Además de las similitudes entre los recursos estéticos, hay, en este sentido, algunas otras reflexiones que complementan la interpretación de los cambios producidos entre los años 90 y los siguientes. Andrea Giunta, en su artículo *Crisis y patrimonio* (2007) ofrece un recorrido por “el mapa museográfico de la Argentina” desde septiembre de 2001 hasta 2005, para observar, entre otras cuestiones, la idea de que durante los primeros años posteriores al estallido social de diciembre de 2001 emergieron manifestaciones artísticas con características propias.

La creación -o restauración- de museos públicos y privados³⁵ indica una favorable situación del arte a nivel institucional y la coincidencia con una transformación en la modalidad de trabajo del artista abierto a formas grupales. Por un lado, Giunta apunta a la “solidaridad” como expresión de la “responsabilidad social”, a la que los artistas no fueron indiferentes y, por otro, a la emergencia, paralela de las asambleas barriales, de colectivos artísticos.

Cabe aclarar que esta contextualización que propone la autora podría, incluso, analizarse en relación a la serie de obras que examina el crítico francés Nicolas Bourriaud para definir la “estética relacional”, concepto que resulta de la línea de trabajo preocupada por “favorecer el intercambio humano” (18). Con esto quiero señalar que tanto en la crítica del arte contemporáneo internacional como en la nacional existe un modo de trabajo, en gran medida llevado adelante por jóvenes, que tienen en común la idea de una producción colaborativa.

En este horizonte de reconfiguración de las prácticas artísticas hacia modos colectivos de trabajo acompañados por una rápida recepción en la textualidad crítica específica, bien pueden pensarse las antologías. El formato de la antología generacional podría encuadrarse como la expresión literaria del “colectivo” en el sentido que el fenómeno editorial de las publicaciones grupales expresa: desde el punto de vista estético, el motivo de reunión es la reunión misma, sin determinaciones en cuanto a un programa común ni al consenso posterior a un debate; desde el punto de

³⁵ Algunas de las fechas que registra Giunta son las inauguraciones del Museo Nacional de Bellas Artes delegación Neuquén, el 15 de Diciembre de 2000, del MALBA-Colección Constantini el 20 de Septiembre de 2001, del Macro Museo de Arte Contemporáneo de Rosario el 16 de Noviembre de 2004, y la reapertura el 26 de Abril de 2005 después de su restauración, del Museo Nacional de Bellas Artes.

vista político, pueden vincularse a los efectos que el mapa editorial de los años '90 produjo en el panorama literario y, por lo tanto, a una práctica de recomposición del espacio profesional y del lazo social.

A pesar de esa consonancia con los modos en que muchos artistas lograron desarrollar modelos de trabajo en diálogo con los movimientos sociales,³⁶ la agrupación de narraciones en el soporte del libro no parece, hasta el momento, atractiva tampoco por su condición de colectivo. Incluso, los prólogos no dan cuenta de un sentido compartido. Por el contrario, el énfasis está puesto en la variedad de propuestas que pueden barajarse. Sin embargo, los sentidos que sugiere esta relación subyacen en las antologías. En primer lugar, la multiplicidad de tendencias es el punto de partida de un proyecto sostenido por la intención del encuentro entre escritores que si bien no comparten proyectos estéticos, comparten una experiencia histórica similar que responde al requisito de la edad para participar de las publicaciones.

En cuanto a la recomposición del espacio editorial de los jóvenes y la narrativa breve, son fundamentales las operaciones de los antólogos que a lo largo de varios años fueron revisando ese objeto literario y el marco editorial que habilitaron. Un seguimiento de los textos introductorios en cada publicación revela que las convocatorias constituyeron un objeto de estudio para sus propios gestores pues leyeron para seleccionar, luego para explicar y así, para continuar.

En segundo lugar, la necesidad del encuentro con los lectores está directamente articulada con la recreación de un público lector. Esta Nueva Narrativa Argentina muestra que frente a condiciones de emergencia poco favorables, hay que reconstruir un circuito de recepción y que para encontrar las claves con que llevar a cabo tal empresa, hay que publicar más libros, ocupar una “habitación propia” a modo de “lance de intervención”.³⁷

³⁶ En el caso de los que analiza Bourriaud también están presentes estas preocupaciones, quizás no tan cercanas a problemas como la pobreza pero sí, por ejemplo, a la incomunicación y la inmigración.

³⁷ En su estudio titulado *Circuitos contemporáneos de lo literario*, Ítalo Moriconi al circuito mediático, y a propósito de la obra literaria, sostiene que antes de serlo, se trata de “un signo de cultura, un lance de intervención estratégica en el flujo del entretenimiento y de los movimientos de la opinión pública” (189). Esta constatación se ajusta con precisión a lo que vengo analizando teniendo en cuenta, justamente, la ausencia de recepción en lo que el autor llama “circuito crítico (universitario o canónico)”.

raça sem medida, tudo acabou ferozmente. Meu pae é pae de quarenta e oito irmãos meus com vinte e duas esposas fiéis, percebeu que o único meio de escapar, era passar de cacique guerreiro a cacique industrial, a cacique agrícola pastoril. Aceitou imediatamente a invasão dos colonos de estamemha chamados salesianos...

-Inteligente!

-Está compreendendo? Meu pae era uma aguia. Esses colonos fizeram no nosso meio o papel dos gregos no imperio romano, ensinando-nos varias coisas. Graças a eles admirei a missa, esse interessante “almoço religioso”, li Wagner, ouvi trechos de *Parsifal* e a emoção curiosa do *Vem cá mulata?* Li os psychologos desde Ribot até o Manuel Bomfim, folheei albums de caricatura, estudei varias linguas pelo método Berlitz, assignei jornaes, fui no sertão leitor assiduo do *Femina*, do *Tico Tico*, do *Binoculo*...

-E os outros?

-Já disse que falo por todos. Emfim, consegui uma educação que não digo igual á dos barbaros pela razão mais simples de a que a minha é maior. Conheço a sciencia, a philosophia, a arte, as religiões europeas e a sciencia, a arte, a philosophia e a religião boróros: vejo por consequencia dobrado. (Do Rio, 1911: 246-247)

Este “mirar dobrado”, que objetiva según saberes europeos y boróros superpuestos, es, al igual que en la propuesta de los modernistas, construido a través del personaje indio como un valor diferencial que redefine las posiciones europeo-americano. El boróro de Joao de Río se considera a sí mismo más sabio porque ha incorporado el saber del otro sin reprimir el saber propio. Puede ver, también, a través de los ojos del europeo y reconocer qué es lo que éste valora y de qué manera construye su poder, para de este modo poder hacerle frente al proceso modernizador.

Se diferencia de la propuesta modernista, sin embargo, en la estructura patriarcal de la tribu boróro con respecto al “matriarcado de Pindorama” que Oswald, desde los manifiestos y desde escritos posteriores, se propone refundar. En *La crisis de la filosofía mesiánica* (1950), dice que “La ruptura histórica con el mundo matriarcal se produjo cuando el hombre dejó de devorarse al hombre para convertirlo en esclavo” (O. Andrade, 1981: 180); según el indio de João do Rio, el patriarca boróro deja la cacería (¿de hombres?) para convertirse en industrial al incorporar los saberes de los salesianos; de este modo, reemplaza los nutrientes de la carne por un equivalente, la plusvalía. Leyéndolo desde la propuesta de

la elección, que otras que indudablemente responden a la tradición occidental o a la tradición africana, la cual ni siquiera es considerada en esta disputa de representación. Por otro lado, João do Rio describe el *modus operandi* de los periodistas que construyen la imagen del agente exótico interno en entrevistas a los indios que llegan a la capital, mediante preguntas que exponen sus hábitos “salvajes” y su ignorancia sobre la vida moderna para así configurar en ellos una otredad, la tara retardataria, que sirve de contraste para el lector del diario que se pretende urbano y civilizado.

El joven boróro que João do Rio entrevista, no corresponde ni a la figura romántica del buen salvaje que trabajó la narrativa brasileña del siglo XIX, ni a la figura exótica-retardataria-interna que construyen los diarios. Se trata de un joven indio singular, que ha experimentado la modernidad y la ha incorporado para reproducirla. Esta crónica prefigura, en algunos aspectos, los escritos de la antropofagia modernista. Al leerla, recordamos el viaje, desde la selva a la ciudad, de *Macunaíma* (1928); si tenemos en cuenta la genealogía que el personaje establece, la retórica híbrida y la enunciación irreverente de su discurso, la crónica también evoca prospectivamente el *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. No obstante, encontramos significativas diferencias. Para reconocer las analogías y diferencias, consideremos la lectura de un extenso fragmento de la crónica:

-Nós somos todos filhos de um formidável cacique, filho do Sol e neto da Lua.

-Porque neto da Lua?

-Pela razão simples de que a Lua é muito mais velha que o Sol. Os nossos parentes fizeram civilizações grandiosas antes da entrada violenta dos bárbaros transatlânticos (sic), Nós mesmos tínhamos instituído as bases do direito das gentes na guerra e na paz, não pensavamos no divórcio graças á polygamia e a compreensão hellénica de que a mulher no lar é a primeira serva.

-Perdão, Penélope...

-Não me interrompa. Você deve saber que nós somos de origem gregos asiáticos, vindos para esta região muito antes da queda de Troya. Eu devo conhecer a parentada. Ora muito bem. Com esta compreensão, chegaremos a poesia, que é o capitel de uma civilização. Mas os brancos, essa

Juan Terranova, en la entrevista realizada por la Radio Exterior de España a propósito de la publicación de la antología de jóvenes cuentistas argentinos *Hablar de mí* dijo: “hay un cuento, seguro, para todos los lectores”. Es esta la síntesis de lo que comienza en 2005 cuando la primera antología no se planteó en torno a una propuesta temática específica sino a una operación política inicial que es construir un público lector a partir de la heterogeneidad de proyectos estéticos.

Auto-crítica: estrategias de construcción de un espacio editorial propio

La marca generacional en lo que se refiere a la emergencia de un grupo de nuevos narradores aparece en *La joven guardia*: hacer del vacío de una década signada por la falta de debate literario y por la dificultad para editar como fue la de los ‘90, una apertura. El comentario acerca de la situación de los jóvenes escritores no se extiende en detalles, pero sí destaca el prólogo de Maximiliano Tomas que a finales de los años 80 y comienzos de los ‘90, fue una clave del cambio inminente la disputa entre la revista *Babel*³⁸ y los representantes del grupo reunido por la editorial Planeta.³⁹

El ya mencionado trabajo de Laura Ruiz indaga en esta cuestión desde la perspectiva de quienes eran los jóvenes escritores en ese momento. En

³⁸ Martín Caparrós y Jorge Dorio como directores, y un grupo conformado por Alan Pauls, Sergio Chejfec, Daniel Guebel, Luis Chitarroni y Ricardo Ibarlucía. Entre los colaboradores se encuentran Beatriz Sarlo, Daniel Link, César Aira, Eduardo Gruner, Horacio Tarcus, Nicolás Casullo y muchos otros. Dos trabajos fundamentales para la comprensión de las discusiones que se llevaron adelante en el marco de *Babel*, véanse: Luz Rodríguez-Carranza 1992. “Las destrucciones de Babel” en *Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines de 1970 à 1990*. (París: Cahiers du CRICCAL). Roxana Patiño 2003. “Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa” en Arán et al. *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké ediciones.

³⁹ Surgidos como grupo en torno a la colección Biblioteca del Sur dirigida por Juan Forn. Entre ellos: Rodrigo Fresán, Sergio Bizzio, Matilde Sánchez, Martín Kohan, Charlie Feiling, Martín Rejtman Pablo de Santis, Fabián Casas, Guillermo Saccomano, Alejandro Rozitchner entre otros.

las entrevistas que el estudio incluye, se reitera la idea de que la transformación de la industria editorial condujo a un modo de trabajo solitario, lo que provocó una recurrente sensación de orfandad.⁴⁰ En *Babel* n°10, Martín Caparrós enunciaba una suerte de diagnóstico del sentido de lo colectivo para la revista diciendo:

Lo que conforma la primera posibilidad del nosotros es la filiación y el parricidio; huérfanos de ambos, tenemos que inventarnos hermandades electivas en base a nuestras propias palabras.

Ese último debate literario que se niega a formular una postura parricida seguida por una década que se caracteriza en el ámbito de la literatura por el aislamiento de sus actores, son cabos sueltos que la emergencia de las antologías parece enlazar. No sólo se visualiza en los prólogos la puesta en suspenso de los debates a partir del final de *Babel*, sino que retornan en sus planteamientos. Con ellos se establece un nexo para continuar las discusiones pero en un contexto transformado, por lo tanto, la disolución⁴¹ de *Babel* no es insignificante para la definición de los jóvenes post 2001 considerando que los proyectos individuales se apropiaron de aquella orfandad para convertirla en cimiento de un colectivo reunido por una intención primaria: la heterogeneidad.

Desde mi punto de vista, la operación de Maximiliano Tomas como antólogo de *La joven guardia* es invertir el efecto de la orfandad y con-

⁴⁰ Me refiero aquí específicamente al campo literario, pero el proceso afecta a todos los planos de la cultura. Roxana Patiño interpreta los síntomas de la década diciendo que la transformación de la Argentina se evidencia en “una sociedad que se siente huérfana de claves de interpretación” (25) y Mirta Antonelli diagnóstica en términos de “orfandad ciudadana” (2004: 15).

⁴¹ El sentido que propongo aquí para elaborar los efectos irradiados sobre el campo literario argentino después de la disolución de *Babel*, están desarrollados en el trabajo de Roxana Patiño sobre el campo intelectual argentino:

“Si es razonable afirmar que a partir de *Babel* el grupo se consolida al tiempo que comienzan a fortalecerse las individualidades, es necesario acordar que tal consolidación tiene un proceso de una década en el que se solidifican las marcas identitarias de un tipo intelectual que impondrá su impronta en los debates de los noventa” (Patiño, 2004: 33).

Guarani. A sus investigaciones etnográficas se sumarán luego las que realiza Levi-Strauss y que publica en *Tristes trópicos* (1955); también las lecturas que hace Roger Bastide sobre la antropofagia de Oswald de Andrade en *Brasil-tierra de contrastes* (1957), entre otras investigaciones y ramificaciones posteriores.

Pero, ¿De qué modo se concebía lo primitivo en Brasil antes de la Semana?

En los primeros años del Siglo XX los enfrentamientos entre los colonos europeos y los indios brasileños que resistían la ocupación de las tierras se convirtieron en un problema de Estado. Von Ihering, un investigador de origen alemán, defendía la posición de los colonos de ocupar las tierras y de utilizar la violencia contra los indios aduciendo que estos estaban destinados a desaparecer. Leolinda Daltro y Cândido Mariano Rondon, un devoto positivista considerado héroe por sus expediciones para llevar las líneas telegráficas a través de la selva desde la capital hacia el oeste, proponen no el exterminio sino la aculturación, sacarlos de su estado salvaje por medio de la educación, lo que lograría hacerlos alcanzar “el peldaño de la civilización” (Maybury-Lewis, 1992:104-107). En suma, ambas partes consideraban que los aborígenes representaban el atraso. Sin embargo, Rondon había contado con el trabajo de los indios boróro para concluir las obras en medio de la selva, lo que implicaba el reconocimiento de capacidades para la asimilación de técnicas modernas; al volver triunfal a la ciudad de Rio de Janeiro en 1910, quienes los daban por muertos los recibieron como héroes. Ese mismo año el Estado crea el SPI (Serviço de Proteção aos Índios) apoyando la posición de Rondon. De ese modo, el indio obtenía reconocimiento oficial por su utilidad (por ende, asimilable) a la modernización nacional republicana.

João do Rio en unas de sus crónicas del libro *Vida Vertiginosa* (1911), *As impressões do boróro*, narra su encuentro en Rio de Janeiro con un joven de esta misma tribu. Podemos advertir, en la crónica, las tensiones sobre la representación de la identidad nacional. Por un lado, João do Rio comenta, irónicamente, que “(...) tanto o Brazil é dos indios, que, ao pensar em simbolizar o Brazil, logo os desenhistas pintam un joven indio de casaca, claqué alto e tanga emplumada (...)” (Do Rio, 1911:240). A fines de la primera década del XX el indio es una figura importante en el imaginario nacional para representar a Brasil, mucho más fuerte, a la hora de

lugar, revisar las recepciones de la antropofagia y el primitivismo modernista como categoría en el ensayo crítico de Silviano Santiago, Haroldo de Campos y Raúl Antelo.

Contrapunto entre boróros pre-modernos y antropófagos modernistas

Según Silviano Santiago, el antropófago de los modernistas reúne y sintetiza los dos polos opuestos en la búsqueda de identidad nacional: la corriente nativista que idealizaba al autóctono como resto de un primitivismo puro, el “buen salvaje” que configuró la ilustración representada en Brasil por la narrativa de Alençar -*O guaraní* (1855), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874)-, y la corriente cosmopolita, que destacaba como nacional lo que era producto del proceso socio-histórico de aclimatación de Europa en los trópicos (2004:25).

Esta síntesis antropofágica es, en gran medida, el producto de una revalorización de la cultura brasileña que pone el acento en un primitivismo que habían reconocido en las exploraciones estéticas de las vanguardias europeas; en sus viajes, Oswald de Andrade reconoce una cantera fecunda, en la cultura brasileña, que puede ser explotada. A propósito de esto, Haroldo de Campos (en O. Andrade, 1981: IX) y Silviano Santiago (2004:26) citan la apreciación de Antonio Cândido sobre las terribles osadías de artistas vanguardistas como Picasso, Brancusi, Max Jacob o Tristan Tzara, encontrándolas más coherentes con la herencia cultural brasileña que con la europea. Oswald de Andrade propone en el *Manifiesto de Poesía Pau-Brasil* (1924) una poesía de exportación, es decir, que responda a las leyes de la demanda de lo primitivo que tiene el viejo mundo, homogeneizado por la razón, y que a su vez construya una estética nacional que dé cuenta de la riqueza de la cultura brasileña.

En efecto, hay un interés contemporáneo en Europa por la antropofagia que continuará a lo largo del siglo. En 1920 aparecen los dos números de la revista *Cannibale* que dirige Francis Picabia. En 1928, el mismo año en que se publica el *Manifiesto antropófago* y *Macunaíma*, Alfred Metraux publica su tesis sobre la antropofagia ritual tupí-guaraní *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-*

vertirlo en la condición para su estrategia de autoconstrucción.⁴²

Los escritores que en la actualidad están creando su obra no lo hacen a la sombra de ningún padrinazgo determinante. Han leído, gustan y reniegan de los nombres más difundidos de la literatura argentina del siglo XX, y son capaces de establecer sus referencias y herencias literarias. (17).

Admitiendo que la relación con la tradición literaria se funda en un parricidio innecesario,⁴³ Tomas define al grupo como “la generación creadora literariamente más libre que haya existido hasta hoy” (18). Me permito aquí una digresión que creo muy potente para pensar estos prólogos a modo de “manifiestos” pero desligándolos de lo que connotan en una operación vanguardista. Desde mi punto de vista, están más próximos a operaciones recurrentes en el ámbito de la literatura latinoamericana de los últimos años. Sigo en este punto a Diana Klinger, quien analiza las “performances dos autores” (2008: 17) en relación a tres escritores: César Aira, Fernando Vallejo y Mario Bellatín, y los define como “mestres em construir mitos em torno de si próprios.” (17).

En virtud de lo que vengo analizando y de lo que propongo a continuación, me interesa rescatar las operaciones que, según la autora, cada uno realiza para la construcción de sí mismos frente a la crisis de la alta cultura y la interpretación histórica. Su propuesta es que cada uno de ellos produce una literatura “(...) que simula uma -impossível, é claro-simultaneidade entre escrita e vivência” (16). La consecuencia es, y he aquí la clave con la que quiero articular mi lectura de la estrategia de autoconstrucción de las antologías en relación a esos modos performáti-

⁴² Digo autoconstrucción en el sentido de aquellas estrategias puestas en marcha para crear las propias condiciones de legitimación, pero considero oportuno reparar en el primer término pues sugiere que el proceso al que me refiero no consiste en insertarse en un espacio dado para ocuparlo sino que se trata de un espacio que construyen las antologías para sí mismas.

⁴³ Para un análisis más extenso de esta propuesta, véase Sastre, Luciana 2009. “Antologías de jóvenes escritores argentinos: parricidio innecesario” en *Actas del XV Congreso Nacional de literatura Argentina “1810-2010: Literatura y política. En torno a la Revolución y las revoluciones en Argentina y América Latina”* [CD-Rom], Universidad Nacional de Córdoba.

cos, que exceden el texto y se constituyen en una “intervención cultural” (14).⁴⁴

Desde mi punto de vista, es posible visualizar dos modos en que los prólogos construyen su proyecto de intervención. En primer lugar quiero señalar la definición implícita de Tomas pues se niega una operación de ruptura con la tradición literaria. Establecida la década del '90 como el período que favorece el advenimiento de una generación libre, su operación distintiva parece ser la superposición -las “hermandades” de *Babel*, al revés del parricidio o el padrinzago. En su lugar, hace una breve pero múltiple lista de escritores argentinos: “César Aira, Miguel Briante, Haroldo Conti, Fogwill, Osvaldo Lamborghini, Ricardo Piglia, Manuel Puig, Andrés Rivera, Juan José Saer, Osvaldo Soriano, David Viñas, Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo” (18). Haciendo eco de esta estrategia, a lo largo de cada antología se revisan los géneros que los nuevos narradores desarrollaron, creando la oportunidad de probarse ante la tradición, en palabras de Tamara Kamenszain, “(...) como si los datos de esa tradición [la literaria] pasaran, descarnadamente, a tener otra función” (2007: 122).

La filiación irrestricta con los nombres claves de la literatura argentina condice con el modo en que los narradores jóvenes piensan la relación entre literatura y política. Como dije en la descripción de las publicaciones, alternativamente se proponen temas próximos a géneros. Lo mismo sucede con el acercamiento a la historia argentina. Hay un momento de inflexión del proyecto en *Uno a uno*, antología dedicada específicamente a los años '90, pero leído el conjunto de las ediciones, no significa que esa década hubiera estado ausente como marco narrativo en las otras antologías, sino que sugiere que esta entrega funciona como diagnóstico de un interés recurrente entre los escritores. De esta manera, el prólogo de la antología identifica algunas líneas observadas en el trabajo de selección. Respecto de los modos de narrar los años '90, Grillo Trubba dice:

⁴⁴ A propósito de los escritores mencionados y otros como Washington Cucurto, Klinger sostiene que “se configuram a si próprios como personagens, numa prática de *intervenção cultural*, que excede produção textual” (14).

Modernismo brasileño: antropofagia y primitivismo. Lecturas e incorporaciones en el ensayo crítico de Haroldo de Campos, Silviano Santiago y Raúl Antelo

Juan Manuel Fernández

Desde diversas perspectivas, la crítica contemporánea coincide en reconocer a la *Semana de arte moderna* (entre 11 y 18 de febrero de 1922, en São Paulo) como el lanzamiento del llamado modernismo brasileño, un acontecimiento que establece un antes y un después en la cultura brasileña. Se trata de una nueva poética que Mario de Andrade -según la lectura de Raúl Antelo- vincularía a un renacimiento cultural que, revalorizando como novedad un aspecto de la propia tradición cultural, actúa como repurificación de lo institucionalizado tanto en el plano de la lengua como en el del pensamiento sobre la identidad nacional (2009: 103-108). La figura del tupinamba que se come al enemigo es la elegida para representar una estética digestiva, en palabras de Haroldo de Campos:

(...) una comilona crítica. Una forma de reducción estético-sicológica, a través de la cual la experiencia europea importada sería deglutida y transformada y puesta, desde luego, al servicio de una cultura brasileña de invención (productiva), así como los salvajes devoraban al colonizador portugués” (Campos en O. Andrade, 1981: XII).

Posteriormente, muchas lecturas revisitaron el modernismo para pensar las disputas identitarias, estéticas y críticas contemporáneas. Propongo, en primer lugar, contrastar algunas de las lecturas sobre la antropofagia modernista con una crónica pre-modernista de João do Rio: *Impressões do Boróro* (1911) para observar, en torno a la representación del indio brasileño, las selecciones (asimilación y desecho) constitutivas de este movimiento repurificador. Esto nos será útil para, en segundo

90. Buenos Aires: Editorial Biblos.

SARLO, Beatriz 2007 [2005]. “¿Pornografía o fashion?”, en *Escritos sobre literatura argentina*. Argentina: Siglo XXI editores, 462-470.

— 2007 [2006]. “La novela después de la historia. Sujetos y tecnología”, en *Escritos sobre literatura argentina*. Argentina: Siglo XXI editores, 471-482.

SASTRE, Luciana 2009a. “Reactable crítico”. *Árbol de Jitara*, Año 2, N°3, 2-3 Córdoba.

— 2009b. “El presente en consonancia. Nuevas categorías teórico-críticas para la narrativa reciente”, en Actas del VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/155>

TERRANOVA, Juan (compilación y prólogo) 2007. “Prólogo”, en *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía, 7-9.

— 2010. “Hiperconectividad. Un prólogo”, en Juan Terranova (selección y prólogo). *Hablar de mí*. Madrid: Lengua de Trapo, 11-20.

TOMAS, Maximiliano (selección y prólogo) 2005. “Prólogo”, en *La joven guardia*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 15-19.

WOOLF, Virginia 2008 [1929]. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

En el *18 Brumario de Luis Bonaparte*, Karl Marx plantea que la historia tiende a repetirse. Se da, dice, al menos dos veces: la primera como tragedia y la segunda como farsa. (15).

Más allá de que haya cierto consenso en que la producción literaria de los más jóvenes, posterior a 2001, apunta a ofrecer una discursividad menos complaciente⁴⁵ con la diferenciación respecto de los ‘90 vigente en el discurso político retomando las palabras de Sebastián Hernaiz, los escritores reunidos por Grillo Trubba escriben sobre una década que “miraron pasar” (14). Y esta posición frente a los sucesos redobla la idea de una generación libre no sólo respecto de la tradición literaria sino también respecto de los sucesos que conocen por sus efectos en el presente. Más aún, si “la historia tiende a repetirse”, no se trata de un tiempo autorreferencial, pero sí de una experiencia atravesada por resabios de algo ya sucedido y de algo que está por reiterarse. En este sentido, una declaración parricida no haría más que ocultar esos retornos haciendo de la intervención algo imposible.

Aquí es necesario volver a las propuestas de Beatriz Sarlo y de Josefina Ludmer por dos cuestiones en las que coinciden. Cuando Sarlo introduce la noción de etnografía para pensar en una serie de novelas argentinas, la evaluación no es favorable. Al analizar el modo particular de representación en la narrativa actual, el artículo está dedicado a la pérdida del poder de “transgresión” (2005: 462).

Josefina Ludmer en cambio, se dedica en las primeras versiones de su categoría de postautonomía a una serie de obras más actuales que la mencionada por Sarlo, y encuentra allí el signo de la transformación que exige ajustes críticos y que desafía la dinámica del campo literario. Más aún, a propósito de lo polémico de su noción, llama a estas escrituras “literatura

⁴⁵ Estas ideas fueron elaboradas por Sebastián Hernaiz respecto del impacto de la crisis de diciembre de 2001 en la narrativa argentina. Luego de plantear las líneas estéticas y el diálogo con ese “acontecimiento”, observa que: Mientras que la rearticulación del Estado post-2002 se ampara en la crítica a la dictadura y al menemismo como fuertes líneas de su constitución discursiva, en simultáneo, en lo literario aparece la necesidad de una relectura de los 90 que sea menos autocomplaciente con el hoy al no buscar construirse en una rápida oposición descalificadora de un ayer nefasto, sino que pide una efectiva relectura de ese ayer.

mala” (2007b), con el evidente propósito de cuestionar la noción de “valor”, al mismo tiempo que ofrece solapadamente la filiación de los nuevos escritores a la línea que comienza con Roberto Arlt y que tiene como su cultor más reciente a César Aira, para decirlo sucintamente (Contreras, 2007: 75).

Esas escrituras que para Sarlo pierden su intención transgresiva y de ruptura, para Ludmer (2007b) entran en el conjunto de quienes fueron valorizados en la medida en que su relación conflictiva con el canon fue legitimada.⁴⁶ La operación de Ludmer es un llamado de atención sobre la necesidad de una actualización de los insumos críticos para afrontar la lectura de escrituras que “salen de la literatura y entran en la realidad y en lo cotidiano” (2007a). Lo mismo podría decirse de unas escrituras que registran el presente etnográficamente. Por lo tanto, constituyen, desde mi punto de vista, intervenciones culturales⁴⁷ precisamente por su proximidad y hasta por la yuxtaposición de lo real y lo ficcional, de lo literario y lo no literario.

En las antologías el dentro-fuera se encuentra no sólo en los cruces temáticos y genéricos propuestos en la convocatoria de cada una de ellas, sino también en la incisión de un hecho: la crisis de 2001. Maximiliano Tomas lo refiere diciendo que los sucesos de diciembre de ese año “(...) determinaron sus vidas (...) y sus producciones” (18). En cuanto a estas últimas, *Uno a uno* agrega que el proyecto implícito en el grupo resultante tras las convocatorias es perforar ese espacio abierto por el estallido social y luego suturado por el discurso político hegemónico, para elaborar un sentido que busque continuidades persistentes por debajo del corte.

Retorno aquí a las observaciones de Diana Klinger, pues ofrece una aclaración que completa las ideas de Sarlo y Ludmer, realizando al mismo tiempo un ajuste más certero en virtud de las antologías: ya no se trata de la incorporación de materiales no ficcionales en la ficción, sino

⁴⁶ Contreras comenta el caso paradigmático de la operación de Ricardo Piglia para canonizar la obra *Los Sorias* de Alberto Laiseca en *La civilización Laiseca*.

⁴⁷ Mantengo al respecto el sentido de la primera lectura del trabajo de Ludmer, pero vale aclarar que en la reescritura con que se publica en 2010 sostiene que al “perder valor literario (y al perder “la ficción”) la literatura perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo” (154).

GIUNTA, Andrea 2007. “Crisis y patrimonio”, en Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.). *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 221-238.

GRILLO TRUBBA, Diego 2007a. “Prólogo en dos actos”, en Diego Grillo Trubba (selección y prólogo). *Cuentos 1. En celo*. Buenos Aires: Mondadori, 9-11.

— 2007b. “Prólogo. Géneros menores. Crímenes mayores”, en Diego Grillo Trubba (selección y prólogo). *Cuentos 2. In fraganti*. Buenos Aires: Mondadori, 9-11.

— 2008. “Prólogo. Doce años y pico”, en Diego Grillo Trubba (selección y prólogo). *Cuentos 3. Uno a Uno*. Buenos Aires: Mondadori, 9-11.

HERNAÍZ, Sebastián 2007. “Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre de 2001”. *El interpretador*, nº 29. Fecha de consulta: 20/05/2010. <http://www.elinterpretador.com.ar/29SebastianHernaiz-SobreLoNuevo.html>

KAMENSZAIN, Tamara 2007. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

KLINGER, Diana 2008. “A arte murmurada ao redor do fogo (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente)”. *Grumo 7.0. Estados del presente*, diciembre, 12-19, Buenos Aires-Rio de Janeiro.

LUDMER, Josefina 2007a. *Literaturas postautónomas*. Fecha de consulta: 14/12/2008. <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

— 2007b. “Elogio de la literatura mala”. *Revista Ñ*, 1 de Diciembre, Buenos Aires.

MORICONI, Ítalo 2007 “Circuitos literarios contemporáneos de lo literario. (Apuntes de investigación)”, en Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.). *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 179-199.

NEUMAN, Andrés (ed.) 2004. *Pequeñas resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano*. Madrid: Páginas de Espuma.

PATIÑO, Roxana 2003. “Intelectuales, literatura y política”, en Pampa Arán de Meriles, Candelaria de Olmos, Silvio Mattoni, Cecilia Pacella, Roxana Patiño y Susana Romano Sued. *Umbrales y catástrofes: Literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké Estudios Críticos, 15-45.

RUIZ, Laura 2005. *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los*

Bibliografía

- BARRERA ENDERLE, Victor 2002. *Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la “alfaguarización” de la literatura hispanoamericana*. Fecha de consulta: 13/05/10. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>
- BECERRA, Eduardo 1999. *Líneas aéreas*. Madrid: Lengua de Trapo.
- BOTTO, MALENA 2006. “1990-2000 La concentración y la polarización en la industria cultural”, en de Diego, José Luis. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 209-248.
- BOURRIAD, Nicolás 2007. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BUDASSI, Sonia 2008. “El presente de la industria del libro en Argentina”. *Perfil* [Buenos Aires], 10 de agosto de 2008. Fecha de consulta: 01/06/2010. <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0285/articulo.php?art=9068&ed=0285>
- CAPARRÓS, Martín 1989. “Nuevos avances y retrocesos de la novela argentina en lo que va del mes de abril”. *Babel*, nº 10, 1989, 43-45, Buenos Aires.
- CASTILLO, Abelardo 2005. "Prefacio", en Maximiliano Tomas (selección y prólogo). *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 9-13.
- CONTRERAS, Sandra 2007. “Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente”, en Cárcamo-Huechante et al. 2007, 67-86.
- DE CERTEAU, Michel 1997 [1979]. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- DELEUZE, Gilles 2005. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- DRUCAROFF, Elsa 2007. “Relatos de los que no se la creen”. *Perfil* [Buenos Aires] Cultura/Nota de tapa, Domingo 19 de agosto.
- FOUCAULT, Michel 1996 [1983]. *¿Qué es la Ilustración?* Córdoba: Alción.
- FUGUET, Alberto y Sergio Gómez 1996. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 9-18.

del reconocimiento de que hay un exceso que no puede ser interpretado y explicado.

Klinger toma la cuestión del dentro-fuera ludmeriano y lo reelabora en relación al autor. Éste sería el punto de inflexión en el que se encuentran escritura y vivencia a modo de *performance*. Subyace aquí la idea de que “muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro” (Ludmer, 2007a) y también la pregunta por la historia, aquella que permite a Sarlo identificar una novela interpretativa y otra etnográfica en el artículo cuyo título, *La novela después de la historia*, sintetiza.

El interrogante, entonces, es cómo se configura la obra en ese panorama de crisis de la interpretación histórica. Para Klinger se trata de una literatura de simultaneidades:

Vem se destacando toda uma literatura “sem trama”; que simula uma - impossível, é claro- simultaneidade entre escrita e vivência, uma obra que, como a arte da performance, vai se fazendo perante os olhos do leitor. O que vai se construindo é, no entanto, algo a mais, ou diferente do que literatura: com ela se constrói também um personagem, uma figura excluída -por própria vontade ou não- da literatura com L grande, da História, da alta cultura. (16).

El autor, como figura excluida y luego construida, da lugar a la noción de “mito de autor” que consiste en la “(...) criação del sujeto através da escrita” (16).

La idea de una *performance* de autor condensa la cuestión recurrente en los textos críticos antes mencionados: la dimensión temporal. En este punto se sitúa un cambio de función, distintivo de las antologías. En ellas, los cuentos que “fabrican presente” o que se cuestionan sobre un modo de representarlo, coinciden en concebir otro modo de la *performance* como hasta aquí he comentado: si en lo que se refiere al autor -y una noción de sujeto concomitante-, se trata de una puesta en escena de elementos -“engranagem” dice Klinger- que continúan los sentidos elaborados en la escritura hacia dentro y hacia fuera de ella como una “idéia inacabada” -una noción de historia-, las antologías parecen suscitar aquella imposible simultaneidad de escritura y vivencia, ante todo, por lo inaprensible de la vivencia y la historia. En consecuencia, “fabrican presen-

te”, se “sumergen”, “abandonan la trama”, “registran” como estrategias narrativas para elaborar un continuo de irresoluciones.

Estas escrituras performáticas no necesitan interpretar lo que ha sucedido, sino que aquello que ha determinado vidas regresa en la escritura. El índice de esta situación es la redacción de los prólogos con posterioridad a la selección, de allí que pierdan su capacidad programática, su acción prescriptiva, y que sólo se propongan como descripción de un panorama relativamente hallado⁴⁸, cuya característica más valorada es la heterogeneidad. Los prólogos van construyendo la nueva narrativa “delante de los ojos del lector” como dice Klinger, y no antes que los propios autores. La *performance* que realizan fabrica el presente de la nueva narrativa y la profusión de publicaciones antológicas hace de los prólogos textos “contingentes”⁴⁹ que dramatizan un escenario cultural al mismo tiempo que intervienen en él.

Propuesta para un final

Desde el comienzo de este trabajo seguí una idea de Nicolás Bourriaud para observar operaciones críticas en torno a la construcción del valor de un objeto nuevo: “El arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella” (2008: 17). El problema que se me presentó fue precisamente, la ausencia de reconocimiento del fenómeno editorial de las antologías, por lo tanto, la pregunta que he intentado responder es mediante qué operaciones los escritores jóvenes afrontan, más que la inserción, la creación de un espacio, la construcción de un cuarto propio y de un público lector.

Los textos seriados, Drucaroff y Castillo; Sarlo, Ludmer y Klinger, no son menos significativos en esta misma perspectiva de lectura. Operaciones que incluyen o no, afilian o no, han sido analizadas por sus observaciones pero también por sus estrategias de valoración. Precisamente en la

⁴⁸ Vale recordar aquí el requisito de tener al menos una publicación anterior a la fecha de la convocatoria de cada antología.

⁴⁹ Las nociones de *performance* y performatividad que Klinger utiliza en relación a la noción de autor provienen de los estudios de género de Judith Butler.

reconstrucción de tensiones es donde puede plantearse el modo relacional en torno a la literatura argentina actual, que no sólo convoca un grupo de autores, sino también varios encuentros en publicaciones y múltiples herencias. Por ello, además de observar una serie de colecciones de cuentos que llevan adelante un trabajo singular respecto de la literatura y sus relaciones con la política y la historia redefiniendo su propio lugar en la trama social, la heterogeneidad del fenómeno aquí estudiado es un rasgo constitutivo que hace visible un “conjunto cultural” (Foucault, 1996 [1983]:40).

Mi objetivo ha sido reconstruir la historia de la intención de “insertarse en la trama social” y, a través del estudio de las antologías, de otros textos analizados y contrapuestos en mi trabajo. Asimismo, el análisis ha hecho visibles las relaciones que estas escrituras establecen con un marco cultural que las constituye. Los vínculos entre los modos del trabajo colectivo es el hallazgo más notorio en este aspecto, pero también lo es la idea de una escritura como engranaje de un mecanismo mayor, de algo que las excede, como el mercado editorial, el reconocimiento crítico, el encuentro con el público.

Cuentos, prólogos, crítica cultural y literaria, forman parte de un proceso de intervención que implica encontrar las palabras para lo nuevo y también las operaciones para renovar lo dicho.

Mario de Andrade hace desbordar la retórica; la voz espuria -híbrida, autóctona, prohibida y discriminada por la homogeneidad parnasiana- florece con humor entre los bloques de la mitología grecorromana dejando en evidencia el discurso oral moderno y las nuevas-tradicionales dimensiones que explora la vanguardia primitivista. Los modernistas impulsan de esta manera una reconfiguración de la lengua brasileña que reconoce la diversidad de expresiones autóctonas y la oralidad que eran despreciadas por la Academia, defensora del portugués lusitano.

En la elección de la retórica parnasiana de Macunaíma podemos reconocer una representación de la voluntad de asimilarse al medio urbano que coincide también con la voluntad del indio boróro si consideramos el modo en que João do Rio cierra su crónica: se mofa del objetivo del indio al venir a la ciudad; buscar una “patente da guardia nacional”. Dice: “Um índio, convencido de que vae retomar o Brazil, assimilando-se ao meio, so poderia começar pedindo uma patente. Antes do mais, a patente” (1911: 251); para João do Rio, esta adaptación a las condiciones modernas tiene como consecuencia que el indio pierda el carácter originario que le atribuía el romanticismo y que reivindicaban los “jacobinos”, para volverse un sujeto moderno más. Lo configura -y parafraseamos a José Ingenieros- como un parásito social que se sostiene a través de la simulación. Raúl Antelo analiza las lecturas brasileñas de la obra de José Ingenieros, principalmente las que hacen los modernistas como Mario de Andrade, relacionando el *sin carácter* de Macunaíma con sus clasificaciones socio-psicológicas. José Ingenieros distingue entre los simuladores que *tienen carácter* definido como los que consiguen afirmar su propia identidad de aquellos *sin carácter*, la masa anónima y amorfa que cede a las más leves presiones y sufre todas las influencias. Ingenieros plantea que aunque se manifiesten en resistencia a la modernización, con mayor o menor éxito, son agentes modernizadores en cuanto asimilan, en intermitencia, la multiplicidad del espectro cultural

(...) o sociólogo Ingenieros, apoiado num psicólogo como Ribot², tão fortemente reivindicado por Mário de Andrade, está nos dizendo que os sem-caráter são um mal necessário. São, ao mesmo tempo, felizes e mortífe-

² Obsérvese que esta es una de las lecturas que menciona el boróro, según João do Rio, en la entrevista.

ros. Agentes de simulação fraudulenta, levam adiante, entretanto, a modernização, sem deixar de resistir, indolente ou inoperantemente, ao consenso geral e se oporem, de quebra, à violência e à intolerância dominantes. [...]. Observe-se, entretanto, que os homens sem-caráter, como o herói primitivo, ainda que inofensivos, são seres dionisíacos, ruminantes intermitentes e antropófagos de repasto completo, enquanto os homens de caráter nem sempre alcançam a digerir a variedade de estímulos que os cercam” (Antelo, 2009: 114).

+ -

Tanto el indio boróro como Macunaíma son rumiantes de todos los estímulos de su entorno, representando en ello la transformación histórica de la cultura brasileña que asimila la modernización. Los modernistas representan en personajes como Macunaíma, el *héroe sin carácter*, a aquellos que experimentan en el cuerpo la multiplicidad de la experiencia cultural brasileña: la selva y la ciudad, lo primitivo y lo moderno descentrado, desjerarquizado, la experiencia del proceso modernizador en el Brasil contemporáneo a la obra caracterizada por Antelo como “un indefinido movimiento en dirección al movimiento” (2009:105) en el que el exterminio de culturas y sociedades le es inherente (2003:23).

La representación del indio como *héroe sin carácter* también se contraponen a las corrientes modernistas contemporáneas que surgen en reacción a ellos, como el grupo *Verde-Amarelo* (1925-1926) y el grupo *Anta* (1927), que retoman los símbolos indianistas para exaltar la tradición y glorificar la historia nacional con el objeto de conservar las estructuras establecidas que los modernistas pretenden desmontar. Los integrantes de estos grupos posteriormente crearán el *Movimiento Integralista* (1930) que es considerado la variante brasileña del fascismo italiano (Campos en O. Andrade, 1981: XXXIX).

La producción oswaldeana, posterior a los *manifiestos*, que aborda la antropofagia discute con estas corrientes nacionalistas xenófobas emergentes, denuncia sus procedimientos y trabaja en la diferenciación de su forma de entender lo primitivo de aquellas que impulsan estas corrientes. En la década del ‘40, en conversación con Edgard Cavalheiro, Oswald de Andrade manifiesta que considera a la antropofagia una imagen usurpada por el nazismo que tiene todo el potencial de volverse una filosofía de la devoración por la devoración a favor del fascismo y contrario a los objetivos que impulsaba su primitivismo: socializar los beneficios y

*Escrituras Latinoamericanas:
Literatura, teoría y crítica en debate*

Editoras

Roxana Patiño y Nancy Calomarde

se terminó de imprimir en
noviembre de 2013

Córdoba - Argentina

transformar las relaciones sociales mediante el progreso técnico. El nazismo representaba así, al bárbaro tecnificado que se apropiaba de lo que necesitaba para dominar al otro; Hitler era la propia representación del bárbaro tecnificado (Dantas, 2006: 157). En la posguerra, Oswald de Andrade encararía, entonces, la misión de *desbarbarizar* el bárbaro tecnificado para reimpulsar su propuesta primitivista; su tesis “La crisis de la filosofía mesiánica”, anteriormente mencionada, propone una relectura de la historia universal desde la clave antropofágica para anunciar el fin del patriarcado esclavizador que había vencido al matriarcado primitivo, y el advenimiento de una nueva era de matriarcado en la que se concretaría el deseo de una sociedad colectiva para el ocio.

Antropofagia, entre-lugar y redevoración planetaria

Durante la década del ‘70 y del ‘80, la figura del antropófago es retomada por Silviano Santiago y Haroldo de Campos para referirse a la especificidad de la literatura latinoamericana y a las relaciones dialécticas y dialógicas entre culturas. Nos referiremos al ensayo de Silviano Santiago *El entre-lugar del discurso latinoamericano* (1971)³ y el ensayo de Haroldo de Campos *De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña* (1982), los cuales guardan puntos de encuentro con un proyecto crítico colectivo que se gestaba desde los años ‘70. Este proyecto proponía una renovación de la crítica latinoamericana que reflexionara sobre su literatura la cual, precisamente en ese momento, era consagrada en el plano internacional a través de su incorporación en los repertorios académicos y en el mercado editorial extranjeros en lo que se conoció como el boom de la literatura latinoamericana. Para ello, este proyecto consideraba necesario generar un debate conjunto sobre la crítica y la historiografía literarias, que acompañara la “madurez” de un cor-

³ El ensayo fue originalmente escrito en francés con el título de *L'entre-lieu du discours latino-américain*. Eugenio Donato sugiere otro título para su difusión en una conferencia en la Universidad de Montreal en 1971, *Naissance du sauvage, Antropophagie Culturelle et la Littérature du Nouveau Monde*, que destaca la línea antropofágica del ensayo. Posteriormente fue publicado en inglés en 1973 por la Universidad de Buffalo y, en 1978 en portugués en el libro *Uma literatura nos trópicos* (Santiago, 2000: 77).

pus en pleno proceso de expansión y consagración internacional. En torno a este proyecto, se crearon espacios institucionales y revistas académicas sobre la literatura y la cultura latinoamericanas que respondían, también, al interés de las áreas de estudios latinoamericanos de los centros académicos metropolitanos. En diálogo también con estos últimos, principalmente a partir de los años '80, las investigaciones se produjeron en el marco de los estudios culturales y poscoloniales (Patiño, 2006).

Tanto Silviano Santiago como Haroldo de Campos aludían a una situación de colonización cultural que debía ser revertida mediante un cambio de posición frente a la cultura denominada *universal*. Ambos ensayos críticos fueron reconocidos posteriormente por Walter Dignolo como poscoloniales, advirtiendo también la posibilidad de ponerlos en relación a la *fagocitosis* de la teoría de Kusch (1995:33). En sus ensayos reflexionan, en palabras de Santiago, sobre el lugar del discurso latinoamericano en confrontación con el europeo y, en palabras de Campos, sobre la construcción de un *nacionalismo modal* y el fenómeno de *rededevoración planetaria*. Ambos autores orientan un proceso de inversión de valores (dominador/dominado, civilizado/bárbaro, desarrollado/subdesarrollado), con respecto a la cultura colonizadora, que reconocen gestándose también en la literatura brasileña y latinoamericana contemporánea. La literatura y la traducción permitirían configurar un entre-lugar que superara esta polaridad, neutralizándola. Proponían al escritor y al crítico latinoamericano auto-reconocerse como agentes activos dentro de la transformación de la cultura *universal* (eurocéntrica) aunque existieran relaciones de dependencia arraigadas por un colonialismo económico. Haroldo de Campos discute la concepción económica de subdesarrollo aplicada a la cultura en tanto que la cultura latinoamericana sería fecunda al desarrollo de una poesía experimental con potencial de redefinir la concepción de la poesía occidental pese a pertenecer a una cultura clasificada entre las subdesarrolladas (1982:12). Por eso, desautoriza las clasificaciones que equiparan desarrollo cultural a desarrollo económico. Ambos definen la especificidad del discurso latinoamericano como producto de la diferenciación crítica respecto del discurso hegemónico occidental.

Estos ensayos aparecieron en el marco de las dictaduras latinoamericanas, no se trata solamente de un discurso contra el asedio de una eco-

Índice

Introducción. Roxana Patiño y Nancy Calomarde	7
Roxana Patiño: Itinerarios de la teoría y la crítica literaria latinoamericanas (1970-2000)	21
Nancy Calomarde: <i>Orígenes</i> en su tinta	53
Bernardo Massoia: Perspectiva metacrítica de los estudios vallejanos en las últimas décadas (1985-2005)	83
Valeria Bril: Aproximaciones teórico-críticas a la novelística de José Donoso: lectura para pensar <i>El obscuro pájaro de la noche</i>	107
Jorge Bracamonte: Las tradiciones literarias latinoamericanas en Saer, Piglia y Aira	127
María Florencia Donadi: Derivas de la crítica: la construcción del valor de la obra de Caio Fernando Abreu	155
María José Sabo. Nueva Narrativa: relecturas críticas del canon latinoamericano en clave poscolonial.	187
Luciana Irene Sastre: Antologías de jóvenes narradores argentinos: prólogos de valor.	225
Juan Manuel Fernández: Modernismo brasileño: antropofagia y primitivismo. Lecturas e incorporaciones en el ensayo crítico de Haroldo de Campos, Silviano Santiago y Raúl Antelo	257

341-343, Julio-Septiembre. Pittsburgh.

DANTAS, Vinicius 2006. “O canibal e o capital: a arte do “Telefonema” de Oswald de Andrade”, en Benjamin Abala Jr. / Salette de Almeida Cara (orgs). *Moderno de nascença*. São Paulo: Boitempo Editorial.

DO RIO, João 1911. *Vida vertiginosa*. París: Garnier.

GARCIA CANCLINI, Néstor 1999. *Entrar y salir de la hibridación*. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXV, Nº50 53-57, Lima-Hanover.

GARRAMUÑO, Florencia y Adriana Amante 2000. “Prólogo”, en *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

GRÜNER, Eduardo 2002. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.

— 2010. *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires: Edhasa.

LACLAU, Eduardo 1996. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.

MAYBURY LEWIS, David 1992. “Una crónica amarga. El Brasil de los indios”, en Gutiérrez Estévez/ Portilla/ Gossen/ De Alva (eds). *De la palabra y la obra en el mundo 2*. Madrid: Siglo XXI.

MIGNOLO, Walter 1995. *Occidentalización, imperialismo, globalización: Herencias coloniales y teorías postcoloniales*. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXI. Nº 170-171, 27-40, Enero-Junio. Pittsburgh.

MOREIRAS, Alberto 2000. *Hegemonía y subalternidad*, en Moraña, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 135-147.

PATÍÑO, Roxana 2006. “Debates teóricos en torno a la literatura latinoamericana: el surgimiento de un nuevo proyecto crítico (1975-1985)”. *Revista Orbis Tertius*, vol. XII. La Plata. En formato digital: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/6-patino.pdf>

ROSA, Nicolás 1997. *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

— 2006. “La ficción proletaria”. *La Biblioteca*, Nº. 4-5, 32-51. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

SANTIAGO, Silviano 2000. *El entre-lugar del discurso latinoamericano*, en AMANTE, Adriana/ GARRAMUÑO, Florencia. *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 61-77.

— 2004. *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG Editora.

SCHWARTZ, Jorge 2002. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

nomía colonialista que interviene en la economía nacional y regional, sino también contra un discurso nacional que impone por la fuerza un sentido específico de lo que es la cultura brasileña de acuerdo con los intereses nacionales que hacen que esta intervención sea posible. El ejercicio que realizan Silviano Santiago y Haroldo de Campos de desmontar la cultura de la dependencia brasileña se sirve de la tradición de los discursos nacionalistas de la *Semana de Arte Moderna* en tanto estos no responden a un carácter específico de lo brasileño, como es el caso del *verdeamarelismo* y de *Anta*, sino más bien a la constitución de la pluralidad dentro del espacio nacional.

El ensayo *El entre-lugar del discurso latinoamericano* de Silviano Santiago comienza haciendo referencia al ensayo de Montaigne sobre caníbales latinoamericanos del cual rescata una cita de las memorias de Pirro al entrar a Italia, específicamente el momento en que éste reconoce que la formación de los ejércitos bárbaros no era “de ningún modo bárbara”. Esta expresión de respeto del rey Pirro es rescatada como metáfora del reconocimiento europeo contemporáneo por culturas que antes habían subestimado y que en el presente intervienen con sus obras en la transformación de la cultura occidental, incorporando y reformando la tradición europea. La literatura latinoamericana contemporánea a los ensayos puede entenderse como la prueba de este proceso de inversión de valores; Silviano Santiago lo define como un entre-lugar, un espacio de asimilación crítica de la cultura occidental para la constitución de una cultura híbrida que reclama a la cultura occidental como propia pero que a la vez se asume diferente. Cierra el ensayo sintetizando el concepto de entre-lugar de esta manera:

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en este lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana (2000:77).

Silviano Santiago critica como vicio la práctica, que señala arraigada en el discurso universitario, de reconocer fuentes e influencias europeas en el discurso latinoamericano y plantearlas como deuda contraída (obra parásita) en vez de como un proceso de asimilación de obras extranjeras

para la constitución de una diferencia. En sentido contrario, el autor configura al discurso literario y crítico latinoamericano como un *entre*, situado entre el sacrificio de una obra para la creación de otra y el reconocimiento de los juegos en su arquitectura; la obra de referencia se construye como prisión: entre espacio monástico para la devoción del modelo original (la arquitectura de la obra) y de transgresión en el reconocimiento de sus limitaciones, debilidades y lagunas que permiten diseñar el escape. El entre-lugar es un espacio de conversión, perversión o inversión del modelo. Una traducción reconocida como traición en tanto es una incorporación insubordinada a la obra de origen y orientada a la representación de la propia experiencia contemporánea en la propia lengua. Una traducción global, de pastiche, de parodia, de digresión, es la alternativa que Silvano Santiago propone frente a la noción de originalidad de la obra de arte para liberar la producción contemporánea de las deudas externas (Garramuño y Amante, 2000:12).

Este espacio híbrido de la crítica y la ficción es reconocido también por Silvano Santiago como ritual antropofágico, lo que tiende vínculos con la tradición antropofágica modernista. Haroldo de Campos, en su ensayo, analiza la antropofagia oswaldeana cuando reflexiona sobre la literatura y la cultura nacional, considerándola como un precedente del modo de relación dialéctica y dialógica con la cultura universal que él propone (12). Define al caníbal como un polemista, un luchador, pero también un antologista, en cuanto a que sólo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para extraer de ellos la proteína y la médula necesaria para el robustecimiento y renovación de las fuerzas naturales.

Silvano Santiago dice que el escritor latinoamericano debe aprender a hablar la lengua de la Metrópoli para poder combatirla mejor (72). Por su parte, Raúl Antelo explica esta propuesta de *entre-lugar* como un espacio de reapropiación de lo mejor de la cultura universal para usarla como arma contra lo peor de ella misma (2007a), lo que nos recuerda el epígrafe citado del ensayo al que nos referimos:

El jabutí que sólo poseía una piel blanca y suave se dejó morder por la onza que lo atacaba. Morder tan profundo que la onza se quedó prendida al jabutí y acabó muriendo. Con el cráneo de la onza hizo su caparazón. *Quarup* (Antônio Callado en Santiago, 2000: 61).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio 2007. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ANDRADE, Mario 1988. *Macunaíma*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- ANDRADE, Oswald 2000. “Manifiestos”, en Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas*. São Paulo, Iluminuras-Fapesp.
- 1981. *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- ANTELO, Raúl 2001. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG Editora.
- 2003. “Futuridade”, en Héctor Ricardo Leis / Caleb Faria Alves (org.). *Condição humana e futuridade no cone sul*. Florianópolis: Editora Cidade Futura.
- 2007a. “Rua México”. *Z Cultural. Revista Virtual do Programa avançado de cultura contemporânea*. PACC-UFRJ. Año III, N° 2, Abril-Junio. Fecha de consulta: 07/03/2010. <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/inicial.php>
- 2007b. “A catástrofe do turismo e o rosto lacerado do modernismo” en Raúl Antelo, Maria Lúcia de Barros Camargo (org). *Pós-Crítica*. Florianópolis: Letras contemporâneas.
- 2008a. *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo.
- 2008b. “¿Existe un lugar latinoamericano? It.”. Ponencia del simposio: “Desafíos que plantea la globalización en las artes visuales” UNTREF, Sede Centro Cultural Borges. Buenos Aires.
- 2009. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa
- BUCK-MORSS, Susan 2005. *Hegel y Haití*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- CAMPOS, Haroldo 1969. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- 1981. “Prólogo”, en Oswald de Andrade. *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- 1982. “De la razón antropofágica”. *Revista Vuelta*. N° 68. Julio. México. Traducción de Eduardo Milan.
- CORNEJO POLAR, Antonio 1997. *Mestizaje e Hibridez: Los riesgos de las metáforas*. *Apuntes*. En *Revista Iberoamericana* Vol LXIII. N° 180,

situação ambivalente dos confins, onde o Ocidente se olha a si mesmo para desconhecer-se alterado de si. A identidade antropofágica seria a constante construção de uma *diferença*, mas também a busca, *em si mesma*, de um modo sul-americano de ser universal (2007b: 28).

Antelo coincide con Haroldo de Campos al advertir este fenómeno de *redevoración planetaria* en la cual la historia se presenta como un tiempo que no cesa de retomar flujos abandonados, de diversas proveniencias, para la *repurificación* o renovación de la propia cultura y no para el falso reconocimiento del presente como *déjà vu*; disiente con el objetivo que Mignolo entiende en Santiago de la construcción de un locus diferencial como finalidad última, proponiendo más bien la búsqueda de una comunidad que sea producto de la “conciliación de lo irreconciliable”, que no pretenda fijar una identidad única y final sino que más bien la asuma como objeto inhallable, con potencia de redefinirse siempre en un “más allá” de las partes; propone una comunidad no reunida en la idea de lo universal, que tiene una matriz europea, sino en el *it*, en un espacio neutro y externo que pueda tener lugar en un “más allá”.

La reapertura de la lectura del modernismo para este autor surge de la necesidad de realizar una crítica de ese proceso (2009: 120); no comparte con ellos las ilusiones de colonizar el futuro propias de un progresismo tecnólatra (2001: 270; 2003: 16), sino la concepción modernista de una comunidad que se encuentra en lo primitivo con el objeto de augurar un nuevo primitivismo post histórico (2009: 120).

De esta propuesta neo primitivista, consideremos como lectura final de este trabajo, la descripción que realiza Antelo del imaginario primitivo, después de distinguir al primitivo del niño, en tanto aquél tiene condiciones de elaborar un imaginario que puede tornarse mundo y constituir un lugar propio en la historia:

(...)Apontaria assim a uma confluência da liberdade ética e da responsabilidade radical com a esfera específica da subjetividade, o que define, portanto, renovados efeitos do pensamento sobre o tempo, notadamente, aquilo que Foucault chamará a implicação sagital de nossa relação com o presente. Para o modernismo, portanto, essa dimensão oblíqua (parcialmente memoriosa, parcialmente desmemoriada) do presente significa colocar-se como primitivo e resgatar o arcaico como *impureza dinâmica* a partir da qual se *repurifica o presente* (...) (2009: 119).

El autor hace referencia al mito de origen del caparazón del Jabutí, una tortuga brasileña. Una metáfora de un proceso defensivo/ofensivo: tomar una dosis, un fragmento reutilizado para fortalecerse frente a la amenaza. Oswald de Andrade también menciona al jabutí en el Manifiesto Antropófago “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabutí” (O. Andrade en Schwartz, 2000: 143). En las notas al pie de Benedito Nunes al Manifiesto,⁴ dice sobre el jabutí que en la mitología indígena es símbolo de la astucia, de la paciencia y de la resistencia. Estas tres cualidades son evocadas mediante este símbolo en dos situaciones históricas diferentes tipificadas como amenaza: la cultura extranjera que no es digerida para los intereses nacionales o continentales y que es operativa a los intereses coloniales. La primera, entre los modernistas, es la situación de la inmigración europea durante la primera posguerra que es presentada como amenaza además de la del desarrollo técnico europeo. Mario de Andrade en la crónica *América Brasileira* de 1924 utilizaba la metáfora digestiva para referirse al tratamiento de los inmigrantes:

O que tem de exótico, de inadaptável, que não pode ser digerido...para fora! O Brasil, se quiser ser o Brasil tem que funcionar como um estômago. E se europeus emigrarem para cá...Aceitemo-los. Mas é preciso digeri-los imediatamente como já fazem os Estados Unidos. (M. Andrade en Antelo, 2009: 109).

La segunda, es la amenaza que Silviano Santiago advierte en un neo-colonialismo que actualiza las prácticas del colonialismo de la conquista de Latinoamérica y que reactiva el fenómeno de duplicación especular que extermina los múltiples rasgos latinoamericanos en la reproducción de la figura única de la cultura occidental. Silviano Santiago propone, como acción de sabotaje para la descolonización, retomar la tradición mestiza en tanto esta acción permitiría quebrar la unidad constituida por el código lingüístico y el código religioso, a los que entiende como los

⁴ La edición de los manifiestos que realiza Jorge Schwarz en *Vanguardias latinoamericanas* (2000) incluye las notas de Benedito Nunes al *Manifiesto Antropófago* publicadas en *Surréalisme Périphérique*, Moura Sobral (org), 1984:159-179.

principales sistemas de propagación de la cultura occidental en Latinoamérica.

El entre-lugar de la literatura y de la traducción es un espacio crítico de hibridación que construye un espacio plural opuesto al que Haroldo de Campos define como xenofobia monológica (1982:12), fenómeno que advierte en el no reconocimiento del diálogo existente entre culturas; considera, como Silviano Santiago, a la cultura latinoamericana como un espacio híbrido que construye un diálogo posible, en oposición a la imposición de la homogeneidad discursiva. Silviano Santiago observa en este sentido que la mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza y, en nota al pie, cita el artículo *Sol de Meia-Noite* de Oswald de Andrade en el cual éste advertía en la Alemania nazi sobre los valores de unidad y pureza que la cultura brasileña, junto a las otras culturas mestizas del mundo, debía reeducar desde la hibridación cultural. La Alemania racista “Necesita ser deshecha en el *melting-pot* del futuro. Necesita mulatizarse” (O. Andrade en Santiago, 2000:67).

En este sentido, Haroldo de Campos distingue también un nacionalismo ontológico de un nacionalismo modal (13-14) en tanto el primero, según un modelo organicista del Siglo XIX, busca el origen como momento histórico en que se produciría la encarnación del espíritu del logos nacional, obscureciendo la diferencia -entendida como sus disrupciones, infracciones, los márgenes, lo monstruoso- para definir una orientación a través de la historia. La debilidad del nacionalismo ontológico estaría en que al querer buscar una esencia común, caería en un retrato medio, que terminaría no siendo característico, por lo que se vería obligado a imponer ese retrato para mantener su hegemonía. Es el caso de la escultura fascista que tenía prohibido exhibir deformaciones corporales en sus obras. El nacionalismo modal, al que apoya Haroldo de Campos, sería un movimiento dialógico de la diferencia, que estaría constituido de acuerdo al *des-carácter* macunaímico en vez del *carácter*, a la ruptura que se contrapone al trazo lineal, a una historiografía de la fragmentación, en vez de a la continuidad de lo homogéneo. Rechaza la metáfora sustancialista de la evolución natural, gradualista y armónica por una nueva idea de la tradición que se contrapone al canon prestigioso. Haroldo de Campos reconoce el *sin carácter* de *Macunaíma* como denuncia de

que permita el conocimiento mutuo, la comprensión de lo irreconciliable y, por sobre todo, que multiplique las posibilidades de redefinición en un “más allá” de las partes.⁸

Este primer movimiento de antropofagia en la antropoemía incorpora también la tradición cultural en el pensamiento sobre el presente, no para reconocer al presente como mera repetición del pasado, sino para hallar “...pontos de resistência, transferência e transgressão, onde o valor transita e se transforma...” (2001: 276). Practicar la antropoemía en la antropofagia es librar a esta última de la indiferencia causada por el exceso de la ingesta de diferencia. El agotamiento es considerado generador de la fisura y del deseo de lo abyecto: nuevas relaciones constituidas con el otro y nuevas relaciones *abyectas* en las que interviene el potencial fabulador de la ficción, del azar, del olvido deliberado, del anacronismo deliberado y de la atribución errónea borgeana, de la lectura paranoica; de todo aquello que, en palabras de Gilles Deleuze citadas por Antelo, “se inscreva também na carne” (270), que implique la subjetividad y los saberes del cuerpo.

La interpretación que Antelo hace de las paradojas del modernismo brasileño, en el ensayo “A catástrofe do turista e o rosto lacerado do Modernismo” (2007b), sintetiza en parte las lecturas que él mismo hace sobre el modernismo brasileño y las de Silviano Santiago y Haroldo de Campos:

A escritura do modernismo alimentou-se, portanto, deste paradoxo. Admitiu a existência de uma tradição ocidental, porém tentou sempre reinventar a metafísica do ser nacional como seu campo restrito, como uma ressalva ou entre-lugar que guardasse a memória do desgarramento originário. Buscava assim a *reapropriação* do melhor da cultura universal para utilizá-lo como arma contra o pior dela mesma, a partir da

⁸ La armonización en la hibridez es una de las objeciones que realiza Antonio Cornejo Polar a Néstor García Canclini en *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes* (Cornejo Polar, 1997: 342) a lo cual García Canclini responde, en *Entrar y salir de la hibridación*, que no piensa su objeto de estudio como hibridez (un estado) sino como procesos de hibridación en los que es posible reconocer los desgarramientos y aquello que no llega a fusionarse. “Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado. Una teoría que vea la hibridación como algo a lo que se pueda llegar, de lo que es posible salir y en la que estar implica hacerse cargo de lo in-soluble, lo que nunca resuelve del todo que somos al mismo tiempo otros y con otros” (García Canclini, 1999: 56).

bais...” Antelo delinea genealogías de ambas categorías, en la tradición brasileña y en la europea, para extraer de ellas aquello que permita pensar una comunidad. Como ya dijimos, Antelo distingue la antropofagia del canibalismo en tanto la segunda separa a los que comen de los que son comidos, quienes entregan una plusvalía para la reproducción de aquellos que con ellas se alimentan. La antropofagia modernista supone el ideal de una comunidad horizontal e integradora para una economía de reproducción específicamente redistributiva (Oswald de Andrade - Bataille) que no está basada en la acumulación sino en el dispendio de lo incorporado. El antropoemismo, el extremo opuesto del canibalismo y la antropofagia, es el resultado del exceso de la acumulación, de lo indigesto que produce la náusea, el fin del deseo o la indiferencia frente a la diferencia. Un vómito que corresponde a lo que Nicolás Rosa llama la “resaca social” (2006: 33), el producto humano-residual del modo de producción capitalista, considerando también, como parte del mismo proceso, a los efectos indeseables de dispositivos anestésicos sobre estos mismos agentes sociales.

A propósito de esto último, Antelo también describe el estado de pérdida de sensibilidad frente al acontecimiento, causada por el hastío que produce la acumulación de bienes, entre ellos los culturales. Paolo Virno, autor del libro *El recuerdo del presente* (2003) -citado por Raúl Antelo a propósito de esta experiencia apática (y hepática) en el ensayo “Modernismo, repurificação e lembrança do presente” sugiere que la historicidad de la experiencia en el presente pasa desapercibida al ser reconocida como *déjà vu* por efecto de una *memoria hipertrófica* en expansión; un exceso de memoria, que reconoce abordado en las *Consideraciones extemporáneas* de Nietzsche o representado en el “Funes el memorioso” de Borges, que el filósofo italiano entiende como resultado de la imposibilidad de soportar la experiencia de lo posible que ofrece el presente (Virno en Antelo, 2009: 90).

Antelo propone en “Políticas caníbais...” practicar la antropofagia en la antropoemía y la antropoemía en la antropofagia, aliándolas una a otra por una experiencia renovadora. Volver a tragar lo vomitado y regurgitar lo acumulado. El primer movimiento es de incorporación del extranjero, el radical diferente, el indigesto, como “condição indispensável da vida moderna e o mais resistente obstáculo à totalização operativa” (2001: 276). Antelo deja claro que no se trata de incorporar en clave armónica sino de multiplicar infinitamente el espectro de posibles, a partir de la alteridad,

Mario de Andrade a la falacia logocéntrica que considera presente en todo nacionalismo ontológico (13).

Para el reconocimiento de la cultura híbrida en la tradición, ambos autores proponen una revisión cultural e histórico-literaria de la cultura latinoamericana -en especial de la brasileña- para contribuir a la redefinición de la tradición literaria contemporánea. En este sentido, Silviano Santiago aborda el elemento híbrido de la cultura colonial como perversión de la unidad del código lingüístico y religioso, y Haroldo de Campos rescata los aportes de la cultura barroca (14-16) que habría sido negada por las historias literarias brasileñas en su conformación de la poesía nacional, en tanto la poesía barroca sería la primera en cuestionar el logocentrismo occidental a partir de la incorporación de las voces locales.

Con respecto a la literatura contemporánea, la poesía concreta -de la cual Haroldo de Campos fue poeta, ensayista y promotor- es considerada por él mismo como una producción transgresora del logocentrismo occidental dado que, desde los márgenes, se apropia del código poético occidental y lo transforma radicalmente para impulsar una nueva síntesis en la cual lo universal no pasa por la construcción de lo homogéneo sino por las relaciones entre diferencias. Al igual que Silviano Santiago, este autor no concibe a la literatura brasileña como parásita de la europea por la carga de las influencias, sino que más bien la considera inauguradora de constelaciones⁵ entre culturas que guardan diferencias. Campos configura el fenómeno de la *redevoración planetaria* en la literatura contemporánea (17-19), en la cual el proceso transculturador no se circunscribiría sólo a la cultura latinoamericana sino que ésta también sería a su vez incorporada, en una relación dialógica y dialéctica, por otras culturas.

Ambos ensayistas consideran a las producciones de los escritores del boom latinoamericano como ejemplo de la antropofagia en el discurso latinoamericano. Silviano Santiago reconoce, en las producciones de Cortázar y Borges, procedimientos fecundos que deben ser reconocidos y aprovechados en la elaboración de discurso crítico que trate la especificidad de la literatura latinoamericana (2000: 77). Haroldo de Campos los llama “bárbaros alejandrinos” (quizás también evocando, como Silviano Santiago (2000:75), la transposición en alejandrinos de *El Cementerio*

⁵ Sobre la poesía concreta y las constelaciones, ver *A arte no horizonte do provável* (1969).

Marino, que figura entre las obras de Pierre Menard) por el trabajo erudito de estos escritores traductores que conciben a la literatura contemporánea como ejercicio crítico de rescritura de la tradición occidental (1982: 17). Tanto Silviano Santiago como Haroldo de Campos señalan en la propia literatura latinoamericana las pautas para la construcción de un discurso crítico fecundo que sirva como aporte a la construcción de un espacio diferencial de enunciación latinoamericana con poder de redefinir no sólo la cultura regional, sino también colaborar con la cancelación de la hegemonía del discurso monológico occidental.

Antropofagia y antropoemismo en los ensayos de Raúl Antelo

El ensayo crítico de Raúl Antelo discurre sobre el presente indagando sobre una tradición que él mismo amplía, en un trabajo de descubrimiento y puesta en discusión, como aporte a los estudios sobre la cultura latinoamericana. Su ensayo interviene sobre la experiencia contemporánea entendida, de acuerdo con Benjamin y Virno, como experiencia de pobreza por saturación, un hastío generalizado causado por acumulación de objetos, repetición de la reproducción técnica y agotamiento de discursos críticos e históricos que dificultan el reconocimiento del acontecimiento presente; es un trabajo que aspira a devolver el objeto latinoamericano a lo sensible, a una fruición singular de la tradición y del pensamiento sobre esta tradición. Para eso Antelo realiza un trabajo metacrítico sobre la creación en la crítica cultural reivindicando e impulsando sus vertientes literarias.

Antelo construye un dispositivo de lectura, entre lo ético y lo estético, para pensar la experiencia y lo define como un intersticio entre ficción y teoría. Aborda la tradición literaria y crítica latinoamericana junto a la europea para encontrar genealogías, posibles diagnósticos y respuestas a problemáticas contemporáneas, de acuerdo con una concepción repurificadora de la cultura, propia de los modernistas, que él mismo actualiza en el ensayo “Modernismo, repurificação e experiência do presente” (2009).

Propongo seguir el recorrido de las entrañas del ensayo “Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético”, publicado en *Transgressão e Modernidade* (2001), en el cual Antelo incorpora y resignifica categorías

ciación del discurso latinoamericano con respecto al occidental y las reorganizaciones curriculares académicas. Para Antelo, el punto débil del proyecto residiría en “reificar el lugar geocultural como causa final de la discursividad crítica” (2008:69). Por ello, problematiza esta noción de lugar a través de la de espacio (literario, ficcional) describiendo una genealogía de prácticas culturales como las de *Acephale* cuyos representantes, en el contexto bélico de la segunda guerra mundial (por necesidad o decisión), deben posicionarse en un des-lugar de exiliado, de resistencia y crítica hacia el presente, que estaría deslocalizado respecto de las regiones y banderas y que tendría como única religación al discurso ensayístico y ficcional.

Tanto desde la determinación biológica de las ficciones que descubre Caillois como desde el método paranoico-crítico de Dalí-Lacan, líneas que pertenecen respectivamente a las publicaciones *Acephale* y *Minotaure* y que Antelo pone en relación con las lecturas de Benjamin, el autor sostiene que “las posiciones acefálicas se orientan hacia la experiencia del límite capaz de conducirnos a la nada y a la acefalidad a través de la paranoia y, por medio del inconsciente, a un no saber inherente a la misma conciencia, saber ése de un yo escindido y atraído, al mismo tiempo hacia lo abyecto y lo innombrable” (2008a: 78). El espacio crítico, entre ficción y teoría, es asumido como un espacio de transgresión de las prohibiciones del lenguaje que permite pensar un “más allá” de toda posición en el que se afianzaría la comunidad no ya en un lugar específico configurado a partir de la oposición con el otro sino en un espacio de des-subjetivación de las partes en una conciliación con el otro, “una conciliación de lo irreconciliable” según cita de Dalí, que no deja de mantener la diferencia de lo híbrido y su *agon*. De este modo, como en el ensayo “Políticas canibais...” (2001), Antelo propone una salida superadora de una diferencia como fin último, que sería producto de una crítica relativista, para retomarla como razón penúltima sobre la que interviene la potencia fabuladora de la crítica y la ficción a la manera de “un anillo que enlaza comunidad y escritura” (2008a: 81).

Retomando la distinción -común a dos de los ensayos citados- entre antropofagia y antropoemismo, que reconocimos como la incorporación ligada a la guerra de la cultura exógena y la expulsión mediante el vómito después de la náusea a causa del exceso de la ingesta, lo indigesto, proponemos ahora describir la manera en que ambas están ligadas por la crítica de Raúl Antelo como productoras también de la *fisura*. En “Políticas canibais”

no en cuanto puede llevar la representación más allá del agotamiento causado por la repetición, devolviendo un espacio vacío y, por ello, de mayor libertad para crear y sentir. Raúl Antelo incorpora, entre otras, las lecturas de Carl Einstein quien combatía la interpretación de la naturaleza muerta como una simple disposición de objetos rígidos y sin contenido, invariablemente equivalentes a ciertos significantes, proponiendo más bien transformarlos en una función psicológica activa. Las reflexiones de Carl Einstein sobre las pinturas de paisajes montañosos de Hércules Seghers coinciden con la tesis de Heidegger que ya citamos de Agamben sobre el ser de la piedra que “es sin mundo”, la representación de la insensibilidad total de lo pétreo; según Carl Einstein, la piedra es “*le signe de la mort et d’une impuissance complète, le signe d’une immobilité psychique, d’une anesthésie totale, d’un silence terribles*”. Seghers, representando la materia insensible, nos ofrece el extremo de lo indistinto (un lenguaje ausente, una materia indistinta) como fenómeno anestésico para una renovada sensibilidad de la diferencia y la vida, de las sutilezas de los sentidos y el lenguaje estético. Para Einstein, Seghers llevaría al límite la naturaleza muerta. Podríamos representarlo como el posible sin nombre o el sin hombre, su vanidad mortal en el paisaje. Raúl Antelo afirma que vaciar es también abrir al deseo potencial, abrir el espacio a lo impensado, a lo que aún no tiene lugar.

Antelo, en este mismo trabajo, al referirse al lugar latinoamericano, frente a la posibilidad de la fijación en un sentido último, pone el acento en el valor de un objeto inhallable que se redefiniría siempre en un “más allá”; expresa, citando a Carl Einstein, que crear es diferir y generar el vacío, elevar el objeto a la dignidad de la cosa y, mediante Clarice Lispector, que el lugar del objeto latinoamericano es el *it*.

También, en el ensayo “Local-global. De lo antropofágico a lo antropométrico” (2008), al considerar el lugar de la teoría referida a la cultura latinoamericana, Antelo discute el proyecto de construcción de un *locus* diferencial de enunciación de los estudios poscoloniales que, aunque sustentado en objetivos contramodernos, no propone alternativas superadoras a la locación (centro/periferia) creada por el diseño geocultural occidental sino, más bien, la re-colocación de los lugares de enunciación para dar lugar a una reconfiguración geopolítica y geocultural; en palabras de Mignolo “ganar lo que fue negado por la occidentalización” (1995: 39) mediante la descentralización con respecto a la Metrópoli, la diversificación y diferen-

modernistas, poniéndolas en diálogo con otras producciones de su autoría como el ensayo “Local-global. De lo antropofágico a lo antropométrico”, publicado en *Crítica acéfala* (2008a), la ponencia “¿Existe un lugar latinoamericano? It” (2008b) y el ya mencionado “Modernismo, repurificação e experiência do presente”, publicado en su libro *Ausências* (2009), todas producciones que incorporan categorías modernistas, para la lectura de su abordaje de discusiones contemporáneas sobre la identidad latinoamericana (el particular latinoamericano), sobre la apropiación y exclusión constitutivas del capitalismo (canibalismo), y sobre una crítica fecunda, que abre en lo literario, para el pensamiento del presente y lo que está más allá de él.

En “Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico”, Raúl Antelo posiciona su propia propuesta, a través de un análisis de las tradiciones críticas de los estudios culturales y poscoloniales, en una instancia superadora del particularismo culturalista de las corrientes posmodernas, a partir de la negación de la búsqueda de la diferencia como fin último de los estudios culturales; más bien, orienta la búsqueda hacia la construcción de universales para el reconocimiento de una comunidad situada más allá de las diferencias. En este punto coincide con la lectura que hace Alberto Moreiras sobre las aporías del pensar diferencial que pretende establecer Ernesto Laclau. Son ensayos que se inscriben en la reflexión contemporánea sobre comunidades posibles. Ambos citan el libro de Laclau *Emancipación y diferencia* (1996) destacando –en palabras de Moreiras– la propuesta del politólogo en constituir no una diferencia más, sino postular un “más allá” que niegue este sistema de diferencias y postule una universalidad de no-coerción y no-discriminación en la constitución de las nuevas esferas públicas. Moreiras llama “hibridez salvaje” a ese lugar o des-lugar (no entre-lugar), de radicalización aporética, que, en la posición de “significante vacío”, articula las diferencias; un universal que no implica homogeneización sino la preservación de una fisura constitutiva entre las partes (Moreiras, 2000:145).

El “particular latinoamericano” es concebido por Antelo en dos tiempos, primero como identidad diferencial, segundo como posición insertada en un contexto no diferencial en el que se mantiene la ruptura, la diferencia. En el ensayo “Genealogia do vazio”, también perteneciente a *Transgressão e Modernidade*, manifiesta que el pluralismo sin más con-

nota un rebajamiento de la sensibilidad, una cierta apatía frente a la diferencia, rebajamiento frente al cual puede arbitrarse un “reglamento de falta de reglas” que permita una salida a las diferencias en la creación de zonas híbridas, un umbral de sensibilidad entre las partes (2001:32-33).

Esta alternativa de construcción de un universal es definida en “Políticas canibais...” como la construcción de un arco hermenéutico incompleto: un medio no diferencial en el que se reinscriben las diferencias enfrentadas para analizar las relaciones recíprocas entre dolor y placer, anestesia y sensibilidad (267); es comparada también a un anillo partido y a una sutura. El anillo partido nos sugiere la representación visual de un ángulo oblicuo, dos líneas que parten de un punto oponiéndose y encontrándose en otro extremo; también es la forma de una aguja curva para suturar. La noción de *sutura*, si pensamos la separación continental, nos sugiere el trabajo sobre la herida: el desgarro de los tejidos sobre el cual el trabajo crítico vuelve a poner en contacto las fibras sensibles para que estas puedan unirse con menor trabajo, dejando, como marca de la operación, la cicatriz.

En otro ensayo, “La acefalidad latinoamericana”, Antelo alude al mito del lecho de Procusto para describir el tema abordado, “(...) el lecho y las rasuras de la cultura europea de entre-guerras (...)” (2008a: 33). De ese modo, nos presenta al lecho marino del Atlántico como abismo que separa continentes por la acción de la guerra, el exilio y las diferencias culturales; abismo sobre el cual los pensadores acefálicos, críticos de la política fascista colonial europea, intervienen con un proyecto de articulación que tiene como objetivo una emancipación cultural a escala mundial.

En “La acefalidad latinoamericana” Antelo rescata un ensayo excluido de las obras completas de Bataille, “Conocimiento de América Latina” (1931), en el cual este autor fija una lectura de Latinoamérica como lo otro de Occidente, no en el reconocimiento de los lugares comunes de la representación de lo auténtico latinoamericano que terminan siendo reducidos a estereotipos, sino en reconocimiento del potencial corruptor que esta cultura podría tener sobre las costumbres europeas, considerando, primero, los elementos ajenos a la cultura latinoamericana que podrían destruir sus costumbres. De este modo, es posible pensar que, del potencial destructor de la cultura europea, surgiría el potencial destructor de la propia cultura europea, reabsorbiendo la cultura latinoamericana el

coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim” (2004:238), advertimos la representación del acontecimiento presente que es exteriorizado, como niño en el parto, como *it*.

Volviendo a la cita de Raúl Antelo en la cual retoma la distinción entre lo blando y lo endurecido que realiza Clarice Lispector, entendemos el acontecimiento como el cuerpo blando del agua viva y la obra como lo que exterioriza y endurece al acontecimiento, entre los cuales estaría la fisura. De este modo coincide con la lectura de Silviano Santiago que se refiere al *it* como la constitución del acontecimiento en objeto, la transformación de lo que es *apodrecível* o (putrefactible), como la experiencia subjetiva del *instante-ja*, en algo *duradouro* (duradero). Silviano Santiago dice que Clarice metaforiza el *it* con una imagen tomada de un poema de João Cabral de Melo Neto -posiblemente *Psicología da composição*- en el cual “*O ‘sol da atenção’ transforma a experiência subjetiva ‘num caroço seco e germinativo’, potencializando-a*” (2004:238). Como dice Raúl Antelo, mediante la fisura, el presente del acontecimiento se desdobra en una representación que va más allá del acontecimiento al quedar endurecido y, por ello, persistente en el tiempo, que a su vez puede reconocerse vivo e inaprensible; objetos de imprevisibles consecuencias que se abren en el momento fecundo de la creación.

Raúl Antelo afirma, partiendo de los casos de Bernard y Freud, que la fisura funda a la vez lo material y lo inmaterial (2001:270) en cuanto redefine lo conocido hasta ese momento y la forma de conocerlo al atravesar los dominios del saber establecido. La creación, entendida como transgresión, convierte al acontecimiento en *it*, en un objeto de efectos anestéticos en cuanto nos devuelve a un estado de sensibilidad renovado sobre los objetos que el entorno cultural fijó en la tradición al definir un modo de verlos.

En la ponencia *¿Existe el lugar latinoamericano? It*, presentada en el simposio *Desafíos que plantea la globalización en las artes visuales (UNTREF-2008)*, Raúl Antelo analiza precisamente este efecto anestético en la pintura. Primero distingue como no equivalentes las nociones de lugar y de espacio, entendido el primero como confín sobre el que el cuerpo experimenta sus límites, entra en contacto sensible y se relaciona con el otro, y el segundo, el espacio, como la dimensión en donde se puede conformar pluralidad reconociendo también los límites de las singularidades. Así, el arte es el espacio que tiene la potencia de redefinición de lo latinoamericana-

Sin ojos humanos, el yo, como el agua viva se sirve de los ropalios, órganos sensibles a la luz que se iluminan, se mueve hacia la fosforescencia distante e inaprensible de un insecto (que también persigue la luz), representación de ese instante-ya, y reproduce a su paso la intermitencia de la luz del insecto.

Giorgio Agamben, en *Lo abierto* (2007), cita los estudios de Uexküll sobre los sentidos de los insectos, particularmente la garrapata, la cual no percibe absolutamente nada más que tres elementos -componentes que reúne el cuerpo de los mamíferos- como su ambiente, lo cual deja fuera todo lo demás que sus órganos sensibles no descubren (2007: 87-90); en el apartado que le sigue, *Pobreza del mundo*, analiza las lecturas que Heidegger realiza sobre las investigaciones de Uexküll; según cita de Heidegger “(...) el animal está encerrado en el círculo de sus desinhibidores precisamente como, según Uexküll, lo está en los pocos elementos que definen su mundo perceptivo. Por esto, como en Uexküll, el animal `si entra en relación con otro, puede encontrar sólo aquello que golpea su ser-capaz y así lo pone en movimiento. Todo el resto no es *a priori* capaz de penetrar en el círculo del animal’.” (96-97). Esta relación entre animales mediada por desinhibidores, entre agua viva e insecto volador que describe Clarice, ilustra este paso del ‘*Aburrimiento profundo*’,⁷ inhibición o aturdimiento propio del universo cotidiano a la desinhibición causada por el acontecimiento que mediante el arte se pretende aprehender. El acontecimiento es aquello que golpea la sensibilidad y que es capaz de poner en movimiento la creación.

Si seguimos sobre la lectura que Agamben hace de Heidegger, consideraremos su triple formulación “la piedra es sin mundo [*Weltlos*], el animal es pobre de mundo [*weltarm*], el hombre es formador de mundo [*weltbildend*]” (95), este deseo de aprehensión del agua viva que evoca Clarice Lispector concordaría con la sensibilidad propia del mundo del animal; pero esta aprehensión es también conformación de un objeto de literatura, por lo tanto concordante también con la sensibilidad creativa del hombre, transformador del mundo. En otra de las citas que Silviano hace de Clarice “Nesta densa selva de palavras que envolvem espesamente o que sinto e pensó e vivo e transforma tudo o que sou em alguma

⁷ Es el título del catorceavo apartado de *Lo abierto* (2007).

resultado en ese proceso. Devuelto a Europa, podría significar una renovación de la propia fuerza y la unión de ambas culturas, la latinoamericana y la de la resistencia acefálica europea, en contraposición a la “organización sistemática del caos” de la máquina bélica europea. Se trata de una resistencia acefálica europea que proyecta deconstruir las matrices de dependencia mediante un diálogo *redevorador*, retomando las palabras de Haroldo de Campos.

Esta preocupación por establecer un diálogo *redevorador* es significativa si tenemos en cuenta las resistencias, todavía actuales, de historizar la constitución de la economía moderna en la explotación esclavista, el exterminio y la exclusión.⁶ Eduardo Grüner, en *La oscuridad y las luces* (2010) -una tesis que puede compararse a la de Susan Buck-Morss en *Hegel y Haití* (2005)-, aboga por una reparación histórico-crítica de una modernidad *reprimida* por una falsa totalidad eurocéntrica, la cual pueda dar cuenta del papel decisivo de la esclavitud africana para la acumulación de capital a escala mundial (2010:20-38). También, en *El fin de las pequeñas historias* (2002), libro del cual es continuación *La oscuridad y las luces*, pone el acento sobre la necesidad de mostrar que dicho centro occidental tampoco tiene una historia propia y que lo que le ha permitido a este construirse esta imagen de propiedad es justamente la denegación de lo que en ella había de in-propio: “...que sólo eliminando de la vista lo que le ha permitido existir es que ha podido presentarse como autosuficiente; que sólo ocultando esa ‘incompletud’ en su origen histórico puede aparecer completa desde siempre...” (Grüner, 2002: 375-376). También

⁶ Susan Buck-Morss, en *Hegel y Haití* (2005), lo explica del siguiente modo: “...La explotación de millones de trabajadores esclavos en las colonias fue aceptada como parte de una realidad dada por los mismos pensadores que proclamaban que la libertad era el estado natural del hombre y su derecho inalienable. Aun cuando los reclamos teóricos de libertad se transformaron en acción revolucionaria sobre la escena política, la economía esclavista de las colonias que funcionaba entre bastidores permaneció en la oscuridad. Si esta paradoja no pareció perturbar la conciencia lógica de los contemporáneos, resulta tal vez más sorprendente que los escritores de hoy, con pleno conocimiento de los hechos, sean todavía capaces de escribir historias de Occidente concebidas como relatos coherentes sobre la libertad humana. El motivo no es necesariamente intencional. Cuando las historias nacionales son concebidas como autosuficientes, o cuando diferentes aspectos de la historia son abordados por disciplinas aisladas, la controversia se hace a un lado por irreverente...” (10)

Nicolás Rosa en su ensayo “la incondición transmoderna”, publicado en *La lengua del ausente* (1997), aboga por este mismo cambio de perspectiva:

(...) La mirada americana sobre las culturas europeas (y son muchas) no fue subdesarrolladamente miope, sólo fue présbita: no pudo ver todo lo que podía ver. La mirada europea (y también son muchas) sobre América fue una mirada dorada: sólo vio el brillo dorado del metal, del oro negro; en la posmodernidad vuelve a ver el oro blanco. La transmodernidad exige una escotofilia americana enfrentada a la ceguera europea...(66).

En “Políticas canibais...”, Raúl Antelo, para la construcción de este universal -un medio no diferencial en el que se reinscriban las diferencias-, revisa y reabre las categorías modernistas de canibalismo y antropofagia. Reconoce, tanto en la tradición latinoamericana como en la europea -en la incorporación de las prácticas exocanibalistas tupiguaraníes que realizaban los modernistas y en las producciones de los artistas que publicaban en *Cannibale-*, la identificación de extremos: antropofagia y antropoemietismo. Como opuesto a la antropofagia, la incorporación de la cultura exógena ligada a la guerra, surge el antropoemietismo, la expulsión mediante el vómito, después de la náusea. El ansia de hacer cuerpo al otro, opuesta al agotamiento por exceso de ese alimento, a lo indigesto.

Raúl Antelo señala que el canibalismo sería “(...) a tradução mais acabada daquilo que entendemos como civilização (...)”, en cuanto representa adecuadamente el accionar de la civilización moderna; argumenta que “(...) a construção do capitalismo, a consolidação do estado, a expansão da guerra e a dominação de gênero obedecem, como sabemos, a práticas de apropriação denegadas em função da intenção etnocéntrica de justificar o domínio da razão sobre a paixão (...)” (2001: 266-267). Como ejemplos presenta dos actos deculturadores de Claude Bernard y Sigmund Freud. El primero se apropió del curare, una droga ritual de los indios tupi guaraní, y la tradujo al lenguaje científico en su interés de estudiar y controlar los circuitos biológicos; descubrió que dependiendo de la administración del veneno podía transformarlo en medicina para aislar y controlar estos estados liminales. El segundo caso hizo uso de la cocaína, estimulante de los aborígenes latinoamericanos, en las investigaciones que llevó adelante en el plano sexual, profesional e intelectual. En el ensayo “Genealogía do vazio”, en el que Antelo hace

alusión a los estudios del curare de Claude Bernard junto a los de Metraux sobre la antropofagia ritual tupi-guaraní, reivindica sus accionares debido a que estas apropiaciones permitieron atravesar espacios de saber al lograr relaciones imprevistas (35), criticando también la intolerancia frente a lo ajeno y la exclusión de los saberes aborígenes que realiza gran parte del campo científico. Tanto Bernard como Freud descubrieron y transgredieron, a partir del uso de estas drogas, las limitaciones de su epistemología generando, en ese movimiento, nuevas condiciones para posibles saberes.

Raúl Antelo llama *fisura* a ese *limen* creativo que estimularon, a partir de las drogas, Bernard y Freud, y la describe recreando la representación que de la *fisura* hace Clarice Lispector en *Água viva* (1973):

Nem interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria, nem alheia ao processo, a físur colóca-se, ideal e incorpórea, na fronteira, no limiar das percepções. Não se busca nela a realização de um desejo nem a obtenção de um efeito mas um endurecimento ou dobra do presente, cindido em dois tempos. Um tempo virtual, ora muito arcaico, ora muito distante e ainda remoto passa a ser apreendido, graças à fissura, no presente endurecido que o cerca, como ao corpo mole de uma água-viva. Nessa fissura situada atrás do pensamento, como diria Clarice Lispector, no centro mesmo do *it*, a dureza do presente mantém a realidade desbordada e informe à distancia (Antelo, 2001: 269).

Propongo detenernos un momento en algunas citas que Silviano Santiago destaca de *Água Viva* en su “Aula inaugural de Clarice Lispector”, publicada en *O Cosmopolitismo do pobre* (2004), para la lectura de la conceptualización de Antelo de este *limen* creativo. Es interesante, por ejemplo, la representación que realiza de la voluntad de aprehensión del instante inmediato:

(...) o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. É a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. (Clarice Lispector en Santiago, 2004: 235).