

América Latina  
Lecturas  
Fundamentales

# Literatura latinoamericana

descolonizar la imaginación

Liliana Weinberg



**CIAEC**  
Centro de Investigaciones sobre  
América Latina y el Caribe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*Rector*

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

*Secretaria General*

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

*Secretaria de Desarrollo Institucional*

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

*Coordinador de Humanidades*

Dr. Miguel Armando López Leyva

CENTRO DE INVESTIGACIONES  
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

*Director*

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

*Secretario Académico*

Dr. José Francisco Mejía Flores

*Jefa del Departamento de Publicaciones*

Mtra. Leticia Juárez Lorencilla

Literatura latinoamericana:  
descolonizar la imaginación

Colección  
América Latina. Lecturas fundamentales  
12

LILIANA WEINBERG

Literatura  
latinoamericana:  
descolonizar la imaginación



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE  
CIUDAD DE MÉXICO 2024

**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.**

**Nombres:** Weinberg, Liliana, 1956- , autor.

**Título:** Literatura latinoamericana : descolonizar la imaginación / Liliana Weinberg.

**Descripción:** Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2024. | Serie: Colección América Latina. Lecturas fundamentales ; 12.

**Identificadores:** LIBRUNAM 2229361 | ISBN 9786073087353.

**Temas:** Literatura latinoamericana – Historia y crítica.

**Clasificación:** LCC PQ7081.W44 2024 | DDC 860.998—dc23

Imagen de cubierta: Carolina Magis Weinberg

Diseño de cubierta: Marie-Nicole Brutus H.

Diseño y edición de interiores: Irma Martínez Hidalgo

Primera edición en serie Nuestra América: 2004

Primera edición en colección América Latina.

Lecturas Fundamentales: febrero de 2024

Fecha de edición: 14 de febrero de 2024

D.R. © 2024 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán

Ciudad de México, México

CENTRO DE INVESTIGACIONES

SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Torre II de Humanidades, 8° piso

Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán

Ciudad de México, México

Correo electrónico: cialc@unam.mx

<http://www.cialc.unam.mx>

ISBN 978-607-30-0606-4 (colección)

ISBN 978-607-30-8735-3 (obra)

DOI: <https://doi.org/10.22201/cialc.9786073087353p.2024>

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

*A Fanny, Daniel y Félix Weinberg*

*A la memoria de Javier Fernández*

## ÍNDICE

Prefacio.....	13
Introducción.....	21
I. Hacia una interpretación de la literatura latinoamericana.....	37
Ensayo e interpretación.....	37
Ensayo y sinceridad.....	43
Testimonio de parte.....	47
Literatura, realidad y conocimiento.....	51
Literatura y relación hegemónica.....	58
Periodización.....	65
Trayectoria.....	70
Historicidad y estructura.....	71
<i>Facundo</i> : el nudo gordiano de la civilización y la barbarie.....	75
<i>Martín Fierro</i> : el “botón de pluma” de la oralidad.....	88
Vallejo: “El pan nuestro”.....	91

II. Dos patrias: entre la forma de la moral y la moral de la forma . . . . .	99
La consolidación del campo de las letras:	
Martí y Darío . . . . .	99
<i>Ariel</i> : un modelo estético del comportamiento social . . . . .	119
América como cultura: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña . . . . .	135
Poesía y lenguaje: las cosas por su nombre..	154
Necesidad de las formas . . . . .	176
III. La dimensión simbólica de la obra	
literaria . . . . .	181
“El cántaro roto”: el sentido roto . . . . .	203
“El Aleph”: el infinito en un lugar de Buenos Aires . . . . .	220
<i>Cien años de soledad</i> : el mundo en Macondo..	234
IV. ¿Existe una literatura latinoamericana? . .	249
Representación y representatividad. . . . .	256
Historia y literatura . . . . .	266
Herencia y literatura. . . . .	272
Un nuevo espacio simbólico de intelección	279
<i>Aires de familia</i> . . . . .	297
Literatura latinoamericana hoy y mañana	302
<i>Maíra</i> : viaje al centro de una cultura . . . . .	304
<i>La guerra del fin del mundo</i> : repensar nuestras fronteras . . . . .	309
<i>Omeros</i> : la nueva cicatriz de Ulises . . . . .	313

V. América Latina y la experiencia literaria. . .	323
De la ciudad letrada a la megalópolis	
informática . . . . .	323
Redefinición de la ciudad letrada. . . . .	328
El lenguaje y la imaginación. . . . .	338
Los porosos límites de la ciudad. . . . .	346
El símbolo de la casa. . . . .	353
El género y sus umbrales . . . . .	360
¿Américas Latinas? . . . . .	366
Los nuevos procesos de significación. . . . .	377
Tiempo y poesía . . . . .	382
 Epílogo: fin y principio de un viaje . . . . .	 387
 Bibliografía sucinta . . . . .	 391

## PREFACIO

Regresar veinte años después a *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación*, un libro tan entrañable para mí, es a la vez mirarme en el espejo y volver a evocar los motivos que me llevaron a escribirlo, al tiempo que buscar las huellas de las reflexiones que quedaron inscritas en él. Se trata de una obra que empecé a elaborar a mis cuarenta años de edad, *en medio del camino de la vida*, cuando me propuse esbozar una visión de conjunto de nuestra literatura y nuestra crítica que se convirtiera, de algún modo, en mi propia clave de lectura.

Aún permanecen el fervor por la lectura y el fuerte efecto que causaron en mí la gran poesía y la gran novela latinoamericana a la par de la obra de los principales prosistas e intérpretes de nuestra cultura. El texto que aquí presento es fruto de esa conmoción lectora, que resultó decisiva para

orientarme hacia la literatura, y en particular hacia el ensayo.

Desde luego que con los años llegan una mayor experiencia y una mayor malicia crítica, una mayor complejidad en las preguntas y una mayor cautela en las respuestas, y sobre todo nuevas lecturas y nuevos descubrimientos. Llegan también mayores desafíos, como la necesidad de entender los procesos inéditos que atraviesa el campo literario y las profundas transformaciones por él vividas en las últimas décadas. Y sin embargo, permanecen el mismo amor, el renovado ímpetu lector y el constante fervor por la literatura latinoamericana y por el alto discurso crítico que la ha acompañado a través del tiempo.

Este libro, que apareció por primera vez en 2004 dentro de la serie Nuestra América bajo el sello editorial del Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, se publica ahora, en edición revisada y con el mismo título, dentro de la colección América Latina. Lecturas Fundamentales, del hoy Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM.

La gran pregunta subyacente a esta obra es si se puede hablar de una literatura latinoamericana sin incurrir en esencialismos, simplificaciones o reduccionismos. Me he propuesto también mostrar la compleja relación entre literatura, cultura y

sociedad, así como el difícil diálogo entre tradición e innovación que han caracterizado a muchas de nuestras búsquedas, y he procurado en todos los casos estudiar las obras literarias atenta a su especificidad y sus alcances éticos y estéticos: la forma de la moral y la moral de la forma.

Me pregunto también si se puede pensar una tradición sin caer en nostalgias fuera de lugar; si se puede ir en busca de una orientación general sin incurrir en fanatismos; si hay algunas constantes que permitan vislumbrar una cierta visión de mundo, un cierto modo de mirar, de representar la realidad y labrar un lenguaje literario característicos de la literatura de nuestra región, y si hay algunas notas en común que representen su quehacer. Encontré la respuesta en las propuestas de lectura de Auerbach y Bajtin, en los ensayos de interpretación de José Carlos Mariátegui, en la búsqueda de nuestra expresión de Pedro Henríquez Ureña, en la invitación a la lectura de Alfonso Reyes, en la inteligencia crítica de Antonio Candido y Ángel Rama, en la categoría de heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar, en esa preciosa expresión acuñada por Luis Cardoza y Aragón: *descolonizar la imaginación...*

Muchas son las obras y las interpretaciones, muchos los autores y los procesos que llegaron después de la publicación del presente libro. Nuevos fenómenos políticos, sociales, culturales, lingüísti-

cos, artísticos, y aun cambios en nuestra idea de tiempo y espacio. Tal vez las transformaciones en el mundo editorial constituyan un ejemplo representativo de los sacudones que produjo en el campo literario la necesidad de lidiar con nuevas reglas económicas, con el desarrollo de nuevas tecnologías y con una inédita aceleración de los procesos. Se abre ante nosotros un mundo intenso e inmenso de posibilidades de búsqueda y reflexión.

He profundizado en mis primeros descubrimientos, entre ellos, la obra gigantesca de Édouard Glissant y su genial propuesta de una poética de la relación, que nos conduce a repensar el lugar del Caribe para la comprensión del papel que tocó cumplir a América en el devenir de la historia universal: una geopoética que sacude nuestras certezas. Otro grande de nuestro pensamiento, Aníbal Quijano, propuso con originalidad, a través de su concepto de 'colonialidad del poder', una nueva interpretación que le permitió demostrar el carácter constitutivo de la colonialidad, decisivo para la asignación de un lugar al nuevo mundo americano, articulado a su vez con la emergencia del orden capitalista y la resultante incorporación de las diversas y heterogéneas entidades histórico-geoculturales a un orden hegemónico exclusivo y excluyente.

Así también me deslumbraron las miradas de varios críticos dedicados a otros espacios culturales. Desde luego, la lectura de la *Mimesis* de Auer-

bach está en la base de las reflexiones que siguen, y es ésta la que inspiró las preguntas de arranque de mi viaje por la literatura latinoamericana. El lector comprobará además que muchas de mis propias búsquedas se despliegan a partir de las cuestiones centrales planteadas por los ensayos de Mariátegui.

A lo largo de los años he encontrado también coincidencias con aquellos críticos que han explorado el papel fundacional que pueden llegar a desempeñar los grandes autores y las grandes obras en la fundación de un sentido de pertenencia, en la invención de nuevas realidades y en la apertura de nuevos horizontes, así como en la construcción de afinidades a través de la puesta en relación entre literatura, lengua, historia, memoria, imaginación.

Muchos son los críticos dedicados a regiones del mundo que, como la nuestra, atravesaron una dura etapa colonial, vivieron grandes movimientos migratorios y obligados exilios, y en distintos momentos se refundaron, como la nuestra, a partir de sus deslumbrantes obras de creación y reflexión, de modo tal que la elaboración de un lenguaje y un universo literarios les permitió superar los complejos procesos de relación entre la lengua del conquistador y la lengua del conquistado.

La presente obra retoma además el momento clave de confluencia entre los grandes temas y problemas abiertos a la discusión por Mariátegui en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* y

de Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Muchas son desde luego las grandes figuras de la creación y la crítica con las que entro en diálogo en las siguientes páginas y que nos invitan, a través de una obra deslumbrante, a repensar y complejizar la relación entre la historia y la imaginación en zonas que sufrieron una relación asimétrica con los poderes colonizadores, se refundaron, se reinventaron y respondieron a ella a través de la escritura y el lenguaje.

Permanecen ciertos temas obstinados: la necesidad de atender a la especificidad de los fenómenos literarios; ahondar en la experiencia estética que proporciona la lectura de los textos sin dejar de tomar en cuenta los datos que hacen a la inscripción de los mismos en el mundo; defender una perspectiva comparada respetuosa de la heterogeneidad y particularidad de los procesos culturales y artísticos; explorar la relación entre representación y representatividad; afirmar la necesidad de distinguir entre significado y sentido, así como atender a los procesos sociales de simbolización. He redescubierto ciertos elementos a los que es preciso otorgar un lugar preponderante: la lengua y la imaginación. A través de la recreación artística de la lengua y la fundación creativa de nuevos espacios literarios se ha dado respuesta simbólica a desencuentros y contradicciones vividos en otros niveles de esta compleja realidad.

Permanecen ciertas preguntas: ¿Existe una literatura latinoamericana? ¿Cuál es la relación entre la tradición y el cambio? ¿América Latina o, como lo plantea Renato Ortiz, Américas Latinas? ¿Tierra firme o mar poblado de islas?

Muchos son los grandes artistas e intelectuales que pensaron América desde el exilio. Persiste mi admiración por la genial solución martiana en un texto fundacional: “Nuestra América”, como persiste también la genial propuesta de Cardoza y Aragón en las memorias que evocan a su país natal: *descolonizar la imaginación*. Fue a través de sus viajes y experiencias como escritores de la talla de Mariátegui, Henríquez Ureña, Mistral, Reyes, dotaron a su obra y a sus reflexiones sobre la literatura y la cultura de una dimensión americana.

A lo largo de los años he ganado en el diálogo, en la lectura, en la curiosidad y en las preguntas, en la malicia crítica y en la maliciosa autocrítica.

Mucho ha cambiado, pero se mantiene intacto este profundo amor por las obras de nuestra tradición creativa y crítica, por los universos artísticos capaces de traducir simbólicamente lenguas y culturas, al tiempo que se acrecienta este deslumbramiento ante los caminos y horizontes abiertos por la reflexión, la imaginación, el arte y la literatura.

LILIANA WEINBERG  
*Ciudad de México, enero de 2024*

## INTRODUCCIÓN

En 1928 se publican los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui y los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña. Además de las evidentes coincidencias en la fecha de aparición y en el comienzo de ambos títulos, que anuncian ya ciertas correspondencias en ambos textos —posiblemente explicables por la amistad de estos intelectuales con la figura clave del argentino Samuel Glusberg—, existen afinidades mucho más profundas, como lo muestra la muy temprana reseña que Mariátegui dedica a la obra de Henríquez Ureña, donde pueden encontrarse las bases para el surgimiento de un *espacio de intelección* dado por la confluencia de preocupaciones en común.

Con los *7 ensayos* plantea Mariátegui la posibilidad de someter a interpretación la producción literaria de una formación nacional. Su concepto de

‘interpretación’ se aleja del propósito de rastrear sentidos originarios y cerrados propio de la hermenéutica tradicional, para aproximarse a la indagación abierta que, a partir de Nietzsche, se convertirá en la tarea de nuestra época. Por su parte, los *Seis ensayos* traducen el mismo empeño, un mayor énfasis en el tema de la “expresión” y el generoso intento por ofrecer un panorama de conjunto de América Latina que vincule literatura y cultura en una dimensión continental.

La idea original que anima a estos autores se enlaza en cierta medida con el viejo ideal del siglo XIX y el romanticismo y los lleva a recuperar la posibilidad de una correspondencia fuerte entre literatura y vida nacional, en cuanto que la formación literaria de una nación podría ofrecernos los rasgos básicos de la misma e, inversamente, la vida nacional podría iluminar las claves de su literatura. Sólo que estos dos intelectuales hablarán ya desde otras circunstancias históricas, cuando el proyecto de nación y el modelo a él vinculado han ingresado a una nueva etapa ante las circunstancias inéditas del orden internacional, los movimientos poblacionales, la ebullición social, los recambios de los sectores dirigentes y la emergencia de fenómenos regionales y formas discursivas no contempladas por sus antecesores románticos.

Ambos pensadores, junto con ese otro grande de nuestra cultura que es Alfonso Reyes, contri-

buirán así a fundar nuevas líneas reflexivas y críticas en nuestra región, sustentadas, para decirlo con Antonio Melis, en un sentido no tradicionalista de tradición. Temprano testigo de la crisis de la civilización occidental, Alfonso Reyes había diseñado en sus “Notas sobre la inteligencia americana” (1936) y otros escritos de indagación de lo hispanoamericano un nuevo programa para repensar la situación de nuestra América en el sombrío panorama mundial.

La tarea que se proponían esos tres grandes pensadores implicaba además reexaminar muchos ámbitos de nuestro panorama cultural. Así, por ejemplo, emprender la recuperación de los estudios de nuestra lengua, enriquecida ahora con la exploración de la tradición oral y ciertos fenómenos de la cultura popular que estos pioneros supieron descubrir con su acostumbrada sensibilidad. E implicaba, en una tarea de no menores alcances, llevar las indagaciones a etapas anteriores a nuestra vida independiente, hasta la relectura de los primeros testimonios prehispánicos y de textos de la Conquista y de la vida colonial.

Por otra parte, estos intelectuales asisten a un momento inédito en nuestra vida cultural, ya que con el modernismo y las vanguardias se habían dado nuevas bases para entender la jerarquía de la creación literaria y la especificidad de los fenómenos artísticos, y a partir de ellos reestructurar

un campo de quehacer específico que se configura como relativamente autónomo respecto de los otros quehaceres y series de la vida social.

Pero además de todos estos aportes, cabe destacar que surge con ellos una nueva etapa para la crítica literaria y cultural centrada en la preocupación por encontrar una zona de cruce entre historia y cultura, realidad social y obra artística, inscripción social y situación íntima del escritor. Respetuosos también de la jerarquía y especificidad de la obra literaria, procuran indagar una zona de confluencia entre creación y crítica, entre el espacio privado del quehacer literario y el espacio público del acontecer social.

Se comienza así a forjar un primer gran núcleo interpretativo que vincula nuestra historia cultural y nuestra literatura y que se preocupa por encontrar esa zona donde confluyen texto y contexto, herencia y experiencia, historia y cultura, lengua compartida y creación original. De allí su esfuerzo por alcanzar nuevas denominaciones para esa búsqueda: en 1929, al reseñar la obra del autor dominicano, Mariátegui señala que “se clasificará invariablemente en una categoría secundaria al crítico que con la ciencia y el gusto no posea un sentido de la historia y del universo, una *Weltanschauung*”. Coincide con Henríquez Ureña en una doble preocupación: por una parte, la necesidad de admitir que el arte y la literatura “no son cate-

gorías cerradas, autónomas, independientes de la evolución social y política de un pueblo”, ligadas a su cultura, y, por la otra, de atender a “la naturaleza de los problemas literarios y artísticos”,<sup>1</sup> esto es, interesarse por respetar la especificidad de las obras y la experiencia de los autores a la vez que reconocer tanto problemas ligados a los procesos históricos como la filiación y relación con una tradición de todo quehacer artístico y literario.

En suma: la nueva tradición de crítica literaria y cultural, algunos de cuyos rasgos pueden rastrearse en esta reseña programática, se plantea ya el problema de la relación de la obra no sólo con la historia y las condiciones materiales de producción, sino con “un sentido de la historia y del universo” y esto implica buscar nuevas modalidades interpretativas que permitan ver las obras en el mundo, pero también el mundo en las obras. De allí que encuentren, en la localización de los “valores signo” de una cultura (Mariátegui), o en la búsqueda de “nuestra expresión” y de “nuestra palabra” (Henríquez Ureña) caminos para ahondar en el conocimiento de una cierta “configuración” cultural a través del arte y la literatura.

<sup>1</sup> José Carlos Mariátegui, “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, por Pedro Henríquez Ureña”, en *Temas de nuestra América, Obras completas*, vol. 12 (Lima: Biblioteca Amauta, 1979), 73-78. Publicado originalmente en *Mundial*, Lima, 28 de junio de 1929.

Nuestros autores superarán así no sólo los enfoques tradicionalistas y académicos de la literatura, sino también los términos del arielismo temprano a través de visiones más ricas, complejas y descarnadas, conscientes de que, antes que fijar una oposición ingenua entre un mundo espiritual y un mundo calibánico, se trataba de partir de la intuición sarmientina: nuestra realidad social ofrece un nudo tenso que la mejor espada no puede cortar.

A estas primeras propuestas que piensan por distintos caminos la superación dialéctica y la integración histórica de las búsquedas literarias, se sumará, años después, y animado por el mismo propósito, otro gran intelectual latinoamericano y también agudo lector del filósofo alemán, Ezequiel Martínez Estrada, quien emprenderá la misma indagación para la Argentina. Con *Radiografía de la pampa* (1933) y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), se dedicará a dos obras específicas, que representan la cara y la cruz del proyecto civilizatorio argentino. Este crítico opondrá, a las interpretaciones dialécticas e integrativas, una visión paradójica y desgarrada. En su caso, buscará también las zonas de confluencia entre lo social y lo artístico a través de “claves de sentido” enlazadas con un “ámbito de destino”, y verá la historia condensada en matrices que generan recurrencias y acentúan contradicciones y paradojas insolubles. Su análisis del *Martín Fierro* (1872) muestra que

desde su perspectiva el vínculo entre la creación individual y los resortes de lo social y lo popular, lejos de manifestarse de manera clara y distinta, evidente y racionalizable, se constituyen en el lado oscuro, vedado, en el reverso de lo literal, en zonas secretas de la creación artística que el estudioso deberá descubrir.

Paralelamente, en el campo de los estudios sociales, aparecen por esos años otras dos grandes obras: en el Brasil, el libro de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala* (1933), y en Cuba, el de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Ambos autores, ligados a la primera etapa de consolidación de la antropología científica en América Latina, indagan la matriz de la que surgen las respectivas formaciones nacionales a partir de un cierto patrón poblacional y cultural, y descubren así una clave donde es de gran peso la cultura popular, que vive aún ignorada por la cultura oficial.

Pero al estudiar las correspondientes formaciones nacionales estos autores no hacían sino llegar a un fondo común: el indígena, el mestizo, el europeo y el africano, precisamente cuando los acelerados procesos de cambio que vivía la sociedad movilizaban esas propias bases. Sus indagaciones les servían para impugnar los proyectos elitistas y excluyentes, y los llevaban a tocar un sustrato de lo nacional que lo negaba y superaba, en cuanto

conducía al descubrimiento de una realidad social mucho más compleja que rebasaba los términos de dichos proyectos y, por lo profundo, llevaba a nuestros intérpretes a asomarse a una entidad más abarcadora: América Latina. Así, al repetir en nuestro siglo algunas de las indagaciones de ese temprano y admirable texto que es el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, descubren que muchos de los elementos fundadores de lo nacional resultan, paradójicamente, locales, regionales o suprarregionales.

Por esos mismos años, en nueva síntesis, Mariano Picón Salas incluirá por primera vez, en su ensayo *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural latinoamericana* (1944), la categoría antropológica de ‘transculturación’ para examinar las relaciones de la literatura y la cultura latinoamericanas. Ese *espacio simbólico de intelección* de nuestra literatura a la luz de nuestra cultura había quedado así fundado, sobre una búsqueda común que, parafraseando a Robert Darnton, podemos caracterizar como el esfuerzo por superar la idea de que los textos y documentos se limitan a reflejar su medio social, para mostrarlos en cuanto *insertos en un mundo simbólico que es al mismo tiempo social y cultural*.

En esa misma época y en otra región del globo azotada por la Segunda Guerra Mundial, un gran exiliado, Erich Auerbach, se dará a la tarea de re-

construir las claves de la visión de mundo europea ayudado por su aguda percepción de las obras literarias. Desde Estambul, este gran intelectual judío alemán declara, en una obra monumental, su amor por una magna tradición cultural para ese momento en crisis. Se trata de *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942).

Antonio Candido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada, Beatriz Sarlo, entre otros destacados estudiosos, han seguido ofreciendo grandes propuestas y síntesis interpretativas de la producción literaria de América Latina a través de categorías de análisis inspiradas en la peculiaridad de los procesos históricos y culturales que ha vivido la región y, fortalecidas sus lecturas por nuevas herramientas de análisis, se han esforzado por desatar ese nudo gordiano planteado a la crítica literaria: ¿Cómo resolver la relación entre texto y contexto? ¿Cómo resolver la relación entre la obra de autor individual y la gran familia literaria? ¿Cómo resolver la relación entre la escritura del texto, la experiencia literaria y su vínculo con una tradición y un proceso históricos de larga duración? ¿Cómo integrar en el análisis la complejidad y heterogeneidad de la dinámica discursiva? Así, por ejemplo, en *Escribir en el aire* (1994), Antonio Cornejo Polar se referirá certeramente a la mimesis como una “construcción discursiva de lo real”, en la cual “el sujeto se define en la misma medida

en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en términos de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice”.

Muchos otros aportes de valía harán, como veremos, los otros críticos que, desde diversos puntos de arranque, desembocarán en intuiciones cercanas. La cultura no se entrega de manera descarnada al hombre de letras y al artista. Se da más bien en una situación concreta, a partir de la experiencia de encuentro del quehacer íntimo del escritor con el modo en que el mundo se le manifiesta: no hay tal divorcio entre texto y contexto, sino que el contexto está *en* el texto que lo reconfigura y que, en su hacerse, construye también al sujeto que lo hace. Se trata de un proceso que Tomás Segovia caracteriza como la expresión de *un cierto estilo* de responder el sujeto, a través de la experiencia concreta, a *un cierto estilo* de ser el mundo. Este encuentro entre un estilo de manifestarse el mundo y el estilo de ver el mundo del artista desemboca en la configuración de una obra poseedora de significado, consistencia, coherencia interna, a la vez que, paradójicamente, reabierta a múltiples interpretaciones y relecturas.

Se trata así de un encuentro privado, secreto, y al mismo tiempo, de modo paradójico, público y mediado por el lenguaje y la tradición, entre el artista y el mundo, que a su vez se ofrece a nuestra

lectura, íntima y pública a la vez, a *nuestro estilo* individual y social de leer, y así se reactualiza como reinterpretación simbólica del mundo. Nuestra lectura está también, por tanto, inserta en un mundo simbólico que se reabre a la luz de la experiencia estética que supone esta actividad.

El presente texto quiere volver a asomarse, desde la propia experiencia de lectura, a ese espacio donde confluyen texto y contexto, imaginario colectivo e imaginario individual. No se trata pues sino de una invitación al comentario de algunas de las muchas grandes obras y propuestas críticas de la literatura latinoamericana, a partir de una selección que no pretende de ningún modo ser exhaustiva, y convencida de que es indispensable marchar desde la experiencia estética desencadenada por la dinámica de la lectura, que supone un encuentro con la experiencia de escritura en un horizonte simbólico compartido y en un espacio común de interpretación, a partir del cual es posible desembocar en un espacio común de intelección del quehacer literario.

Hay así un “nudo básico” constituido por la interpretación de la experiencia, siempre respetuosa de la especificidad de los textos. La crítica literaria nos ofrece también un espacio de intelección con el que he tratado de establecer un diálogo desde el propio trabajo interpretativo. Con ello no hago sino retomar el quehacer de los ensayistas que es

también, entre otras cosas, el despliegue de ese encuentro productivo entre el quehacer de la lectura y el quehacer de la escritura, que da lugar a nuevas propuestas de interpretación.

Esos monumentales esfuerzos interpretativos nos han legado intuiciones fundamentales que el presente ensayo quiere retomar, bajo la divisa de muchos de nuestros grandes artistas: *descolonizar la imaginación*.<sup>2</sup> A partir de la matriz básica de un imaginario compartido y de un patrimonio simbólico que nos remite a cierta forma característica de representación del mundo, los autores nacidos en las distintas entidades que integran América Latina han construido a su vez nuevas soluciones imaginarias que retoman y superan creativamente los muchos modos de colonización de nuestra experiencia histórica y nos afirman por la libertad múltiple de la experiencia estética.

Este libro constituye un intento de exploración de esos territorios de la creación y de la crítica, y no espera ser sino el comienzo de un viaje, la invitación a reinterpretar este inagotable patrimonio simbólico por el que se reescribe nuestro imaginario, que pone acento en un nuevo ingrediente interpretativo, ya vislumbrado por varios autores,

<sup>2</sup> Tomo esta aguda expresión de Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería* (México: FCE, 1986), 245.

pero hasta el momento poco explorado: el de *los procesos de simbolización*.

Se parte así de un esfuerzo por objetivar nuestra experiencia de lectura y hacer explícitos algunos de los elementos que constituyen ese horizonte simbólico-interpretativo compartido entre autor y lector, que a su vez proporcione la base para la construcción de un quehacer crítico y un espacio de intelección capaces de retroalimentar nuestra primera experiencia de lectura.

En los últimos años hemos asistido a un progresivo avance en el estudio de muchos de estos temas, como lo prueba el listado de autores y títulos representativos que hemos procurado dejar consignado en la bibliografía sucinta que acompaña a este volumen.

El presente estudio se suma a los anteriores e intenta ofrecer una propuesta de interpretación de algunas de las obras y cuestiones clave que se suscitan a la hora de repensar la literatura latinoamericana como conjunto y como sistema complejo —comenzando, claro está, por el propio concepto de “literatura latinoamericana” —, a la luz del problema de los procesos de simbolización.

La pregunta que subyace en este texto se inspira en las ideas que guían a muchos de los autores arriba mencionados, y en particular a Auerbach. Si para este crítico es posible pensar en un horizonte artístico propio de la literatura occidental,

caracterizable por determinados rasgos, como una peculiar forma de representación de la realidad y un tratamiento característico de tiempo, espacio e individuo, ¿nos será cuando menos dado intentar una aproximación semejante a la literatura latinoamericana en su conjunto a través de la exploración de ciertas soluciones simbólicas?

Como bien lo ha mostrado Edward Said en *The World, the Text, and the Critic* (1983), paradójicamente este descubrimiento y esta afirmación fervorosa de existencia de una literatura occidental con ciertas claves comunes y una historia compartida sólo se hizo posible para Auerbach en el momento en que, empujado por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, debió marchar al exilio: fue su alejamiento forzoso el que lo dotó de la perspectiva necesaria para ver una literatura desde una dimensión integradora de sentido que salvara las diferencias locales. Otro tanto podemos decir de muchos de nuestros mejores críticos que, como Henríquez Ureña, Rama o Cornejo Polar, pensaron integralmente nuestra América desde el exilio.

Debemos tener en cuenta, sin simplificaciones, idealizaciones ni determinismos de ninguna especie, que esta literatura, tal como se presenta hoy, no es absolutamente original ni absolutamente reductible a ninguna otra serie. Surgidas del encuentro forzado de las culturas precolombinas con los

grupos humanos que llevaron a cabo el descubrimiento, la conquista y la colonización de América, y nutridas por el patrimonio que a su vez aportaron los contingentes de mano de obra trabajadora que llegaron en sucesivas oleadas de desarraigo, las formas simbólicas con que se alimenta nuestra literatura surgen ya de una tensión esencial y atezante que encierra afinidades, diferencias, superposiciones, asimetrías y rechazos.

En este libro se localizan algunos temas de discusión y se formulan, antes que respuestas, algunas nuevas preguntas, porque, como lo dice certeramente Beatriz Sarlo, no se trata tanto del *qué hacer* sino de *cómo armar una perspectiva para ver*.

La pregunta que guía este trabajo se inspira entonces en la tan temprana como vigente pregunta de Auerbach: ¿es posible rastrear una imagen de la realidad en nuestra literatura?, y en este caso se procura aplicarla a repensar algunos ejemplos de la producción literaria de esta entidad que, por lo pronto, y aunque en las páginas que siguen procedamos de inmediato a someter esta designación a crítica, llamaremos “latinoamericana”.

# I. HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Desde la divisa colonialista de “imitar el canon de la metrópoli” hasta la divisa vanguardista de “descolonizar la imaginación”, desde el ideal mítico de “repetir el pasado” hasta el ideal revolucionario de “inventar el futuro”, la literatura constituye una de las más significativas manifestaciones de la cultura latinoamericana y una de las más ricas formas de relación del hombre con su comunidad y con su historia.

## ENSAYO E INTERPRETACIÓN

En 1928 aparecen, como ya se dijo, los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez

Ureña<sup>1</sup> y los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui.<sup>2</sup> Con ellos se inaugura una línea de reflexión original que tendrá a su vez multiplicados ecos de distinto signo ideológico en la región, y que a la vez sentará las bases de una nueva era para el ensayo latinoamericano, que hace de esta formación discursiva una de las vías de expresión fundamentales de nuestra intelectualidad, dedicada a la interpretación de historia, cultura y sociedad a través de los “valores signo” de la creación artística y literaria.

En la “Advertencia” a sus ensayos plantea Mariátegui una serie de elementos clave para entender esta nueva configuración del ensayo. En primer lugar, se trata de la reunión y nueva organización, dice, de una serie de textos aparecidos antes en distintas revistas. Necesario es así entender que el ensayo entra en diálogo con otras formas discursivas afines — artículo, estudio, discurso, intervención, polémica, panfleto y muchas más —, y

<sup>1</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, con múltiples reediciones. Sigo la de sus *Obras completas*, vol. 3, selección y prólogo de Juan Jacobo de Lara (Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976). Véase también Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, prólogo de Jorge Luis Borges (México: FCE, 1960).

<sup>2</sup> José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, *Obras completas*, vol. 2 (Lima: Biblioteca Amauta, 1989). Entre las mejores ediciones de esta obra se encuentra la que prologa Aníbal Quijano, con notas y cronología de Elizabeth Garrels (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979).

que las fronteras entre unas y otras son muchas veces porosas, dentro de esa gran familia que algunos críticos denominan “prosa de ideas”. El ensayo entrará además en relación con otra entidad: el libro, no como objeto acabado sino como compañero de un quehacer interpretativo abierto. “No es éste, pues, un libro orgánico”, declara Mariátegui al evocar palabras de Nietzsche, sino un libro que se ha ido organizando de manera espontánea, en “un imperioso mandato vital”<sup>3</sup> que supera las meras deliberaciones del autor: las ideas se imponen al ensayista y generan la necesidad de verterlas por escrito. La publicación de los ensayos en la forma de libro no es pues automática, e implica una tensión entre la dinámica propia de los mismos y la necesidad de un orden y una inscripción institucional que les brinde un marco. El libro, símbolo de un orden de cultura que se va a estudiar como un objeto más de la crítica, es también vehículo de difusión de las ideas y de la presencia viva de quien las piensa.

Protesta por su parte Mariátegui, de acuerdo con su lectura de Nietzsche —filósofo al que invoca más de una vez, desde el epígrafe mismo de la obra—, que “pensamiento y vida” constituyen una sola cosa, y que si algún mérito tiene el libro que

<sup>3</sup> Mariátegui, *7 ensayos*, 11.

presenta es “meter toda mi sangre en mis ideas”.<sup>4</sup> El novedoso abordaje de Nietzsche, uno de los grandes fundadores de la moderna noción de interpretación, ha sido también clave para otros ensayistas de la región.

Hasta aquí se han presentado ya algunos rasgos fundamentales del ensayo: su organización, que no necesariamente obedece al plan deliberado que le fija su autor, sino sobre todo a la configuración dinámica con que se enlazan las ideas. El orden de la interpretación no puede prescindir del autor, aun cuando tampoco pueda reducirse a la intención declarada del mismo ni sustraerse a un imperioso mandato vital. Se trata entonces del surgimiento de una nueva modalidad transubjetiva, dada por la necesidad con que se impone aquello de que se quiere dar cuenta, y de allí ese enlace fundamental como pacto de intelección entre el ensayo, el autor, el mundo y el lector, con quien el ensayista firma simbólicamente un contrato de inteligibilidad.

Mariátegui arroja también nueva luz sobre la dinámica en la concepción y redacción de sus textos, que provienen de intervenciones previas, editadas y reorganizadas de acuerdo con un nuevo orden de sentido, aunque no por haber sido publicados alcanzarán de todos modos un orden defini-

<sup>4</sup> Mariátegui, *7 ensayos*, 11.

tivo: se trata de ideas vivas que el ensayista pone en diálogo y podrán ser una y mil veces revisitadas si el curso de la investigación y de la polémica así lo requieren. Tal vez sean el germen (“esquema, intención”) de un libro autónomo, pero ninguno de ellos está acabado ni lo estará mientras su autor siga vivo y pensante y pueda añadir algo a lo ya escrito: esta dialéctica entre acabamiento y no acabamiento del texto, entre la totalidad y el fragmento, es también característica del género.

El ensayo es, a la vez, interpretación de la realidad y crítica, que tendrá incidencia más o menos directa en los debates de personas e ideas. Este continuo que se establece entre voluntad de conocimiento y apertura crítica, entre concreción de forma y, una vez más, apertura al diálogo y al debate, puesta en relación de los temas con un horizonte moral, muestran al ensayo como la arena donde se entabla y resuelve simbólicamente una confrontación de ideas.

Y una nueva tensión, planteada en el caso de Henríquez Ureña como contrapunto entre enfoques americanistas y enfoques europeizantes, y por Mariátegui como preocupación por el conocimiento del Perú y la crítica socialista de sus problemas y de su historia, a la vez que apertura a otros horizontes que permitan encontrar categorías de análisis y que no necesariamente han de surgir del marco de debate local: “No faltan quienes me suponen un

européizante, ajeno a los hechos y a las cuestiones de mi país”.<sup>5</sup> La tensión entre nacionalismo y europeísmo, entre preocupación por lo singular y por lo universal —tomando en cuenta que “Europa” ha representado para distintas generaciones la instancia simbólica de validación de las condiciones de universalidad e inteligibilidad de las ideas—, atraviesa muchos debates en nuestros países.

Mariátegui protesta vivamente: “que mi obra se encargue de justificarme”.<sup>6</sup> Henríquez Ureña pone en práctica en su propio ensayo el compromiso moral que considera propio del hombre de ideas. Así, a través del pleno ejercicio reflexivo, autor y obra se unen y se distancian una y otra vez: finalmente, será la propia obra, en su especificidad, la única capaz de dar cuenta de la mirada del autor, más allá incluso de sus intenciones declaradas o de las polémicas del momento. El ensayo se convierte de este modo en un valiente ejercicio de sinceridad, en planteo de la situación del intelectual.

Ambos ensayistas advierten que independencia política no implica necesariamente independencia intelectual, y se preocupan por rastrear los orígenes de ese proceso. Henríquez Ureña considera a Andrés Bello como el primero en proclamar la independencia intelectual de nuestros países. Sin

<sup>5</sup> Mariátegui, *7 ensayos*, 12.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

embargo, tanto él como Mariátegui ven en Domingo Faustino Sarmiento y el romanticismo el momento de profundización de dicho proceso, que adopta la forma de una paradoja: el autor del *Fa-cundo* no encontró mejor modo de ser argentino que ser europeizante.

Al referirse a estos y otros autores, nuestros ensayistas hacen mucho más que un mero sistema de referencias: diseñan una genealogía, una tradición para su propio esfuerzo interpretativo. En efecto, el recurso a las fuentes cumple en el ensayo un papel primordial en cuanto ayuda a que el lector lo coloque a su vez en un marco interpretativo específico, en una cierta “sintonía” con los autores clave que lo precedieron, y nos descubre las filias y las fobias de todo escritor. Dado que la posición del ensayista se reactualiza y reabre permanentemente en cada lectura a la vez que le permite reconfirmar un acuerdo o pacto interpretativo con el lector, el hecho de apelar a los nombres de determinados autores como garantes y a los de otros como antagonistas de su posición es mucho más, insisto, que sólo mencionar sus fuentes.

## ENSAYO Y SINCERIDAD

Si regresamos a la “Advertencia” de los 7 *ensayos* de Mariátegui descubriremos que se cierra con

una nueva protesta: “no soy un crítico imparcial y objetivo”.<sup>7</sup> Lejos de adoptar una pretendida posición de neutralidad que a su vez fuera capaz de generar un efecto de objetividad en sus afirmaciones, el ensayista se niega a erigirse en juez y prefiere declararse parte. Más adelante volverá el autor —y volveremos nosotros— a este tema, que nos conduce a su vez a la noción de “juicio”, ya presente en Michel de Montaigne, hombre de leyes que se referirá al juicio tanto en sentido legal como moral y epistemológico, en cuanto enlace entre la experiencia individual y un estado del mundo.

Al declarar “Estoy lo más lejos posible de la técnica profesoral y del espíritu universitario”,<sup>8</sup> Mariátegui esboza su propia posición en el campo intelectual, preocupado por lo que más adelante —al referirse a la Reforma Universitaria— denominará apertura a la renovación latinoamericana, solidaridad con el movimiento histórico general de los pueblos de América Latina, afirmación de la actividad de intelectuales independientes y renovadores *versus* la burocratización oligárquica de la Universidad y a favor de la socialización de la cultura.

Más aún, el propio texto del autor peruano debe entenderse a la luz de los procesos de moder-

<sup>7</sup> Mariátegui, *7 ensayos*, 12.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

nización y replanteo de la cuestión nacional que se desencadenan entre fines del siglo XIX y principios del XX, fenómeno que ya hemos estudiado en detalle en otro lugar,<sup>9</sup> y que de manera admirable resume, para el caso de César Vallejo, el crítico Antonio Merino. Un nuevo tipo de intelectual, atezado entre las demandas del impulso modernizador y la afirmación de los nacionalismos, así como entre la preocupación por lograr sincronizarse con el tiempo de las vanguardias europeas y por renovar con una serie de nuevos autores y lecturas la tradición literaria local, deberá atender tanto a las demandas de incorporación de las nuevas propuestas estéticas de las vanguardias artísticas como a los requerimientos de repensar el nacionalismo y el indigenismo (tema que había llevado ya a Mariátegui a sostener, en 1927, una recordada polémica con Luis Alberto Sánchez).

Como anota Merino, es necesario atender a “las contradicciones y ambivalencias de sectores cada vez más amplios de la intelectualidad que bajo los valores en alza de la modernidad y el nacionalismo (que se traducen en industrialización y vanguardismo) se adhieren, rechazan o se reconcilian

<sup>9</sup> Véase “Los 7 ensayos y el problema del ensayo”, en *Mariátegui: entre la memoria y el futuro de América Latina*, editado por Liliana Weinberg y Ricardo Melgar Bao (México: Cuadernos Americanos-UNAM, 2000), 57-69.

con los gobiernos de facto”.<sup>10</sup> Debe a ello sumarse una creciente preocupación por la especialización artística y literaria y un fenómeno de paulatina diversificación de campos profesionales, propiciada por el notable crecimiento del sector editorial y el surgimiento de un nuevo público y nuevas exigencias del mercado debidas al desarrollo de la modernidad y a la expansión de la lectura entre nuevos sectores de la sociedad.

La obra de Mariátegui inaugura una forma de ensayo peculiar en la región: el ensayo de interpretación, compleja familia integrada por textos de diversa procedencia, abordaje temático, estrategia formal y orientación ideológica, pero que compartirán con aquella una serie de rasgos característicos, el primero de los cuales es la posibilidad de vincular en un movimiento interpretativo básico textos canónicos tradicionales y textos culturales nunca antes incorporados por las lecturas académicas de la historia y de la historia literaria, muchos de ellos procedentes del ámbito de lo popular, al que los proyectos homogeneizadores incompletos habían sumergido en la sombra. Otra característica será la relectura de esos textos canónicos, desde una mirada nueva, con una actitud disruptiva y una nueva puesta en valor. Y, en tercer lugar,

<sup>10</sup> Véase “Estudio preliminar”, en César Vallejo, *Poesía completa*, editado por Antonio Merino (Madrid: Akal, 1996), 8-9.

la posibilidad de relacionar fuentes literarias e interpretaciones de la cultura nacional, en un proceso de recíproco develamiento.

#### TESTIMONIO DE PARTE

“Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte”.<sup>11</sup> Esta afirmación de Mariátegui en el último de sus *7 ensayos de interpretación* sigue siendo uno de los más atractivos puntos de partida para un análisis de la realidad latinoamericana. La idea de que todo juicio está marcado por una posición interesada y no neutral en el concierto social y la necesidad de desenmascarar toda pretendida objetividad dista en mucho de una simple posición individualista y falsamente universalista, que parecía ya superada, pero a la que retornan algunas corrientes del pensamiento de la posmodernidad.

El *yo opino*, el *yo acuso* mariateguianos no corresponden a una posición neutral con pretensiones de intemporalidad sino a la perspectiva de un participante en la vida social, que reconoce su adscripción a un tiempo y lugar determinados y se sabe representativo de una colectividad: es el *yo* del compromiso que procura fundar conocimiento

<sup>11</sup> Mariátegui, *7 ensayos*, 229.

a partir de su posición interesada: *el yo de Mariátegui es también un nosotros*.

Otro tanto sucede con Henríquez Ureña, quien abre “El descontento y la promesa” con la primera persona del plural, el de “nuestras banderas de revolución espiritual” y se pregunta “¿Venceremos el descontento que provoca tantas rebeliones sucesivas? ¿Cumpliremos la ambiciosa promesa?”.<sup>12</sup> No se trata por tanto de la “sujetividad” del ensayista y del ensayo — característica que muchos atribuyen al género —, sino de una “transsujetividad”, o de una “sujetividad”, puesto que el *yo* del ensayista debe necesariamente adscribirse a un grupo, a una realidad, a un universo más amplio que la concepción estrictamente individual.<sup>13</sup> A lo largo de sus trabajos Mariátegui se define en algunos casos como peruano, en otros como latinoamericano, en otros como “trabajador intelectual” o como miembro de una intelectualidad crítica, “clase pensante” marcada por las ideas marxistas y por las de la Reforma Universitaria, y en otros como miembro de una sociedad dependiente. Incluso cuando el *yo* parece restringirse al propio autor, es un *yo* que da las “señas particulares” de una biografía social: José Carlos Mariátegui, proveniente de

<sup>12</sup> Henríquez Ureña, *Seis ensayos*, 15.

<sup>13</sup> A este respecto, Arturo Andrés Roig plantea un deslinde entre “sujetividad” y “sujetividad”, en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (México: FCE, 1981).

una familia provinciana de escasos recursos, con educación primaria cumplida pero básicamente autodidacta, ligado al periodismo, progresivamente disidente y distante de la ortodoxia cultural peruana, exintegrante del grupo Colónida, discípulo de Manuel González Prada, etc. Otro tanto sucede con un Henríquez Ureña que es a la vez dominicano, hispanoamericano y universal, miembro de una inteligencia crítica aplicado a estudiar nuestra expresión.

Todo esfuerzo de interpretación de la realidad latinoamericana deberá así tomar conciencia de este primer componente del trabajo interpretativo: *nuestra propia posición en el acto de juzgar*. Ha sostenido Georg Lukács que el ensayo es necesariamente un juicio, y de tal naturaleza que lo que decide su valor no es sólo la sentencia sino el proceso mismo de juzgar.<sup>14</sup> Otro tanto sostienen Theodor Adorno y Edward Said en sus respectivas meditaciones sobre la no neutralidad del ensayista como un componente básico del ensayo.<sup>15</sup>

Por otra parte, la objetividad, como insiste Mariátegui, no está dada, sino que hay que procu-

<sup>14</sup> Véase Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)" [1911], en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, traducción de Manuel Sacristán (México: Grijalbo, 1975), 38.

<sup>15</sup> Véase Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma" [1958], en *Notas de literatura*, traducción de Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962), 11-36, y Edward Said, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983).

rar su construcción a partir del reconocimiento y superación de la propia posición, necesariamente *interesada, comprometida*: algo muy diferente, por supuesto, de la arbitrariedad o el capricho.

Mientras que las tendencias deshistorizantes se han referido al ensayo como una táctica sin estrategia —tal es el caso de una definición enunciada por Roland Barthes—,<sup>16</sup> numerosos ejemplos nos han mostrado que el ensayo no sólo es táctica sino también estrategia, esto es, tiene como propósito intervenir en los debates simbólicos por modificar la realidad social, aun en el caso extremo de “la torre de marfil” o del academicismo, y traduce a su vez simbólicamente la posición del escritor al representar *una metáfora de la relación entre el escritor y su comunidad, entre el escritor y la historia*.

Con esta propuesta de interpretación de la literatura no pretendemos solamente aludir al contexto histórico y social en que surge un autor o una obra, sino a la dialéctica que se establece entre producción, comunidad e historia, a través del trabajo sobre el lenguaje y el sistema simbólico proporcionado por una cultura dada, caracterización que consideramos válida tanto para Nezahualcóyotl como para Carlos Fuentes, tanto para el Inca Garcilaso como para Mario Vargas Llosa, tanto

<sup>16</sup> Véase Réda Bensmaïa, *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1986]).

para el autor anónimo de los mitos de origen guaraníes como para el absolutamente inconfundible autor de *Yo el supremo*, tanto para el autor tradicionalista como para el vanguardista, tanto para el escritor que se dice “comprometido” como para quien se declara “apolítico”, tanto para el autor realista con su sentido fuerte de la realidad y de la literatura como mimesis, como para el escritor romántico o el simbolista, con su sentido fuerte de la subjetividad creadora.

#### LITERATURA, REALIDAD Y CONOCIMIENTO

Ya en el propio título de los *7 ensayos de interpretación* alude Mariátegui a “la realidad”: la interpretación de la realidad implica partir de los hechos tal y como son, en lugar de partir de otras versiones “autorizadas” que los falseen o violenten. Desde una posición realista crítica, Mariátegui afirma implícitamente que la realidad existe y que puede ser conocida a través de la intuición intelectual, con el objeto de conducir nuestra acción individual y social. Dicha posición dista tanto de las posturas idealistas y metafísicas como de las opiniones contemporáneas que defienden la tesis de una razón y un conocimiento “débiles”: Mariátegui se refiere a la realidad en sentido fuerte.

Por otra parte, e implícitamente conforme a los avances de la filosofía del conocimiento de su época, nuestros ensayistas consideran que nuestro acercamiento al mundo, a la vez que implica un compromiso individual, no se estanca en la pura subjetividad ni reduce dicho compromiso a una postura política estrecha. Se propone por tanto interpretar esta realidad con un sentido intencional: la conciencia es capaz de trascender la subjetividad para fundar conocimiento objetivo, es decir, llevar a cabo un trabajo que no sea mera copia o reducción ni mera arbitrariedad interpretativa, sino que supere el nivel intuitivo mediante un trabajo de análisis de los datos históricos, sociales, etc., y que a su vez otorgue sentido a esos datos a través de propuestas interpretativas.

El ensayista se propone comprender qué hay de significativo en los fenómenos, qué es lo que les da sentido: apoyarse en la subjetividad de la conciencia, pero con el propósito de llegar a conquistar, a través de ella, una *nueva objetividad*. Se hace así necesaria la afirmación de una *intencionalidad* de la conciencia, que le permita trascenderse para afirmar la *presencia* del objeto.

El ensayista se propone entonces una *interpretación* de los hechos, que no debe identificarse ni con una *hiperinterpretación* en el sentido que Adorno atribuye al ensayo (interpretación no filológicamente fundada), o de una *interpretación radical*

(interpretación semántica), en el sentido que le da Donald Davidson en su filosofía del lenguaje:<sup>17</sup> se trata de una *interpretación* que se somete a prueba.

“El proceso de la literatura” es el último y más extenso de los *7 ensayos de interpretación*. Su disposición al final de una serie que va de los aspectos estructurales a los superestructurales se corresponde con el modelo marxista de estudio de la realidad. Pero al mismo tiempo el contenido de ese ensayo y el trabajo intensivo de análisis de los textos fundamentales de la literatura peruana indican que para Mariátegui la literatura no es sólo un nivel más a estudiar, sino que ve en ella una forma de “penetrar [...] en las cosas y los problemas peruanos”.<sup>18</sup> Más aún, para Mariátegui la primera forma de estudio de los problemas que aquejan al Perú “se esbozó, primero, en la literatura”.<sup>19</sup> Muestra de ello son esas páginas memorables que dedica a González Prada, representante, según él, del “primer instante lúcido” de la conciencia del Perú:

Percibió bien su inteligencia el nexo oculto pero no ignoto que hay entre conservatismo ideológico

<sup>17</sup> Donald Davidson, *De la verdad y de la interpretación. Contribuciones fundamentales a la filosofía del lenguaje*, traducción de Guido Filippi (Barcelona: Gedisa, 1990 [1984]).

<sup>18</sup> Mariátegui, “Hacia el estudio de los problemas peruanos” [1925], en *Peruanicemos al Perú, Obras completas*, vol. 11 (Lima: Biblioteca Amauta, 1988), 72.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

y academicismo literario [...]. Como lo denunció González Prada, toda actitud literaria, consciente o inconscientemente refleja un sentimiento y un interés político. La literatura no es independiente de las demás categorías de la historia.<sup>20</sup>

Como lo deja ver esta cita, a lo largo de sus ensayos sobre literatura Mariátegui hará un doble movimiento interpretativo: por una parte, la consideración de la realidad histórica como apoyo para la comprensión de la literatura, y por la otra, el tratamiento de la literatura como develadora de la realidad profunda (ya que fue la literatura una de las primeras formas de conocimiento de la realidad peruana). Sin embargo, este doble movimiento no implica desvirtuar el hecho literario, al que se debe reconocer siempre en su especificidad, ni reducirlo a una fuente más del conocimiento histórico: es necesario atender a los “valores literarios”<sup>21</sup> de toda obra y no caer en imprudentes generalizaciones. Buena muestra de ello es el estudio que dedica a Vallejo como auténtico indigenista. No deja

<sup>20</sup> Mariátegui, “El proceso a la literatura”, en *7 ensayos*, 257.

<sup>21</sup> Así lo escribe en “*La literatura peruana* por Luis Alberto Sánchez” [1928]: “Mi aporte a la revisión de nuestros valores literarios —lo que yo llamo mi testimonio en el proceso de nuestra literatura— está en la serie de artículos que sobre autores y tendencias he publicado en esta misma sección de *Mundial*, y que, organizados y ensamblados, componen uno de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*”, *Peruanicemos al Perú*, 196.

de sorprendernos la audacia con que Mariátegui trae, en apoyo del indigenismo profundo de Vallejo, citas de textos que en ningún momento tratan explícitamente sobre el indio, aunque traducen de manera admirable la cosmovisión indígena:

[...] lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son el producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico [...]. Su autoctonismo no es deliberado [...]. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera.<sup>22</sup>

El trabajo interpretativo propuesto por Mariátegui no implica por tanto de ningún modo reducir la serie literaria a la serie histórica sino, muy por el contrario, hacer explícitos los elementos implícitos en una obra literaria, a los que denomina ‘valores

<sup>22</sup> Mariátegui, “El proceso de la literatura”, 310-311. Años más tarde, el ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada, evidentemente inspirado en la interpretación mariateguiana, propondrá que la autenticidad del *Martín Fierro* radica en que retrata la vida del gaucho sin apelar a recursos artificiales como el “color local”, sino a la presuposición y elusión de lo gauchesco, que aparece implícito pero rara vez explícito en el poema. Véase *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, 2 ts. (México: FCE, 1948); 2ª ed. corregida, 2 ts. (México: FCE, 1958).

signos', y que permitirán, *sólo a partir del reconocimiento de su especificidad*, comprender la realidad:

No he tenido en esta sumarísima revisión de valores signos el propósito de hacer historia ni crónica. No he tenido siquiera el propósito de hacer crítica, dentro del concepto que limita la crítica al campo de la técnica literaria. Me he propuesto esbozar los lineamientos o los rasgos esenciales de nuestra literatura. He realizado un ensayo de interpretación de su espíritu; no de revisión de sus valores ni de sus episodios. Mi trabajo pretende ser una teoría o una tesis y no un análisis.<sup>25</sup>

Estas palabras de Mariátegui, escritas cuando comienza a perfilarse en América Latina la moderna crítica literaria como trabajo de especialistas —en su tiempo unida aún en buena medida a la academia—, suenan profundamente contemporáneas en una época como la nuestra, cuando la crítica centrada en la técnica literaria comienza a agotarse y a dar paso nuevamente a enfoques culturalistas más amplios.

Tampoco pretende Mariátegui construir una historia episódica de la literatura, y en esto coincide con la tarea de Henríquez Ureña: hacer una historia cultural de América Latina que permita mucho más

<sup>25</sup> Mariátegui, "El proceso de la literatura", 348.

que emplearlas como documentos o contextualizar autores y obras; en una propuesta más audaz, se proponen pensar en una posible “configuración” cultural base de un estilo, de una forma de expresión, esto es, examinar las dimensiones históricas y culturales del significado. Una vez más, antes que preocuparse por el modo en que un texto refleja su medio social, verlo inserto, entretejido, con ese mundo cultural.

Se debe también recordar que esta nueva pregunta por la relación entre literatura y vida nacional es en el caso de Mariátegui deudora del nuevo clima de vanguardia y que, lejos de plantear un enfoque materialista reduccionista, se enlaza precisamente con las para su época más avanzadas nociones de libertad creativa. Dice Alfredo Bosi:

Los frenos habían sido quitados y era hora de partir, sí, pero ¿hacia dónde? Hacia la propia historia social, hacia la propia historia subjetiva. César Vallejo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Carlos Mariátegui, Leopoldo Marechal: nombres que definen ejemplarmente ese decurso. ¿Qué les había dado el conocimiento íntimo que tuvieron del futurismo italiano y ruso, del expresionismo alemán, del surrealismo francés? El deseo de una nueva experiencia intelectual y expresiva que, de inmediato, los apartó de los *clivés*, medio naturalistas, medio parnasianos, de la *belle époque*, y los

arrojó de lleno a la búsqueda del “carácter” o “no carácter” brasileño, peruano, argentino; una aventura por entonces preñada de sentido estético y vastamente social y político.<sup>24</sup>

La voz de Mariátegui es así, a la vez, epocal y personal, y está guiada por preocupaciones no sólo políticas sino estéticas.

## LITERATURA Y RELACIÓN HEGEMÓNICA

Mariátegui hace del momento colonial y de la emergencia de una mentalidad colonizada la clave para comenzar la indagación de nuestra literatura y en general de nuestra vida toda. Por su parte, Henríquez Ureña establece también un contraste entre “la espesa nube colonial” y “el sol quemante de la independencia”: “nuestra tierra, nuestra vida libre, pedían su expresión”. Memoria y futuro se enlazan pues en este trabajo de reconocer en la marca colonial las señas particulares del latinoamericano, para ir del descontento a la promesa. Luis Cardoza y Aragón hace también del imperativo de descolonizar nuestra imaginación un programa de emancipación del futuro de América Latina.

<sup>24</sup> Citado por Jorge Schwartz, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (México: FCE, 2002), 25.

Para Mariátegui, lo que define a la literatura peruana, como a las otras áreas de la realidad de su país, es su carácter *colonial*. Pero la marca colonial que atraviesa las grandes líneas de nuestra historia y nuestra cultura, la marca colonial que otorga ese aire de familia a nuestra inmensa comunidad, ¿se percibe sólo en los macroprocesos históricos o forma parte de la trama de nuestra literatura? Varios son los autores (pensemos, para dar sólo dos ejemplos, en Ángel Rama y Carlos Fuentes) que en sus estudios críticos han mostrado cómo la dialéctica colonialidad-emancipación ha dado la pauta a nuestra historia y a nuestra cultura, mientras que la preocupación por ir al encuentro de nuestra identidad ha sido el motor de muchas de las búsquedas latinoamericanas. Para estos autores eso no significa necesariamente que la cicatriz brutal de la marca colonial derive en un destino clausurado e inamovible, sino que a su vez constituye el motor de nuevas búsquedas:

La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida

de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido.<sup>25</sup>

Para Mariátegui, la marca del colonialismo es tan fuerte que con ella comienza —si no cronológica, sí significativamente— la historia de la literatura. Lo indígena persiste, con un peso silenciado, aunque indiscutible, tal como lo muestra la emergencia del tema en la literatura indigenista. Para Mariátegui, la recuperación de la raíz indígena se dará en el futuro, como un autoconocimiento de la literatura y sus temas.

Si el problema de lo colonial había sido ya claramente planteado en la obra de muchos de nuestros más grandes pensadores, como Simón Bolívar, José Martí, Eugenio María de Hostos, es Mariátegui quien lleva a sus últimas consecuencias el análisis de la influencia de la matriz colonial en los diversos niveles de la realidad. Mientras que en los *7 ensayos de interpretación* este problema se estudiaba en particular para el caso peruano, en *Temas de nuestra América* y otros escritos se hará extensivo a la que a veces designa como “América Indo-española”, otras “Hispano-américa”, “América hispana”, “Ibero-américa” o “América Latina”. El carácter de naciones coloniales, dependientes,

<sup>25</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), 30.

es el que nos otorga nuestra matriz y orienta nuestro destino:

Los pueblos de la América española se mueven en una misma dirección. La solidaridad de sus destinos históricos no es una ilusión de la literatura americanista. Estos pueblos, realmente, no sólo son hermanos en la retórica sino también en la historia. Proceden de una matriz única. La conquista española, destruyendo las culturas y las agrupaciones autóctonas, uniformó la fisonomía étnica, política y moral de la América Hispana. Los métodos de colonización de los españoles solidarizaron la suerte de sus colonias.<sup>26</sup>

Años después, y ya con la armazón teórica de la antropología, otro pensador fundamental de nuestro continente, Darcy Ribeiro, habrá de ofrecernos la primera visión explicativa de conjunto de los pueblos americanos en su obra *Las Américas y la civilización*, que lleva un significativo subtítulo: *Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, a través de la determinación de matrices, formaciones económico-sociales o estructuras sobre las que actúan fuerzas históricas dadas. En el modelo propuesto por Ribeiro tiene

<sup>26</sup> José Carlos Mariátegui, "La unidad de la América Indo-española" [1924], en *Temas de nuestra América, Obras completas*, vol. 12 (Lima: Biblioteca Amauta, 1960), 13.

importancia fundamental la expansión europea: “Solamente tomando en consideración esta aventura y desventura suprema del hombre que fue la expansión europea occidental y cristiana, resulta inteligible el mundo de nuestros días, víctima y fruto de este proceso civilizatorio”.<sup>27</sup>

Muchos son los escritores y críticos que consideran al hecho colonial como una clave para entender nuestra literatura. Tal es el caso de Aimé Césaire o José Revueltas, quienes a su vez se preocupan por los fenómenos de alienación generados por el proceso colonial. El escritor mexicano denunciaba “La alienación del Tercer Mundo, su no ser él mismo, su no pertenecerse y no ser dueño de sus destinos...”.<sup>28</sup>

Por su parte, en años recientes, críticos de la altura de Antonio Candido, Ángel Rama o Antonio Cornejo Polar, con un bagaje teórico enriquecido por la teoría marxista y los estudios provenientes de la teoría de la dependencia y la teoría del subdesarrollo, además de su conocimiento del estructuralismo y de nuevas corrientes críticas, han dado

<sup>27</sup> Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, prólogo de María Elena Rodríguez Ozán, cronología y bibliografía de Marcio Pereira Gomes (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992 [1968]), 57.

<sup>28</sup> José Revueltas, “América Latina: literatura del Tercer Mundo”, en *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Emmanuel Carballo, Carlos Wong Broce, José María Castellet *et al.* (Caracas: Fundamentos, 1971), 303.

una visión mucho más vasta, compleja y acabada de la influencia de la marca colonial en nuestra literatura. Lejos de desmentir las intuiciones primeras de Martí, Henríquez Ureña o Mariátegui, estos estudiosos confirman y encuentran nuevas facetas para la comprensión de nuestra literatura a la luz de la matriz colonial.

En su “Introducción” a *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno escribe:

Si profundizáramos en busca de las raíces de esta ostensible unidad, su historia suministra esta primera nota: sucesiva dependencia del conjunto respecto de una potencia exterior. Primero, de las monarquías ibéricas; cuando ellas caen, los ingleses y luego los norteamericanos erigirán a expensas de América Latina sus imperios sucesores, no ya en lo político, pero sí en lo económico. Esta nota de dependencia sería, acaso, la primera a considerar para determinar el fugitivo concepto de América Latina.<sup>29</sup>

Si retomamos los diversos aportes de la crítica latinoamericana veremos que, para varios de sus representantes, es fundamentalmente el carácter colonial (como lo definen Mariátegui, Césaire o

<sup>29</sup> César Fernández Moreno, “Introducción”, en *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI/Unesco, 1972), 9.

Fernández Retamar, entre otros) o dependiente (Rama, Cornejo Polar), subdesarrollado (Candido), el que permitiría, por una parte, explicar la unidad de América Latina y por tanto justificar la existencia de una literatura latinoamericana que es más que la suma de sus partes nacionales y, por otra, explicar la génesis de América Latina y algunas de sus características relevantes. La magna historia cultural de América Latina que traza Darcy Ribeiro a partir de los procesos distintivos de génesis de pueblos testimonio, pueblos nuevos y pueblos trasplantados se apoya en buena medida en el carácter colonial de nuestro surgimiento al mundo. La crítica literaria y cultural ha procurado a su vez construir categorías de análisis —'heterogeneidad' (Cornejo Polar), 'transculturación' (Ortiz, Picón Salas y Rama), 'ciudad letrada' (Rama), 'formación' y 'sistema' (Candido), 'hibridez' (García Canclini)—, que permiten comprender procesos específicos de nuestra América y abordar algunos de ellos.

Al interpretar la literatura latinoamericana como literatura caracterizada por la dialéctica colonización-descolonización, se procura, precisamente, *interpretar*, esto es, encontrar un sentido, una clave que a la vez agrupe procesos que se dan en ámbitos estructurales y superestructurales, en órbitas exógenas y endógenas de nuestras obras literarias. Esto no implica reducir la pluralidad de producciones,

textos y públicos, estilos y temáticas, a un solo y único punto de vista. Lo colonial marca el comienzo de la literatura latinoamericana, la conciencia de pertenencia a un “pequeño género humano” irreductible al europeo como es irreductible al específicamente amerindio, asiático o africano, aunque constituido por componentes de todos ellos. Temas que hoy nos atenazan, como la necesidad de recuperar nuestra historia y nuestra identidad, ser locales a la vez que universales, nuestra posición paradójica respecto de los centros hegemónicos, nuestra nostálgica necesidad de ser suburbio y superar el suburbio, nuestra negación del nosotros, tienen todos ellos componentes que proceden de esta matriz básica. Por su parte, y a partir del reconocimiento de que hay otros *tempos* y *procesos* de la creación y de la literatura que no pueden reducirse a la historia de hechos, autores como Octavio Paz desarrollarán más tarde la idea de tradición y ruptura.

## PERIODIZACIÓN

El pasaje fundamental para comprender el salto cualitativo que representó para la periodización literaria latinoamericana el séptimo ensayo de Mariátegui es “El colonialismo supérstite”, donde el autor afirma, en primer lugar, la supervivencia del carácter español de la literatura con posterioridad

a la fundación de la república y emprende, en segundo lugar, una discusión en torno de otras formas de sistematizar el estudio de la literatura peruana que son, desde su perspectiva, no pertinentes:

Por el carácter de excepción de la literatura peruana, su estudio no se acomoda a los usados esquemas de clasicismo, romanticismo y modernismo, de antiguo, medioeval y moderno, de poesía popular y literaria, etc. Y no intentaré sistematizar este estudio conforme la clasificación marxista en literatura feudal o aristocrática, burguesa y proletaria [...].

Una teoría moderna —literaria, no sociológica— sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento. No prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio.<sup>30</sup>

La interpretación mariáteguiana se basa entonces en la determinación de tres momentos axiales li-

<sup>30</sup> Mariátegui, “El colonialismo supérstite”, en *7 ensayos*, 239.

gados a la instauración, negación y superación del modelo dependiente.

Existen otras propuestas de periodización de la vida cultural basadas prioritariamente en la relación de América Latina con las metrópolis. Ya en 1942, ante uno de los años más duros de la Segunda Guerra Mundial, escribía Alfonso Reyes en *Última Tule*:

Y hoy, ante los desastres del Antiguo Mundo, América cobra el valor de una esperanza. Su mismo origen colonial, que la obligaba a buscar fuera de sí misma las razones de su acción y de su cultura, la ha dotado precozmente de un sentido internacional, de una elasticidad envidiable para concebir el vasto panorama humano en especie de unidad y conjunto. La cultura americana es la única que podrá ignorar, en principio, las murallas nacionales y étnicas [...]. Las naciones americanas no son, entre sí, tan extranjeras como las naciones de otros continentes. Tres siglos de elaboración; un siglo de azarosos tanteos, desatados por las independencias y las nuevas organizaciones; medio siglo más de coherencia y cooperación. Tal es, en su perspectiva general, la senda de América.<sup>31</sup>

Existen varios intentos por superar las historias literarias convencionales de América Latina —que

<sup>31</sup> Alfonso Reyes, *Última Tule* [1942], *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XI (México: FCE, 1960), 61-62.

reducen el fenómeno literario a la serie cronológica y lo fragmentan artificialmente al estudiarlo como una suma de las historias nacionales de la literatura —, a través de periodizaciones por momentos clave, críticos o decisivos cuya unidad de análisis sea América Latina en su conjunto. Tal es, por ejemplo, el caso señero de Henríquez Ureña, quien, al proponer una historia de la literatura latinoamericana a partir de su puesta en relación con una historia de la cultura de la región, dio hondura antropológica al estudio del hecho literario.

También desde otros ámbitos del conocimiento se han planteado propuestas de periodización, tales como la que enuncia el filósofo Gregorio Weinberg: “cultura impuesta” (es decir, la colonial), “cultura admitida o aceptada” (esto es, la que corresponde al periodo posterior a la independencia, cuando se vuelve la mirada hacia Europa para encontrar modelos adaptables al diagnóstico de nuestra realidad) y “cultura criticada o discutida” (o sea, la que se da aproximadamente a partir de 1930, cuando se comienza a poner en duda los supuestos mismos de las anteriores).<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Véase Gregorio Weinberg, *Tiempo, destiempo y contratiempo* (Buenos Aires: Leviatán, 1993), 48 ss., donde el autor retoma ideas por él planteadas en la *Revista de la Universidad de México* en 1972. Esta periodización se aplica también en su obra *Modelos educativos en la historia de América Latina* (Buenos Aires: Kapelusz, 1984).

El problema de la periodización de nuestra literatura sigue teniendo un enorme interés. Así lo demuestra el lugar central que ocupa en la crítica latinoamericana la discusión en torno a ese tópico. Para Jacques Leenhardt, por ejemplo, periodizar implica producir una unidad significativa más allá de la diversidad en los niveles de la realidad y, dado que en América Latina existe una *desarticulación* entre las instancias sociopolítica, cultural y económica así como una discordancia de las instancias discursivas, es imposible hablar de periodización: “la desarticulación de las instancias se vuelve uno de los rasgos distintivos de las sociedades dependientes”. Más aún, para Leenhardt “la discordancia se convierte [...] en la forma que toma el mismo proceso cultural”.<sup>33</sup> Antonio Cornejo Polar, por su parte, advierte que el concepto de periodo tal como lo usa buena parte de los críticos privilegia términos como coherencia, homogeneidad, organicidad, sistematicidad, en desmedro de la comprensión de la dinámica histórica y de los desfases que pueden existir entre los que denomina “movimiento social” y “movimiento de cultura”.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Riquísimos son los debates sobre este tema contenidos en Jacques Leenhardt, “Literatura e historia”, en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, coordinado por Ana Pizarro (México: El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987); para estas observaciones véase especialmente 155 ss.

<sup>34</sup> Citado en Leenhardt, “Literatura e historia”, 160.

Por su lado, Domingo Miliani dice lo siguiente:

la periodización [literaria] no se puede cerrar como se cierra la de la historia. Una periodización literaria, por lo menos, tendría que distinguir tres aspectos: primero, una fase inicial del proceso literario, en segundo lugar, una fase de institucionalización, donde empieza a haber una redundancia de códigos —esos códigos comienzan a ser redundantes y se desgastan más rápido en la literatura que en los procesos sociales y políticos— y una tercera fase de agotamiento y relevo.<sup>35</sup>

A pesar del escepticismo que la crítica contemporánea manifiesta en torno a las posibilidades de periodización, los esfuerzos de Mariátegui o Henríquez Ureña por entender procesos y no simplemente fechas representaron en su momento un salto de importancia en el modo de comprensión de la literatura como parte de nuestra cultura.

## TRAYECTORIA

Al mismo tiempo que el ensayista propone una nueva periodización que supone la reconfiguración de la memoria, traza también una nueva trayectoria

<sup>35</sup> Citado en Leenhardt, "Literatura e historia", 161.

o “mapeo” que reinterpreta los datos geográficos fríos y los reconfigura a partir de la dimensión del espacio vivido por su comunidad. En el caso de Mariátegui, su recorrido interpretativo de la geografía peruana le permite demostrar que a una ancestral organización regional que traducía la integración del incario con el entorno ecológico se superpuso, con la llegada de los españoles, una nueva organización espacial orientada a la extracción, exportación de materias primas hacia la metrópoli e importación de productos manufacturados desde ella. De allí que se levante, en la insalubre zona portuaria, una capital inaudita: Lima, ciudad que reproduce en el interior del Perú, respecto de su *hinterland*, la misma relación hegemónica metrópoli-colonia. Este nuevo mapa arbitrariamente impuesto supone una violación del equilibrio ecológico y productivo, trauma del que el Perú no se ha repuesto todavía en época de Mariátegui. La cada vez más acelerada llegada de migrantes del interior empujados por la pobreza y el ahogo confirma esta situación y la exaspera.

## HISTORICIDAD Y ESTRUCTURA

El ensayo mariáteguiano afirma la historicidad del hecho literario y se propone a la vez buscar sus momentos clave o momentos de sentido. De este

modo, si uno de los datos históricos documentables es la instauración de la relación colonial, éste sólo se convierte en “momento de sentido” cuando se lo interpreta a la luz del proceso histórico por el cual se instaura esa relación. Esta tensión historicidad-sentido puede parecer un laberinto sin salida. Más aún, en la polémica entre lo histórico y lo estructural se han debatido varias corrientes de interpretación de nuestra literatura. Si tomamos una posición sustancialista y no dialéctica, diacronía y sincronía —tanto en el análisis de la obra literaria como en el estudio de cualquier fenómeno— resultan excluyentes. Como bien lo demostró Mijail Bajtin, si los sistemas son tratados de manera sincrónica, no hay posibilidad de entender ningún principio de cambio; inversamente, si el hecho se estudia diacrónicamente y en su exterioridad, el cambio sólo puede ser comprendido como elección de alternativas que esencialmente ya están dadas y no como un proceso en el cual quede comprendida la organicidad del fenómeno, pues las leyes del cambio quedan puestas más allá de la creatividad.<sup>36</sup>

Mariátegui hace una lectura histórica y materialista de la realidad que a su vez le permite llegar a la determinación de momentos clave en la vida

<sup>36</sup> Véase el estudio comprensivo de Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics* (Stanford: Stanford University Press, 1990).

del Perú. ¿Es esto posible? Afirmar la historicidad de un fenómeno, ¿no nos impediría acaso llegar a determinar invariantes? Inversamente, el descubrimiento de estructuras, ¿no estaría en contradicción con una visión diacrónica de los hechos?

Dos grandes críticos de nuestra región han dado ya inteligentes respuestas a esta oposición aparentemente insoluble. Adolfo Sánchez Vázquez, en su *Invitación a la estética*, y parafraseando con un nuevo sentido la conocida expresión kantiana, escribe:

El enfoque teórico sin contenido histórico es vacío, o sea, esencialista, especulativo; el enfoque histórico sin contenido teórico o sistémico es ciego ante los acontecimientos, ya que no permite verlos como manifestaciones empíricas de un sistema de relaciones y dependencias.<sup>37</sup>

Por su parte, Antonio Candido propone el concepto de 'momentos decisivos', que son aquellos en los que se discierne la formación de un sistema a través de las obras artísticas individuales, y que de algún modo reflejan la tensión viva entre sincronía y diacronía.<sup>38</sup> Para el gran crítico brasileño, una obra es una realidad autónoma, cuyo valor radica

<sup>37</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (México: Grijalbo, 1992), 74.

<sup>38</sup> Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, 2 vols. (São Paulo: Livraria Martins, 1964).

en la fórmula que obtiene para plasmar elementos no literarios y transfigurar la realidad. Las obras no “valen” por expresar la realidad sino por la manera en que lo hacen. “Valen” porque inventan una vida nueva y ofrecen una organización formal hecha posible por la imaginación. Para que se dé un momento decisivo se requiere por tanto de la existencia de obras con valor estético autónomo insertas en el tiempo, algunas de las cuales serán a su vez generadoras de una tradición.

En la introducción metodológica a su *Formação da literatura brasileira*, Candido hace una revisión pormenorizada de los diversos puntos de vista, en muchos casos antitéticos, desde los cuales se asedia la obra literaria (¿historia o estructura? ¿forma o contenido? ¿erudición o placer? ¿valoración “objetiva” o apreciación “subjetiva”? ¿generalidad o particularidad? ¿síntesis o análisis?), y propone una nueva visión de la obra que intente superar estas dicotomías a través del reexamen crítico de posturas historicistas, formalistas, esteticistas y sociologistas mal comprendidas.

Es por tanto necesario buscar nuevas formas de interpretación que integren críticamente estas dicotomías artificiales e incorporen la idea de tensión dialéctica y de crítica viva: estudiar la obra en su *integridad estética* y en toda su tensión dialéctica, para llegar a una interpretación que no desvirtúe

el hecho literario ni omita la posición del texto en el contexto cultural y social.

La idea de ‘momentos decisivos’ nos conduce a varias conclusiones de importancia: la literatura es un sistema simbólico diferencial con un particular nivel de complejidad, las obras de autoría individual se articulan en el tiempo a través de una experiencia estética dotada de sentido y se integran en distintos momentos en un sistema dinámico y en una tradición. Toda producción individual se transforma en elemento de contacto, comunicación e interacción entre las personas y supone una *interpretación* del mundo y las diversas esferas de realidad que traza cada sociedad.

*FACUNDO*: EL NUDO GORDIANO  
DE LA CIVILIZACIÓN Y LA BARBARIE

Uno de los grandes clásicos de la literatura latinoamericana, de lectura inagotable, es el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. Entre las múltiples razones de la riqueza del texto se encuentra la densidad de una obra que intenta presentar un mundo nunca antes retratado con esa grandeza y al mismo tiempo dar un diagnóstico de ese mundo. El propio Sarmiento se apoyó en el símbolo de un “nudo gordiano”:

Necesítase, empero, para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman, y buscar en los antecedentes nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares, los puntos en que están pegados.<sup>39</sup>

No deja de llamar la atención que, en ese otro gran clásico de nuestra literatura, el *Martín Fierro*, se recurra a otro símbolo, el de “un botón de pluma” también imposible de desenredar, para dar cuenta de la historia. Ambos símbolos remiten, en nuestra interpretación, a la dificultad extrema con que se encontraron dos escritores, dos políticos, que intentaron franquear los límites de la ciudad letrada para explorar ese otro mundo, el de la campaña, en una de las empresas más admirables de nuestra literatura. Sarmiento deja constancia de la soledad y el arrojado de esta tarea, en carta a Valentín Alsina, cuando escribe que se trata, en el *Facundo*, de un “Ensayo y revelación, para mí mismo, de mis ideas”.<sup>40</sup>

En el caso de Sarmiento, a la riqueza de niveles interpretativos que el texto inaugura en el momento de intentar desanudar y seguir algunas de las

<sup>39</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, prólogo de Noé Jitrik, notas y cronología de Nora Dottori y Susana Zanetti (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977 [1845]), 9.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 18-19.

hiladas que confluyen en un nudo complejo, se suman los diversos niveles discursivos presentes en la obra. Concebida en un primer momento como literatura de combate y panfletaria, deja colarse el estilo antitético, hiperbólico, acusatorio, radical, propio de esa retórica, a la vez que el énfasis en escenas costumbristas y violentas propias del gusto de los lectores de folletín.<sup>41</sup> Allí civilización y barbarie se presentan bajo la forma de una antítesis excluyente. Pero las sucesivas redacciones del *Facundo*, con la adición de palabras aclaratorias, van decantando esta primera redacción de urgencia y de combate para convertirla en un ensayo de interpretación de la vida sudamericana, en la cual se complejizan las relaciones entre civilización y barbarie, dupla que, si en una primera presentación como consigna de combate, se formula como antítesis tajante, pasa progresivamente a convertirse en herramienta de diagnóstico, conformada por un par ya no tan radicalmente excluyente. No olvidemos que Sarmiento se había inspirado en una antítesis que estaba ya en el ambiente rioplatense antes de la aparición del *Facundo*.<sup>42</sup> La adop-

<sup>41</sup> Para el potencial melodramático de los cuadros de violencia y muerte, así como el atractivo de los cuadros costumbristas, véase Elizabeth Garrels, "El 'Facundo' como folletín", *Revista Iberoamericana* LIV, núm. 143 (abril-junio de 1988): 419-448.

<sup>42</sup> Véase Félix Weinberg, "La antítesis sarmientina 'civilización-barbarie' y su percepción coetánea en el Río de la Plata", *Cuadernos Americanos*, núm. 13 (enero-febrero de 1989): 97-118.

ción de la antítesis, convertida primero en bandera de combate, le permitió también encontrar una franca afiliación con el movimiento antirrosista y un acercamiento con los hombres de la generación del 37.

Pero bien sabemos que Sarmiento no sólo retoma, sino que reinterpreta de manera genial esta antítesis, enriqueciéndola con lecturas que remiten a una reflexión más amplia sobre el tema, como lo prueba la densidad significativa de términos como el de “civilización”, sobre el que afortunadamente contamos ya con estudios tan extraordinarios como el de Émile Benveniste y el de Jean Starobinski.<sup>45</sup>

Y he aquí otra de las muchas razones de la riqueza y densidad del texto sarmientino: en un complejo entramado, los retratos románticos del *Facundo* que dan cuenta de distintos hábitos y costumbres argentinas conviven con pasajes donde un prematuro científico social hace diagnósticos a partir de lo que el artista acaba de pintar y donde

<sup>45</sup> Mientras que el propio término “civilización” tiene una extraordinaria riqueza conceptual que remite a su vez a una larga prosapia de pensamiento político y a un proceso colectivo considerado en su momento ascendente e irreversible, el término “barbarie”, postulado como su oposición natural y reinterpretado desde el mirador de la primera, resulta mucho más simple y llano, sólo nombrable a partir del primero. Para una historia del término “civilización”, véase Jean Starobinski, “La palabra civilización”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 3 (1999): 9-36.

un hombre de acción proyecta una estrategia simbólica de intervención política.<sup>44</sup>

Descubrimos también que la antítesis civilización-barbarie se da, en una lectura, como oposición excluyente en un mismo nivel, en cuanto hay además en el *Facundo* nexos con un estilo periodístico-panfletario, perentorio, extremo, que no admite medias tintas. Así, se refiere a “los elementos contrarios, invencibles, que se chocan”: “De eso se trata, de ser o no ser *salvaje*”.<sup>45</sup> El tono panfletario permite diseñar una alianza estratégica a través del “nosotros” y reforzar un programa político al dotarlo de sentido profético: “Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud. Pero otro tiempo vendrá en que las cosas entren en su cauce ordinario”.<sup>46</sup>

Pero en el cuerpo del texto la oposición se da, a la manera hegeliana, como oposición de dos momentos o estados distintos: a las pinturas de costumbres en tiempo presente se opone el diag-

<sup>44</sup> Atender a la complejidad y múltiples niveles en que se da la interpretación de la oposición civilización-barbarie nos permitirá también repensar el esquema interpretativo frecuentemente aplicado a novelas como *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, cuya primera versión data de 1929 y cuya edición definitiva se publicó en México por el FCE en 1954. Según esta interpretación, el contraste entre las parejas ciudad-llano, Santos Luzardo-doña Bárbara, etc., se corresponde de manera obligada con la antítesis sarmientina.

<sup>45</sup> Sarmiento, *Facundo*, 10 y 11.

<sup>46</sup> *Loc. cit.*, 26.

nóstico científico: “¿No merece estudio el espectáculo de la República Argentina...?”,<sup>47</sup> se pregunta. Sarmiento será a la vez el *pintor* de cuadros representativos de esa realidad, el compilador de datos y tradiciones populares (incluidos romances, y muy particularmente el que corría en la época sobre la vida de Facundo Quiroga), para dar a su vez a otro Sarmiento *intérprete* los datos necesarios para analizar y diagnosticar y dotar al Sarmiento *político* de las bases para un proyecto concreto. Hay así en el *Facundo* varias voces, varias estrategias, desde la del artista romántico hasta la del temprano observador y estudioso de la vida social. Por lo demás, si se toman en cuenta los múltiples referentes de su escritura, desde el James Fenimore Cooper que retrata la vida y costumbres de los mohicanos hasta el Alexis de Tocqueville que reflexiona sobre los orígenes de la democracia estadounidense, se puede descubrir que el autor está escribiendo sobre la particularidad de nuestras costumbres mientras tiene como horizonte la constitución de la nacionalidad. De allí también que haya un Sarmiento que establece relaciones con diversos sectores políticos pensantes de la Argentina (los hombres del 37, Valentín Alsina, etc.) y un Sarmiento que procura establecer una genealogía de sus ideas al dialogar implícitamente

<sup>47</sup> Sarmiento, *Facundo*, 11.

con pensadores europeos de la nacionalidad. Sin entender esta densidad y coexistencia de diversos niveles de complejidad resulta muy difícil dar una idea adecuada de la grandeza inagotable de ese texto que es en sí mismo “nudo gordiano” en cuanto, insistimos, se atreve a salir de la ciudad letrada para internarse en el campo y en una oscura realidad inexplorada.

Más aún: así como Hegel en su *Fenomenología del espíritu* empieza por presentar los datos inmediatos de la experiencia como punto de arranque básico, “punto cero” para comenzar la reflexión y apuntar hacia un mayor nivel de generalidad, Sarmiento hará lo propio tomando como base su presentación de las costumbres argentinas. La *Fenomenología* se publica por primera vez en alemán en 1807, y el *Facundo* en 1845.<sup>48</sup>

El “nudo gordiano” en que confluyen distintos momentos y distintas hiladas temáticas e interpretativas es así no sólo un símbolo que permite a Sarmiento nombrar la empresa que va a acometer, sino también un símbolo de la densidad del propio *Facundo*, y de la tensión de un texto que surge

<sup>48</sup> Si bien muy probablemente Sarmiento no conoció de primera mano la obra de Hegel, como tal vez sí lo hizo por su parte Juan Bautista Alberdi, sí pudo estar imbuido de algunas de sus ideas tanto a través de sus lecturas de Víctor Cousin como, en general, por su consulta de autores dedicados al problema de la nacionalidad.

de la historia con el propósito de dotarla de sentido y superarla.

Conviven entonces el gran pintor de la vida del gaucho, que nos ha dejado páginas memorables, y el científico social que escribe lo siguiente:

A la América del Sur en general, y a la República Argentina sobre todo, le ha hecho falta un Tocqueville, que, premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo y aún no explorado ni descrito por la ciencia, y revelase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad, este nuevo modo de ser, que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos. Hubiérase, entonces, explicado el misterio de la lucha obstinada que despedaza a aquella República; hubiéranse clasificado distintamente los elementos contrarios, invencibles, que se chocan; hubiérase asignado su parte a la configuración del terreno y a los hábitos que ella engendra; su parte a las tradiciones españolas y a la conciencia nacional [...] su parte a la barbarie indígena; su parte a la civilización europea [...]. Este estudio [...] habría revelado a los ojos atónitos de la Europa, un mundo nuevo en política, una lucha ingenua, franca y primitiva entre los últimos progresos del espíritu

humano y los rudimentos de la vida salvaje, entre las ciudades populosas y los bosques sombríos.<sup>49</sup>

Se trata así de una “representación” activa de nuestra realidad para los ojos de los sectores civilizados, que permita dotar de inteligibilidad y legitimidad a nuestras observaciones.

He creído explicar la revolución argentina con la biografía de Juan Facundo Quiroga, porque creo que él explica suficientemente una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular.

He evocado, pues, mis recuerdos, y buscado para completarlos, los detalles que han podido suministrarme hombres que lo conocieron en su infancia [...], en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina, tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una seria atención, porque sin esto, la vida y hechos de Facundo Quiroga son vulgaridades que no merecerían entrar, sino episódicamente, en el dominio de la historia.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Sarmiento, *Facundo*, 9-10.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 15-16.

Los pasajes dedicados a la vida y costumbres del gaucho, de exquisito sabor romántico, nos suministran una descripción cruenta y desnuda, sin “embellecimiento” ninguno. Sarmiento busca “tipos” y “costumbres” característicos, como lo hacen por los mismos años viajeros y retratistas. En esas descripciones predominan imágenes visuales, plásticas y alusiones a retratos (así, su evocación del retrato del fiero Facundo de frac), y hay también abundantes imágenes cinéticas que remiten a sus propias observaciones directas o a la lectura de testimonios de primera mano (como los que se dedican al baquiano, al cantor, a las actividades a caballo, a la reunión en la pulpería, a la lucha cuerpo a cuerpo con cuchillo, etc.). Pero todas estas pinturas son pronto sometidas a interpretación por parte del científico social, y se genera esta heterogeneidad básica a que se refiere Cornejo Polar y que de manera hartamente simplificada podría aplicarse a las situaciones en que se escribe desde un cierto ámbito y sobre un determinado ámbito para ser leído y reconocido por otro ámbito.<sup>51</sup> Sarmien-

<sup>51</sup> En su primera formulación —a la que luego el propio Cornejo Polar someterá a reexamen—, se trata de una relación asimétrica y de un conflicto básico entre dos universos socioculturales, que corresponden, el uno, al “mundo referido”, y el otro, a la “instancia productiva” textual y de recepción, esto es, entre una literatura que da cuenta de un mundo agrario, semifeudal, pero desde una perspectiva y mediante recursos de procedencia ciudadana burguesa. Véase Antonio Cornejo Polar, *La novela indigenista. Literatura y sociedad en el Perú* (Lima:

to escribe sobre la sensibilidad americana para ser leído y reconocido por la inteligibilidad autorizadora de la mirada científica europea: de allí que apele frecuentemente a la imagen de instrumental científico (barómetro, sextante, etc.), esto es, la mirada convertida en observación, enriquecida y perfeccionada a través de instrumentos específicos que sirven para ver mejor y con mayor detalle.

Si atendemos al capítulo que lleva por título “Asociación-La pulpería”, vemos que ya desde allí se anuncia el complejo equilibrio que se dará a lo largo y ancho del texto entre el diagnóstico del científico social y la pintura del romántico. El término “asociación” está dirigido a lectores que se acercarán al texto desde la civilización y la ciudad letrada; “pulpería” remite a un término que apunta a un primer reconocimiento de ese *hinterland* aún poco conocido y estudiado.

El tema del libro y el circuito de lectura en que desea inscribirse refuerzan la heterogeneidad básica, dada por la oposición civilización y barbarie, que si en un nivel obedece a los contrastes excluyentes propios del estilo panfletario y a la simplificación a que obliga la modalidad folletinesca, apuntará más tarde, en las sucesivas ediciones y más reposadamente, a un programa político orgá-

---

Lasontay, 1980), y estudios posteriores como *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982).

nico, y en tal sentido irá articulando las oposiciones internamente en niveles diferentes: el de la pintura o presentación de una realidad a ser diagnosticada que constituye el tema de base, y el ejercicio razonado de su diagnóstico, dirigido a un tipo de público conocedor, que corresponde a la audiencia letrada capaz de decodificar ese diagnóstico y de pensar las bases de lo nacional. Es interesante advertir los muy sintomáticos cambios en el título de la obra que hará Sarmiento a través de sucesivas ediciones, y que de algún modo marcan esos distintos registros y los distintos niveles en los que aspira a inscribir la lectura de su libro.<sup>52</sup>

Vemos aquí simbólicamente traducida la propia tensión de la vida de Sarmiento, joven procedente de sectores empobrecidos de una provincia marginal, que aspira a ingresar a la asociación mo-

<sup>52</sup> En efecto, el título de la primera edición de 1845, que se apega todavía al folletín, comienza por *Civilización i barbarie*. En la segunda edición de 1851 se prefiere *Vida de Facundo Quiroga, i aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*, que suprime incluso la mención a la antítesis con que se abre la de 1845, esto es, enfatiza el diagnóstico a partir de la entrega de datos sobre la vida de Facundo. La tercera edición, de 1868, posterior a la derrota de Juan Manuel de Rosas y contemporánea de los esfuerzos por la forja de la nacionalidad a partir de un símbolo clave, se titula *Facundo; ó Civilización i barbarie en las pampas argentinas*. Otro tanto puede decirse de la cuarta edición, de 1874, *Facundo ó Civilización y Barbarie en las pampas argentinas* que se publica el mismo año de la muerte de su autor. Para mayores datos sobre las primeras ediciones y traducciones del texto, véase Oscar Tacca, *Los umbrales de 'Facundo' y otros textos sarmientinos* (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2000), 97 ss.

délica del conocimiento y al circuito del progreso. Vemos también aquí confluír el programa político sarmientino: integrar en una nación organizada una serie de elementos que considera todavía informes y descompuestos; se trata de una operación compleja que implica partir de lo propio, de la inmediatez de la experiencia, y observarlo, para superarlo en un nuevo nivel de generalidad: remontarse de lo particular a lo general, aceptando diversos niveles de complejidad interna, buscando un sentido que integre y, al hacerlo, explique las tendencias ciegas de la realidad.

“¿Cómo no ha de ser poeta el que presencia estas escenas imponentes?”, se pregunta un Sarmiento netamente romántico en el momento de citar poemas de Esteban Echeverría y de Luis Domínguez.<sup>53</sup> La voluntad de distanciarse, la imposibilidad de distanciarse, el terror de ser consumido por una observación que, como dice acertadamente María Rosa Lojo, lo fascina y lo repele al mismo tiempo,<sup>54</sup> la tensión entre la primera y la tercera personas, son todos elementos que ingresan también en el símbolo del “nudo”, que conduce al tema interpretado por Sarmiento tanto como a la propia posición de Sarmiento y su *Facundo* en ese entramado. Hay un Sarmiento romántico que pinta como

<sup>53</sup> Sarmiento, *Facundo*, 41-42.

<sup>54</sup> María Rosa Lojo, “La seducción estética de la barbarie en el *Facundo*”, *Estudios Filológicos*, núm. 27 (1992): 141-148.

ninguno esos elementos sublimes y aterrorizadores (peligro, cuchillo, sangre, muerte, exceso) y un Sarmiento positivista temprano, que, desde otro nivel, somete al primero (pintor y pintura) a examen. Otro tanto sucedió a Alexander von Humboldt, pocos años antes, atraído por desafíos cada vez más arriesgados que también habría de someter a través de sus observaciones y estudios científicos.<sup>55</sup>

*MARTÍN FIERRO:*  
EL “BOTÓN DE PLUMA”  
DE LA ORALIDAD

En muchos sentidos el *Martín Fierro* es, como ya lo afirmó Martínez Estrada, la contraparte del *Facundo*.<sup>56</sup> Ángel Rama ha hecho también una certera observación sobre el origen del poema, en cuanto

<sup>55</sup> En 1799, poco antes de partir hacia América, escribe Humboldt lo siguiente: “Coleccionaré plantas y fósiles y podré hacer observaciones astronómicas con instrumentos excelentes; analizaré el aire con ayuda de la química... Pero todo esto no es el objetivo principal de mi viaje. Mi atención no debe jamás perder de vista la armonía de las fuerzas concurrentes, la influencia del universo inanimado sobre el reino animal y vegetal...”, *Cartas americanas* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980), 9.

<sup>56</sup> Véase Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración...*, así como mis estudios *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del “Martín Fierro”* (México: CCyDEL-UNAM, 1992) y “El *Martín Fierro* y la gauchesca en la interpretación de Ezequiel Martínez Estrada”, en José Hernández, *Martín Fierro*, edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez (París: ALLCA XXe siècle, 2001), 602-634.

representaría la reacción de un escritor de la ciudad letrada ante un mundo rural que considera en extinción.<sup>57</sup> Quiero por mi parte simplemente evocar aquí el *Martín Fierro* como testimonio no sólo de la vida del gaucho sino también de la existencia de un fuerte circuito de tradición oral cuya valoración se reconoce hoy ya como inexcusable para los estudiosos de la literatura latinoamericana.

Tanto Domingo Faustino Sarmiento como José Hernández dedican pasajes fundamentales de sus respectivas obras al cantor y al canto. Pero mientras que Sarmiento lo hace —ya se dijo más arriba— como pintura y diagnóstico de la sociedad argentina, la colocación del canto y la figura del cantor en el texto de Hernández modifica el poema mismo, lo pone en otra clave y abisma un texto realista para volverlo un texto límite que supera todas las anteriores manifestaciones de la gauchesca: como ha dicho también Martínez Estrada, con el *Martín Fierro* termina y empieza una etapa de nuestra literatura.

<sup>57</sup> Dice Rama en un pasaje deslumbrante de su último libro orgánico: “No sólo había que diseñar una nueva rejilla clasificatoria, usando el concepto de literatura, para incorporar esos materiales populares; era también necesario que estuvieran muriendo en cuanto formas vivas de la cultura. Su agonía facilitó la demarcación de los materiales y su trasiego a la órbita de las literaturas nacionales [...]. La constitución de la literatura como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación, habría de permitir la incorporación de múltiples materiales ajenos al circuito anterior de las bellas letras que emanaban de las élites cultas, pero implicaba asimismo una previa homogeneización e higienización del campo, el cual sólo podía realizar la escritura”, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984), 91.

De este modo, la fidelidad documentalista entra en fuerte tensión con su contraparte, la dimensión imaginaria dada por el canto. La inclusión de formas estróficas y métricas tradicionales, términos, expresiones idiomáticas y refranes, de motivos folklóricos y tipos populares, permite a Hernández no solamente retomar la tradición gauchesca a través de una visión realista, sino superarla ampliamente con el resultado artístico de su obra. No es sólo la maestría en la imitación del habla, el estilo y costumbres del gaucho la que decide esta superación: hay algo más. Algo que la crítica seguirá indagando, y que está vinculado a la recuperación de la voz y la visión de mundo del gaucho con una maestría insuperable; Hernández deja hablar a la voz del gaucho, y nos deja oír su canto. Cuando llegamos a la “payada” final, todo el esfuerzo realista y documental queda en suspenso, abismado, por el recurso a la representación directa de la voz del gaucho en el canto. Con ello se da una solución estética soberbia a la puesta en relación de dos mundos —como lo harán más tarde, con igual maestría, César Vallejo, José María Arguedas, Nicolás Guillén y otros grandes autores—, capaces no sólo de imitar sino de reconstituir la palabra, los ritmos de la oralidad, las claves de una visión de mundo.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Al tema de la oralidad, la literatura tradicional y la literatura popular se han dedicado en años recientes importantes trabajos, desde los ya clásicos de Antonio Cornejo Polar y Margit Frenk has-

Para concluir este capítulo nos dedicaremos a uno de los más grandes poetas en lengua española que ha logrado con maestría nunca superada esta integración del olvidado ámbito de la oralidad. Se trata de César Vallejo.

### VALLEJO: “EL PAN NUESTRO”

Otro de los autores que Mariátegui recupera en su interpretación es César Vallejo, en quien reconoce la más lograda expresión de la literatura y la cultura del Perú. En el caso atormentado de Vallejo, es la palabra poética la que permite mencionar a la vez que superar el peso del mundo y de la historia:

El sentimiento indígena tiene en sus versos una modulación propia. Su canto es íntegramente suyo. Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma [...]. Vallejo es un creador absoluto [...]. El valor sustantivo de Vallejo es

---

ta los de Martin Lienhard, Carlos Pacheco, William Rowe y Vivian Schelling. Sin olvidar los tempranos precedentes de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, así como las múltiples compilaciones de literatura popular realizadas por los folkloristas de nuestro continente, remitimos a la bibliografía, donde se citan estas obras clave, publicadas en las últimas décadas, dedicadas al tema de la oralidad, y que constituyen ya verdaderos clásicos en la materia.

el de creador. Su técnica está en continua elaboración [...]. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificialmente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico.<sup>59</sup>

Por nuestra parte, nos dedicaremos aquí en particular a la reinterpretación vallejiiana del símbolo del pan, uno de los más fuertes en el imaginario y en la tradición popular europea y latinoamericana, que permitió al poeta enlazar de manera genial una constante de la comunión de la misa y de la prédica del Evangelio, que pervive hasta hoy en cada una de las iglesias fundadas desde la llegada del español, con la nostalgia de la comunión en una sociedad desgarrada por los signos de una modernización brutal e incompleta y la creciente migración a las ciudades, como fue su propia llegada a Trujillo y su paso a Lima. Así, la “estética del trabajo” vallejiiana incorpora símbolos de una larga tradición popular que remite a un sentido comunitario y nos dice de la miseria humana que a todos enlaza. Buen ejemplo de esto es “El pan nuestro”.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Mariátegui, “El proceso de la literatura”, 308-310.

<sup>60</sup> Este poema de Vallejo, publicado por primera vez en *La Reforma* del 21 de julio de 1917 e integrado luego, con modificaciones

La explicación de la elección de este símbolo no se reduce a un recuerdo infantil (en la oscuridad protectora de la iglesia, de la mano de la madre, un niño recibe el pan de la misa), sino que también corresponde a la búsqueda de un símbolo de la pobreza y la comunión general de los desprotegidos, y también de un símbolo universal, doblemente universal, ya que se refiere tanto a la Biblia como al alimento esencial del trabajador de tiempos, lugares y ámbitos de especialización distantes a la vez que próximos en el gesto mínimo de llevar un trozo de pan a la boca. El mendigo, el campesino, el oscuro operario de una fábrica, el poeta-tipógrafo, el indio de la mina, el esclavo de la plantación, aun cuando sus respectivas experiencias puedan no haber llegado a cruzarse nunca, pueden comulgar sin conocerse en este ritual humano mínimo que cumple la función vital mínima: saciar el hambre con un alimento que ha sido a su vez preparado por otras manos y cocido en un horno. Se trata pues de un alimento no crudo sino cocido, sometido al trabajo humano, esto es, que pertenece a la semiosfera, que está de este lado del umbral que separa naturaleza y cultura, y es ya voluntad de sentido. Intemporal y arraigado en el

---

en *Los heraldos negros* de 1918, recibió una maliciosa, aunque sintomática crítica despectiva que lo somete a una torpe lectura literal. Remito a la edición y comentarios de Antonio Merino, en Vallejo, *Poesía completa*, que marca cuidadosamente las variantes del poema.

tiempo sin tiempo del mito a la vez que profundamente temporal y arraigado en el trabajo, el poeta de vanguardia encuentra en él un símbolo fundamental para su quehacer, una de cuyas caras mira a la trascendencia de la experiencia humana y la otra mira al trabajo: dos formas de la comunidad; dos formas de negación de la soledad y el ayuno.

Se bebe el desayuno... Húmeda tierra  
de cementerio huele a sangre amada.  
Ciudad de invierno... La mordaz cruzada  
de una carreta que arrastrar parece  
una emoción de ayuno encadenada!

Se quisiera tocar todas las puertas,  
y preguntarse por no sé quién; y luego  
ver a los pobres, y, llorando quedos,  
dar pedacitos de pan fresco a todos.  
Y saquear a los ricos sus viñedos  
con las dos manos santas  
que a un golpe de luz  
volaron desclavadas de la Cruz!

Pestaña matinal, no os levantéis!  
¡El pan nuestro de cada día dánoslo,  
Señor...!

Dos gestos pues, de infancia provinciana, austera  
y piadosa: el alimento de la misa (el altar, el pan,

el vino) se vincula con la comida mínima del pobre (la mesa, el pan, el café), y este vínculo se ve reforzado por la reiteración de la invocación del rezo, que los incluye a ambos e inserta la precariedad en la subsistencia de quien día a día lucha contra el hambre con una invocación que alguien dijo antes que nosotros y nosotros repetimos: “¡El pan nuestro de cada día dánoslo, Señor...!”. La evocación del Cristo, el saqueo del viñedo hecho por las propias manos del Señor, que garantiza así la justicia de la acción, dan marco a este continuo individualizarse de la voz del poeta y desindividualizarse en una voz de todos, la voz del pan nuestro, a la vez que del nadie a quien sólo el azar arrojó a esta tierra:

Todos mis huesos son ajenos;  
yo talvez los robé!  
Yo vine a darme lo que acaso estuvo  
asignado para otro;  
y pienso que, si no hubiera nacido,  
¡otro pobre tomara este café!  
Yo soy un mal ladrón... ¡A dónde iré!

En una serie de metáforas vertiginosas, se reitera esta misma idea, tensión entre individualidad y colectivo: mis propios huesos son ajenos; el azar me puso aquí, en el lugar de otro pobre, aunque de todos modos alguien tendría que ocupar necesi-

riamente este sitio. El poeta se siente ladrón, y en tal carácter se asimila tanto a quien roba justiciaramente un huerto para saciar el hambre como a quien ocupa un lugar en la vida de todos: el ladrón no tiene un sitio fijo en la sociedad, es un marginado, un ser que no se queda nunca en un lugar, sino que está obligado a vagar. El mal ladrón que se apodera de las cosas (y de la vida misma) a la fuerza quiere asimilarse al peregrino que va de puerta en puerta a pedir pacíficamente, a suplicar:

Y en esta hora fría, en que la tierra  
trasciende a polvo humano y es tan triste,  
quisiera yo tocar todas las puertas,  
y suplicar a no sé quién, perdón,  
y hacerle pedacitos de pan fresco  
aquí, en el horno de mi corazón...!

Se completa así la otra red que se va tejiendo en el poema y se condensa en el fatal cruce de sensaciones de “esta hora fría”: la “pestaña matinal” que al levantarse deja colar el frío de la casa del pobre, el ayuno de la mesa miserable, la intemperie de la ciudad de invierno, la tierra que no revela sino su verdadero origen de polvo humano de cementerio donde se enfría la sangre amada, el solo que quisiera tocar todas las puertas, el solo que se sabe aún más solo cuando piensa su historia como resultado del azar. El individuo solo y desdibuja-

do, en la hora fría, aspira a simplemente encontrarse con el otro, golpear a su puerta, suplicarle perdón a ese otro también desdibujado —un no sé quién—, cocinando pan nuevo para él en el horno de su corazón. Sus lectores seremos aquellos que azarosamente, en el momento de abrir el libro, abramos la puerta al desamparado que la golpea para ofrecer su pan, su poesía, a la vez que consumirla y consumarla nos destina a volver a sentir también su hambre y su apartamento.

El solo de la vanguardia, que es a la vez el desarraigado de origen, el trabajador atado a un salario precario, el habitante de un cuarto solo en una pensión barata de cualquier calle y de cualquier ciudad, logra encontrar, a través del símbolo mínimo y universal del pan que mantiene la vida y se opone al hambre mortal, en la intersección de dos complejos metafóricos divergentes (pan-calor-comunión y hambre-frío-impersonalidad) y no puede sino invocar ese símbolo mínimo, universal, absolutamente traducible como es el hambre. Hay una “emoción de ayuno”, se bebe café... La afirmación de una nueva forma de esencialidad y universalidad dada, no por elementos abstractos y metafísicos, sino mínimos y colectivos, absolutamente traducibles y recurrentes en la experiencia humana: hambre y pan.

Los temas del pan, el hambre, la mesa, la presencia de Dios, se recombinan una y otra vez, des-

de la portentosa imagen que aparece en la poesía que da título a *Los heraldos negros*: “Esos golpes sangrientos son las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema”. Estas imágenes se reiteran de manera cada vez más elaborada en composiciones posteriores, donde madre-amada-mesa, enredados el amor, el sexo y la comida, vuelven a evocar la certeza del calor del hogar contra la incertidumbre del desarraigo: esos dados de Dios que él aprendió a nombrar...

## II. DOS PATRIAS: ENTRE LA FORMA DE LA MORAL Y LA MORAL DE LA FORMA

### LA CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO DE LAS LETRAS: MARTÍ Y DARÍO

A fines del siglo XIX y principios del XX comienzan a agudizarse en el ámbito del quehacer literario y artístico las tensiones entre esos dos extremos que llamamos “la forma de la moral” y “la moral de la forma”.

En versos fundamentales escribió José Martí:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.  
¿O son una las dos? No bien retira  
Su majestad el sol, con largos velos  
Y un clavel en la mano, silenciosa  
Cuba cual viuda triste me aparece.

¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento  
Que en la mano le tiembla! Está vacío  
Mi pecho, destrozado está y vacío  
En donde estaba el corazón. Ya es hora  
De empezar a morir. La noche es buena  
Para decir adiós. La luz estorba  
Y la palabra humana. El universo  
Habla mejor que el hombre.

Cual bandera  
Que invita a batallar, la llama roja  
De la vela flamea. Las ventanas  
Abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo  
Las hojas del clavel, como una nube  
Que enturbia el cielo, Cuba viuda pasa...<sup>1</sup>

Nos legó Martí una de las mayores, más densas y herméticas formas de simbolización de la relación compleja entre “dos patrias”. En una primera lec-

<sup>1</sup> José Martí, “Dos patrias”, en *Obras Completas*, t. 16 (La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963), 252. Sigo la versión que aparece en la edición crítica de Cintio Vitier, José Martí, *Poesía completa* (México: UNAM, 1998), 127. Vitier coloca esta composición dentro de los *Versos libres*. Cita Vitier el prólogo de los “Versos sencillos”, donde Martí se refiere a esos poemas, “nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura” (p. 11). En “Mis versos” dice Martí: “Tajos son estos de mis propias entrañas [...]. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida”. Y pocas líneas más abajo dice: “Van escritos, no en tinta de la Academia, sino en mi propia sangre” (p. 59).

tura, estas dos patrias, a las que llama “Cuba” y “la noche”, se nos presentan como una tensión entre dos vocaciones, entre dos llamados, entre dos mundos: el patriótico y el creativo, el orbe diurno de la vida política y el nocturno de la vida poética, que se presentan al “yo” y le pertenecen de manera tan exigente y demandante como ese “yo” les pertenece.

Sin embargo, a partir de la pregunta que ocupa la primera parte del segundo endecasílabo, “¿O son una las dos?”, la primera oposición comienza a minarse y a dar lugar a un complejo entramado, a un momento ambiguo, a un espeso bosque de correspondencias: luz-día-vida *versus* oscuridad-noche-muerte; hombre-palabra humana; universo-habla del universo.

El modernismo retoma uno de los grandes temas románticos: lo nocturno, que a su vez apunta (sólo apunta, sin colmarse nunca del todo) lo inabarcable, lo sublime, lo otro, lo desconocido, reverso de la luz y de la medida, pero lo carga de nuevos sentidos y lo convierte en un nuevo mundo de correspondencias. El símbolo de la noche designa lo indesignable, lo uno que es lo otro, la configuración que se reabre, que se reconfigura sin descanso. Y la sangre remite a la sinceridad radical del poeta: al tajo, al dolor, con que saca sus versos de las propias entrañas. La naturaleza habla mejor que el hombre. El quehacer del artista

se ve confrontado con el del artesano: el uno especializado y dedicado de manera autoconsciente al trabajo espiritual que se absorbe en la perfección de la forma, el otro dedicado también a la transformación del mundo natural, pero aún no acabadamente consciente de su quehacer.<sup>2</sup> La tensión entre arte de especialista y el quehacer artesanal fue también clave en Martí, quien vive de todos modos la contradicción propia del trabajo especializado y deposita en el trabajo manual y en la tierra una fuerza revivificadora: el campo de las letras tendría una “originariedad” en cuanto el lenguaje se aproxima a la lengua de la tierra. El poeta, dedicado a la palabra humana, no deja de reconocer que “El universo / Habla mejor que el hombre”.

Ya en el joven Martí se había acentuado también la conciencia de una contradicción entre el ideal y el carácter universal al que puede aspirar

<sup>2</sup> Hegel lo dice con estas palabras: “El artesano unifica, por tanto, ambas cosas en la mezcla de la figura natural y de la figura autoconsciente, y estas esencias ambiguas y enigmáticas ante sí mismas, lo consciente pugnando con lo no consciente, lo interior simple con lo multiforme exterior, la oscuridad del pensamiento emparejándose con la claridad de la exteriorización, irrumpen en el lenguaje de una sabiduría profunda y de difícil comprensión”. Cuando se da la unidad del espíritu autoconsciente consigo mismo, se da una configuración espiritual tal que el exterior entra en sí y el interior se exterioriza desde sí y en sí mismo, surge el espíritu artista: el artesano se ha convertido en trabajador espiritual. Véase G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces (México: FCE, 1966 [1807]), 407-408.

una rama del saber —el Derecho, por ejemplo, centrado en la idea de justicia plena— y las condiciones reales que lo obligan a repudiar incluso la posibilidad de dedicarse a la profesión de abogado. Poemas como “Hierro” o “Crin hirsuta” dan buena muestra de ello.

El símbolo del clavel rojo, elemento mediador entre diversos niveles significativos a la vez capaz de establecer un vínculo participativo con otras imágenes (clavel, corazón, llama), es además el objeto de tránsito hacia la noche, al “empezar a morir”, es el umbral entre dos mundos, vivido como herida que sangra y vincula al tiempo que separa esos dos orbes que son el día y la noche, pero también la vida y la muerte, pero también el poeta y el verso. Hay algo peor que el morir, y es el dejar a Cuba en la indefensión jurídica y vital de una viuda. La clave que permite la conformación y la interpretación del símbolo es la participación fuerte del artista en ambas esferas. Sólo que esta “participación” no se da exclusivamente en un sentido mágico o religioso, sino también en el sentido laico del compromiso y del marco moral.

Sólo en este rejuego de permanente configuración y reconfiguración puede entenderse ese final en que la patria se convierte en la viuda del propio poeta. Una vez más, en su *Fenomenología del espíritu*, Hegel se refiere a “la noche en que la sustancia es traicionada y se ha convertido en sujeto; de esta

noche de la certeza pura de sí mismo resurge el espíritu moral como la figura liberada de la naturaleza y de su ser allí inmediato”.<sup>3</sup>

Martí inicia un viaje a lo profundo y lo indeterminado. Naturaleza y civilización están en el poeta, como en el artesano, en una pugna constante, de la cual el primero tiene, a diferencia del segundo, conciencia plena y desgarrada.

Se ha comenzado a configurar, con el modernismo, contemporáneo a la consolidación del nuevo orden capitalista mundial, un campo literario relativamente autónomo, que vive las tensiones y contradicciones propias de dicho fenómeno y del creciente grado de especialización de la sociedad. Se abre una nueva etapa de enorme complejidad, en cuanto supone la tensión permanente y de difícilísima resolución entre la forma de la moral y la moral de la forma, y que atenazará hasta nuestros días a escritores y lectores.

La caracterización del campo de las letras hecha por el propio Martí, que se refiere a él como “un campo bien espinoso si los hay”,<sup>4</sup> nos muestra su aguda percepción de las profundas modificaciones y recambios que vive el ámbito literario en su época y que presagia el salto fundamental del mo-

<sup>3</sup> Hegel, *Fenomenología...*, 409.

<sup>4</sup> José Martí, “La última obra de Flaubert” [1880], en *Ensayos sobre arte y literatura*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar (La Habana: Letras Cubanas, 1979), 24.

derismo.<sup>5</sup> No deja de parecerme una coincidencia afortunada el empleo de una misma metáfora, “campo”, por parte de nuestro modernista fundacional y por parte de un gran sociólogo de la cultura, para designar dos nociones no tan alejadas como podría suponerse.<sup>6</sup>

A través de sus ensayos sobre arte y literatura es posible vislumbrar los primeros pasos de Martí hacia la definición del campo literario del moder-

<sup>5</sup> No podemos omitir los estudios fundacionales que Ángel Rama dedica al problema de la autonomía literaria en *La ciudad letrada* (1984), “Autonomía literaria americana” (1983) y otros textos críticos más tempranos, como su libro sobre *Rubén Darío y el modernismo* (1970). Existe además un interesante precedente de la aplicación del concepto de “campo” y “autonomía” al modernismo en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México: FCE, 1989). Por mi parte he escrito también un estudio sobre el tema en “José Martí y el campo de las letras”, *La Experiencia Literaria*, núms. 4-5 (1996): 59-66, varios de cuyos términos retomo aquí.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu lo caracteriza como un sistema relativamente autónomo de producción simbólica con instancias específicas de selección y de consagración, así como de competencia con otras esferas de la sociedad por el reconocimiento de su legitimidad. Véase un texto temprano de Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon *et al.*, *Problemas del estructuralismo* (México: Siglo XXI, 1967). Para una discusión del problema del “campo” a cuatro décadas de distancia, también en traducción al español, puede leerse Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, traducción de Margarita Mizraji (Buenos Aires: Gedisa, 1988). Posteriormente Bourdieu publicó *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (París: Seuil, 1992), obra donde aplica su teoría al análisis exhaustivo de la obra literaria de Gustave Flaubert, por lo demás tan cercano en el tiempo al propio Martí. Hay traducción al español de Thomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995).

nismo, así como el esbozo de una primera toma de conciencia de ello y de su proyecto creador. Dos de los temas clave para la definición del mismo radican en la nueva posición que ocuparán artista e intelectual frente al problema del artepurismo y la relación del hombre con la técnica. No es casual que las nociones de 'idea' y 'trabajo' ocupen un lugar fundamental en sus reflexiones sobre arte y literatura.

Sencillez, naturalidad, autenticidad para escuchar la propia voz y la voz de la naturaleza son algunos de los rasgos que pide Martí a los nuevos poetas. Critica al espíritu burgués, con su cuota de superficialidad y artificio. Se opone a "la política, que fatiga; la ciencia, que engaña; la crítica, que es venenosa y celosa; la poesía mercenaria, la ilegítima, el arte falso, el asesino del arte"<sup>7</sup> y, en general, a todo quehacer que implique impostura, engaño, superfluidad.

Recordemos sus continuos reclamos en favor de esa prosa que, "centelleante y cernida, va cargada de idea".<sup>8</sup> Así lo dice en otro lugar:

No está el arte en meterse por los escondrijos del idioma, y desparramar por entre los versos palabras arcaicas o violentas; ni en deslucirle la bel-

<sup>7</sup> Martí, "La última obra de Flaubert", 24.

<sup>8</sup> José Martí, "Nuestra América" [1891], en *Obras completas*, t. 6 (La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963), 21.

dad natural a la idea poética poniéndole de tocado, como a la novia rusa, una mitra de piedras ostentosas; sino en escoger las palabras de manera que con su ligereza o señorío aviven el verso o le den paso imperial, y silben o zumben, o se arremolinen y se arrastren, y se muevan con la idea, tundiendo y combatiendo, o se aflojen y arrullen, o acaben, como la luz del sol, en el aire incendiado. Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento solo, sino el verso con él; y donde la palabra no sugiera, por su acento y extensión la idea que va en ella, ahí peca el verso...<sup>9</sup>

Se va delineando con mayor nitidez en el plano del espíritu el nuevo campo del arte y la literatura, “espinoso” dado el grado de dificultad que ofrece al trabajo de limpia y fundación. No deja de ser llamativa la génesis de la metáfora “campo” para referirse a la órbita de lo creativo.

Una de las notas más claras en el estilo martiano es su continua apelación a imágenes procedentes del mundo de la naturaleza, en un doble distanciamiento del artificio material de la máquina y del artificio moral del orden burgués: “Sólo lo genuino es fructífero. Sólo lo directo es poderoso. Lo que otro nos lega es como manjar recalentado”. Así lo escribe en su prólogo al “Poema del Niága-

<sup>9</sup> José Martí, “*Poesías* de Francisco Sellén”, en *Ensayos sobre arte y literatura*, 195.

ra”, donde declara además de manera exclamativa: “¡El poema está en la naturaleza...!”.<sup>10</sup>

Si, como bien lo mostró Noé Jitrik, para Rubén Darío “subjetividad” y “originalidad” han de ser la marca característica de la creación poética,<sup>11</sup> en el caso de Martí se dio un movimiento previo hacia valores estéticos como “naturalidad” y “autenticidad”, como una primera forma de desbrozar y preparar el espinoso campo de la literatura para su conquista por modernistas posteriores.

Respecto de la condena al “burgués materialista”, Ángel Rama examina la situación de “Los poetas modernistas en el mercado económico”.<sup>12</sup> También Jitrik ha dado algunos elementos importantes para caracterizar al escritor modernista, que ya no se define como apéndice de los grupos oligárquicos en el poder y “renuncia a ser un productor apendicular y [...] un subordinado: aspira a ser un productor autónomo”.<sup>13</sup> Por su parte, Françoise Perus encuentra en la “poética de lo sublime” y en la defensa del arte por el arte y la poesía pura algunas claves que permiten relacionar al modernismo con la consolidación de la estructu-

<sup>10</sup> Martí, “El Poema del Niágara” [1882], en *Ensayos sobre arte y literatura*, 118-119.

<sup>11</sup> Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica* (México: El Colegio de México, 1978).

<sup>12</sup> En *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970), 49 ss.

<sup>13</sup> Jitrik, *Las contradicciones...*, 113.

ra oligárquica, vinculada a su vez al modelo capitalista dependiente de fines del XIX y principios del XX.<sup>14</sup>

Todos estos estudios pioneros, que acertadamente insisten en la relación literatura-sociedad, son sin duda una contribución fundamental a la comprensión del modernismo. Es posible dar aún una nueva “vuelta de tuerca” a esta relación, ayudados por el importante bagaje teórico aportado por Pierre Bourdieu. La traducción simbólica de la relación entre el artista y la sociedad se puede releer hoy en toda su complejidad, como lo hace Julio Ramos:

En términos del campo literario [...] ese proceso de racionalización moderna sometió a los intelectuales a una nueva división del trabajo, impulsando la tendencia a la profesionalización del medio literario y delineando la reubicación de los escritores ante la esfera pública y estatal. Pero más importante aún [...], el proceso de autonomización produjo un nuevo tipo de sujeto relativamente diferenciado, y frecuentemente colocado en situación de competencia y conflicto con otros sujetos y prácticas discursivas que también especificaban los campos de su autoridad social. Este sujeto literario se constituye en

<sup>14</sup> Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (México: Siglo XXI, 1976).

un nuevo circuito de interacción comunicativa que implicaba el repliegue y la relativa diferenciación de esferas con reglas inmanentes para la validación y legitimación de sus enunciados. Más allá de la simple construcción de nuevos objetos o temas, esa autoridad discursiva cobra espesor en la intensificación de su trabajo sobre la lengua, en la elaboración de estrategias específicas de intervención social. Su mirada, su lógica particular, la economía de valores con que ese sujeto recorre y jerarquiza la materia social demarca los límites de la esfera más o menos específica de lo estético-cultural.<sup>15</sup>

Se refiere de inmediato el mismo autor a “las contradicciones que marcan la inflexión latinoamericana de ese proceso de autonomización”:

Al no contar con soportes institucionales, el proceso desigual de autonomización produce la hibridez irreductible del sujeto literario latinoamericano y hace posible la proliferación de formas mezcladas, como la crónica o el ensayo, que registran, en la misma superficie de su forma y modos de representación, las pulsiones contradictorias que ponen en movimiento a ese sujeto híbrido, constituido en los

<sup>15</sup> Julio Ramos, “El reposo de los héroes”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 1 (1997): 37-38.

límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales.<sup>16</sup>

El hombre letrado del modernismo se siente así atenazado entre los deberes cívicos y la creación: de algún modo, el ámbito de lo público y el de lo privado, que sólo se podrán resolver a través de las diversas manifestaciones del heroísmo. En Martí la oposición entre estas dos esferas, la diurna de la lucha política y la nocturna “de la pulsión estética” a que se refiere Julio Ramos, se ve exacerbada por su peculiar condición de artista y luchador revolucionario en condiciones límite, que siente un profundo aborrecimiento por “las palabras que no van acompañadas de actos”.<sup>17</sup> Uno de los primeros sentidos que advierte el lector moderno es que nos encontramos ante el dilema de la difícil inserción del hombre de letras en la sociedad.

En cuanto a Darío, la lúcida lectura a que somete su obra Rama nos permite comprender desde otro ángulo el porqué de su carácter central en nuestro sistema literario. El poeta contribuye a consolidar “el proyecto de autonomía intelectual del continente sobre el que tanto se venía decla-

<sup>16</sup> Ramos, “El reposo...”, 38.

<sup>17</sup> Martí citado en Ramos, “El reposo...”, 36. Aborda allí Ramos “la relación problemática entre el intelectual y la guerra”: se trata de “un sujeto escindido”, en palabras del propio Martí, por “el aborrecimiento en que tengo las palabras que no van acompañadas de actos”.

mando y tan poco haciendo desde la independencia [...]”. “La conciencia del arte, la certidumbre de que se debía operar la producción lúcida de un significado estético, se constituyó en el punto focal de una nueva actitud que Darío compartió con los mejores modernistas”.<sup>18</sup> Rama descubre así la que por mi parte denomino “doble articulación” del campo literario modernista, ya que su autonomía se establece tanto respecto del mundo cultural metropolitano como respecto de otras esferas de la propia sociedad latinoamericana.

En “El caracol y la sirena”, Octavio Paz se refiere certeramente al modernismo como “un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo” y a la poesía como “una experiencia total”.<sup>19</sup> Con el modernismo se cierra una etapa en la literatura hispanoamericana y se abre una nueva concepción del campo literario como un campo autónomo, con leyes simbólicas específicas, regido por el concepto de arte puro y autorreferencialidad. Temas, imágenes, símbolos no obedecen a una lógica externa al sistema literario, sino a una lógica interna que un observador externo sólo podrá considerar pura arbitrariedad.

<sup>18</sup> Ángel Rama, “Prólogo” a Rubén Darío, *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), XI-XII.

<sup>19</sup> Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, *Revista de la Universidad de México* 19, núm. 4 (diciembre de 1964): 4 y 5.

Si retomamos algunas de las ideas de Bourdieu en torno al reacomodo que se produce hacia 1880 en la Francia de Gustave Flaubert, encontraremos importantes pistas para el reconocimiento del campo literario modernista. Como bien dice Bourdieu, es por esos años cuando el campo artístico marcha a la conquista de su definición y su autonomía. El campo literario se reorganiza a partir de una oposición básica entre la creación destinada a un sector restringido y la producción para el gran público.<sup>20</sup>

El sistema tradicional de géneros se reconfigurará en torno a nuevos valores: arte puro *versus* arte burgués, pieza no mercantil *versus* quehacer remunerado, arte para un público selecto y de conocedores *versus* arte para el gran público.<sup>21</sup> Esta reorganización de todo el sistema simbólico se desencadenará a partir de que la poesía pura, forma restringida y antimercantil por excelencia, pase a ocupar en el nuevo campo simbólico una posición principal, y a su vez haga sistema con otras for-

<sup>20</sup> Véase Pierre Bourdieu, “La emergencia de una estructura dualista”, en *Las reglas del arte*, 175 ss.

<sup>21</sup> Al respecto observa Bourdieu: “Esta antinomia del arte moderno como arte puro se manifiesta en el hecho de que, a medida que va creciendo la autonomía de la producción cultural, vemos crecer también el intervalo de tiempo necesario para que las obras consigan imponer al público (las más de las veces oponiéndose a los críticos) las normas de su propia percepción que aportan con ellas”, *Las reglas del arte*, 129.

mas artísticas (pintura, escultura, música), con las cuales el creador siente mayor afinidad que con formas literarias mercantilizadas, vulgarizadas o incluso “académicas”. De muchas de estas notas tiene conciencia el propio Darío:

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe.<sup>22</sup>

También es consciente de la existencia de un público restringido para la poesía, “aristocracia del pensamiento” que contrasta con el sector que por momentos denomina “gran público” o “mediocracia”, y que reacciona ante el arte puro como una “generalidad desconcertada”. Darío descubre que los circuitos culturales de uno y otro público son diversos. Así, por ejemplo, al referirse al estado de la literatura española hacia principios de siglo, se lamenta de “la ninguna atención que, por lo general, dedica la Prensa a las manifestaciones de

<sup>22</sup> Rubén Darío, *El modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris Zavala (Madrid: Alianza, 1989), 31.

vida mental de otras naciones, como no sean aquellas que atañen al gran público”.<sup>23</sup>

Finalmente, el reordenamiento simbólico propiciado por la revalorización de la poesía “cosmopolita y universal” tendrá repercusiones sobre las distintas esferas de la vida social y permitirá a los escritores formar una comunidad espiritual que los acerque por encima de fronteras políticas y culturales y que vuelva sincrónicas sus búsquedas. Al mismo tiempo, la aristocracia del espíritu convertirá en extraños y distantes a quienes no compartan su propia visión del arte y su lenguaje.

La preocupación de Darío por delimitar un territorio propio para la poesía está presente ya en sus obras tempranas. Así, en *El arte*, escrita en Nicaragua en 1884, Darío se refiere al momento singular en que el arte se convierte en creación dentro de la Creación. La conciencia de haber descubierto un campo específico para las letras madura en dos obras de 1896: *Los raros* y *Prosas profanas*. En una y otra, de manera complementaria, Darío va trazando los límites y las reglas del arte puro, vinculado a las ideas de creación, “acratismo” y “aristocracia”. Años después, en la *Historia de mis libros*, sus conceptos se harán más claros aún.<sup>24</sup> La

<sup>23</sup> Darío, *El modernismo*, 33.

<sup>24</sup> Rubén Darío, *Historia de mis libros* [1916], en *Obras completas*, vol. 1, edición de M. Sanmiguel Raimúndez (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955), 193-224.

defensa del “acratismo” del arte, esto es, su ruptura con todo afán didáctico y moralizante, y, más aún, la afirmación implícita de que —como en *Las flores del mal*— la relación belleza y bien no es imperativa están presentes en su relectura de *Azul*, a la que considera “producción de arte puro, sin que tenga nada de docente ni de propósito moralizador”. Y su elección de aquellos autores que denomina *Los raros* es precisamente otro de los rasgos que definirán a la familia modernista: el poeta sigue la propia ley de la creación y establece de manera en apariencia arbitraria —pero rigurosamente obediente a los criterios fijados a partir de aquella— el sistema de correspondencias y la nueva tradición en que se habrá de inscribir su obra.

El “Consejo” de Darío publicado en *Impresiones y sensaciones* (1925), incluye varias menciones al “divino don” de los poetas: “tener el arte en su valor supremo y no como asunto de pasatiempo o industria”, “no adular los gustos de la general mediocridad, ni seguir las modas [...], sino el resplandor del verdadero astro, la religión de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas”.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Rubén Darío, “Consejo”, en *Impresiones y sensaciones* [1925], citado en la sección “Autopercepción intelectual de un proceso histórico” de *Anthropos. Huellas del conocimiento*, núms. 170-171 (1997): 13. En ese mismo número de la revista, dedicado a Darío, se publica mi texto “Poesía pura: Rubén Darío y el campo de las letras” (pp. 59-63), varias de cuyas ideas retomo aquí.

Sobre los textos de *Prosas profanas* escribe Darío: “Ellos corresponden al período de ardua lucha intelectual que hubie de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores, en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria”.<sup>26</sup>

En este esfuerzo de crítica dedicado por el mismo Darío a sus *Prosas profanas* están contenidos los elementos fundamentales de su descubrimiento del nuevo campo literario, desde la lucha por la libertad del arte hasta la concepción de una aristocracia literaria opuesta a la medianía burguesa. Retoma la expresión “*Celui-qui-ne-comprend-pas*”, que aparecía ya en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, para designar a quien “es entre nosotros profesor, académico, correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*”, y añade:

La atmósfera y la cultura de la secular Lutecia no era la misma de nuestro Estado continental. Si en Francia abundaba el tipo de Rémy de Gourmont, “*celui-qui-ne-comprend-pas*”, ¿cómo no sería entre nosotros? Él pululaba en nuestra clase dirigente, en nuestra general burguesía, en las letras, en la vida social. No contaba, pues, sino con una “élite”, y so-

<sup>26</sup> Rubén Darío, *Historia de mis libros*, 205.

bre todo con el entusiasmo de la juventud, deseosa de una reforma, de un cambio de su manera de concebir y de cultivar la belleza.<sup>27</sup>

Si las “Palabras liminares” proclamaban una “estética acrática” y se cerraban con una exhortación: “Y la primera ley, creador: crear...”, definiendo de este modo, como observa Paz, la supremacía del arte sobre la realidad, la libertad del arte y su gratuitad, la negación de toda escuela y la afirmación del ritmo,<sup>28</sup> los comentarios a *Prosas profanas* pondrán también de relieve la escisión entre trabajo remunerado y creación libre así como la necesidad de generar una auténtica tradición artística en América Latina que supere formas convencionales y menores como la poesía patriótica o la literatura de folletín. La génesis de esa tradición se dará a través del cosmopolitismo y la animación de jóvenes espíritus en la defensa de las nuevas ideas y la libertad de la creación poética. Darío se muestra así consciente de su *métier* y de que son las afinidades por la rareza las que permiten forjar una confraternidad poética y distinguir el lugar del artista en la sociedad.

<sup>27</sup> Darío, *Historia de mis libros*.

<sup>28</sup> Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, 37.

*ARIEL*: UN MODELO ESTÉTICO  
DEL COMPORTAMIENTO SOCIAL

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia —el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida.<sup>29</sup>

Ya desde los primeros párrafos de su *Ariel*, José Enrique Rodó desata el sentido del símbolo y lo hace explícito, en una lectura que lo acerca a las interpretaciones de Ernest Renan y Rubén Darío: Ariel es el símbolo de la espiritualidad, la razón y el sentimiento, la gracia de la inteligencia, contra el Calibán, que representa los bajos instintos, la irracionalidad, la sensualidad y la torpeza. Ariel es además el símbolo de su propio triunfo, en cuanto forma escultórica, cincelada, arrancada de la ma-

<sup>29</sup> José Enrique Rodó, *Ariel [y] Motivos de Proteo*, edición y cronología de Ángel Rama, prólogo de Carlos Real de Azúa (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976), 3. En adelante se cita conforme a esta edición.

teria. El símbolo del Ariel remite a una lectura de conocedores: *La tempestad*, obra tardía de Shakespeare, a la vez que a un grupo de tres elementos en tensión tal como fuera presentado por la tradición de Renan reinterpretada en América Latina: Ariel se opone a Calibán y sirve a Próspero.

Si insertamos la cita arriba transcrita en un marco mayor, comprobaremos que Rodó lo coloca en el escenario imaginario donde pronuncia su discurso de despedida un viejo maestro querido por la juventud: un maestro a quien llaman Próspero, quien hablará desde una sala austera, de elegancia contenida y severidad marmórea, y que participa incluso por cercanía espacial con el bronce del Ariel, que reproduce al genio alado en el momento de ser liberado por Próspero y alzar el vuelo.

Retomando una atinada observación que hace Saúl Yurkievich respecto del modernismo en general, en el *Ariel* se lleva a cabo una literaturización de los fenómenos socioculturales, que quedan asimilados a una visión esteticista. El propio discurso de Próspero, maestro de una joven generación, estiliza las relaciones sociales al trasladarlas a un ambiente ideal y colocar a maestro y alumnos en un escenario ficticio, donde puede pensarse el mundo sin estar sumergido en él, donde puede evocarse el ruido y el ritmo de la gran ciudad sin salir de un gabinete de estudio, y se cierra sobre sí mismo

o, más aún, convierte al mundo social exterior al discurso en un “contexto literaturizado”.

Concebido bajo el modelo de un “discurso cívico”, el *Ariel* es un testimonio de la preocupación de un intelectual de principios del siglo XX por el acelerado cambio de una sociedad que asiste a la corrupción y mercantilización de los valores espirituales y a la emergencia de nuevos sectores —particularmente los que llegan con las oleadas inmigratorias— y la generación de “multitudes cosmopolitas” que ponen en crisis los cauces tradicionales de la vida democrática y el orden de una sociedad gobernada por un sector de base criolla. Preocupado por la expansión del pragmatismo y el utilitarismo, el culto a la mercancía y la necesidad de formación de una élite, a una “aristocracia del espíritu” que a su vez multiplique a través de la educación los valores de la sensibilidad y la inteligencia, el *Ariel* fue a su vez recibido en distintos puntos de Hispanoamérica como una proclama o una exhortación a la unidad de América por el espíritu.<sup>30</sup>

Leído en su momento como discurso, programa o arenga cívica, y asociado hoy por muchos lectores con el ensayo, el *Ariel* sigue constituyendo un punto de referencia obligado para quienes deseen

<sup>30</sup> Carlos Real de Azúa, “Prólogo”, en *Ariel [y] Motivos de Proteo*, IX-XXXI.

entender ese temprano movimiento que inspiró a muchos sectores pensantes de la región, tendió un puente fundamental con representantes de la inteligencia europea, y particularmente francesa, y tuvo hondas repercusiones en la intelectualidad de principios del siglo XX. Calibán ha dado lugar a muchas reflexiones, como la que le dedica en un estudio ya clásico Arturo Ardao.<sup>31</sup> Esta tríada será más tarde reinterpretada desde una lectura anticolonialista por Aimé Césaire y Roberto Fernández Retamar.

En la trama del *Ariel* confluyen varios hilos de discusión: la necesidad de conformar una aristocracia del espíritu que supere el horizonte de preocupaciones de las masas; la educación del ser humano a partir del modelo estético que aportan las bellas artes (toda forma superior está presa en una materialidad a vencer); la necesidad de revertir la tendencia al materialismo, a “lo totalitario y vulgar”, a los intereses mediocres y a “la semicultura” que anida en la democracia del número, a través de una educación ética y estética del hombre: “Racionalmente concebida, la democracia admite siempre un imprescriptible elemento aristocrático, que consiste en establecer la supe-

<sup>31</sup> Arturo Ardao, “Del Calibán de Renan al Calibán de Rodó”, en *Estudios latinoamericanos de historia de las ideas* (Caracas: Monte Ávila, 1978), 141-168.

rioridad de los mejores, asegurándola sobre el consentimiento libre de los asociados”.<sup>32</sup>

Ariel está a la vez sujeto de Calibán como lo está de la materialidad del mármol. Liberarse de estas dos determinaciones no es sólo abandonar lo bajo por lo alto, sino buscar su propia superación a través de la forma, como lo hacen la pintura, la escultura o la poesía. Rodó encuentra así una propuesta para fundamentar el quehacer propio del intelectual, en el momento mismo de génesis de esa nueva figura en el panorama cultural y político, que debe distinguirse tanto del artista propiamente dicho como del político profesional. Considerado aristócrata del espíritu, representante de un largo proceso de “selección espiritual”, el intelectual ingresará en el espacio público y lo reinterpretará bajo el modelo de un espacio preservado, un laboratorio donde lo social se piensa a través de la estilización, la literaturización, la elusión de los conflictos sociales: un lugar que, como el libro, convierte el marco contextual en realidad textual. He allí el espacio donde transcurre la prédica laica de Próspero, un espacio de la palabra puesto en nueva clave literaria.

El modelo estetizado y estetizante del *Ariel* reduce —reforzado por el empleo de ejemplos, metáforas, símbolos y parábolas que remiten a un

<sup>32</sup> Rodó, *Ariel*, 31.

espacio literario — complejos e inéditos fenómenos sociales y políticos que traducen una relación hegemónica entre la minoría criolla y nuevos sectores sociales y remiten a la pugna entre materialidad y espiritualidad, número y calidad, y convierte la relación asimétrica entre la América anglosajona y la América Latina en una diferencia de *estilos* culturales: el mirador de Próspero es el mirador del libro erudito, y el libro es el lugar del intelectual, laboratorio donde realidad y materialidad quedan en suspenso para que se los pueda intuir y pensar.

Uno de los puntos centrales del *Ariel* es el de la relación entre la aristocracia del espíritu y la multitud. He aquí una más de las que Bourdieu denomina “paradojas de la doxa”: una vez que el arte se ha convertido en tesoro de pocos, se debe revertir, en su especificidad, como forma de educación de los muchos, sin que pierda su carácter aristocrático en cuanto quehacer puro, desinteresado, apartado de toda praxis y de la vida pública.<sup>33</sup> Y esta contradicción se acentúa en la generación que está tratando de definir los términos de la relación entre el intelectual y la cosa pública, precisamente a través de la negación de la vida pública y el quehacer político que se presenta antes como

<sup>33</sup> Para un estudio pormenorizado de esta dinámica se puede consultar Bourdieu, *Las reglas del arte*, entre otras obras del mismo autor.

práctica, como interés, como utilidad, que como teoría, *como desinterés y como caridad*.

En el *Ariel* queda esbozado un programa de acción para ese sector intelectual que está consolidando un perfil relativamente autónomo respecto de otras esferas de la vida pública. Como lo observó agudamente hace ya varios años José Guilherme Merquior, el intelectual no es estrictamente un político ni tampoco es estrictamente un artista: hará uso de su refinamiento espiritual para incidir en la sociedad.<sup>34</sup> En el caso de Rodó, se trata de abogar por “la *educación* de la democracia y su reforma”, para que “progresivamente se encarnen, en los sentimientos del pueblo y sus costumbres, la idea de las subordinaciones necesarias, la noción de las superioridades verdaderas, el culto consciente y espontáneo de todo lo que multiplica, a los ojos de la razón, la cifra del valor humano”.<sup>35</sup>

Uno de los problemas centrales que aborda Rodó no ha quedado todavía superado y, más aún, sigue siendo centro de discusiones contemporáneas: qué tipo de relación habrá de establecerse entre la élite y la población en general. Por otra parte, la relación traumática entre el intelectual, el mundo del mercado y la sociedad de masas, que

<sup>34</sup> José Guilherme Merquior, “Situación del escritor”, en *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno (México: Siglo XXI/Unesco, 1972), 372-388.

<sup>35</sup> Rodó, *Ariel*, 29.

era un fenómeno incipiente a principios de siglo XIX, aunque Rodó lo refleja ya en su texto modernista, se ha acentuado y generalizado en los umbrales de un nuevo milenio.

El *Ariel* plantea así una paradoja que continúa siendo, según muchos, insoluble: la “función social” del arte, su posibilidad de alcanzar más amplios sectores de la población y su mayor aporte a la democracia pasaría necesariamente por su apartamiento, por el resguardo de su especificidad y su autonomía relativa, por su carácter primeramente “elitista”.

El *Ariel* plantea la defensa de una aristocracia de los mejores en una democracia en la que predomina el número y hace una exhortación en favor de “la ley moral como una estética de la conducta”<sup>36</sup> que conduzca al perfeccionamiento de la vida del espíritu y su defensa del ideal arielista para América, basado en el modelo griego y cristiano. Ello se traduce en una serie de polos antitéticos que se presentan en el *Ariel*: el orbe del espíritu *versus* el de la materia, desinterés *versus* utilitarismo, contemplación *versus* pragmatismo, orbe latino *versus* orbe anglosajón. La obra es también respuesta a un mundo que Rodó veía triplemente amenazado: por la democracia del número en lo político, por el culto vacío a la mercancía en lo económico y por

<sup>36</sup> Rodó, *Ariel*, 18.

el predominio del positivismo y el materialismo en lo filosófico. Defiende Rodó la necesidad de fortalecer una nueva élite que supere estas tres limitaciones a los fueros del espíritu, y dé a la América Latina un perfil propio que a su vez revalide y justifique su propia posición y la de otros artistas y pensadores. Posiblemente nunca alcanzó a imaginar Rodó el amplio eco y la rápida difusión que habrían de tener sus ideas, en cuanto permitieron a la nueva intelectualidad de nuestra región sentar las bases que otro intelectual, Manuel Ugarte, denominará “el parlamento de la raza”.

El caso del *Ariel* es uno de los más extraordinarios ejemplos de cómo la recepción de un texto puede transformar su lectura; por una parte, un discurso que es leído hoy como ensayo; por la otra, un programa de defensa del espíritu para la conformación de una élite intelectual que habrá de alcanzar inédita difusión como “discurso emancipatorio”.<sup>37</sup>

El *Ariel* nos presenta un escenario característico de la intelectualidad latinoamericana de principios del siglo XX: no considero casual la gran coincidencia entre el ámbito donde el viejo maestro se despide de sus alumnos, “la amplia sala de estudio,

<sup>37</sup> Véase Mabel Moraña, “Modernidad arielista y postmodernidad calibanesca”, en Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Enrique Rodó y su tiempo: cien años del “Ariel”* (Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2000), 105-177.

en la que un gusto delicado y severo esmerábase por todas partes en honrar la noble presencia de los libros, fieles compañeros de Próspero”,<sup>38</sup> y la descripción que se ha hecho del gabinete de Justo Sierra en una de las “Máscaras” que le dedica la *Revista Moderna* de México. Allí se hace notar la austeridad de una gran biblioteca que es a la vez gabinete de estudio y la presencia singular de una escultura, que en el caso del lugar de trabajo de Sierra es una reproducción de la Venus de Milo y en el caso del escenario donde habla el viejo maestro evocado por Rodó es una escultura del Ariel, genio del aire. Biblioteca y gabinete son así los nuevos escenarios que el positivismo y una laicización general de la cultura ofrecían a nuestros intelectuales.

Recordemos que Rodó dedica su texto a “La juventud de América”, y que esta noción, convertida en palabra de pase del arielismo, tuvo incluso fuertes repercusiones en la formación de nuevas generaciones latinoamericanas: pensemos, sin ir más lejos, en Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña o Germán Arciniegas. Con el paso del tiempo, este programa arielista temprano habrá de cargarse de nuevos ingredientes: en primer término, el reformismo universitario, y luego entrará en fuerte contradicción al verse obligado a una confrontación con

<sup>38</sup> Rodó, *Ariel*, 3.

la inclusión de otros elementos, tales como el discurso proletario y las posiciones antiimperialistas.

El ideario arielista también abarca una prédica a favor de la unidad de ciencia, arte y acción como necesarias para la formación de un ser humano ideal y su integración armónica conforme al modelo griego; una crítica del materialismo y recuperación de un “reino interior” del espíritu, dedicado al ejercicio de un ocio noble y creativo. El propio término “acción” se opone a cualquier otro más cercano a la idea de práctica o actividad productiva: se trata entonces de un movimiento puro e individual, no lastrado por intereses materiales.

Otro de los puntos clave del programa arielista es el antiutilitarismo: la ley moral como una estética de la conducta y necesidad de cultivar el buen gusto como una forma de cultivar el sentimiento moral. Hay aquí, como se adelantó, puntos de encuentro con el modelo estético de Antonio Caso y José Vasconcelos, de fuerte raíz kantiana: el arte se liga al desinterés, al antipragmatismo, y es así una respuesta a los cánones impuestos por el positivismo.<sup>39</sup> Esto implica el dominio de la calidad sobre el número, y la superación de la tendencia

<sup>39</sup> Escribe Caso que en “la intuición el sujeto *es* el objeto”. “Las cosas y los seres se ven entonces, no para cumplir fines prácticos ni teóricos, sino en su propia naturaleza, *para* contemplarlos en sí mismos, mejor aún, *por* contemplarlos. Son como se ven”. Y más adelante: “Tal es la victoria del alma sobre la vida, la victoria estética, el principio de la vida superior humana, *la existencia como desinterés*”,

igualadora y uniformadora a que propende la democracia del número mediante la consolidación de un programa de acción de una nueva élite formada por los mejores del espíritu: se aspira así a lograr la aristocracia de los mejores sobre el consentimiento libre de los asociados.

La propia supresión de toda marca de oralidad en el discurso del maestro, que adquiere un carácter formal, “deliberadamente académico y anticoloquial”,<sup>40</sup> hace que se vuelva, además, paradójicamente, un discurso para ser leído antes que para ser escuchado y para ser evocado de manera indirecta antes que recibido de manera directa, con lo que se refuerza aún más este apartamiento de lo cotidiano. El sistema simbólico y el conjunto de ejemplos y parábolas “laicas” (la novia enajenada, el rey hospitalario, el esclavo filósofo) que aparecen en el *Ariel* y que producen siempre el efecto de haber sido extraídos de un tesoro de ejemplos literarios, implican también la reinterpretación del mundo de las cosas y su conversión en un mundo estetizado. Tal es el caso del propio Ariel, símbolo que alberga referencias literarias y plásticas, que reviste una faz pública pero que sólo puede abrir

---

Antonio Caso, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (México: Ediciones México Moderno, 1916), 72-73.

<sup>40</sup> David William Foster, “Procesos de literaturización en el *Ariel* de Rodó”, en *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos representativos* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983), 46.

su secreto a los buenos entendedores y refiere así al orbe del espíritu y la belleza.

Se establece de este modo un sistema simbólico de doble referencia, esto es, Ariel y Calibán no se oponen sólo por los sentidos que connotan (espíritu-materia; desinterés-utilitarismo), sino también por el lugar que ocupan en el texto: Ariel, aún ausente de la vida social pero presente —aunque sin voz— en el texto; Calibán, presente en la vida social pero ausente del texto. Ariel, identificado con el espíritu y el vuelo, reforzada su presencia por la imagen de una escultura que evoca necesariamente el mundo de las bellas artes, está presente en el texto y establece además un múltiple sistema de referencias cultas, tanto a la obra de Renan, quien reinterpreta a su vez los personajes de Shakespeare, como a la de Darío y Groussac, y permite trazar así un mapa imaginario que vincula a nuestra América con la latinidad en general. Calibán, ausente del texto, “relegado a la oscuridad de la conciencia burguesa” y “en las afueras del espacio letrado”,<sup>41</sup> se encuentra vinculado al orbe de lo corpóreo, material, bajo, basto e informe, y remite al gran antagonista de Próspero, aquel monstruoso representante de la canalla que deshace todo discurso.

La conversión del mundo en libro; la versión del entorno natural y social en gabinete, aula y bi-

<sup>41</sup> Moraña, “Modernidad arielista...”, 107.

biblioteca; el encierro de los pocos aristócratas del espíritu destinados a realizar un largo viaje por el orbe artístico e intelectual antes de regresar al mundo para difundir su prédica: son estos varios recursos que refuerzan el vínculo simbólico con el Ariel alado y marmóreo, evocación de la educación del espíritu por la belleza, tan distante del mundo material como lo están las bellas artes y las bellas letras del modo de producción artesanal e industrial. Próspero educa por el espíritu, y refuerza así la escisión entre los diversos modelos de educación que están también rivalizando en ese mundo exterior al que llegan las oleadas inmigratorias: un sistema escolar obligado a confrontarse con las prácticas y saberes ligados al ámbito artesanal y al de la producción en serie. El ala, la frente, la idea, el espíritu, la palabra, refuerzan un modelo de enseñanza radicalmente opuesto al manual y técnico (y, a la larga, apuntan a una de las mayores contradicciones de un modelo educativo que pretende ser a la vez incluyente y excluyente, abierto y diferenciador): “el honor de cada generación humana exige que ella se conquiste, por la perseverante actividad de su pensamiento, por el esfuerzo propio, su fe en determinada manifestación del ideal y su puesto en la evolución de las ideas”.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Rodó, *Ariel*, 4.

A través de su texto da Rodó una resolución simbólica al conflicto de límites entre los distintos campos que comienzan a configurarse de manera más francamente autónoma a fines del siglo XIX y principios del XX: el campo artístico, el campo intelectual, el campo político, y lo hace a partir de la inserción de un nuevo elemento de enlace, a saber, el *arielismo*, por el que se delimita la nueva tarea del hombre de ideas en la región a partir de la refundación de la discusión en torno a la América Latina, es decir, la asociación por el espíritu. Encuentra así un nuevo punto de confluencia entre las preocupaciones propias del campo artístico y literario, del campo intelectual y de esta nueva esfera que él tanto contribuirá a caracterizar: la de una asociación de América por el espíritu. He aquí una de las posibles explicaciones a la rápida expansión del ideal arielista en nuestra América.

En efecto, se descubre a través de estos textos la tensión entre la figura del artista y la del intelectual, clave del modernismo, y la clara noción de que es a través del cuidado de la forma y de la palabra, esto es, en cuanto artista, como podrá hacer su aporte como intelectual. Y a la vez, la cuestión del campo se complejiza dado que se interseca también con otra órbita simbólica, que corresponde a la reflexión hispanoamericanista y abre a la posibilidad de conformación de una magna pa-

tria integrada por diversas provincias, que no son otras que cada una de nuestras naciones.

La doble función del hombre de ideas que plantea Rodó radica en descubrir y suscitar un movimiento espiritual oculto y latente en el mundo material y social, y propiciar “Todo género de meditación desinteresada, de contemplación ideal, de tregua íntima, en la que los diarios afanes por la utilidad cedan transitoriamente su imperio a una mirada noble y serena tendida de lo alto de la razón sobre las cosas”.<sup>43</sup> Si el modelo de este programa es el desinterés del quehacer artístico, este programa tiene para Rodó un fin ético fundamental: contemplar la ley moral como una estética de la conducta. De este modo se dará un acuerdo superior entre el buen gusto y el sentimiento moral. Es a través de este nuevo ingrediente añadido a la reflexión: la vinculación entre forma artística y ley moral, el puente entre ética y estética, como Rodó —hombre de letras, hombre de libros— diseñará uno de los rasgos básicos del campo intelectual que por esos años se encuentra en plena gestación.

<sup>43</sup> Rodó, *Ariel*, 13.

AMÉRICA COMO CULTURA:  
ALFONSO REYES  
Y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Ezequiel Martínez Estrada ocupan un momento singular de nuestra historia literaria, que tiene en el libro y el ensayo no sólo su mejor vehículo sino incluso su mejor símbolo. Si bien cada uno de ellos seguirá una trayectoria y adoptará una posición particular, protagonizan todos un momento clave en el campo de las letras, cuyo propósito último es arrebatar al orden conservador y eurocéntrico los saberes que serán de utilidad en un nuevo orden democrático y plural; de allí su exhortación a explorar las grandes bibliotecas y archivos así como promover grandes proyectos culturales y editoriales, que en última instancia los llevarán a reconfigurar su papel como miembros de una nueva avanzada cultural. Su recuperación del propio concepto renovado de raza y de cultura dará cuenta del sentido de Hispanoamérica y se preocuparán, con diversos resultados y respuestas, del problema de la legitimidad de nuestros pueblos, esto es, de su derecho a la historia y al futuro.

Hay puntos de contacto, pero también profundas diferencias entre estos grandes artistas y pensadores: una de ellas radica en el acento dado a la conquista española y a la consecuente aceptación

o rechazo de la herencia cultural hispánica y de su mayor o menor acento en nuestra originalidad y especificidad. Lo cierto es que se trata de lectores de vasta cultura, que han logrado también incorporar a sus análisis los aportes de las nascentes ciencias sociales y las primeras concepciones antropológicas de cultura. Sus posiciones van desde el acercamiento al romanticismo y al modernismo hasta su fuerte crítica, desde la defensa a ultranza del racionalismo hasta la incorporación de elementos herméticos en Vasconcelos y el desengaño paradójico de Martínez Estrada.

El caso de Reyes y Henríquez Ureña es proverbial, en cuanto responden al enorme desafío de expandir entre amplias capas de la población una empresa civilizadora —que a su vez contiene, como una nuez, el modelo del magisterio y del libro, de la razón y el humanismo— que contrasta con las exigencias de un modelo excluyente que siempre hizo de la posesión de una competencia o capacidad diferencial un privilegio de clase.

La obra de Reyes y Henríquez Ureña es *decisiva* en cuanto a través de ella se consolida, encuentra su síntesis y a la vez irradia un sistema literario inscrito en la cultura. Es también *representativa* en cuanto muestra en todo su dramatismo las tensiones de hombres nacidos en el seno de una élite intelectual y política que, en lugar de hacer de su competencia una marca de diferenciación social, adoptan

una postura democrática, liberal, racionalista, y aspiran a expandir esos saberes y competencias entre amplias capas de la población. Reyes y Henríquez Ureña postulan una relación fuerte entre el campo literario y el campo cultural, una relación sobre la que reflexionan una y otra vez, y que consideran representativa del ejercicio de la imaginación y de la inteligencia por parte de especialistas no siempre bien comprendidos por su sociedad, aunque no por ello llegan a admitir que esta relación sea irreversiblemente problemática o desgarrada, como sí habrían de sentirlo otros escritores, desde Mariátegui hasta Martínez Estrada o Paz.

Reyes y Henríquez Ureña, nacidos en una biblioteca y en un entorno familiar de alta densidad cultural que los avatares políticos desplazan de los círculos de la intervención pública, se convertirán en grandes ensayistas y artífices de empresas culturales y educativas. Ambos confluyen en las tareas de El Ateneo de la Juventud y en los diversos ciclos de conferencias en los que participarán, activamente animados por la conciencia arielista de juventud. Ambos establecen, a través de una valiosa correspondencia, un nuevo espacio de intelección.<sup>44</sup> Ambos harán del amor por la literatura, el rigor en el estudio y la curiosidad intelectual

<sup>44</sup> Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia I: 1907-1914*, edición de José Luis Martínez (México: FCE, 1986).

una marca de estilo de trabajo y de prosa, caracterizado siempre por un movimiento *incluyente y multiplicador*, que con ocasión de una lectura de las “Notas sobre la inteligencia americana” comparé al movimiento de una espiral, en cuanto define una trayectoria que se acerca siempre a un centro pero que avanza en volutas cada vez más abarcadoras.<sup>45</sup> Y esto obedece a un radical proyecto de sincronización del propio quehacer intelectual con el de otras partes del mundo, a la vez que a la ampliación y expansión de la cultura de élite y los saberes especializados entre sectores cada vez más amplios de la población, en un momento de la historia de México y América Latina en el que la alfabetización comienza a expandirse, e incluso la educación de nivel terciario vive un proceso formal e informal de ensanchamiento.

Por otra parte, el espacio del libro ofrece a hombres como Reyes, Antonio y Alfonso Caso, Vasconcelos, Henríquez Ureña o Daniel Cosío Villegas un modelo ideal en el cual apoyarse: la expansión de un proyecto editorial permite multiplicar títulos, series, bibliotecas, abatiendo costos sin sacrificar el valor singular de cada obra. El modelo de la em-

<sup>45</sup> Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana” [1936], en *Última Tule* [1942], *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XI (México, FCE, 1960), 82-90. Véase mi estudio “Notas sobre la inteligencia reyesiana”, en Alfonso Reyes, *Notas sobre la inteligencia americana* (Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos-Universidad de Varsovia/Unesco, 1994), 19-30.

presa editorial y la revista considerada como empresa cultural les permite llevar a la práctica todo ese movimiento de expansión de la cultura sin desmedro de la calidad, la especificidad y la densidad de los temas y problemas tratados. Una vez más, uno de los grandes desafíos de la generación de Reyes fue cómo ampliar, cómo abrir una competencia que por muchos años sirvió en América Latina precisamente para granjear privilegios a los conocedores y proteger al hombre de letras en la que Rama denominó genialmente “ciudad letrada”.

Así, por ejemplo, en “México en una nuez”,<sup>46</sup> Reyes elogia el proyecto educativo de la Revolución mexicana como el gran aporte contemporáneo de su país al mundo, y en otros trabajos recupera la tan denostada figura del “sofista”, al que considera antiguo antecedente del quehacer de maestros e intelectuales que contribuyen, en la plaza pública, a formar ciudadanos, y que perciben un sueldo por ello.

Las tensiones de estos grandes pensadores se evidencian también en su prosa. Por una parte, en “Notas sobre la inteligencia americana” o en “México en una nuez”, Reyes emplea ya desde el título una metáfora que anuncia que se hablará en un sentido abarcador de un tema de largos alcances.

<sup>46</sup> Alfonso Reyes, “México en una nuez” [1937], en *Norte y Sur* [1925-1942], *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. IX (México: FCE, 1959), 42-56.

Pero al mismo tiempo hace gala de su competencia cultural y literaria. En el primer caso, el término “inteligencia” remite a una larga discusión erudita en torno a los ingenios americanos a la vez que a una discusión contemporánea sobre el papel de las élites intelectuales. Y la expresión “en una nuez” —más adelante completará el juego de palabras con “en una castaña”, al referirse al Brasil— remite nada menos que al *Hamlet* y a la posibilidad de abarcar sintéticamente el todo. Con este expediente, lo que hará Reyes será inscribir propositivamente los distintos temas en un marco universal y sintetizar, ordenar una cuestión con un sentido abarcador que la sujete, la contenga, a la vez que expanda y amplíe sus alcances, la saque del provincianismo y la coloque en un marco universal: buena muestra de la tensión entre las demandas propias del hombre de letras y cultura en cuanto es necesario permanentemente reconfirmar sus competencias culturales y las consecuentes demandas selectivas e, inversamente, la voluntad de abrir su prosa a un proyecto democratizador.

Los ensayos de Reyes y Henríquez Ureña siguen también en todos los niveles este mismo impulso expansivo e inclusivo, estas demandas de rigor y llaneza, evitando tanto el riesgo de un abaratamiento de la calidad o la precisión como, en el otro extremo, el del hermetismo: el estilo ameno y diáfano refuerza la intención de abrir el texto a

los lectores, contemplar su expansión a más y más sectores potenciales de público, revestir de amabilidad sin restar calidad ni rigor y evitando cuidadosamente el riesgo de caer en textos cerrados y sólo accesibles a los conocedores. Tampoco incurren en el riesgo de “domesticar” o “aplanar” las discusiones, sino que se esfuerzan por asomarse una y otra vez a la especificidad del fenómeno artístico, al umbral que comunica con el riesgo de la belleza, la tragedia y lo sublime.

Si rastreamos las huellas que quedan en muchos ensayos de Reyes y Henríquez Ureña del momento de su lectura —indicación de tiempo y lugar en que se produjo la intervención, pero también algunos trazos coloquiales en el propio estilo—, comprendemos su fuerte vínculo con las demandas de la vida cultural y las condiciones pragmáticas con que se vinculan y que rara vez se ocultan o “editan”. De este modo, el paso de la plaza pública al libro y de éste nuevamente al foro abierto refuerza el vínculo que esta generación de grandes pensadores procura establecer entre la serie literaria y la vida social.

Así, como bien observa Beatriz Sarlo para el caso de Henríquez Ureña, el carácter inconcluso y de apunte de muchos de sus ensayos muestra su apertura a las urgencias del trabajo intelectual:

No se trata solamente de un elenco de temas, sino más bien, de la manera en que estos temas recorren tenazmente las formas más variadas de su intervención intelectual e ideológica. Se trata, más aún, de una trama que da forma y marco de lectura a intervenciones muchas veces fragmentarias, surgidas a partir de coyunturas de una biografía intelectual que bien podría definirse como la de un profesional moderno: alguien cuyos medios de vida están ligados a la producción de escritura y, en consecuencia, alguien cuya escritura no puede estar libre de las marcas originadas en las situaciones pragmáticas de enunciación.<sup>47</sup>

Sarlo trata temas cruciales, como lo es la situación pragmática de enunciación, que, lejos de ser ocultada o minimizada, debe ser explicitada en el caso del ensayo, puesto que ilumina, a la vez, respecto de la posición del intelectual en la vida pública y el destino de sus textos, dejando incluso marcas en la forma. Una vez más, la fuerza de cohesión que anida en los ensayos, enlazada con una dinámica que trata de dar una forma que a su vez autorice y legitime una inserción de largo alcance en el ámbito de la cultura universal, se ve combinada

<sup>47</sup> Beatriz Sarlo, "Pedro Henríquez Ureña: lectura de una problemática", en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (Madrid: ALLCA XXe siècle, 1998), 881.

y contrapesada por una fuerza expansiva que abre el texto a la posibilidad de versiones fragmentarias, citas, menciones, palimpsestos, con la urgencia de quien se ve precisado a tener intervenciones culturales inmediatas. De allí la tan mencionada vocación de magisterio que rivalizó con la vocación escritural y quitó a Henríquez Ureña la posibilidad de una mayor concentración en su propia obra. De allí también los dos tiempos que ordenan el ensayo del dominicano: el de la situación histórica concreta y el de la utopía.

Sarlo se refiere también a la existencia de una “función constructiva dominante”, que en el caso del autor que nos ocupa no es otra que el concepto de utopía, que funciona a la vez como “categoría de análisis histórico” y como “impulso de proyección social y cultural”. La tensión presente ya en el propio título de una de sus más recordadas obras, “El descontento y la promesa”, yuxtapone ambas exigencias: demandas de actuación imperfecta en el presente, contaminación de coyuntura, necesidad de consignar el dato y el fragmento, y afán de síntesis y visión amplia sólo posible con una mirada de futuro, que implica promesa y otorga un principio de utopía (conciliación, integración, consumación orgánica de un proyecto) a su obra toda.

La vida de Henríquez Ureña se ha visto tensada, como la de pocos de su talla, entre la fuerza centrípeta de pertenencia a una élite intelectual y

el efecto centrífugo de un largo exilio. Nuestro autor hará de sus estudios y reflexiones una forma de arraigo en el mundo de la cultura.

Sobre este problema central se ha declarado ya de manera explícita Henríquez Ureña en muchas oportunidades. Así, en “La cultura de las humanidades”, se refiere a la existencia de “sociedades que, como las nuestras, no poseen reservas de energía intelectual para concederlas a la alta cultura desinteresada”. Y continúa:

Las sociedades de la América española, agitadas por inmensas necesidades que no logra satisfacer nuestra impericia, miran con nativo recelo toda orientación esquiva a las aplicaciones fructuosas. Toleran, sí, que se estudien filosofías, literaturas, historia; que en estudios tales se vaya lejos y hondo; siempre que esas dedicaciones sirvan para enseñar, para ilustrar, para dirigir socialmente. El “dilettantismo” no es, no puede ser, planta floreciente en estas sociedades urgidas por ansias de organización.<sup>48</sup>

La dialéctica entre el “descontento” y “la promesa” marca una de las grandes líneas de la obra de Henríquez Ureña, como sucede, en este caso, al

<sup>48</sup> Henríquez Ureña, “La cultura de las humanidades” [1914], en *Ensayos*, 18.

reflexionar sobre un plan de acción para nuestra inteligencia:

No pongo la fe de nuestra expresión genuina solamente en el porvenir; creo que, por muy imperfecta y pobre que juzguemos nuestra literatura, en ella hemos grabado, inconscientemente o a conciencia, nuestros perfiles espirituales. Estudiando el pasado, podremos entrever rasgos del futuro; podremos señalar orientaciones. Para mí hay una esencial: en el pasado, nuestros amigos han sido la pereza y la ignorancia; en el futuro, sé que sólo el esfuerzo y la disciplina darán la obra de expresión pura. Los hombres del ayer, en parte los del presente, tenemos excusa: el medio no nos ofrecía sino cultura atrasada y en pedazos; el tiempo nos lo han robado empeños urgentes, unas veces altos, otras humildes. Y, sin embargo, hasta fines del siglo XIX nuestra mejor literatura es obra de hombres ocupados en *otra cosa*: libertadores, presidentes de república, educadores de pueblos, combatientes de toda especie.<sup>49</sup>

Existen también en él dominantes constructivas y sistemas metafóricos y simbólicos que confirman

<sup>49</sup> “Palabras finales” [1927], en Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, prólogo de Jorge Luis Borges (México: FCE, 1960), 324. Véase Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, *Obras completas*, selección y prólogo de Juan Jacobo de Lara, vol. 3 (Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976).

su orientación, tales como, particularmente, el vasto entramado de imágenes vinculado al agua: océanos, mares, ríos, corrientes subterráneas, aparecen una y otra vez de manera recurrente en cartas, discursos y ensayos, donde defiende la vocación atlántica del mundo americano y piensa en el Caribe como zona de encuentro cultural. La metáfora del río como corriente que transcurre en el tiempo, integra elementos y desemboca en caudales cada vez más amplios e incluyentes —imagen cara a Reyes y a Henríquez Ureña—, ¿es la misma que las infinitas metáforas del río? Ciertamente el empleo de esta metáfora para incluir la temporalidad, la historicidad e irreversibilidad de los fenómenos puede evocar su origen heraclíteo y acercarnos a Antonio Machado y Jorge Luis Borges, como puede en otro sentido acercarnos a un modelo del devenir americano: ir de lo particular a lo general, de lo excluido a lo incluyente.

El proyecto cultural y político de Reyes y Henríquez Ureña radica en un enriquecimiento, en una mejora y profundización del legado del saber europeo y la tradición racionalista y democrática que arranca en Grecia y llega a nuestros días. Implica también una reconciliación con el legado español y un apasionado rescate de nuestra historia cultural y nuestras tradiciones orales. De allí su creciente interés por la historia de la cultura interpretada

desde la plataforma de un humanismo racionalista e incluyente.

Otro tanto sucede con su constante esfuerzo por defender el interés de ciertos temas de discusión en apariencia especializados y alejados del lector común, a través de un complejo sistema de equilibrios entre el interés específicamente académico y la dimensión moral.

¿Qué mejor ejemplo de esta doble posibilidad de lectura, para legos y para iniciados, que el que proporcionan términos tan llanos y paradójicamente complejos a la vez, como los que implican “palabra”, “cultura”, “historia”, “inteligencia” o “expresión”? Términos por todos conocidos y por todos empleados, han llegado a ser al mismo tiempo asunto de una reflexión de altos vuelos y enorme sofisticación, como lo muestran los estudios especializados a ellos dedicados desde la filosofía, la lingüística, los estudios sociales y el quehacer literario. Su uso constituye también un umbral que comunica los ámbitos del especialista y el gran público, el estudio esotérico y la divulgación exotérica, y un esfuerzo impar que evidencia en última instancia una vocación universalizadora de las discusiones, que es a la vez un refuerzo de la legitimidad y la solvencia de estos intelectuales para llevarlas a cabo.

Los términos arriba mencionados permiten a estos grandes ensayistas realizar esa mediación en-

tre tiempos, espacios, experiencias sociales y privadas, a la vez que validar su propio puesto como portavoces de la inteligencia a través del trabajo responsable con el lenguaje, y de allí su recuperación del ensayo como el mejor territorio de su exploración.

Preocupó también a estos intelectuales la posibilidad de hacer recuentos y síntesis necesarios para alcanzar visiones de conjunto que, a su vez, sirvieran de plataforma sólida para nuevas reflexiones:

Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra. Y no es pereza lo que nos detiene: es, en unos casos, la falta de ocio, de vagar suficiente (la vida nos exige, ¡con imperio!, otras labores); en otros casos, la falta del dato y del documento: conocemos la dificultad, poco menos que insuperable, de reunir todos los materiales. Pero como el proyecto no nos abandona, y no faltará quien se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino.<sup>50</sup>

Es allí desde donde debe repensarse el aporte de Henríquez Ureña y Reyes: advertir sobre la ausen-

<sup>50</sup> "Camino de nuestra historia literaria" [1925], en *Obra crítica*, 255. El texto pertenece a *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.

cia de una tradición y una densidad de pensamiento en nuestra región sustentada por una masa crítica de lectores necesaria para dar sentido al diálogo, los debates, las discrepancias, así como contribuir a la fundación de esa tradición de análisis riguroso y pensamiento crítico y construir un espacio social de intelección. Antes o al mismo tiempo que construir ámbitos de discusión especializada, se hacía y se sigue haciendo necesario recuperar las fuentes, textos, autores (acertadamente contextualizados, editados, interpretados), para poder consolidar una discusión que tenga arraigo y no caiga en el prejuicio de orfandad en el que todavía incurren muchos de quienes, por desconocimiento o por propia elección, viven en el desarraigo del pasado, de tal modo que sus discusiones difícilmente pueden ubicarse en una buena perspectiva de interpretación histórica.

Otra cosa que angustiaba a Henríquez Ureña, Reyes, Vasconcelos y muchos otros de una larga lista de grandes intelectuales, es la falta de lectores, esa “literatura sin lectores” a la que se refiere Antonio Candido, que conlleva no sólo dificultades de comunicación entre la minoría de alta cultura y las amplias capas de la población, sino la imposibilidad de generar una masa crítica y una ciudadanía del conocimiento en la cual apoyar de manera firme una sociedad democrática. De allí su impenitente afán por editar libros, abrir escue-

las, formar bibliotecas, impartir conferencias, escribir ensayos, un afán, una vez más, cercano al otorgamiento de una densidad cultural y a la consolidación de una comunidad de lectores que diera peso específico y arraigo a nuestras ideas, en esto que hoy renovadamente llamamos “tradicción”. El libro en sí mismo se vuelve metonimia y metáfora de nuestro arraigo cultural a la vez que escenario real y simbólico de cambio.

Otro elemento que considero estrechamente ligado a la posibilidad de fundación de una tradición a la vez clásica y moderna en América Latina es el enriquecimiento, la “densificación”, la filologización del estudio del lenguaje. El amor de Henríquez Ureña y Reyes por la lengua, la morosidad con que estudian raíces, orígenes históricos, pero también significados, usos, no obedece sólo a un afán de coleccionista o erudito, sino que es parte de un programa más generoso y ambicioso de contextualización histórica y reactualización del idioma, enriquecimiento léxico y densificación conceptual y simbólica de la lengua para propiciar no sólo la comunicación sino también la reflexión sobre esta institución social por excelencia. Ambos autores advierten que el lenguaje es a la vez instrumento de indagación y sustrato de la indagación: la instrumentalidad de la lengua española para realizar estudios especializados sólo puede darse a partir de un conocimiento riguroso y apropiado de esa

lengua y de la contribución a un enriquecimiento léxico y metafórico a la altura de los tiempos.<sup>51</sup> Henríquez Ureña y Reyes intuyeron que la lengua española podía a su vez ser metáfora de nuestra existencia histórica, portadora tanto de las huellas de la colonización como de las posibilidades de la emancipación mental de nuestros pueblos.

Por otra parte, los esfuerzos de nuestros autores por ofrecer visiones de conjunto y periodizaciones comprensivas se corresponden con la necesidad de dar una primera interpretación de nuestro proceso cultural. Se trataba de fundar crítica, exhaustiva y rigurosamente una tradición de pensamiento con la cual enlazar los fenómenos particulares y poder de este modo dotarlos de sentido. Problemas como el de la contextualización histórica y cultural de las discusiones, la cimentación de una tradición de pensamiento y de discusión incluyentes y firmemente apoyadas en el

<sup>51</sup> Así, en *El español en Santo Domingo* (Santo Domingo: Editora Taller, 1978 [1940]), dice: "Tiene importancia recoger, precisamente ahora, este aspecto antiguo de la vida dialectal, porque está destinado a desaparecer muy pronto: el aislamiento lo ha mantenido; pero, aun con el aislamiento, empiezan a advertirse muchos signos de cambio, y todo ensanche de comunicación y de movimiento acelerará la transformación. Si es interesante recoger los materiales de una lengua antes que muera [...] no es menos interesante recoger el aspecto local, ya en peligro de desaparición, de una gran lengua viva" (p. 8). Y más adelante: "Santo Domingo fue el primer centro de americanización del español, tanto en la adaptación de palabras europeas a cosas o hechos del Nuevo Mundo como en la adopción de palabras indias" (p. 41).

conocimiento crítico de nuestro pasado, así como atentas a la paradoja particularidad-universalidad, ha sido el aporte de estos grandes de nuestra cultura.

La resolución que se va abriendo camino después del positivismo tiene así un componente profundamente estético; de este modo, la literatura constituye, a la vez que un ámbito libremente escogido por nuestros ensayistas de acuerdo con su propia afinidad vocacional, un modelo de interpretación cultural integrador, con autonomía relativa y coherencia interna: la resolución simbólica de una serie de conflictos aún no resueltos en el ámbito económico, político o social. Su interés por la estética debe también contemplarse desde esta perspectiva.

Recuperar nuestra historia, nuestra cultura, nuestras obras, nuestros autores, nuestras fuentes y enriquecer nuestro lenguaje especializado cobra así un sentido mayor que el mero rescate de rasgos peculiares a partir de los cuales rastrear nuestras líneas de identidad. Se trata de la construcción de una tradición incluyente a la vez de la herencia europea y de los debates actuales del Viejo Mundo y Estados Unidos para su reinserción en una tradición que incluye también la propia herencia cultural de la región. Y en esto no hay un mero afán arqueológico ni, insisto, de erudito o coleccionista.

Un estudio de mayor aliento y mayores alcances de la obra de Henríquez Ureña, Reyes y esta

generación fundacional nos conducirá a descubrir que su recuperación del sentido fuerte de las nociones de historia, cultura y tradición ha representado un avance fundamental en la articulación de saberes propios de la filología y la estilística con el estudio cultural, histórico y lingüístico de corte científico tal como lo permitía hacer la primera antropología.

El ensayo es en este sentido el escenario más propicio para el ejercicio de reinterpretación de los saberes y creencias, así como para indagar el mundo de la significación y la reactualización de una tradición de lecturas e interpretaciones al servicio de las exigencias del presente. He aquí la lección prometeica de Henríquez Ureña y Reyes: “arrebatar” a la cultura de élite los saberes que sirvan a la construcción de una cultura democrática en pleno siglo XX.

Muchos de nuestros más grandes intelectuales, incluidos, por supuesto, los grandes maestros del exilio español llegados a América, se vieron así ante el desafío de resolver esta gran paradoja: cómo hacer para que la adquisición de una competencia que por muchos años sirvió como símbolo de diferenciación social, esto es, como vía de acceso al ámbito protegido de la ciudad letrada e incorporación del sector erudito a los círculos del poder, diera lugar a una nueva etapa en la cual se pudiera lograr una apertura de esos saberes a la población

en general, aun a precio de la incomprensión, el silencio, la exclusión o el exilio.

POESÍA Y LENGUAJE:  
LAS COSAS POR SU NOMBRE

Si por una parte muchos grandes representantes de nuestra inteligencia dan cuenta de una creciente preocupación por la moral, la época en que viven presenciara también una creciente preocupación por la forma y el lenguaje. En efecto: si algunos autores atienden a la forma de la moral, hay también, como veremos a continuación, quienes se han dedicado sobre todo a ahondar en la moral de la forma.

En el siglo XX se da, por así decirlo, una subordinación general de las cosas. La revolución tecnológica inaugura un mundo en el cual no coinciden ya todos los objetos y todos los nombres, como no coinciden tampoco los modos tradicionales de representación. Con la máquina irrumpen el diseño, la simplificación de las formas y las imágenes y la condensación de los colores. Con la técnica se renuevan los materiales, las fuentes de energía; se aceleran los ritmos de la vida diurna y se iluminan las noches; la reproducción del mundo y la creación artística empiezan a emanciparse de la naturaleza y de la mano humana (Benjamin). Las cosas se in-

subordinan de la perspectiva que las amarraba, y los colores y líneas se emancipan de su pertenencia obligada a las cosas. Con la fábrica irrumpe el ruido y se gesta un ritmo maquinal que excede el ritmo de la vida. El ámbito de la música se transforma con la inclusión del ruido y el silencio y se modifica la relación tradicional entre melodía, armonía, ritmo, escala. La reproducción infinita y omnívora de las cosas cambia la relación del ser humano y su mundo, como la del propio artista con las obras que salen de sus manos. El nuevo orden se manifiesta muchas veces incluso como desorden, aceleración, abundancia de ruidos y saturación de objetos, y ello vuelve ingenuas las viejas formas de búsqueda y representación del mundo. En un orbe cada vez más amplio y más próximo, Pablo Picasso declara “yo no busco, encuentro”: el artista debe establecer un nuevo pacto con las cosas.

En este marco debe leerse la aspiración de José Gorostiza a alcanzar una poesía pura, esencial, total, que se manifiesta programáticamente en sus “Notas sobre poesía”, donde dice que “la naturaleza misma de la poesía” consiste en que “está hecha toda de esencia e interioridad”.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas* (México: FCE/SEP, 1983 [1964]), 22. Esta edición recoge *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1952) y otras poesías, precedidas a modo de prólogo por las “Notas sobre poesía” (1955), en edición cuidada por el propio autor.

Si en muchos aspectos esta aspiración de dejar hablar al mundo es compartida con las vanguardias, representa a la vez un nuevo giro de la espiral, un esfuerzo por alcanzar una nueva síntesis que permitiera superar esa oleada general que en México tenía como representantes a José Juan Tablada o los estridentistas, e integrarla en una nueva tradición caracterizada por la depuración de la palabra poética.

Renuente al tráfago de la gran ciudad,

el poeta no ha de proceder como el operario que, junto con otros mil, explota una misma cantera. Ha de sentirse el único, en un mundo desierto, a quien se concedió por vez primera la dicha de dar nombres a todas las cosas. Debe estar seguro de poseer un mensaje que sólo él sabrá traducir, en el momento preciso, a la palabra justa e imperecedera.<sup>53</sup>

¿Qué significan, a fondo, estas palabras, decisivas para la fundación de la poesía en nuestra época? La búsqueda de una poesía esencial exige ejercicios tan radicales como la búsqueda de una poesía pura, el despojamiento de todo artificio, la obtención de una química esencial de las formas, el trazo de la geometría del vaso que contiene perfectamente la sustancia del agua, el desprendimiento de toda

<sup>53</sup> Gorostiza, *Muerte sin fin*, 24.

demanda contextualizadora a un punto tal que la propia palabra poética se vuelva su única referencia, y se logre incluso el desprendimiento del ritmo sepultado en el sonido, la visión desnuda de toda expresión, la consumación de la aspiración última al silencio. Pero, más aún, el poeta establecerá un nuevo tipo de relación entre la lengua poética y la lengua de las cosas: *¿Cuál es el nombre justo de las cosas?*

El poeta se propondrá la tarea de llamar a las cosas por su nombre. El poeta es el único ser que, en un mundo desierto, ha tenido la dicha de dar nombre a todas las cosas y de traducir un mensaje oculto, en el momento preciso, a través de la palabra exacta e imperecedera. Palabras radicales para la fundación de la poesía: *¿Cuál es el nombre justo de las cosas?*

Esta preocupación por firmar un nuevo pacto de inteligibilidad entre la poesía y el mundo es, desde mi punto de vista, una de las constantes de las vanguardias del siglo XX. Una voluntad semejante, en sus distintas modulaciones, recorre diversas propuestas estéticas en América Latina. Los poetas firman un nuevo contrato de representación con la naturaleza, la luz, la máquina, que es ante todo ruptura con la academia, nueva sincronía con la producción poética de otras partes del mundo, pero también nuevo ajuste con el ritmo acelerado de la época.

Los poetas se asoman a los hallazgos científicos y tecnológicos, así como también a las tradiciones populares y a voces y ritmos acallados que tratarán de incorporar a sus propias creaciones. La valiosa antología de Jorge Schwartz nos ofrece incontables ejemplos de un mismo gesto de refundación: “La poesía existe en los hechos”, reza el “Manifiesto de la poesía Pau Brasil” (1924), de Oswald de Andrade.<sup>54</sup> En el primer manifiesto euforista de Tomás L. Batista y Vicente Palés Matos (1922) leemos:

¿Revolución lírica? Sí; ajustamiento de una nueva lírica creadora de gestos seguros y potentes en nuestra literatura falsificada y rala [...]. Fuera esa marrullería de sentimentalismos dulzones [...]. ¡Acabemos de una vez y para siempre con los temas teatrales, preciosismos, camafeos, artificios! Cantemos a lo fuerte y lo útil, lo pequeño y lo potente.<sup>55</sup>

César Vallejo criticará el culto burgués y la idealización de la máquina y dirá que para el artista revolucionario “un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de diente

<sup>54</sup> Citado por Jorge Schwartz, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (México: FCE, 2002 [1991]), 167.

<sup>55</sup> Schwartz, *Las vanguardias...*, 215. Para el tema de las vanguardias véase también el valioso libro de Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)* (México: FCE, 1990 [1986]).

tes, con una sola diferencia: aquéllos son más bellos, más útiles, en suma, de mayor eficiencia creadora”.<sup>56</sup> El constructivismo de Joaquín Torres García defenderá esta idea:

Cuando el artista trabaja, trabaja de verdad. No sólo no *imita* nunca lo que tiene delante suyo, sino que, al fecundar, es entonces fecundado al mismo tiempo. Sin embargo, la obra de ese momento siempre será una cosa eterna: el creador, o es un Dios o es un monstruo [...]. El ceder aquello que valga del artista a la propia Naturaleza ya es propósito del genio.<sup>57</sup>

Si atendemos al “Prólogo” de Jorge Cuesta a la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), encontraremos también reflexiones estéticas de primera importancia. Cuesta comienza por asociar el trabajo del antologador con el del fotógrafo antes que con el del pintor, en estos términos:

La parcialidad del fotógrafo que sabe hacerse un instrumento de su cámara y no la del pintor que quiere hacerse un instrumento del paisaje [...].

Al fotógrafo, tanto como al pintor, importan los valores plásticos del objeto que mira, pero su instru-

<sup>56</sup> “Estética y maquinismo”, en Schwartz, *Las vanguardias...*, 422-423.

<sup>57</sup> “Naturaleza y arte” [1918], en Schwartz, *Las vanguardias...*, 428.

mento le impone una rígida limitación. Lo más que puede es retirar o aproximar su cámara, haciendo depender de la cantidad de paisaje que abarca, la calidad de los valores que pretende mostrar [...].

No debe reducir la individualidad de cada objeto; no puede reducir, sin mutilarlo, el paisaje que los contiene todos, y con el fin de lograr un equilibrio en el que cada cosa adquiriera naturalmente el lugar que le basta para dibujarse y en el que todo se distribuya y se ordene sin violencia, habrá de ensayar varios sitios donde enfocar su lente y escoger, por último, aquel que le exija los más ligeros sacrificios [...] nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela, cada poema del resto de la obra: arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee.<sup>58</sup>

Por los mismos años en que los Contemporáneos llevan a cabo en México su exploración de la relación entre la poesía y el lenguaje, atraídos por una búsqueda de situaciones estéticas de frontera y de límite, se desarrolla también en otras partes del mundo y en el orbe de la estética y la filosofía un cuerpo afín de reflexiones, en el que mucho tuvo que ver la línea especulativa iniciada por

<sup>58</sup> Citado por Schwartz, *Las vanguardias...*, 384-385.

Schopenhauer, quien asocia el descubrimiento del orbe artístico a la contemplación desinteresada del mundo. Recordemos que Caso y Vasconcelos, influidos también por la filosofía kantiana y por Schopenhauer, están escribiendo en el México de los Contemporáneos sus tratados de estética. Recordemos la contemporaneidad de algunas reflexiones de Borges y del propio Reyes.

Ya en su “Arte poética”, publicada en 1916, Vicente Huidobro manifiesta esa misma preocupación por que las cosas aparezcan en el poema sin la antigua convención representativa:

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuanto miren los ojos creado sea [...].

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata.  
Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema [...].<sup>59</sup>

Huidobro logra, en verso magnífico (“Una hoja cae; algo pasa volando”) abolir la distancia entre la representación y la cosa representada: *la hoja cae* y

<sup>59</sup> Vicente Huidobro, “Arte poética”, *El espejo de agua* (Buenos Aires: Orión, 1916). Citado en Verani, *Las vanguardias...*, 205.

*algo pasa volando* al mismo tiempo en el mundo y en el universo del poema.

Los años de vida de José Gorostiza (1901-1973) coinciden con la creciente expansión de la filosofía del lenguaje. Cuando pensadores como Ludwig Wittgenstein o Walter Benjamin hagan del lenguaje y el arte su tema, llegarán a cuestiones cercanas a las que constituyen ya la preocupación de la generación de Gorostiza. El primer Wittgenstein, autor del *Tractatus* (1921), influido a su vez por Schopenhauer, plantea que lo que tiene valor en el arte es aquello que elude la red, la malla del lenguaje, y es precisamente aquello sobre lo que nunca puede estrictamente hablarse.

Si por una parte, en su cota más alta, el arte es lo culturalmente indecible, o el asomo, desde el mirador del lenguaje, a la plenitud de sentido o al silencio, o también la forma pura desarraigada del mundo; por la otra, de manera inversa, la lengua del arte es el único modo de superar la lengua cotidiana hasta alcanzar el lenguaje de las cosas y hacerlas vivir dentro de las obras. No es casual que el pasaje bíblico de la Creación como un nombrar el mundo atraiga a pensadores tan diversos como Walter Benjamin, George Steiner o Umberto Eco, preocupados por el momento, por excelencia, fundacional del sentido.

Como escribe Benjamin, la naturaleza es muda y sólo puede ser nombrada por nosotros:

“La incapacidad de hablar es el gran dolor de la naturaleza”.<sup>60</sup> El humano debe perfeccionarse por la palabra, hasta llegar a una alianza entre visión y nominación que le permita expresar íntimamente la muda comunicación de las cosas con el lenguaje verbal que las acoge con el nombre. Sólo la lengua del paraíso lograba la coincidencia total entre el nombre y la cosa, pero a partir de la caída del sentido total el ser humano está condenado a un perpetuo ejercicio de traducción. La lengua de los hombres puede referirse al mundo, traducirlo, pero no es todavía capaz de pronunciar la pura lengua del mundo. El poeta, como otro tipo de artistas, se ocupará de traducir la lengua de las cosas a una lengua infinitamente superior, aun cuando, a diferencia de otro tipo de artistas, para hacerlo no pueda prescindir de la lengua nominal de los humanos. Es oficio de poeta emplear la lengua cotidiana para romperla, superarla, y lograr nombrar la naturaleza, la inteligencia pura o el silencio. *La lengua resulta así no sólo comunicación de lo comunicable, sino también indicio y forma de simbolización de lo no comunicable.*

Hay en Gorostiza una voluntad por nombrar la forma, la inteligencia pura —“soledad en llamas” —, como hay una infinita inclinación a hacer

<sup>60</sup> Walter Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. Vernengo (Caracas: Monte Ávila, 1970 [1961]), 151.

hablar “todo cuanto nace de raíces”. En *Muerte sin fin* (1939) leemos su desconfianza e insatisfacción respecto del lenguaje del hombre a la hora de penetrar el mundo:

Porque el tambor rotundo  
y las ricas bengalas que los címbalos  
tremolan en la altura de los cantos,  
se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,  
cuando el hombre descubre en sus silencios  
que su hermoso lenguaje se le agosta,  
se le quema —confuso— en la garganta,  
exhausto de sentido; [...]  
sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,  
se le ahoga —confuso— en la garganta  
y de su gracia original no queda  
sino el horror de un pozo desecado  
que sostiene su mueca de agonía.<sup>61</sup>

En su reseña del poema, escribe Jorge Cuesta que:

La alegoría de *Muerte sin fin*, que tiene toda su sustancia expresiva en un vaso de agua (en el hecho de que un cuerpo líquido esté contenido por un recipiente), lo que se propone es nada menos que

<sup>61</sup> José Goroztiza, *Muerte sin fin*, en *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez (París: ALLCA XXe siècle, 1988), 82-83.

demostrar la justicia que asiste a la insatisfacción poética de los ojos.<sup>62</sup>

Hay un tema musical recurrente en Gorostiza: el canto y el sentido cumplen el milagro de levantarse apenas un instante de la tierra y mantenerse erguidos contra el “horror de un pozo desecado”. Dios es el Ser Único que puede sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta, y el poeta puede, a semejanza de Dios, sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía, salvarlo de la tierra, salvarlo de lo que muere.

Pero el milagro instantáneo de la poesía, el milagro de lo pronunciado contrasta con el tiempo largo de las cosas que hablan su propio lenguaje, que “se desarrollan hacia la semilla, hasta quedar inmóviles”, y con el tiempo rotundo del canto y el sonido arrancados al tambor, el ritmo desnudo y total de la pura percusión que no es siquiera el lenguaje musical articulado. A diferencia del acontecimiento de la poesía, sostenida en el aire por pocos segundos, el canto y la música son un “tremolar”, el estallido de las bengalas.

Gorostiza hace un uso refinadísimo de los secretos de la canción popular y recupera lo que ella dice a través de lo que no dice: sus recurrencias

<sup>62</sup> Véase el texto de Jorge Cuesta reproducido en Gorostiza, *Poesía y poética*, 341.

rítmicas, su economía verbal, pueden expresar mucho más que las palabras. De allí que la estancia última de *Muerte sin fin* se abra con el rítmico y brutal “¡Tan-tan! ¡Quién es? Es el Diablo”, y se cierre, en el baile, con una danza con la muerte:

Desde mis ojos insomnes  
mi muerte me está acechando,  
me acecha, sí, me enamora  
con su ojo lánguido.  
¡Anda, putilla del rubor helado,  
anda, vámonos al diablo! (pp. 87-88).

En un prodigioso entramado del metro popular, que se aplica a la evocación de la copla y el octosílabo, así como al endecasílabo quebrado de la poesía contemporánea, y la combinación de la expresión popular “vámonos al diablo” con la imagen vertiginosamente contemporánea de la “putilla del rubor helado” o aquella del amor lánguido, el poeta acompaña la combinación de la danza de la muerte y la certeza existencial de que esta muerte es suya.

La lengua del poeta aspira a traducir la lengua de las cosas. La poesía es símbolo de un mundo a la vez pronunciable e impronunciable:

Porque el hombre descubre en sus silencios  
que su hermoso lenguaje se le agosta

en el minuto mismo del quebranto,  
cuando los peces todos  
que en cautelosas órbitas discurren  
como estrellas de escamas, diminutas,  
por la entumida noche submarina,  
cuando los peces todos  
y el ulises salmón de los regresos  
y el delfín apolíneo, pez de dioses,  
deshacen su camino hacia las algas [...]  
cuando todos inician el regreso  
a sus mudos letargos vegetales;  
cuando la aguda alondra se deslíe  
en el agua del alba [...]  
la golondrina de escritura hebrea [...]   
cuanto todo —por fin— lo que anda o rept  
y todo lo que vuela o nada, todo,  
se encoge en un crujir de mariposas,  
regresa a sus orígenes  
y al origen fatal de sus orígenes,  
hasta que su eco mismo se reinstala  
en el primer silencio tenebroso (p. 83).

Los seres, en su fuga al silencio, muestran que no sólo tienen su propia forma muda de hablar al hombre y decirle que su lenguaje es insuficiente, o que “se le agosta” a la hora de nombrarse y nombrarlos, sino también que el mundo tiene su propia escritura, dibujada a través del reptar, el andar o el volar —como “la golondrina de escritura hebrea”—, y

que un lenguaje mudo, puro “eco”, avanza también al silencio tenebroso y último de la muerte que todo lo reabsorbe en gran implosión y por el que el poeta se hermana con las cosas.

La paradoja del arte, el oficio de decir plenamente lo indecible, de rescatar por el lenguaje lo que sólo vive en el instante, se traduce en el perfume del “hueledenoché”:

Como el *hueledenoché* embelesado,  
sólo das un perfume  
que se pierde distante a la sordina.<sup>63</sup>

La poesía de Gorostiza se declara toda ella habitada por una inteligencia sola, capaz de concebir en la cabeza un mundo, fingirlo, replicarlo, pero no de crearlo, y nostálgica por tanto de nombrar performativamente el todo, de dar existencia a las cosas en el momento de llamarlas:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,  
que todo lo concibe sin crearlo!  
Finge el calor del lodo,  
su emoción de substancia adolorida,  
el iracundo amor que lo embellece  
y lo encumbra más allá de las alas

<sup>63</sup> José Gorostiza, “Luciernagas” [1925], en *Canciones para cantar en las barcas, Poesía y poética*, 37.

a donde sólo el ritmo  
de los luceros llora [...]  
— ¡oh inteligencia, páramo de espejos!<sup>64</sup>

La lengua de la inteligencia, pura forma, y la lengua del mundo, materialidad pura, compiten por llenar y organizar *Muerte sin fin*.

Pero aún antes de este poema, la poesía primera de Gorostiza muestra la misma preocupación. El faro concebido como “Rubio pastor de barcas pescadoras”, o el estribillo “Se alegra el mar”, son mucho más que un mero recurso de animización: en su sentido profundo, se trata de buscar afanosamente la ley por la que habla la naturaleza. El hombre asimila muchas veces esa lengua silenciosa a la lengua de la cultura.

En otros casos, un reino traduce al otro:

La luz, la luz sumisa  
(si no fuera  
la luz, la llamaran sonrisa)  
al trepar en los muros, por ligera,  
dibuja la imprecisa  
ilusión de una blanda enredadera.  
¡Ondula, danza, y trémula se irisa!<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Gorostiza, *Muerte sin fin*, 72.

<sup>65</sup> José Gorostiza, “La luz sumisa” [1921], *Canciones para cantar en las barcas*, 22.

La luz, que cumple la aspiración de la sonrisa y la levedad, se explica por la ley de la enredadera: vive y dibuja, ondula, danza y se irisa dentro del poema.

Atendamos ahora a algunas de las menciones intertextuales más fuertes en la poesía de Gorostiza, tales como el “Madrigal” de Gutierre de Cetina:

Ojos claros, serenos.  
Tan claros que podrían  
mirar la huella de una golondrina  
en el aire [...].<sup>66</sup>

Una vez más, se trata del enlace del mundo humano con el mundo de la naturaleza, a través de lo que ellos descubren, tan transparente, secreto y sutil como la huella de una golondrina en el aire. Un poeta evoca la palabra perfecta de otro poeta, y en el gesto de la evocación misma se atisba el sentido.

Otra imagen, “en muros de cristal amores de agua”, que aparece en el “Preludio” y el “Épodo” de *Del poema frustrado*, se hace eco del ritmo de un verso perfecto de Luis de Góngora: “en campos de zafiro paze estrellas”.

Profunda es la relación de Gorostiza con Góngora, desde el trabajo en filigrana de las formas

<sup>66</sup> José Gorostiza, “Lección de ojos” [1927], en *Del poema frustrado*, *Poesía y poética*, 50.

populares y la exploración de la musicalidad de las frases, hasta la recurrencia de motivos como el agua, el vaso, el muro, el cristal, que el poeta mexicano retoma del autor de las *Soledades* para combinar de modo diverso. La influencia de Góngora, como la de Juan Ramón Jiménez, en Gorostiza, ya fue señalada por Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en sus respectivas reseñas de las *Canciones para cantar en las barcas*, donde realzaron el carácter reflexivo de la poesía de Gorostiza y su esfuerzo por alcanzar la lucidez y la pureza de formas, que lo vuelve mucho más cercano a la poética contemporánea que al gran autor español. Y sin embargo, propongo desde aquí que se rastree esta nueva forma de afinidad —que a su vez nos conduce a la recuperación que los poetas de la generación del 27 hicieron de Góngora—: la voluntad de traducir por la poesía la lengua de la naturaleza, de un modo diverso al que emplea la lengua cotidiana.

Hay la lengua de los elementos:

Tus ojos eran mi aire [...]  
Tus ojos eran mi aire y mi fuego,  
y los dos entre sí  
jugaban uno a mantener el otro, consumiéndose [...].  
Tus ojos eran mi aire y mi fuego,  
pero también mi agua,  
y los tres entre sí  
jugaban uno a consumir el otro, manteniéndose.

Porque tus ojos eran  
mi agua  
mi fuego  
y mi aire [...]  
y tengo más: las raíces  
anudadas a ti,  
porque tus ojos eran  
mi aire  
mi fuego  
y mi agua,  
pero también  
mi tierra.<sup>67</sup>

Se trata también de mucho más que un puro juego ingenioso, que un puro *crescendo* construido con base en los cuatro elementos. Una vez más, *los* ojos amados hablan el lenguaje mudo del mundo. En rigor, no sabemos cuánto deben estos ojos su capacidad de ser amados a su capacidad de ver el mundo. En efecto, el enamoramiento del mundo corre parejas con el amor de una mujer concreta:

Esa palabra que jamás asoma  
a tu idioma cantado de preguntas,  
esa, desfalleciente,  
que se hiela en el aire de tu voz,  
sí, como una respiración de flautas

<sup>67</sup> Gorostiza, "Lección de ojos", 54.

contra un aire de vidrios evaporada,  
¡mírala, ay tócala!  
¡mírala ahora!  
[...]  
¡Qué muros de cristal, amor, qué muros!  
Ay ¿para qué silencios de agua?<sup>68</sup>

Existe una palabra que jamás asoma a nuestro idioma, entre la evaporación y el silencio, y no queda al poeta otra tarea sino la de inventar una nueva lengua que le permita señalarla, nombrar lo indecible.

A veces el mundo nos anuncia su lenguaje cifrado a través del ritmo desnudo, lindero de la pura forma. Como escribe Benjamin,<sup>69</sup> “la lengua de la naturaleza puede ser comparada con una consigna secreta que cada puesto transmite al otro en su propia lengua, aunque el contenido de la consigna es la lengua del puesto mismo”:

No canta el grillo. Ritma  
la música  
de una estrella.  
Mide  
las pausas luminosas  
con su reloj de arena.

<sup>68</sup> Gorostiza, “Preludio”, *Del poema frustrado*, 43.

<sup>69</sup> En *Sobre el programa de la filosofía...*, 153.

Traza  
sus órbitas de oro  
en la desolación etérea [...].<sup>70</sup>

Y por fin, el silencio. En uno de sus últimos ensayos magistrales, Octavio Paz nombra al silencio: ese gran presente necesario para que se haga el sentido, gran noche oscura e infinita en la que a la vez casi naufraga y por la cual se salva nuestro mundo.

La aspiración a la poesía pura que los Contemporáneos afincaron en el campo de la literatura mexicana en mucho se relaciona con la aspiración al silencio. Un largo viaje hacia ningún lugar, la búsqueda de una poesía total que sea capaz de nombrar la nada, la ausencia de todo referente, la palabra que escapa a la trama del idioma, respuesta indecible a la pregunta que desde el habla podemos formular, ya una poesía en silencio apta para nombrar el todo, ya una poesía erguida apenas en el umbral del gran silencio, ya una poesía destinada a inventar su propio lenguaje, son todos ellos algunos de los posibles recorridos guardados en los diversos mapas que traza y sugiere la poesía de Gorostiza.

La obra de este autor evoca esa escalera al sentido —o ese “andamio” al que se refiere Gilberto Owen—, que, una vez empleada, deberá ser des-

<sup>70</sup> Gorostiza, “Pausas II”, *Canciones para cantar en las barcas*, 25.

echada, como quería Wittgenstein, o el umbral de la belleza a la que nunca se llega y sólo se presiente como “inminencia de una revelación, que no se produce”, como querían Schopenhauer y Borges. Escribe el autor argentino:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.<sup>71</sup>

Se trata entonces de desasir los fenómenos estéticos de cualquier seña de causalidad extraestética, mostrar que comprender el hecho estético consiste precisamente en llegar al límite de esa comprensión y al vaciamiento total de cualquier determinación histórica, biográfica o racional. En Gorostiza, la nostalgia por una pura química de las formas, por una geometría evocada en plena eclosión de las ingenierías, aparece en esa poesía que el contemporáneo emplea para llamar al silencio. No sólo se trata de la forma desprendida de toda referencia, sino también del ritmo desprendido del sonido y de la visión desnuda de toda expresión,

<sup>71</sup> Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros” [1950], en *Otras inquisiciones, Obras completas 1925-1972* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 635.

como diversas soluciones al desafío de señalar —para nunca alcanzar— la poesía pura. Se trata entonces de desarrollar una maestría absoluta en el oficio poético para aspirar a esta meta última: nombrar (decir) la nada.

## NECESIDAD DE LAS FORMAS

En Gorostiza, como en Borges, el descubrimiento de las puras formas se da como un atisbo que es a su vez resultado de un complejo viaje hacia el silencio, en el laberinto de lo conocido y transitado, hasta llegar al umbral de una forma sin tiempo. Según Borges, en “El ruiseñor de Keats”, el poeta “oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro”.<sup>72</sup>

La forma no es necesariamente silencio, y se puede, antes que verla, como a la luz que horada una caja oscura, escucharla, como a la voz “tenue e imperecedera” de un pájaro invisible.

En sus “Notas sobre poesía”, el propio Gorostiza escribe:

<sup>72</sup> Jorge Luis Borges, “El ruiseñor de Keats” [1952], en *Otras inquisiciones*, 717.

Imagino así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña. La poesía no es esencial al sonido, al color o la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina; sin embargo, cuando incide en una obra de arte —en el cuadro o la escultura, en la música o el poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde [...]. La substancia poética [...] sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita. La reconocemos por la emoción singular que su descubrimiento produce y que señala, como en el encuentro de Orestes y Electra, la conjunción de poeta y poesía.<sup>73</sup>

Si fray Luis de León, en su “Oda a Salinas”, se refiere a la aspiración mística a las formas platónicas, ascenso que es a la vez búsqueda de la verdad, la belleza y el bien, la poesía contemporánea llega a la forma pura por la vía del desnudamiento, desasimiento de toda experiencia, de todo sentimentalismo. Iluminar el mundo: repetir el destino de la luz.

La naturaleza habla su lengua de silencio, un silencio perfecto que se puede cerrar sobre sí mis-

<sup>73</sup> Gorostiza, *Poesía y poética*, 145.

mo. Es tarea del poeta que la naturaleza logre hablar de sí misma en su propio idioma:

El silencio por nadie se quebranta,  
y nadie lo deplora.  
Sólo se canta  
la puesta del sol, desde la aurora.<sup>74</sup>

El cruce de imágenes visuales y sonoras es un intento de traducir la propia lengua de las cosas. Sin embargo, las cosas que tienen su canto son mudas de sentido, y portan su propia egolatría. Así, el vaso “tiene una triste claridad a ciegas, una tentaleante lucidez”. Los metales exquisitos están, “ay, ciegos de su lustre, / ay, ciegos de su ojo”, y las plantas “se desarrollan hacia la semilla”. De aquí el lamento: “Mas la forma en sí misma no se cumple”.<sup>75</sup>

Si el pescador de Machado divide el mundo entre los peces vivos, escurridizos de puro tiempo, y los peces en la arena, asibles pero muertos, Gorostiza descubre una tercera especie: “¡Pez de luna bruñida no se pesca, / pescador!”,<sup>76</sup> es decir, aquello a lo que no se puede tener acceso, hundida

<sup>74</sup> José Gorostiza, “Nocturno” [1922], *Canciones para cantar en las barcas*, 31.

<sup>75</sup> Gorostiza, *Muerte sin fin*, 85, 84 y 79.

<sup>76</sup> José Gorostiza, “Pescador de luna” [1923], *Canciones para cantar en las barcas*, 15.

la luz en la sustancia del agua, es aquello que no se puede sino señalar.

Gorostiza, el poeta que aspira a sujetar en sus palabras “el sonar de las mareas”, el poeta que en el punto más alto de su producción se muere de silencio, el poeta del abrazo entre la forma y la muerte, de la vida y el canto, atisba:

un instante, no más,  
no más que el mínimo  
perpetuo instante del quebranto,  
cuando la forma en sí, la pura forma,  
se abandona al designio de su muerte  
y se deja arrastrar, nubes arriba,  
por ese atormentado remolino  
en que los seres todos se repliegan  
hacia el sopor primero,  
a construir el escenario de la nada.<sup>77</sup>

La voz del poeta cede su sitio al canto de las cosas, al canto de la belleza que sigue sus propias leyes de atracción, reposo y ruptura:

los himnos claros y los roncros trenos  
con que cantaba la belleza,  
entre tambores de gangoso idioma  
y esbeltos címbalos que dan al aire

<sup>77</sup> Gorostiza, *Muerte sin fin*, 81.

sus golondrinas de latón agudo [...]  
y la mandrágora del sueño amigo  
que crece en los escombros cotidianos  
—ay, todo el esplendor de la belleza  
y el bello amor que la concierta toda  
en un orbe de imanes arrobados (pp. 81-82).

Sabedor por oficio de que “todo él, lenguaje audaz del hombre, / se le ahoga —confuso— en la garganta” (p. 83), la aspiración más grande del poeta es defender con su quehacer la moral de la forma, dejar hablar plenamente a las cosas, llamarlas propiamente por su nombre.

### III. LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LA OBRA LITERARIA

“Cada época escoge su propia definición de hombre. Creo que la de nuestro tiempo es ésta: el hombre es un emisor de símbolos”.<sup>1</sup> Estas palabras de Octavio Paz nos permiten ingresar al tema del presente capítulo, en el que nos dedicaremos a un ámbito cuyos alcances consideramos no se han valorado suficientemente hasta el momento para la interpretación de la literatura latinoamericana: el de los procesos de simbolización que se llevan a cabo en y a través de las obras y el de la consideración de la literatura como sistema simbólico.

Si bien algunos tratadistas asimilan signo y símbolo, es creciente la tendencia, ya presente en Paz, de otorgar al símbolo un estatuto particular que

<sup>1</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato* (México: Joaquín Mortiz, 1973), 30.

nos conduce, una vez más, a vincular literatura y antropología. Mientras que el modelo centrado en la noción de ‘signo’ lleva a enfatizar los rasgos de arbitrariedad, en la relación entre significante y significado, y da a su vez lugar a la posibilidad de pensar los signos dentro de un sistema abstracto regido por una serie de leyes y reglas, el modelo centrado en la noción de símbolo o, mejor aún, de procesos de simbolización, nos conduce a la permanente relación entre lenguaje y mundo, en cuanto incorpora una nueva perspectiva para tratar el problema de la ‘arbitrariedad’, no de manera abstracta sino, como lo contemplaba el mismo Ferdinand de Saussure, a través del estudio de “la vida de los signos en el seno de la vida social”.<sup>2</sup> Esto permitiría reexaminar dicho problema a la luz de cuestiones como ‘convención’, ‘ley’, ‘terceridad’, a la vez que introducir una perspectiva dinámica para la consideración de la relación entre lenguaje y mundo. La posibilidad contemplada por Saussure fue, claro está, ampliamente desarrollada por la semiótica, aunque consideramos que la cuestión

<sup>2</sup> Saussure funda su teoría lingüística en el *signo* y en el carácter arbitrario del sistema, que permite el estudio de las reglas que lo rigen. Sin embargo, el propio Saussure dejó abiertas las puertas para una “ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”, esto es, para una semiología no lingüística, aunque gran parte de sus seguidores se atienen sobre todo al examen de lo literario a partir del modelo lingüístico. Véase su *Curso de lingüística general* publicado en 1916 por Charles Bally y Albert Sechehaye.

del símbolo, estudiada en particular por otras ramas del conocimiento, no se integró de manera suficiente a la discusión. Para intuir el valor de integrar este tema al estudio de la literatura, nada mejor que volver a citar las palabras del historiador de la cultura, Robert Darnton, ya mencionadas en la introducción a este trabajo: “Podemos dejar de esforzarnos por investigar cómo los documentos ‘reflejan’ su medio social, porque estaban empotrados en un mundo simbólico que era al mismo tiempo social y cultural”.<sup>3</sup> Uno de los caminos posibles para superar el tratamiento escindido de texto y contexto, así como la lectura meramente contenidista o documentalista de las obras literarias, es su consideración a la luz de la noción articuladora de símbolo. Atender a la dimensión simbólica de los textos nos permite acercarnos a entender esta inserción del texto en un mundo que traduce y reinterpreta, y permite asimismo revalorizar el papel de la lectura como necesario origen o cuando menos componente fundamental de todo esfuerzo de crítica y de interpretación de la obra literaria, en cuanto leer es mucho más que una simple habilidad, puesto que es, para decirlo también con Darnton, “la actividad de encontrar sentido dentro de un sistema de comunicación”: la experiencia de

<sup>3</sup> Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (México: FCE, 1997 [1982]), 264.

la lectura nos permite “empezar a penetrar en el profundo misterio de cómo la gente se orienta en el mundo de los símbolos que le ofrece su cultura”.<sup>4</sup>

Si grave es la tendencia a reducir la especificidad del fenómeno literario a través de la aplicación de modelos de análisis inspirados en la lingüística, no menos grave es reducir el ámbito de lo simbólico al ámbito de lo signico, dejando de lado el hecho de que el nivel literario representa un salto cualitativo respecto del nivel lingüístico, y que el símbolo es mucho más que un signo, en cuanto su consideración incluye obligadamente aspectos culturales e ideológicos, procesuales y pragmáticos. ¿Debe la obra literaria ser vista entonces como creación individual o como producción que se inscribe en un complejo social y en un tiempo determinados? ¿Es posible buscar un punto de articulación entre ambas posturas? Éste es el propósito de la presente sección, en la que se aspira a rescatar una noción frecuentemente subestimada por los estudios literarios contemporáneos: los procesos de simbolización ligados al quehacer literario y artístico. Consideramos que el texto literario se encuentra articulado con un horizonte simbólico social, en cuanto forma artística en la que se inscribe un significado socialmente compartido.

<sup>4</sup> Darnton, *La gran matanza...*, 216-217.

Esta afirmación no implica tampoco, de ningún modo, desembocar en una reducción de la dimensión artística a la simbólica, sino sólo proponer que el tratamiento de la primera se enriquezca al tomar en consideración este nuevo punto de vista. El encuentro necesario entre la literatura y las ciencias de la cultura ha permitido pensar a la literatura latinoamericana como un sistema simbólico complejo, abierto, inclusivo y productivo,<sup>5</sup> que se constituye dinámicamente y establece relaciones con la sociedad en su conjunto. Como bien ha dicho Pierre Bourdieu, la literatura traduce simbólicamente relaciones que se dan en otras esferas de la sociedad, como es el caso incluso de las relaciones de poder. Un sistema literario, claro está, comprende tanto las obras propiamente dichas como

<sup>5</sup> Tomo el término “sistema” con el sentido de “complejidad organizada cuyos componentes son interdependientes”, opuesta tanto a “simplicidad organizada” como a “complejidad caótica”, tal como lo anota Walter Buckley en *La sociología y la teoría moderna de los sistemas*, 3ª ed. (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1982 [1967]), 66. De manera semejante a otros tipos de sistemas sociales, el literario no posee una estructura fija, sino que tiene propensión al cambio. Pero, a diferencia de otro tipo de sistemas sociales no simbólicos, como los que preocupan, por ejemplo, a las ciencias de la conducta (que se dedican básicamente al estudio de problemas como tensión, equilibrio, intercambio, rol, desviación, conflicto, etc.), para el caso del sistema literario debemos tomar en cuenta que se trata de un sistema procesual, abierto, y que además hemos denominado “productivo”, en cuanto tiene la capacidad de generar elementos cualitativamente nuevos a partir de los originarios, e “inclusivo”, dada su posibilidad de incorporar elementos nuevos. Otro rasgo del “sistema” literario es que cada una de las partes que lo componen es a la vez compleja y productiva.

el “campo literario” en que se inserta determinado autor, los sectores del público lector, los procesos de circulación y recepción de las obras, las instituciones culturales públicas y privadas comprometidas en el proceso literario, etc. Recordemos también que Antonio Candido, Alejandro Losada y Ángel Rama se preocuparon por incorporar la noción de sistema al ámbito de los estudios literarios, y otro tanto sucedió con el concepto de símbolo y el de simbolización, mencionados en múltiples ocasiones por Beatriz Sarlo, Antonio Cornejo Polar, Rama, Losada, Sarlo, aunque no contamos todavía con una exploración a fondo de los alcances de la inclusión de esta perspectiva.

Los modernos estudios sobre el símbolo —que en mucho distan de los enfoques tradicionales— fueron inaugurados por la obra del lingüista y filósofo Charles Sanders Peirce, quien propone una nueva perspectiva, la de la terceridad, y por la del filósofo neokantiano Ernst Cassirer, en su *Filosofía de las formas simbólicas*, obra en que por primera vez se ponen en relación símbolo, cultura y pensamiento.<sup>6</sup> Por su parte, Susanne Langer, discípula de Alfred North Whitehead, abrió tempranamente también en el siglo XX una discusión al respecto, que desafortunadamente permaneció

<sup>6</sup> Véase Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols., traducción de Armando Morones (México: FCE, 1971 [1923-1929]).

como una propuesta solitaria<sup>7</sup> hasta que, a partir de los estudios de los antropólogos Victor Turner y Clifford Geertz, el estudio del símbolo se renovó radicalmente y logró alcanzar una mirada original aplicable al estudio social y a la forma artística.

Por su parte, Pierre Bourdieu encabeza un nuevo enfoque que algunos autores concuerdan en denominar “sociología de las formas simbólicas”.<sup>8</sup> En efecto, el estudio de los procesos simbólicos conduce a un terreno de particular interés, dado que permite vincular de manera activa y no reduccionista los procesos de significación con la práctica, retomando así un problema que quedara planteado desde Michel Foucault: ¿en qué terreno se inscribe la discursividad, en el del significado o en el de la práctica?

En *La selva de los símbolos*, Turner ofrece una primera caracterización que tiene mucho que aportarnos para la comprensión de los símbolos literarios: la dinámica de producción simbólica consiste en un proceso “de hacer público lo que es privado, o social lo que es personal”.<sup>9</sup> Entre las

<sup>7</sup> Susanne K. Langer, *Nueva clave de la filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*, traducción de Jaime Rest y Virginia Erhart (Buenos Aires: Sur, 1958 [1942]).

<sup>8</sup> Véase Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 9-10.

<sup>9</sup> Véase Victor Turner, *La selva de los símbolos*, traducción de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay (Madrid: Siglo XXI, 1980 [1967]), 55. Si bien Turner se dedica a procesos de simboliza-

propiedades de los símbolos, se encuentra su polisemia o multivocidad (rasgo ya reconocido como básico para las obras literarias), sumada a la posibilidad de establecer nexos asociativos de sentido con otros símbolos y con el contexto; su carácter de “representación económica de aspectos clave de la cultura”,<sup>10</sup> que condensa costumbres y regularidades culturales; la necesidad de confrontación de significado y uso del símbolo, dado que para su comprensión es necesario atender además a la estructura y composición del grupo que lo maneja; el sentido posicional del símbolo, derivado de su relación con otros símbolos en una totalidad o *Gestalt*, cuyos elementos adquieren su significación del sistema como un todo.

Por su parte, Geertz caracteriza a los símbolos religiosos de la siguiente manera:

un intento (de una especie implícita y directamente sentida, antes que explícita y conscientemente pensada) de conservar el caudal de significaciones generales en virtud de las cuales cada individuo interpreta su experiencia y organiza su conducta.

---

ción ritual en la cultura ndembu, algunos de los rasgos que observa para el símbolo interesan particularmente al estudioso de la literatura (aun cuando, claro está, al hablar de literatura latinoamericana nos estamos refiriendo a un sistema constituido en una sociedad compleja con características diferenciables de otros sistemas, en este caso el ritual).

<sup>10</sup> Turner, *La selva de los símbolos*, 55.

Pero las significaciones sólo pueden “almacenarse” en símbolos [...] como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras está en el mundo.<sup>11</sup>

Paralelamente, desde el campo de los estudios literarios, los trabajos fundamentales de Iuri Lotman y Mijail Bajtin nos han conducido a la dimensión social y cultural de la creación literaria. La obra de Lotman no solamente nos ha permitido entender, con su noción de “sistema de modelización secundaria”, el ámbito de lo literario como portador de rasgos cualitativamente diferentes de lo lingüístico en general, sino que además nos ofrece importantes reflexiones sobre la cuestión misma del símbolo.<sup>12</sup> Por su parte, Bajtin, al mostrar el dialogismo ínsito en toda producción de sentido, abrió definitivamente la perspectiva de lo social para la comprensión del enunciado.<sup>13</sup> Asimismo, la necesidad de superar el enfoque lingüístico estructuralista condujo a especialistas como Tzvetan Todorov a

<sup>11</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, traducción de Alberto L. Bixio (Barcelona: Gedisa, 1989 [1973]), 118-119.

<sup>12</sup> Iuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, traducción de Victoriano Imbert (Madrid: Istmo, 1982 [1970]).

<sup>13</sup> Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1989 [1975]). Véase en particular “El problema de los géneros discursivos”.

recuperar el estudio de los símbolos como entidades no reductibles al signo y estrechamente ligadas a los procesos de interpretación.<sup>14</sup>

Por mi parte, considero que los modernos estudios sobre el simbolismo nos han llevado a reconquistar la idea de que todo signo tiene una dimensión cultural y no surge como resultado de una operación abstracta de asignación arbitraria de sentido a una emisión fónica, sino, muy por el contrario, como resultado de una operación que se da en el seno mismo de una cultura dada. La importante corriente semiótica moderna, que incluye trabajos tan ricos como los de Algirdas Greimas o Umberto Eco, persiste a veces en el enfoque de la atribución de contenidos a los signos como una operación individual y arbitraria, gran combinatoria ahistórica que es posible, en cierto nivel del análisis, desarraigar de lo social.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, traducción de Claudine Lemoine y Mária Russoto (Caracas: Monte Ávila, 1982 [1978]).

<sup>15</sup> Al respecto es muy interesante el habilísimo estudio que Eco dedica a la “Generación de mensajes estéticos en una lengua edénica”, como apéndice a su *Obra abierta* (Barcelona: Planeta, 1984 [1962]), y que consiste en una operatoria basada en un enfoque estructuralista: Dios, Adán y Eva en el Paraíso construyen un sistema lingüístico y poético a partir de un sistema de oposiciones binarias —tan caras estas últimas al estructuralismo—. La operación abstracta pensada por Eco es seductora pero sólo puede resultar exitosa precisamente en un sitio como el Paraíso, al que es posible pensar artificialmente fuera del tiempo y de un agrupamiento social.

El crítico literario que los modernos estudios sobre el simbolismo cultural recuperan como su propio precursor es Erich Auerbach, quien en su *Mimesis* se dedica al análisis de las obras literarias en cuanto representación de un *ethos*, esto es, de un determinado sistema de valores y de una determinada cosmovisión.<sup>16</sup> Allí Auerbach somete a examen textos clave de la literatura occidental europea, para mostrarnos en su dinámica la génesis de su cosmovisión a través de la literatura y el modo en que toda obra literaria refleja una visión del mundo. Recordemos, por ejemplo, el magistral análisis que Auerbach realiza de la *Odisea* y la Biblia, y el contraste que a partir de ellas establece entre la noción de tiempo e historia en las dos tradiciones culturales en las que abreva luego la cosmovisión del occidente europeo.<sup>17</sup>

La aproximación a la literatura latinoamericana como sistema de producción e interpretación simbólica secundaria con características específi-

<sup>16</sup> Como escribe Geertz: “En la discusión antropológica reciente, los aspectos morales (y estéticos) de una determinada cultura, los elementos de evaluación han sido generalmente resumidos bajo el término *ethos*, en tanto que los aspectos cognitivos y existenciales se han designado con la expresión ‘cosmovisión’ o visión del mundo”, en *La interpretación de las culturas*, 118.

<sup>17</sup> Erich Auerbach, “La cicatriz de Ulises”, en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de I. Villanueva y E. Ímaz (México: FCE, 1950 [1942]), 9-30.

cas permitirá avanzar en la puesta en relación de literatura y contexto cultural.

El reconocimiento de la especificidad de los procesos y prácticas de simbolización ha permitido ya, y sin duda continuará permitiendo, lograr una aproximación más justa a los procesos de producción de sentido, que reconozca su terceridad, su apertura a una multidimensionalidad, su complejidad, su densidad, su especificidad, su carácter procesual, su autonomía relativa a la vez que su vínculo con lo social, su relación con la experiencia a la vez que con el sentido, con el uso a la vez que con la regla, con los procesos de representación a la vez que con las leyes constitutivas implícitas en dichos procesos.

La noción peirceana de símbolo, de ley, de interpretación, supuso un enriquecimiento y una puesta en crisis fundamental del modelo lingüístico de Saussure, que es, en rigor, desde mi perspectiva, un modelo radicalmente diferente. Al respecto, el semiólogo Eliseo Verón, apoyado a su vez en otros estudiosos, afirma que el modelo de Peirce no se diferencia del de Saussure por sólo el número de componentes, sino sobre todo porque “no es una tripartición, sino una tricotomía” que nos obliga a salir de un modelo bidimensional como el de Saussure. Los componentes del modelo de signo de Peirce “designan relaciones multilaterales entre los tres términos, que son de naturaleza lógica

diferente”: “Las varias definiciones del signo propuestas en los textos de Peirce caracterizan siempre un proceso dinámico, un acontecer temporal. Y la semiótica de Peirce es en verdad lo que en otra terminología se llamaría una teoría del conocimiento humano”.<sup>18</sup>

Carácter dinámico, temporal, al que sugiero se podría enriquecer con un radical “paso del dos al tres” en el sentido dialéctico que marca Antonio Candido en cuanto crítica a la aplicación del modelo estructuralista al análisis de la obra literaria.<sup>19</sup>

Añade Verón:

la significación de un signo o conjunto de signos producidos en una situación (nosotros hablaríamos aquí de sentido) no es determinable si no conocemos, de alguna manera, el sistema del cual el o los signos producidos han sido “extraídos”.<sup>20</sup>

No sólo se comunican entonces “significados”, sino “valores”; y si para comunicar algo tengo que seleccionar y combinar signos, estoy simultáneamente comunicando, o metacomunicando, esa selección y esa combinación que he efectuado, porque estas

<sup>18</sup> Eliseo Verón, “Signo”, en Altamirano, *Términos críticos...*, 217.

<sup>19</sup> “El paso del dos al tres. Contribución al estudio de las mediaciones en el análisis literario”, *Escritura. Revista de Teoría y Crítica Literarias* 2, núm. 3 (1977): 21-34.

<sup>20</sup> Verón, “Signo”, 218. Nótese la cercanía con la intuición marriateguiana de “valores signo”.

operaciones remiten al valor.<sup>21</sup> De allí que, para el mismo autor, la semiótica pueda ser redefinida como “ciencia de la producción social de sentido”. Otro tanto cabe decir para el “giro simbólico” aquí propuesto: un enriquecimiento en la consideración de los hechos de la cultura, la sociedad y la historia, desde la premisa de que se trata siempre de fenómenos vinculados con una producción social de sentido.

Debo citar aquí a otro antropólogo fundamental para el avance de la reflexión sobre el símbolo: Dan Sperber, quien plantea como errónea la mera sustitución del concepto de ‘signo’ por el concepto de ‘símbolo’, puesto que ello nos obligaría a quedarnos de todos modos en el nivel del significado, de la estructura, en lugar de comprender que la operación simbólica implica siempre un enlace entre lenguaje y mundo. De allí que proponga hablar de “procesos de simbolización”, esto es, una vez más, poner énfasis en el aspecto procesual —y yo añadiría, temporal— de los fenómenos de significación que se dan, no en el plano de la lengua solamente, sino en el vínculo de ella con el ámbito de la cultura. Para mostrar esta diferencia, Sperber establece una comparación entre la búsqueda en un diccionario y la búsqueda en una enciclopedia:

<sup>21</sup> Verón, “Signo”, 218.

la primera es meramente un despliegue, una explicitación, de lo contenido en el término, de su significado etimológico; la segunda es una puesta en relación del término con un estado del saber sobre el mundo.<sup>22</sup>

Para completar este primer panorama, debemos recordar que, cuando pasamos del plano de la emisión de un mensaje al plano de la enunciación discursiva, o al plano del texto, estamos atravesando distintos niveles de complejidad y diversas reglas de formación e inserción en marcos discursivos, cada uno de ellos con su propia especificidad e irreductibles al plano anterior.

Como ya lo dijo Todorov, simbolismo e interpretación constituyen dos procesos emparentados y en mutua correspondencia. La interpretación en sentido amplio hace un enlace entre el acontecimiento y el plano de lo inteligible, en cuanto permite abarcar, en sus muchas acepciones, cuestiones que van desde el proceso de intelección y comprensión del mundo hasta la dinámica propia de dicho proceso, que desde mi punto de vista se apoya, antes que en el modelo de un *switch* o interfaz, en el modelo del *performance* (término que puede también traducirse como “interpretación”),

<sup>22</sup> Dan Sperber, *El simbolismo en general*, traducción de J. M. García de la Mora (Barcelona: Anthropos, 1978).

e incluiría tanto la actuación preformativa como la actualización de las reglas y valores por parte de un sujeto en el momento de la experiencia, esto es, en el momento en que la “ley” es interpretada, comunicada, actuada, representada, como sucede de manera modélica en un ritual. La regla social actuada y reinterpretada a través del *performance* constituiría, entonces, nuestro equivalente a un *switch* o interfaz que permitiría vincular nuestra experiencia concreta con los diversos órdenes de inteligibilidad del mundo. El caso de la metáfora es proverbial: sólo vinculamos diversos órdenes categoriales si hay un elemento valorativo y una interpretación de la regla de sentido subyacentes a la vez que reactualizados que nos permitan reconocer el valor atribuido a dichos términos.

El “giro simbólico” nos conduce a entender de manera más rica la relación entre texto y contexto, y ver a todo autor y a todo actor, como lo hace Cicourel, como un “constructor de realidad” en cuanto enlaza dos elementos fundamentales: el “conocimiento social” (*social knowledge*) y los “procedimientos de interpretación” (*interpretative procedures*). Al respecto, Cicourel dice que los procedimientos interpretativos “proporcionan un común esquema de interpretación que permite a los miembros atribuir *relevancia contextual*”, de tal modo que ponen al actor en condiciones de sostener un “sentido de

la estructura social” a lo largo de los cambiantes ambientes sociales de interacción.<sup>23</sup>

Así, el eje que denomino de la interpretación incluye muchas operaciones con ella relacionadas: performación, comunicación, actualización, uso, representación, intención, inscripción, contextualización, etc., pero que el propio término “interpretación”, ya empleado por Peirce en un sentido diverso del hermenéutico tradicional, abarcaría de manera ejemplar. *Todo símbolo incluye, presenta, representa, una ley constitutiva de sentido que él contiene y a su vez lo contiene.*

Si el lenguaje, institución social por excelencia, nos entrega la fascinante posibilidad de una reorientación permanente a partir de la perspectiva del hablante, que no es otra que el patrimonio deíctico (yo, aquí, ahora), considero que aún en el punto cero de la *deixis* es posible instalar la *hexis*, lo social naturalizado a que se refiere Bourdieu. El propio lenguaje nos refiere ya a un momento constitutivo, ligado a reglas que reactualizamos y renovamos en el momento de reforzar relaciones de interacción social. En este sentido, cabe recordar que uno de los componentes del esquema comunicativo de Roman Jakobson al que menos atención se ha dedicado es precisamente

<sup>23</sup> Citado en Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, 6ª ed. (Madrid: Cátedra, 1999 [1982]), 46.

el que se refiere a la función fática, inspirada en observaciones de antropólogos como Bronislaw Malinowski: el intercambio de palabras es una forma de intercambio simbólico que permite crear lazos de unión y reforzar el horizonte valorativo.<sup>24</sup>

No estamos con todo esto de ningún modo regateando la especificidad, la completud, la organicidad y la autonomía del símbolo, del discurso, del texto, sino sólo planteando que esa especificidad, esa completud, esa organicidad y esa autonomía *dicen de su relación con leyes de representación social, hacen ya referencia a ellas*. El texto me habla implícitamente de las reglas a que obedece, pero en un nivel de mayor complejidad me habla de las leyes de representación que evoca y con las que establece una relación que en sus extremos puede ir del seguir a la letra, textualmente, al modificar de manera extrema.

Existen algunos riesgos para tal enfoque. El primero consiste en reducir el universo literario a un sistema simbólico equivalente a cualquier otro —riesgo que corrieron en su momento los estudios sobre el discurso literario, los cuales redujeron la especificidad literaria a reglas semióticas compartidas con otros tipos discursivos. El segundo consiste en reducir la producción literaria a un modelo cercano al de interacción social, entre ellas, la re-

<sup>24</sup> Lozano et al., *Análisis del discurso*, 41.

interpretación relativista posmoderna del juego y el intercambio de roles. De ser así, se perdería el sentido *fuerte* de la formación de un sistema simbólico en beneficio de la asignación de funciones vacías. No debemos olvidar que la creación literaria y artística conlleva diferencias cualitativas con los demás sistemas simbólicos, en cuanto a su génesis, producción, reproducción, circulación, recepción, relación con la cultura “letrada” y con los grupos de poder cultural, etc. Además, nuestra propia crítica a la tan radical definición de cultura proporcionada por Geertz en *La interpretación de las culturas*: “la cultura es un sistema simbólico”, apuntaría también a advertir sobre el peligro de restringirse al plano de las significaciones y olvidar que nos encontramos en el ámbito de los que certeramente Mariátegui denominó “valores signo”.

Por último, es de advertir que los diversos sistemas simbólicos hasta el momento estudiados para una sociedad y una cultura dadas, sobre todo si se trata de una sociedad compleja, establecen a su vez diversas formas de relación —cruces, encuentros, convergencias, divergencias— con otras órbitas de esa misma sociedad. De este modo, y al igual que el término ‘sistema simbólico’, los que denominamos ‘literatura’ y ‘latinoamericana’ no resultan conceptos simples sino complejos, poseedores, además, de características como la que,

inspirados en Cornejo Polar, podemos denominar 'heterogeneidad interna'.

No sólo estamos tratando con un sistema *abierto y complejo*, sistema de sistemas integrado por componentes heterogéneos en permanente reconfiguración, sino además con un sistema *productivo y significativo*, que genera constantemente nuevos sentidos, nuevas síntesis y aperturas. Insistimos en este carácter "productivo", a sabiendas de que los enfoques sistémicos tradicionales deberán enriquecerse para poder dar cuenta de este carácter productivo y de los saltos cualitativos que tienen lugar en el sistema y provocan modificaciones radicales: si retomamos, por ejemplo, la periodización mariateguiana, no es posible comprender el paso del momento colonial al nacional y de éste al cosmopolita sino a través de la aplicación de una perspectiva dialéctica, que permite comprender los saltos cualitativos y las modificaciones o bien los cambios radicales en el sistema literario peruano.

Si bien a partir de la normalización y profesionalización de los estudios literarios se ha producido un enorme *corpus* crítico, nuestra literatura no cuenta aún con un estudio que ofrezca una interpretación de conjunto de la visión de mundo que ha dado la literatura latinoamericana entendida desde la perspectiva de un sistema simbólico. No se tratará entonces simplemente de hacer una sociología de la literatura ni una lectura estructu-

ralista, sino de volver a una lectura de nuestras “obras decisivas”, que son, como lo quiere Cándido, aquellas obras artísticas individuales a través de las cuales es posible discernir la formación de un sistema, y que de algún modo reflejan la tensión viva entre sincronía y diacronía. Para nosotros, como para el gran crítico brasileño, una obra es una realidad autónoma, cuyo valor radica en la fórmula que obtiene para plasmar elementos no literarios y transfigurar la realidad. Las obras no “valen” por expresar la realidad sino por la manera en que lo hacen.

Sólo a partir de la interpretación rigurosa de obras, tradiciones culturales y contextos será posible proponer los rasgos mínimos de una literatura latinoamericana: ¿es posible que el carácter periférico, dependiente, el colonialismo interno, o cuestiones como la marginalidad y la heterogeneidad constituyen sin más rasgos internos de las obras literarias que reproduzcan condiciones exteriores al sistema? ¿La dialéctica centro-periferia se traduce de algún modo en nuestras propias obras? ¿El carácter inclusivo y no exclusivo de nuestra literatura se manifiesta en el entramado mismo de los textos?

Hasta el momento, insistimos, y con excepción de los trabajos fundamentales de varios de nuestros grandes críticos, quienes adoptan perspectivas complejas a las que a su vez incorporan los aportes

de Benjamin, Foucault, Bourdieu, por lo general se sigue considerando que el enfoque sociológico sólo analiza rasgos exteriores al texto literario, o bien se dedica a análisis estilísticos, estructurales, semióticos, discursivos, e incluso impresionistas —por lo demás no siempre fundamentados en una lectura rigurosa y profunda— del texto literario en sí.

Texto y contexto, sincronía y diacronía, estructura e historicidad, no pueden seguir siendo estudiadas de manera escindida, a riesgo de desvirtuar su propio sentido. No solamente deben contemplarse en su interacción, sino además en una interacción dialéctica y productiva: toda obra contiene, como una nuez, la imagen del mundo —y al decir mundo nos referimos a realidad y socialidad, al sistema simbólico cultural en el que todo texto artístico se inscribe y a la vez modifica— que el autor traduce y recrea simbólicamente.

Una lectura interpretativa de este tipo, que deberá a su vez ser abierta, compleja, inclusiva, autocrítica e imaginativa, nos permitirá ir trazando el mapa literario de América Latina a partir de momentos clave o decisivos, y habrá de tomar en cuenta algunas de las obras y de los problemas que a continuación proponemos considerar.

“EL CÁNTARO ROTO”:  
EL SENTIDO ROTO

Invitado a recorrer el Cuzco, el protagonista de *Los ríos profundos* se encuentra con una arquitectura derruida que esconde un sentido olvidado y una memoria carcomida. Es a las piedras a las que deberá pedir la palabra, son ellas las únicas que podrán develar a su mirada inteligente el glorioso pasado de un mundo perdido.<sup>25</sup> Del mismo modo, cuando Juan Preciado acuda a buscar a su padre, sólo encontrará piedras y páramo. Deberá entonces extraer de las ruinas y de los fantasmas el poco jugo de vida y de historia con que le sea permitido recuperar su pasado y su vida.<sup>26</sup>

Este mundo cultural en el que hoy vivimos no surge entonces de la nada: nace de la instauración de una relación de conquista que sepultó los orígenes y se instaló sobre ellos, ocultos en la tierra. Así lo delatan muchas de las mejores construcciones de los *pueblos testimonio*,<sup>27</sup> asentadas sobre los res-

<sup>25</sup> Véase José María Arguedas, *Los ríos profundos* (Buenos Aires: Losada, 1958).

<sup>26</sup> Véase Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: FCE, 1955).

<sup>27</sup> Así denomina Darcy Ribeiro a los pueblos con un pasado prehispánico vivo: “Designamos como *Pueblos Testimonio* a las poblaciones mexicanas, mesoamericanas y andinas, por ser las sobrevivientes de las altas y antiguas civilizaciones que ante el impacto de la expansión europea se derrumbaron, entrando en un proceso secular de aculturación y de reconstrucción étnica que todavía no se ha clausurado”, en *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y*

tos de viejas maravillas, en los que se hace presente la cultura indígena desgarrada.

También el poeta se azora, desde su situación presente, ante la calavera vacía, ante el cuenco vacío del depósito arqueológico, y les pregunta por el sentido que un día tuvieron:

Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes, por el  
hambre sin dientes,  
polvo molido por dientes que son siglos, por siglos que son  
hambres,  
dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,  
¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre contra  
hombre, hambre contra hambre,  
hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,  
hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas  
de turquesa?

[...]

hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar si-  
glos arriba,  
más allá de la infancia, más allá del comienzo, más allá de las  
aguas del bautismo,  
echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre, juntar de  
nuevo lo que fue separado,  
vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo  
con dos flores gemelas,

---

*causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992), 85 ss.

hay que desenterrar la palabra perdida, –soñar hacia dentro y  
también hacia afuera,  
descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al mediodía  
y arrancarle su máscara,  
[...]  
volver al punto de partida,  
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de caminos,  
adonde empiezan los caminos,  
[...]  
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo.

Muchos reconocerán aquí los versos de “El cántaro roto” (1955), poema de Octavio Paz contenido en *La estación violenta* (1948-1958), libro fundamental que se abre con “Himno entre ruinas”, se cierra con “Piedra de sol”, e incluye otros poemas a los que une su condición de viaje a las estaciones del tiempo.<sup>28</sup> “El cántaro roto”, que provocó en el

<sup>28</sup> Octavio Paz, “El cántaro roto”, publicado originalmente en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955), e incluido en *Libertad bajo palabra. Obra poética (1955-1958)* (México: FCE, 1960), 288-292. Existe un interesante testimonio del propio Paz en cuanto a la escritura del poema: “En el México de 1955 la satisfacción era generalizada [...]. Por fortuna, la nueva generación tenía una actitud resueltamente crítica, pero su crítica no era ideológica sino artística, literaria, poética. Era la visión de poetas, escritores y artistas. En cierto modo, su actividad continuaba la de los Contemporáneos y la que habíamos adoptado algunos artistas y poetas de mi generación. También ellos tuvieron que enfrentarse al nacionalismo y al arte con mensaje ideológico [...]. Fui invitado a dar unas conferencias en San Luis Potosí y en Monterrey. Hice el viaje y me impresionó no solamente el vasto desierto sino también la pobreza de la gente del campo.

momento de su publicación fuertes polémicas, ha tenido con el transcurso del tiempo menor eco en la crítica que “Piedra de sol”, poema que concentra muchos de los estudios sobre la poesía de Paz. Sin embargo, ha seducido a quien esto escribe de una manera particular, por tratarse de un viaje de reconocimiento a un tiempo sepultado, un viaje en busca del sentido perdido. Este viaje al pasado, esta pregunta que atraviesa piedra y ceniza, nos recuerda lo que en otros géneros y espacios hicieron otros escritores de pueblos testimonio, muchos de ellos, además, grandes vanguardistas.

En este poema se conjuga la mirada original del joven poeta mexicano con la del surrealismo y del pensamiento etnográfico francés de esos años, y se descubre uno de los temas centrales de toda la poética de Paz: el trabajo de restitución de la plenitud del sentido, el momento adánico y total en que lenguaje y realidad se hallaban integrados, la poe-

---

Ese paisaje desolado me produjo tristeza y desesperación. Era la otra cara de la prosperidad de que estaban tan orgullosos los grupos dirigentes del país. A mi regreso escribí ‘El cántaro roto’, comenzado en el tren, que fue publicado en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* [...]. Hubo muchas y encendidas polémicas. ‘El cántaro roto’, desde un punto de vista poético, literario, acusa no sólo mi tránsito por el surrealismo sino también por la poesía náhuatl [...]. En ‘El cántaro roto’, el pasado de México aparece como un presente permanente...”, citado por Anthony Stanton, en “Octavio Paz por él mismo (1954-1964)”, *Reforma*, 10 de abril de 1994, 12d-13d. El vertiginoso viaje en tren precipita el contraste entre la aceleración del presente y el tiempo largo de la cultura: una imagen recurrente en Octavio Paz.

sía como forma de recobrar la palabra en toda su potencia.<sup>29</sup> Pero además aparece particularmente en este texto la tarea poética de reconquista del pasado. Si el héroe cultural instauraba la cultura y humanizaba la vida en la tierra, el poeta, especie de “Prometeo inverso”, deberá volver a dar vida y tiempo a una cultura muerta. Si el héroe cultural enseñaba los secretos de la cerámica, enseñaba los secretos de la producción, reglas y restricciones para su hechura y su uso, el poeta se encuentra con el cántaro roto, esto es, con un trozo de cultura destrozada, con un testigo roto de una cultura muerta al que él mismo debe, nuevo Prometeo, volver a dar sentido.

Pasado y presente confluyen en el tiempo del poema y se reúnen gracias a la palabra poética. Dos movimientos caracterizan a este poema: el momento “negativo” en el que el hombre se encuentra desde su presente con el pasado roto, y el momento “positivo” en que el sueño, el canto y la palabra restauran el sentido.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Entre los textos de crítica escritos por Paz en esos años, se encuentra el siguiente: “No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo [...]. Había trampas en todas las esquinas. La trampa del éxito, la del ‘arte comprometido’, la de la falsa pureza. El grito, la prédica, el silencio: tres deserciones. Contra las tres, el canto”, citado por Carlos Horacio Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz* (México: El Colegio de México, 1978), 200.

<sup>30</sup> En los versos que dedica Pablo Neruda a México en su *Canto general*, también publicado en 1955, aparece una intuición cercana: la experiencia del encuentro vertiginoso de presente y pasado, la ne-

Alternan en este poema recursos de la poesía contemporánea, y en particular la evocación implícita de los Contemporáneos y el surrealismo, a través de imágenes y procedimientos que forman parte del bagaje del artista de su época, y recursos tomados de la poesía azteca, evocaciones del mundo prehispánico. La constatación de la fuerza de la palabra en la obra de Paz es, del mismo modo, tanto un homenaje a la gran poesía posterior a Charles Baudelaire, como un homenaje al papel de la palabra en el mundo prehispánico. Es también la validación de su propia tarea de poeta, que es a la vez tarea de avanzada y restitución de la palabra perdida.

Por esos mismos años, Paz se encontraba estudiando a fondo los vínculos de la poesía con lo sagrado, el ritual, la participación. Había impartido ya un ciclo de conferencias clave sobre el poeta y lo sagrado, y en 1956, esto es, muy poco después de la aparición del poema que estamos analizando, habría de publicar la primera edición de *El arco y la lira*. La pronunciación de la palabra poética se

---

cesidad de dar voz a ese tiempo sepultado por el barro y el olvido. Así lo dice: "No supe qué amé más, si la excavada / antigüedad de rostros que guardaron / la intensidad de piedras implacables, / o la rosa reciente, construida / por una mano ayer ensangrentada. / Y así de tierra a tierra fui tocando / el barro americano, mi estatura, / y subió a mis venas el olvido / recostado en el tiempo, hasta que un día / estremeció mi boca su lenguaje", Pablo Neruda, *Canto general*, t. 2 (Buenos Aires: Losada, 1955), 188.

convierte, como el canto, en un ritual que comunica los tiempos. La palabra poética es el umbral que permite pasar del presente destruido a la plenitud del sentido perdido.

A través de su singular trabajo, Paz ha llevado a cabo un proceso de simbolización de la relación del hombre con el pasado sepultado. Volver a nombrar, restaurar el acto por el cual palabra y mundo se reconcilian, es también un ritual simbólico que a la vez que nombra el cántaro roto restituye la posibilidad de recuperarlo como símbolo de un sentido roto. Paz nos entrega así uno de los grandes símbolos de la poesía en los pueblos-testimonio: el cántaro roto. El cántaro roto es la presencia del sentido cultural (el cántaro), pero presencia rota, sentido roto, interrumpido. Un cántaro roto es lo que es y es lo que fue, es testimonio de una cultura y una vida que fueron. El cántaro roto, como la calavera vacía, son algo más grave aún que la ceniza o el no ser: son lo que fueron, son sentido interrumpido, vida cegada. Está presente en él el viaje al pasado que en otra modulación nos había dado *Pedro Páramo*.

En los versos de Paz se descubre la lucha entre el tiempo y el sentido, y el esfuerzo del propio poeta por reconquistar, desde la situación presente, el sentido perdido de una larga tradición interrumpida. La mirada interior comenzará a desplegarse desde el presente hasta el pasado, desde la vida

hasta un mundo y un paisaje que parecen muertos  
pero que al mismo tiempo pueden llegar a iluminarse:

Pero a mi lado no había nadie.

Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes que estallan  
bajo el sol.

No cantaba el grillo,

había un vago olor a cal y semillas quemadas,

las calles del poblado eran arroyos secos

y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien hubiese gritado: ¿quién vive?

Cerros pelados, volcán frío, piedra y jadeo bajo tanto esplendor, sequía, sabor de polvo,

rumor de pies descalzos sobre el polvo, ¡y el pirú en medio del llano como un surtidor petrificado!<sup>31</sup>

El lugar que rodea al poeta se presenta con una negación: el hombre está solo de soledad en el poblado seco. Muchas son las imágenes que coinciden con las de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*; la soledad del poeta es semejante a la del Arguedas de *Los ríos profundos*. El *huizache* invade la tierra como el dialecto invade al poema. El sol seca y quema; el agua se hace piedra; el aire se habría roto —también petrificado— si alguien hubiera gritado en esa tierra sin nadie. Todo es frío, dureza, polvo,

<sup>31</sup> Paz, "El cántaro roto", 289.

sequía... el poeta visita algo que fue, y el efecto dramático de ese tiempo y lugar petrificados es aún mayor: hubo un poblado.

Lejos de permanecer pasivo ante el silencio cerrado y polvoriento, el poeta decide preguntar, con estupor y sobrecogimiento, establecer un diálogo con el pasado quieto, despertarlo:

Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos remolidos, dime, luna agónica,  
¿no hay agua,  
hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies desnudos sobre la espina,  
sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo el mediodía impío como un cacique de oro?  
¿No hay relinchos de caballos a la orilla del río, entre las grandes piedras redondas y relucientes,  
en el remanso, bajo la luz verde de las hojas y los gritos de los hombres y las mujeres bañándose al alba?  
El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen,  
¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la fuente cegada?  
¿Sólo está vivo el sapo,  
sólo reluce y brilla en la noche de México el sapo verduzco,  
sólo el cacique gordo de Cempoala es inmortal? (pp. 289-290).<sup>32</sup>

<sup>32</sup> El cacique gordo de Cempoala (lugar de la cuenta, de *cem-poalli*, cuenta, y *tlan*, lugar), señor totonaco, se entrevistó con Hernán Cortés. La pregunta por su inmortalidad es una pregunta por la pervivencia del poder.

El estilo interrogativo de este fragmento nos recuerda la exquisita serie de poesías en lengua náhuatl que se preguntan por la brevedad y levedad de la vida. He aquí uno de los más conocidos *Cantares mexicanos*:

¿Es verdad, es verdad que se vive en la tierra?  
¡No para siempre aquí: un momento en la tierra!

¿A dónde iremos que muerte no haya?  
Por eso llora mi corazón...  
Aún los príncipes son llevados a la muerte:  
así desolado está mi corazón...<sup>35</sup>

Más aún, el poema de Paz establece cierta correspondencia con los versos de Nezahualcóyotl:

Me siento fuera de sentido,  
lloro, me aflijo y pienso,  
digo y recuerdo:  
Oh, si nunca yo muriera,  
si nunca desapareciera [...].  
¡Vaya yo donde no hay muerte,  
donde se alcanza victoria!  
Oh, si nunca yo muriera,  
si nunca desapareciera... (ca. 1459).

<sup>35</sup> Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares* (México: FCE, 1961).

Otro poeta, cinco siglos después de Nezahualcóyotl, ante el panorama de la muerte y desaparición temidos por el poeta de Texcoco, se lamenta por la quiebra de ese universo. Es una muerte añeja, llena de polvo, y el tiempo la ha ido puliendo hasta el olvido del sentido. El poema de Paz está sin duda emparentado con la lírica azteca y las reflexiones sobre la brevedad de la vida, sobre flor y canto. Pero también está vinculada a la épica de los vencidos:

En los caminos yacen dardos rotos;  
los cabellos están esparcidos.  
Destechadas están las casas,  
enrojecidos tienen sus muros.  
Gusanos pululan por calles y plazas,  
y están las paredes manchadas de sesos.  
Rojas están las aguas, cual, si las hubieran teñido,  
y si las bebíamos, eran aguas de salitre.  
Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad  
y nos quedaba por herencia una red de agujeros...  
Hemos comido panes de colorín  
hemos masticado grama salitrosa,  
pedazos de adobe, lagartijas, ratones  
y tierra hecha polvo y aun los gusanos... (ca. 1528).

Paz no sólo toma algunas menciones a figuras del momento de Conquista, como la del cacique gordo de Cempoala, quien en tierra totonaca se encuentra con Cortés; tampoco se limita a algunas breves

menciones de la cultura azteca. Paz toma símbolos de la poética del México prehispánico y de los primeros años de la Conquista: para los vencidos, la tierra se hace polvo, las aguas se tiñen de sangre, en los caminos de los derrotados yacen dardos rotos. La cadencia del poema de Paz es también la cadencia del verso antiguo. La poesía de Paz, en su simbolismo, en su cadencia, se vincula así tanto a la vanguardia, con su métrica irregular, algunos de los símbolos (por ejemplo el “tam-tam de los tímpanos golpeados por el sol delirante”), como a la poesía de raíz prehispánica. El proyecto de Miguel Ángel Asturias, de César Vallejo, de José María Arguedas, presente incluso en la plástica del uruguayo Joaquín Torres García,<sup>34</sup> se hace también realidad en Paz: rescatar la raíz indígena no necesariamente con fines arqueológicos, sino en busca de un sentido universalizador de la experiencia contemporánea. El encuentro entre pasado y vanguardia es notorio en la estrofa siguiente:

He aquí a la rabia verde y fría y a su cola de navajas y vidrio  
cortado,  
he aquí al perro y su aullido sarnoso,

<sup>34</sup> La Escuela del Sur representó —como queda expresado en los escritos del propio Torres García— una búsqueda de los aspectos simbólicos universales de la cultura incaica. La magnífica obra plástica de Torres García recoge y a su vez reinterpreta estos símbolos.

al maguey taciturno, al nopal y al candelabro erizados, he  
aquí a la flor que sangra y hace sangrar,  
la flor de inexorable y tajante geometría como un delicado  
instrumento de tortura,  
he aquí a la noche de dientes largos y mirada filosa, la noche  
que desuella con un pedernal invisible  
[...],  
he aquí al hombre que cae y se levanta y come polvo y se  
arrastra,  
al insecto humano que perfora la piedra y perfora los siglos y  
carcome la luz,  
he aquí a la piedra rota, al hombre roto, a la luz rota.<sup>35</sup>

Nos encontramos así con un viaje a la vez vertiginoso e inmóvil. La velocidad y la aceleración de imágenes que nos ofrece el recorrido presente se precipita en un viaje inmóvil, como el de “El Aleph”: es el viaje de la contemplación, pero es también el viaje de la excavación de los sentidos del pasado. Una preocupación cercana a la de Borges atezna también a Paz: ¿cómo contener el universo todo en una forma mínima y precisa?<sup>36</sup> Máscara y cántaro tienden al hombre, en su repetición desde tiempos inmemoriales, una posible solución artística a este enigma. El poeta reabrirá desde su

<sup>35</sup> Paz, “El cántaro roto”, 290.

<sup>36</sup> “Me cautivó la economía de las formas: mínimas y precisas construcciones hechas de unas pocas sílabas capaces de contener un universo”, véase Stanton, “Octavio Paz...”.

quehacer el secreto de ese símbolo que guarda en una forma helada todos los procesos de simbolización. Su poema se convierte así, como el ritual, en reinterpretación de esos sentidos sólo en apariencia muertos.

El símbolo del cántaro roto, con su capacidad de síntesis del sentido del pasado hoy destrozado, con su asidero en una cultura extinguida, producto congelado, sentido quebrado, esto es, *el símbolo del símbolo roto* se constituye también como síntesis de la comprensión de un poeta procedente del pueblo testimonio. El símbolo es reinterpretado y devuelto a nosotros a través de un admirable proceso de simbolización emprendido por un poeta capaz de vincular la mirada de las vanguardias con la herencia prehispánica. El poeta no construye a partir de la nada: el poeta construye a partir de los restos de una cultura escatimada a sus ojos. Vivir es revivir el pasado. La calavera de Hamlet era a la vez símbolo de su propia existencia y de la existencia humana toda. Era también símbolo de las mudanzas de la vida: “Esa calavera tenía lengua y podía en otro tiempo cantar”, dice Hamlet en el quinto acto del drama. El cántaro roto, cercano en cierto modo a la calavera cegada (sentido destrozado), es por otra parte imagen de una cultura muerta, y del hombre como existencia cultural.

Dormir, soñar, acariciar con el pensamiento la oquedad del objeto amado y perdido, son ges-

tos con que la pregunta de Paz se acerca a la de Shakespeare:

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar con las  
manos,  
soñemos sueños activos de río buscando su cauce, sueños de  
sol soñando sus mundos,  
hay que soñar en voz alta [...] (p. 291).

El sueño que invoca Paz es aquel que permita encender el pasado y volver a la vida, “hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas de turquesa”:

[...] hay que cantar hasta que el canto eche raíces, tronco,  
ramas, pájaros, astros,  
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado del  
dormido la espiga roja de la resurrección,  
el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse y reconocerse y recobrase,  
el manantial para saberse hombre, el agua que habla a solas  
en la noche y nos llama con nuestro nombre,  
el manantial de las palabras para decir yo, tú, él, nosotros,  
bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia,  
para decir los pronombres hermosos y reconocernos y ser fieles a nuestros nombres  
hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar siglos arriba [...] (pp. 291-292).

El poeta comienza a remontar el poema, a “remar siglos arriba”, recuperando las palabras, los nombres, la fuerza del momento en que nombre y realidad estaban unidos, como es el caso de muchos relatos míticos. La realidad y su designación guardan una relación particular en el pensamiento mítico.<sup>37</sup> Paz remonta no sólo las aguas del tiempo para encontrar la cultura apagada, sino también el sitio que está más allá de la infancia, el momento mítico, cuando no había “ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de caminos, / adonde empiezan los caminos [...], / el día y la noche reconciliados [...], / más allá de fin y comienzo” (p. 292). Este sitio es también el origen de la palabra y del lenguaje, el momento anterior a las estaciones y a la historia.

Este tema, central en la obra de Paz, que es el origen del mundo y de la palabra, el momento total de sentido, se reitera a lo largo de toda su creación y se hace presente incluso en uno de sus últimos libros, *La llama doble*, donde reencontramos a ese hombre y esa mujer enamorados que aparecen en el poema: “el día y la noche se acarician largamente como un hombre y una mujer enamorados [...]”.

<sup>37</sup> El interés de Paz por indagar el vínculo entre antropología y creación artística, así como su preocupación por cuestiones como participación, ritual, mito, se hace evidente desde su juventud y su acercamiento al pensamiento etnológico francés, que tuvo a su vez fuertes vínculos con el surrealismo.

En esta obra es ya francamente el erotismo el que cumple la función dadora de sentido que preocupa al Paz temprano del *Himno entre ruinas*. En *El signo y el garabato* había escrito Paz:

Cada época escoge su propia definición de hombre. Creo que la de nuestro tiempo es ésta: el hombre es un emisor de símbolos. Entre esos símbolos hay dos que son el principio y el fin del lenguaje humano, su plenitud y su disolución: el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética. En el primero: unión de la sensación y de la imagen, el fragmento aprehendido como cifra de la totalidad [...]. En la segunda: fusión del sonido y del sentido, nupcias de lo inteligible y lo sensible [...]. Somos bien poca cosa y, no obstante, la totalidad nos mece, somos un signo que alguien hace a alguien, somos el canal de transmisión: por nosotros fluyen los lenguajes y nuestro cuerpo los traduce a otros lenguajes. Las puertas se abren de par en par: el hombre regresa. El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones es el lugar de la reconciliación.<sup>58</sup>

Pero en esta obra temprana es evidente la preocupación de Paz por otra cara del sentido: el de la tradición cultural perdida y que se debe reco-

<sup>58</sup> Paz, *El signo y el garabato*, 30.

brar. Cántaro roto: el poeta pregunta a los signos de una cultura pasada; el sentido va en busca del sentido. El poema recobra la fuerza del ritual nombrador.

Las turquesas evocan la recurrencia de alusiones a piedras preciosas en la antigua poesía de los aztecas (jade, esmeraldas, turquesas mismas); compleja alusión, ya que se evoca la piedra preciosa para lamentar lo pasajero de la vida: “Aunque sea de jade se rompe, / aunque sea de oro se destruye...”. La nueva floración del árbol de hojas de turquesa nos conduce al simbolismo de flor y canto.

Paz se refiere a “cantar” en el sentido que también dan a sus composiciones los poetas del mundo náhuatl. Se trata de poesía con una potencia mayor que la que pueden tener los textos para sólo ser leídos: en el horizonte popular, la poesía vive como canto y la palabra como voz. “El cántaro roto” no sólo ha logrado recuperar “las palabras de la tribu”, sino el ritmo que también dice, en cuanto se asocia al rito y en cuanto atributo mismo de la palabra nombradora.

“EL ALEPH”: EL INFINITO  
EN UN LUGAR DE BUENOS AIRES

“El Aleph” es el relato que da nombre a una de las colecciones más memorables de Jorge Luis Bor-

ges, publicada en 1949.<sup>39</sup> “El Aleph” es a su vez la visión del infinito contenida en ese mismo relato al que da nombre. Este texto ha inspirado innumerables interpretaciones, desde las filosóficas y simbólicas hasta las psicoanalíticas y sociológicas. Todas ellas apuntan a un elemento recurrente: “la idea de ver lo infinito en un punto”, como lo dice Santiago Kovadloff, o “el místico encuentro del Todo en Uno y del Uno con Todo”, que, como dice Julio Woscoboinik, apunta a la confluencia del tiempo y el espacio en un presente y en “un indiscriminado vértigo sincrónico”, capaz de mostrar la angustia “de la impotencia del hombre, criatura y creador de Dios”.<sup>40</sup> “El Aleph” remite también, en la tra-

<sup>39</sup> Hay una valiosa publicación, *“El Aleph” de Jorge Luis Borges*, edición crítica y facsimilar preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra (México: El Colegio de México, 2001), basada en el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que incluye una no menos valiosa muestra de los comentarios y valoraciones despertados por esta obra, entre ellos, algunos escritos por el propio Borges: “Lo que la eternidad es al tiempo, el Aleph es al espacio. En la eternidad, todo tiempo —pasado, presente y futuro— coexiste simultáneamente. En el Aleph, la suma total del universo espacial se encuentra en una diminuta esfera resplandeciente [...]” (p. 83). Dice también: “Mi mayor problema al escribir el relato consistió en [...] construir un catálogo limitado de un sinfín de cosas. La tarea, como es evidente, resulta imposible, porque esa enumeración caótica sólo puede ser simulada, y cada elemento aparentemente casual tiene que estar vinculado con su contiguo por una secreta asociación o por contraste” (pp. 83-84).

<sup>40</sup> El gran interés despertado por este cuento se advierte ya en los estudios clásicos como el de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires: Paidós, 1967); Mau-

dición cabalística, a la primera letra del alfabeto hebreo que es origen de todo, que lo contiene todo.

El relato está narrado en primera persona y su protagonista, que responde al nombre de Borges, es habitante de un barrio porteño, Constitución. Enamorado de Beatriz Viterbo, Borges conoce, a la muerte de ésta, a su primo, un escritor menor, descendiente de italianos, como la propia Beatriz. Inútil será restringirse a una explicación “sociológica”, que vea en las críticas y en la caricaturización de Daneri el rechazo que Borges, hombre perteneciente a la clase alta argentina, puede sentir por el arribista y orgulloso Daneri, descendiente de inmigrantes que busca su aceptación y su fama en la sociedad y en el mundo de la literatura argentina. La casa de la calle Garay, en vías de ser demolida, representaría la caída del pasado de Buenos Aires. El barrio de Constitución, hoy empobrecido, fue en su momento el que vinculaba a la clase alta que se desplazaba de las casas de ciudad a las quintas de las afueras. Fue barrio caro a Borges. Esta se-

---

rice Blanchot, “El infinito literario en ‘El Aleph’”, de 1969 (reproducido en la edición de Ortega); Emir Rodríguez Monegal, *Borges: hacia una interpretación* (Madrid: Guadarrama, 1976) u otros como los de Santiago Kovadloff, *El silencio primordial* (Buenos Aires: Emecé, 1993) o Julio Woscoboinik, *El alma de “El Aleph”. Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1996). Reproducido en línea en *Borges Studies On Line*, Borges Studies On Line, en <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/jw0.php>>.

gunda lectura resulta aún más superficial y menos satisfactoria que la primera; ambas nos alejan del texto. Ni el tan traído y llevado tema del europeísmo y elitismo de Borges, ni sus referencias irónicas a las clases populares e inmigrantes, ni su reconstrucción de un pasado ideal para esa Buenos Aires que él ya vio “tomada” por inmigrantes y obreros,<sup>41</sup> son en realidad los rasgos que nos han llevado a pensar en “El Aleph” como cuento representativo del escritor de un pueblo trasplantado. Sí lo es, en cambio, la modulación del infinito que él encierra:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?<sup>42</sup>

Esta idea está contenida también en los dos epígrafes que son umbral del texto. Uno de ellos, las palabras del *Hamlet*: “*O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space*”, evo-

<sup>41</sup> Los personajes de otro cuento, “Casa tomada”, de Julio Cortázar, son sin duda alegoría de la clase alta a la que Borges pertenecía, cuya “casa” se ve paulatinamente invadida por “el vulgo” de la época peronista.

<sup>42</sup> Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *El Aleph* [1949], *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 624.

ca también la posibilidad de un espacio infinito puntualmente contenido en una nuez.

La apertura al infinito se da en la textura misma del relato. Cuando se llega al centro del mismo se ha llegado también al infinito Aleph y a la interrupción del decurso temporal y del recorrido espacial: suspensión del tiempo, suspensión del lenguaje (un lenguaje que es, para Borges, sucesión), que ya no puede por tanto ser transmitido por la palabra. Más aún: el Aleph pasa a ser ahora el protagonista del relato, que existe pero que sólo puede ser atisbado, contemplado y traducido con palabras necesariamente insuficientes y obligadamente sucesivas. Dentro de una nuez se encuentra el infinito: ¿cómo relatar el infinito Aleph a los demás, si no puede en este caso presuponerse un pasado de símbolos compartidos y si, además, lo que se vio no obedece a las leyes del lenguaje? “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”.<sup>43</sup>

Intenta el narrador apelar a los emblemas y las analogías. Pero sólo aquellas operaciones inconcebibles son las que tienen alguna relación con el Aleph. Intenta luego hallar una imagen equivalente,

<sup>43</sup> El problema de la confrontación del quehacer narrativo con la irreversibilidad del tiempo y del lenguaje se plantea también en un relato escrito por esos mismos años, en 1944: “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier, incluido en el grupo de relatos que no por casualidad lleva por título *Guerra del tiempo*, reproducido en *Obras completas*, vol. 3 (México: Siglo XXI, 1983), 13-28.

pero en ese caso “este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad”. La literatura condujo a Borges a algo cuya propia descripción falsearía:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.<sup>44</sup>

No nos encontramos ya sólo sumergidos en un mundo inefable en el sentido religioso, sino además en un universo que nos recuerda los hallazgos de la ciencia contemporánea. Las leyes de la óptica y del movimiento, las leyes de causa y efecto y el primer axioma aristotélico, las coordenadas de tiempo y espacio que permiten ordenar el universo físico, quedan superadas por la visión del Aleph. Este mundo de extremas correspondencias no es sólo, insisto, el de los místicos, sino también el de la mirada contemporánea: “En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio

<sup>44</sup> Borges, “El Aleph”, 625.

la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba”.<sup>45</sup>

Uno de los grandes temas borgeanos es el infinito, y ha sido este uno de sus máximos aportes a la nueva forma de representación de la realidad que hoy ofrece al mundo nuestro continente. La diversa combinatoria de elementos de la realidad se hace posible aún en una posición aleatoria o marginal. Todo hombre y situación son universalizables, y en el carácter exclusivo e intransferible de cada experiencia individual radica paradójicamente su universalidad.

Los motivos borgeanos (el laberinto, el espejo, el doble, el infinito, la anagnórisis) no hacen en suma sino remitirnos a este tema central, y éste, a la vocación universalizadora del escritor argentino. A este autor perteneciente a una élite de larga prosapia cultural, testigo de la consolidación de un pueblo trasplantado, pueblo por tanto de extrema juventud y extrema novedad, lo alcanza el problema de la representatividad de estos pueblos en el panorama de la cultura universal, la fundamentación de su lugar en el concierto de las naciones. ¿Cómo conciliar la literatura universal con las particulares modulaciones que le otorga la escritura

<sup>45</sup> Borges, “El Aleph”, 625.

argentina?<sup>46</sup> La resolución de este conflicto toma la forma de una paradoja: seguro azar, representatividad de lo no representativo, universalidad en la particularidad.

La posibilidad de encontrar el infinito en un sótano de Buenos Aires ilustra esta paradoja: “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo”.<sup>47</sup>

Esta visión paradójica del Aleph, que nos recuerda las representaciones paradójicas de la realidad que por los mismos años estaba gestando Escher (con sus series pictóricas de metamorfosis infinitas, con sus ciudades y escaleras en la misma sucesión de la cinta de Moebius, etc.), ha sido una de las formas de “traducir” la posición autónoma que por esos años mantenía el campo artístico y literario respecto de la sociedad de los pueblos *trasplantados*.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Para este tema véase Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel, 1995 [1993]).

<sup>47</sup> Borges, “El Aleph”, 625.

<sup>48</sup> Tomo el concepto de “pueblos trasplantados” de Darcy Ribeiro: “naciones modernas creadas por la migración de poblaciones europeas hacia los nuevos espacios mundiales, donde procuraron reconstruir formas de vida idénticas en lo esencial a las de origen. Cada una de estas poblaciones se estructuró de acuerdo con los modelos económicos y sociales proporcionados por la nación de que provenía

En más de una ocasión Borges criticó el localismo y el provincianismo de las corrientes nacionalistas y tradicionalistas. Los múltiples personajes que habitan sus obras, desde Tadeo Isidoro Cruz hasta el hombre de la esquina rosada, han recibido un cuidadoso tratamiento de universalización a partir de su localización primera. Elementos que en escritores de corrientes regionalistas habían servido para acentuar particularidades locales, reciben por parte de Borges un tratamiento universalizador: destino, complejos entramados de tiempo y espacio, duplicaciones, identificaciones, sirven para hacer de los diversos personajes seres universales y habitantes de mundos infinitos. Aunque conserven algunas de sus señas de identidad y de particularidad, como el general Quiroga que va en coche al muere, o como Spinoza, el filósofo que labra cristales, el destino o la reflexión los hacen trascender su particularidad.

Así lo declara explícitamente en “El escritor argentino y la tradición”:

los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos ha-

---

y llevó adelante en las tierras adoptivas procesos de renovación ya existentes en el ámbito europeo”, Ribeiro, *Las Américas...*, 74-75.

blar de orillas y estancias y no del universo. [...] en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo [...].

Por eso repito 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 [...].

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.<sup>49</sup>

Esta vocación de universalidad caracteriza al sector intelectual de la Argentina de mediados de siglo al que perteneció Borges, como también Victoria Ocampo y la revista *Sur*, que apoyaron su vocación cosmopolita en un momento de esplendor de las instituciones culturales argentinas. Este esplendor se vio más marcado aún por la velocidad diferencial entre el plano estructural (con el deterioro del modelo agroexportador y la agudización de conflictos sociales) y el plano superestructural (con un momento de auge y autonomía relativa del campo artístico y literario y de la industria editorial), y esa creciente distancia no podía sino adoptar la forma de una paradoja.

<sup>49</sup> Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión* [1932], *Obras completas*, 271-274.

También lo es la distancia entre la “fundación mítica” de Buenos Aires y los barquitos que venían a trancos accidentados por un río “de sueñera y de barro”: la magna fundación fue consumada, paradójicamente, de un modo menor, y la historia de la gran capital es leve como un par de pinceladas.

Pero el problema de la universalidad no se reduce a estas explicaciones, sino que es también uno de los grandes temas del quehacer literario: ¿cómo se da el enlace entre lo particular y lo general?, ¿cómo se inscribe un instante en el horizonte que le da sentido?

La enumeración, en apariencia caótica, de lo que ve Borges en el Aleph, tiene muchos de los elementos de la visión de mundo que nos da la física contemporánea (noción de campo, discontinuidad, complementariedad, etc.) y nos recuerda el concepto de ‘obra abierta’ a infinitas combinaciones e interpretaciones:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de

metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré [...], vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué [...], vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin [...].<sup>50</sup>

Las diversas “operaciones” que emprende aquí la mirada de Borges pueden a su vez asociarse de manera infinita. Leeré sólo algunas de ellas: el globo terráqueo es ya una representación a escala del mundo (todo mapa nos abre a un conjunto de reflexiones sobre la posibilidad de correspondencias entre la realidad y la escala de su representación).<sup>51</sup> Los espejos repiten al infinito esta reproducción a escala del mundo. Elementos sucesivos se pueden

<sup>50</sup> Borges, “El Aleph”, 625.

<sup>51</sup> Borges ya se ha dedicado a estos temas, como el mapa que repite punto a punto el universo físico, o Pierre Menard, el escritor menor que, enamorado del *Quijote*, lo escribe fielmente en otro tiempo y lugar, y al hacerlo así, según demuestra Borges, no acaba sino por escribir un nuevo *Quijote*.

ver de manera simultánea y elementos simultáneos de manera sucesiva. Se pueden trazar infinitas correspondencias entre elementos distantes o disímiles e, inversamente, separar lo que está reunido. La mirada se puede escabullir de las reglas de la óptica, y el sujeto puede percibir con extrañeza una realidad que no lo contiene. La experiencia del hombre es absolutamente secreta a la vez que transferible, porque uno es todo el género humano, y porque lo bueno no es de nadie, sino de todos.

Como se ha comentado en el prólogo a la edición crítica, “El Aleph” puede ser leído como un mapa a escala del sistema narrativo borgeano.<sup>52</sup> Este relato simboliza no sólo la suspensión del tiempo y la captación del infinito sólo posible en una experiencia límite, sino también ese elemento transitorio, perecedero, inasible, que es el asomo al momento singular de la experiencia estética. En el relato no sólo tiene importancia la llegada al Aleph y la reversión de la temporalidad, sino el transcurso mismo hasta él. Una vez más, el relato es el acto de relatar, es su reactualización, es el moroso despliegue del proceso de simbolización por el que se llega al símbolo mismo del Aleph, que puede interpretarse también como el símbolo de la literatura. Su descripción porta los rasgos de una visión ex-

<sup>52</sup> Elena del Río y Julio Ortega, “Prólogo”, en *“El Aleph” de Jorge Luis Borges*.

táctica a la vez que, de una experiencia estética, en cuanto asomo a ese umbral desde donde podemos atisbar el todo. El Aleph es un símbolo inagotable, que contempla y contiene todas sus lecturas y las hace parte de un proceso de simbolización que es también el que permite el enlace de las experiencias particulares con un sentido universal.

El infinito proceso de simbolización e interpretación a que da lugar “El Aleph” con sus leyes secretas es también el descubrimiento y fundación de una nueva forma de hacer literatura. El campo literario sufre, a partir de la incorporación del quehacer de la ficción, una transformación irreversible. Si para la configuración del campo literario modernista había sido capital la introducción del modelo de la poesía pura, no menos fundamental será en esta nueva etapa el modelo de la ficción como quehacer diferenciable del arte de novelar. Espacio infinito dentro del espacio finito, la ficción contiene un Aleph que a su vez la contiene. Escondida en un rincón imprevisible y secreto del campo literario nos espera la literatura; a ella se accede sólo a través del umbral que ella contiene y la contiene, y a través de las reglas que ella se da a sí misma y obedece: a la ficción sólo se accede por la ficción; al infinito quehacer de la literatura sólo se accede a través del infinito quehacer de la literatura.

*CIEN AÑOS DE SOLEDAD:*  
EL MUNDO EN MACONDO

Los cien años de los Buendía y de Macondo, que van desde la fundación de un poblado lejos del mar, con los ecos de viejas batallas entre españoles y corsarios, hasta la penetración de las compañías bananeras, representan la “biografía imaginaria” de un pueblo nuevo. Son cien años que remiten a una cuenta cronológica y a una historia plausible, sí, pero que desembocan también en el tiempo de la literatura.

*Cien años de soledad* constituye sin duda el gran parteaguas de la literatura latinoamericana. No nos referimos solamente a su alta dimensión artística, sino a otros rasgos no menos importantes: como apogeo y a la vez superación del *boom* para convertirse en un clásico, como integración del género “culto” y “popular” a través de lo que Ángel Rama denomina “novela popular”, su tratamiento desde Latinoamérica de temas universales, su capacidad de llegar a diversos niveles de lectores, tanto regionales como extrarregionales, evocando los resortes de la tradición oral y, finalmente, su revolución en el concepto de mimesis.

Muchos críticos han afirmado que esta novela se inscribe en la corriente del “realismo mágico”. Entre las distintas caracterizaciones a que ha dado lugar este fenómeno, cito la que ofrece

E. Dale Carter: “Primero, el ‘realismo mágico’ es ‘ante todo la combinación de la realidad y la fantasía’; segundo, es ‘la transformación de lo real en lo irreal’; tercero, ‘crea un concepto deformado del tiempo y del espacio’; y cuarto, ‘es una literatura dirigida a una minoría intelectual’”.<sup>53</sup> Estos cuatro rasgos, además de su generalidad y de su falta de apoyo en la lectura profunda de los textos, acusan una cierta visión superficial y simplificadora que no permite advertir, por ejemplo, que la propuesta de una nueva dimensión de tiempo y espacio es mucho más que una mera “deformación”.

El “realismo mágico” no es sólo un arbitrio estilístico, aunque en su mayoría así lo han considerado los críticos. No es sólo una fórmula productora de imágenes y metáforas, no es de ninguna manera una “deformación”, y mucho menos un recurso para consumo de minorías, sino nada más y nada menos que un replanteo del concepto de mimesis que por largos siglos ha acompañado a la creación artística como copia, imitación o reproducción de la realidad. Como bien observa Stefan Morawski en sus *Fundamentos de estética*,<sup>54</sup> las teorías miméticas se apoyan en la idea de que es

<sup>53</sup> E. Dale Carter, “Breve reseña del realismo mágico en Hispanoamérica” [1970], citado en Luis González del Valle y Vicente Cabrera, *La nueva ficción hispanoamericana a través de M. A. Asturias y G. García Márquez* (Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1972), 13-14.

<sup>54</sup> Stefan Morawski, *Fundamentos de estética*, traducción de José Luis Álvarez (Barcelona: Ediciones Península, 1977 [1974]), 227 ss.

posible la existencia del “ojo inocente” que puede copiar fiel e individualmente la realidad, olvidando que entre el “ojo” y la “realidad” existe un contexto cultural que enseña al propio ojo a ver, que orienta las expectativas de su visión y la selección de los rasgos relevantes de eso que se denomina realidad. Existen pues convenciones y patrones de representación que, sin ser determinantes, sí son condicionantes: la mimesis es pues un *valor* artístico y no sólo un acto sensorial reproductivo. Esto nos conduce al problema del vínculo entre representatividad y representación.

Releamos las cuatro primeras operaciones maravillosas de *Cien años de soledad*. El gitano trae primero un imán gigante. El imán, conocido por el autor y sus lectores, no era aún conocido en Macondo. Sólo se añade al imán común el tamaño de esa piedra imán, que le otorga una potencia extraordinaria: nada hay aquí de mágico, sino sólo de descomunal. El imán arranca de los hogares los objetos de hierro y hace oscilar las casas haciendo temblar clavos y tornillos. No se requiere pues sino dar a la realidad convencionalmente representada un elemento desconocido para los personajes — para los lectores— y añadirle un rasgo descomunal que la haga crecer cuantitativamente: la visión de mundo encerrada en Macondo hará el resto y se producirá un salto cualitativo en la experiencia de realidad de personajes y de lectores.

Otro tanto sucederá con el sextante y el astrolabio que permitirán a José Arcadio Buendía descubrir la redondez de la tierra. La excepcionalidad de estos objetos realmente existentes consiste en su antigüedad y en su relación con los viajes de descubrimiento. José Arcadio hará el mismo descubrimiento, paso a paso, sin salirse de su gabinete. Lo maravilloso surge cuando se contextualiza su hallazgo: “La tierra es redonda como una naranja”,<sup>55</sup> en una pequeña población aislada cuyos habitantes no conocen el mar, y el máximo efecto se logra cuando los demás pobladores, descreídos, consideran la afirmación del patriarca como una tremenda falta de juicio, producida además tras una larga reclusión de la vida práctica (su mujer le reprocha haber perdido el tiempo en tonterías).

De este modo, García Márquez nos enseña que la maravilla no necesariamente surge de un elemento *convencionalmente* maravilloso o fantástico como pueden serlo los personajes de cuentos de hadas, sino de un elemento no convencionalmente maravilloso (el imán, la lupa, el astrolabio, el hielo) puesto en un contexto para el cual es extraño.

Macondo, poblado aislado en un lugar perdido, se puede convertir en centro del mundo, tanto al reducirse los horizontes desde donde sus per-

<sup>55</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), 12.

sonajes ven el mundo como al cargarse de ciertos atributos míticos: su fundación por un patriarca en un lugar sin rumbo, su existencia como ciudad donde nunca ha muerto nadie (dato estrictamente demográfico que se convierte en maravilloso por una operación semejante a las anteriores). Macondo es, por una parte, como El Dorado y la fuente de la eterna juventud, ciudad mítica, situada fuera del tiempo y de los espacios convencionales, donde no ha habido ningún muerto y donde todos son jóvenes. A su cercanía con un lugar de leyenda contribuye también la existencia de un viaje de fundación y de un patriarca, de una revelación (el lugar donde brilla el hielo) a este nuevo Moisés seguido por un puñado de hombres que creen en él. Pero Macondo remite al mismo tiempo a una ciudad histórica, típica de una región y verosímil, habitada en el tiempo por hombres de carne y hueso, criaturas reales y creíbles que intentan vivir en una realidad desaforada.

Lo real maravilloso surge entonces de la dialéctica entre la realidad y su representación. Lo “real” aparece en *Cien años de soledad* como la visión de mundo heredada de la época colonial, presentada en el texto como realidad desgarrada, desarticulada y provincianizada,<sup>56</sup> y es un descubrimiento

<sup>56</sup> Este es uno de los grandes temas de la novelística de García Márquez, que reaparece, por ejemplo, en *El general en su laberinto*, como el viaje del Libertador a través de una Gran Colombia también

que el autor consigna en su texto y en el cual participan personajes y lectores.

El carácter descomunal de la realidad se traduce estilísticamente de varios modos. Por ejemplo, el contraste entre las largas descripciones del mundo macondiano y el carácter escueto, aforístico, de las declaraciones de los propios personajes. Así, tras la extensa y pormenorizada descripción del “retiro científico” de José Arcadio Buendía, el personaje dirá: “La tierra es redonda como una naranja”. Se produce en este caso un fuerte efecto irónico entre los trabajos y esfuerzos del personaje, su declaración, y lo que lectores y autor saben sobre el anacronismo de su hazaña: ha vuelto a descubrir que la tierra es redonda. Tarea descomunal la de los pueblos nuevos,<sup>57</sup> cercenados de la historia y obligados a repetirla una vez más. El efecto prodigioso de la declaración de José Arcadio no termina allí. Úrsula le responde: “Si has de volverte loco, vuélvete tú solo”.<sup>58</sup> Diversa es pues la reacción del lector que sabe de la redondez de la tierra, y uno

---

fragmentada, incomunicada, provinciana, empobrecida y precariamente autosubsistente.

<sup>57</sup> Para Darcy Ribeiro, son “pueblos nuevos” aquellos “surgidos de la conjunción, deculturación y fusión de matrices étnicas africanas, europeas e indígenas” y formados entonces “por la confluencia de contingentes profundamente dispares en cuanto a sus características raciales, culturales y lingüísticas, como un subproducto de proyectos coloniales europeos”, *Las Américas...*, 72 ss.

<sup>58</sup> García Márquez, *Cien años de soledad*, 12.

de los personajes, para quien ese descubrimiento, carente de todo sentido práctico o de toda lógica en el contexto macondiano, resulta una locura.

¿Cuántos años tiene Macondo? Es nuevo, de reciente fundación: en él no hay todavía ningún muerto. Pero lo cercan testimonios de un pasado ya hecho leyenda: una armadura vieja, un barco hundido, los recuerdos de Francis Drake. De este modo, el pueblo nuevo está plantado sobre un suelo viejo, sobre los restos de un pasado desgarrado. Macondo ha sido refundado, y de allí que todo deba ser descubierto de nuevo (desde el imán hasta el hielo). Tierra codiciada alguna vez por conquistadores y corsarios como ahora por las compañías bananeras, tierra que tuvo su apogeo de riqueza y funcionalidad en época colonial, unida al mar y al puerto mirando a la metrópolis, hoy Macondo se ha quedado solo (y obligado es aquí nuestro recuerdo de algunos pasajes de *Las venas abiertas de América Latina*, donde Eduardo Galeano compara el antiguo esplendor y la presente miseria de los centros metalíferos del Alto Perú).

Por lo demás, los primeros viajes de incursión en el territorio americano tuvieron ya un carácter desmedido y dieron pie a un imaginario inconcebible. Esta “operación” por la cual lo real se convierte en maravilloso tiene antecedentes en la propia historia de América:

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho [...]. El Dorado, nuestro país ilusorio tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años, cambiando de lugar y de forma según la fantasía de los cartógrafos [...]. Más tarde, durante la Colonia, se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro. Este delirio áureo de nuestros fundadores nos persiguió hasta hace poco tiempo.<sup>59</sup>

Estas palabras, con las que el propio García Márquez abre su discurso en la recepción del premio Nobel, reproducido con el título de “La soledad de América Latina”, nos conducen a la realidad maravillosa de este continente: la búsqueda inaudita del oro puede llegar a ser más prodigiosa que el oro mismo. Tras aludir a los dramáticos datos demográficos, económicos y políticos de nuestra América, García Márquez se refiere a los hombres

<sup>59</sup> Gabriel García Márquez, “La soledad de América Latina” [1982], en *Les Prix Nobel 1982* (Stockholm: Nobel Foundation, 1983).

y mujeres cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda, y a la realidad descomunal de América Latina, que no es sólo fruto de su literatura:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Éste es, amigos, el nudo de nuestra soledad.<sup>60</sup>

Cesare Segre ha dedicado un valioso estudio a “El tiempo curvo de García Márquez”. Dice el crítico:

en la novela se superponen una medida temporal que marca regularmente el ritmo de los acontecimientos y parábolas atemporales que anticipan el

<sup>60</sup> García Márquez, “La soledad de América Latina”.

futuro, o dilatan el pasado, haciendo girar a capricho la rueda del tiempo hacia los momentos cruciales del siglo de Macondo [...].

Así la parábola hacia el futuro (anticipación de los hechos) aparece tan veloz como la parábola hacia el pasado (memoria), y el presente se puede percibir ya, además de como tal, como recuerdo [...].

Por tanto, tenemos dos tipos de tiempo: un tiempo mental que, saltando los años funde momentos de un conocimiento más intenso, y un tiempo-calendario, sujeto a medidas regulares. Y dos tipos de distancia: la casi legendaria que divide Macondo del resto del mundo, y la mucho más moderna que une el mundo con Macondo. Dos contrastes cuyo fundamento es una situación mental que G. M. llama *soledad*.<sup>61</sup>

De este modo, la complejidad estructural de *Cien años de soledad*, su admirable recreación imaginaria del mundo, es mucho más que un recurso artístico, pues traduce simbólicamente la muy verosímil historia de Macondo, pueblo nuevo: una aldea refundada sobre el pasado colonial y sobre antiguos esplendores que debe empezar a crecer de nuevo y cuyos habitantes deben descubrirlo todo, inventarlo todo, aprenderlo todo, en un maravilloso pro-

<sup>61</sup> Cesare Segre, "El tiempo curvo de García Márquez", en *Crítica bajo control*, traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban (Barcelona: Planeta, 1970 [1969]), 220 y 223.

ceso que será cegado por la interminable sucesión de guerras civiles y por la llegada de las compañías bananeras y un nuevo sistema de explotación. En Macondo se abren paso miles de vidas y biografías, miles de experiencias y descubrimientos: el rico reino de la ficción narrativa reproduce a través de entrañables personajes individuales la épica de la humanidad toda. Lejos de apelar a las fórmulas del realismo, García Márquez prefiere incorporar una pantagruélica y festiva visión del mundo humano, inspirado a su vez en los resortes del imaginario popular, con aquellos excesos que marcan el carácter incontenible y rebosante de la vida:

Nunca tuvo mejor semblante, ni lo quisieron más, ni fue más desafortunado el paritorio de sus animales. Se sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre. Aquello era un eterno tiradero de huesos y tripas [...]. Aureliano Segundo se volvió gordo, violáceo, atortugado, a consecuencia de un apetito apenas comparable al de José Arcadio cuando regresó de la vuelta al mundo. El prestigio de su desmandada voracidad, de su inmensa capacidad de despilfarro, de su hospitalidad sin precedente, rebasó los límites de la ciénaga [...].<sup>62</sup>

<sup>62</sup> García Márquez, *Cien años de soledad*, 219.

El mundo en Macondo. La rueda de las generaciones, las leyendas, los excesos y las celebraciones de la cultura popular, encuentro de vivos y muertos, de hambre y saciedad, de acabamientos y regeneraciones. En su confrontación con esta *saga* imaginaria, la dura realidad de violencia, explotación y muerte que vive América Latina se muestra a su vez desafortunada, inverosímil, brutal.

¿Qué es primero en la obra de un escritor: la vida, la lectura, la escritura? Y, además, ¿qué es primero, la propia vida individual o la vida del clan, la tribu, la familia que nos vio nacer, y que nos asignó ya un lugar en el mundo y un destino?

Entre las infinitas combinaciones y reverberaciones de sentido posibles, escojo para terminar sólo un ejemplo más. *Pedro Páramo* se abre con un viaje iniciático estancado, roto: es el relato de Juan Preciado, quien desde el eterno presente y el eterno territorio de los muertos evoca su llegada a Comala, todos los acontecimientos y todas las voces. Páginas más adelante los lectores descubriremos que estamos escuchando a un muerto y que su viaje era a la vez su iniciación en la vida y en su pasado: encuentro de su destino. Un destino señalado por su madre, ya muerta, que lo acompaña en una vieja y única foto atravesada por orificios mágicos que Juan Preciado carga junto a su corazón. La Comala paradisíaca que fue un día es

ahora un páramo, y en su doble y simultánea cara de paraíso e infierno convierte en explicación de valor mítico el paso de la historia: el derrumbe se debió a las acciones de Pedro Páramo en un horizonte de guerras, violación de tierras y pobreza, como la vida de los abuelos Márquez y la generación de los Buendía se construyó sobre la marca de una muerte que se quería exorcizar y resintió los avatares del falso crecimiento y la desolación provocados por la presencia de la compañía bananera. Nuestro primer horizonte mítico, consistente en el viejo orden de provincia, cuyo recuento puede resolverse en una genealogía primera y elemental diseñada a través de nombres hoy inconcebibles, y a la mítica sucesión de nacimientos y nominaciones, amores imposibles, empresas desmedidas y muertes colosales, se aloja en casas de una arquitectura elemental y vasta que resulta por eso mismo capaz de albergar el cosmos antes de la primera destrucción. En esas tierras donde las redes parentales se tejen al infinito y donde la fiebre y las enfermedades no tienen fin, un umbral sutil y permanente (un cuarto más en una sucesión imprecisa de habitaciones) separa la vida de la muerte, el paraíso del infierno, la bonanza del hambre. Son los cataclismos de una tierra que, *agua quemada*, es a la vez paraíso e infierno. La presencia implícita de la evocación a Pedro Páramo (hecha explícita una y mil

veces por García Márquez en otros lugares) y la posibilidad de un espacio de novela donde —una vez más, como en el ritual— los vivos hablen con los muertos, dota a su propia obra de una dimensión maravillosa más.

## IV. ¿EXISTE UNA LITERATURA LATINOAMERICANA?

“Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos”.<sup>1</sup> Con estas palabras, que tienen resonancias continentales, concluye el “Balance provisorio” que José Carlos Mariátegui dedica a la literatura peruana. Si bien “El proceso de la literatura” se dedica fundamentalmente al Perú, muchas son las páginas en las cuales Mariátegui reflexiona sobre la posibilidad de existencia de una historia indo-americana y una literatura compartida, ya que, como él dice, “Los pueblos de la América española se mueven en una misma dirección”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> José Carlos Mariátegui, “El proceso de la literatura”, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928], *Obras completas*, vol. 2 (Lima: Biblioteca Amauta, 1989), 350.

<sup>2</sup> José Carlos Mariátegui, “La unidad de la América Indo-española” [1924], en *Temas de nuestra América* [1929], *Obras completas*, vol. 12 (Lima: Biblioteca Amauta, 1960), 13.

A pesar de que el intelectual considera que para su época Latinoamérica se encuentra aún escindida, no deja por ello de pensar que su unidad no es ni una utopía ni un ideal irrealizable: “Los hombres que hacen la historia hispano-americana no son diversos [...]. Hay, entre uno y otro, diferencias de matiz más que de color”.<sup>3</sup> Y agrega además una llamativa observación:

La identidad del hombre hispano-americano encuentra una expresión en la vida intelectual. Las mismas ideas, los mismos sentimientos circulan por toda la América indo-española. Toda fuerte personalidad intelectual influye en la cultura continental [...].

Esta literatura —poesía, novela, crítica, sociología, historia, filosofía— no vincula todavía a los pueblos; pero vincula, aunque no sea sino parcial y débilmente, a las categorías intelectuales [...].<sup>4</sup>

Consigna así Mariátegui la existencia de un sector intelectual en el cual se ha esbozado ya una conciencia latinoamericanista, aun cuando ésta no vincule todavía a los pueblos. Bien sabemos, ade-

<sup>3</sup> Mariátegui, “La unidad de la América...”, 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 16-17. Si atendemos al admirable nivel de circulación alcanzado por las revistas desde fines del siglo XIX, podemos considerar, como lo hicieron en su momento muchos autores, que se estaba generando una “república de las letras” con conciencia continental.

más, que la preocupación por la identidad del intelectual peruano —como la del propio César Vallejo— habrá de deslindarse con fuertes críticas del arielismo y el vasconcelismo y buscar caminos propios.

Mariátegui aporta en estos pasajes varios elementos significativos para pensar la literatura: en primerísimo lugar, afirma su posibilidad de existencia a partir de una historia y un destino compartidos por América Latina, a la que denomina ya América hispana, ya Indoamérica. Y dado que la matriz colonial marca todas las expresiones de la vida americana, ésta no podrá pensarse sino en su relación con lo europeo: será, como lo marca su historia, cosmopolita, y será a la vez manifestación de ciertas particularidades locales. Afirma también Mariátegui la relación de la literatura con el problema de la identidad del hombre hispanoamericano; su posibilidad de vincular en un futuro a los pueblos y su relación con los procesos revolucionarios y populares. En otro texto se preocupa por que “la producción intelectual del continente” carezca todavía de rasgos propios y originales y siga siendo “una rapsodia compuesta con motivos y elementos del pensamiento europeo”: “El espíritu hispanoamericano está en elaboración”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> José Carlos Mariátegui, *¿Existe un pensamiento hispanoamericano?* (México: Coordinación de Humanidades-UNAM/Unión de Universidades de América Latina, 1979 [1925]), 7-8.

Al comentar elogiosamente los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Henríquez Ureña, dice:

Formamos parte del mundo latino y, por ende, del occidental; pero los lazos que supone esta filiación no son estorbos definitivos para ninguna originalidad, porque aquella comunidad tradicional afecta sólo a las formas de la cultura mientras que el carácter original de los pueblos viene de su fondo espiritual, de su energía nativa.<sup>6</sup>

Coinciden así ambos intelectuales en que toda literatura refleja “un sentido de la historia y del universo”, y por tanto la crítica literaria no podrá agotarse en tecnicismos y discusiones eruditas sin penetrar en la *Weltanschauung* que las obras traducen. Coinciden también en que el arte y la literatura “no son categorías cerradas, autónomas, independientes de la evolución social y política de un pueblo”.<sup>7</sup>

Estas reflexiones constituyen un parteaguas en el modo de entender la literatura latinoamericana: tanto en opinión de Mariátegui como de Henríquez Ureña la definición de la literatura latinoamericana sólo puede darse a partir del estudio

<sup>6</sup> José Carlos Mariátegui, “*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*”, por Pedro Henríquez Ureña [1929], en *Temas de nuestra América*, 73.

<sup>7</sup> Mariátegui, *Seis ensayos...*, 76.

de un sentido que surja ligado a rasgos históricos y culturales. Es también importante señalar que para ellos la literatura latinoamericana, todavía en formación para su época, está orientada al futuro, es una tarea a realizar —a la cual, por otra parte, los propios intelectuales contribuyeron a alentar con sus textos críticos.

Sus búsquedas traducen además un momento de singular importancia para la redefinición de nuestro campo intelectual. Conscientes de los límites del elitismo de un orden simbólico que impuso su poder hegemónico y excluyente sobre la realidad social, se deciden a explorar a un alto costo y a un alto riesgo los límites de la ciudad letrada.

No debemos olvidar que Henríquez Ureña encuentra en el concepto antropológico de *cultura* la base para emprender el estudio de nuestra literatura e ir en busca de “nuestra expresión” y de “nuestra configuración”, y así vislumbra la necesidad de atender a aquello que hoy denominaríamos una “matriz” cultural clave para entender la unidad y la diversidad de nuestra literatura. Lejos de haber escrito sólo un catálogo de nombres y fechas o un manual para uso escolar, Henríquez Ureña plantea en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* la dinámica literaria latinoamericana en correlación con las corrientes culturales, como lo confirma en *Historia de la cultura en la América Hispánica*. La obra de Henríquez Ureña se complementa con los estu-

dios de Alfonso Reyes, quien no sólo rescata una visión culturalista de nuestra literatura, sino que también abunda —como lo hace por cierto Henríquez Ureña— en una visión utópica o de futuro capaz de ordenar y dar sentido a las diversas producciones de nuestro mundo.

De este modo, si las indagaciones sobre la posibilidad de pensar la América Latina en su conjunto surgen ya planteadas de manera admirable en época de la independencia por Simón Bolívar (quien observaba que los americanos compartían lengua, religión, costumbres y herencia histórica), y tras los ineludibles antecedentes constituidos por las reflexiones de nuestros libertadores intelectuales del XIX, complementados con los varios intentos de editar las primeras antologías y bibliotecas americanas, sólo será a partir del modernismo y la consolidación de un campo literario cuando esta reflexión comience a tomar otras características, para luego desembocar en estos primeros esfuerzos de interpretación conjuntos. “Nuestra América” de José Martí representa un nuevo esfuerzo por reconocer la dignidad de la herencia americana y enlazarla con el mundo, para evitar caer tanto en miradas provincianistas como en miradas desarraigadas. Pero sólo al reexaminar la literatura desde distintos miradores, como el proporcionado por el renovado concepto de cultura, nuestros crí-

ticos lograron encontrar un modelo interpretativo original.

Además, estos intelectuales tratan otra cuestión medular: la de nuestra filiación con el mundo occidental y a la vez de nuestra originalidad, tema que preocupa también a Henríquez Ureña y se plantea de manera destacada en sus *Seis ensayos*. Esta cuestión no ha quedado aún resuelta. Si bien en nuestros días se acepta ya de manera amplia que nuestra cultura es básicamente *derivativa*, algunos consideran que su primera peculiaridad consistiría precisamente en que en muchos casos se respondió de manera original y crítica a ese componente. A este respecto podría argüirse que en todas partes, épocas y culturas existen fenómenos derivativos, y que en rigor resulta muy difícil rastrear elementos originarios, como una vez fue la meta de quienes deseaban restaurar el primer horizonte indoeuropeo. Por otra parte, los restos arqueológicos y documentales, la pervivencia de relatos de origen, cantares indígenas, tradiciones orales y figuras como la del “amauta” recuperada por Mariátegui dan cuenta de elementos o estructuras, si no “originarias”, cuando menos anteriores a la Conquista, como pueden serlo también acentos, expresiones locales, formas discursivas —procedentes muchas de ellas del ámbito de la oralidad— que han permeado las lenguas de conquista. Puede sostenerse que existen también mu-

chos elementos contra-derivativos —como el barroco—, en cuanto resultan a su vez manifestación de fenómenos originales, síntesis novedosas, producto del encuentro de culturas.

Este temprano “momento” interpretativo de la posibilidad de existencia de una literatura con rasgos peculiares será sucedido por otros no menos significativos.

## REPRESENTACIÓN Y REPRESENTATIVIDAD

La pregunta que encabeza este capítulo nos conduce a otro tema que está de algún modo presente a lo largo de este libro: el problema de la *representación* del mundo a través de la literatura reconduce al problema de la *representatividad* de dicha *representación*. Otro tanto sucede con las *representaciones de representaciones* que ofrece la crítica a través de su quehacer interpretativo y por la ley implícita que rige toda representación. El debate sobre la literatura latinoamericana ha sido arena simbólica de ese problema de fondo: mi propia representación debe ofrecer elementos para ser autorizada, para demostrar su representatividad. Y no me refiero, claro está, a la necesidad de remitirnos —como sí sucedía en la época colonial en cierto nivel y de manera explícita— a instancias institucionales autorizadoras

o a cuestiones de filiación y afiliación externas del autor y la obra — que de todos modos pueden seguir pesando —, sino a una operación abismal, contenida en el propio proceso creativo e interpretativo, que al desenvolverse se va dando su propia ley.<sup>8</sup>

Sólo así es posible entender el carácter imperioso que puede tener el debate en torno a la literatura latinoamericana y a la literatura en general. Aun cuando se haya superado el viejo modelo identitario esencialista, que procuraba descubrir en las letras de América Latina una serie de rasgos intrínsecos en las obras capaces de reflejar una cierta idiosincrasia, muchos investigadores contemporáneos se siguen preguntando por la posibilidad de determinar un imaginario característico, una serie de constantes expresivas, un patrimonio simbólico con rasgos en común, un universo de experiencias o una visión de mundo compartida por nuestros escritores. Si bien muchos pueden coincidir ampliamente en que es factible aspirar a “la construcción de este sistema de referentes teóricos y metodológicos” que “puede servir a la tarea de una crítica y una historiografía literaria en nuestro continente”, muchos autores y críticos podrían también poner

<sup>8</sup> Podemos también, a partir de Derrida, complejizar aún más la pregunta y hacerla extensiva a una indagación de qué es *lo representado de la representación*, dónde está su adentro y su afuera, a la vez que desembocar en una pregunta fundamental por *la ley de representación*. Véase Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino (Buenos Aires: Paidós, 2001 [1978]), 49 ss.

en duda la afirmación sin más de “la especificidad del discurso de la literatura latinoamericana”, y a la vez defender el carácter autónomo del quehacer escritural, obediente sólo a leyes y procesos irreductibles a otras series.

Jorge Luis Borges ha dicho en más de una ocasión que son las propias obras las que “crean” a sus precursores y ha demostrado por el absurdo la imposibilidad de hacer una historia didáctica de la literatura. Jorge Cuesta y el propio Borges sometieron a fuerte crítica el nacionalismo literario. Octavio Paz sintetiza la historia de la literatura como “tradición de la ruptura”. Muchos representantes de las nuevas generaciones de escritores someten también a debate el modelo de una “literatura latinoamericana”. Desde esta perspectiva, todo intento de historizar la literatura latinoamericana, o de estudiarla conforme a ciertos parámetros extraliterarios (época, conciencia de clase, horizonte filosófico, etc.) resultaría en opinión de los defensores extremos de los fueros literarios una reducción y una incomprensión del fenómeno artístico. Esto ha llevado a algunos escritores y críticos a demandar el respeto de la especificidad de la forma, el lenguaje, las tradiciones literarias.

En más de una ocasión, Mario Vargas Llosa ha mostrado la diferencia que existe entre las obras que pueden tener un valor como documentos históricos o testimonios geográficos (a la vez que ser

poco significativas estéticamente) y aquellas que logran crear un mundo autónomo y autosubsistente, capaz de introducirnos en su propia atmósfera y mostrarnos aquello que llama “la verdad de las mentiras”.<sup>9</sup> Vargas Llosa insiste en la necesidad de dar reconocimiento a la especificidad de la serie literaria a partir de la lectura de los universos que inventa la literatura y que tienen una legalidad propia, la de la imaginación, que les permite hacer surgir mundos irreductibles al comportamiento de otras series, como la social, la histórica o la política. Esta preocupación no ha sido privativa de los creadores, sino también de muchos de nuestros más grandes críticos. En efecto, también un sector de la crítica contemporánea propugna un regreso a la lectura en sí misma, afirmando que la aplicación de métodos críticos como el estructuralista o el semiótico no hace sino desvirtuar o cuando menos parcializar la comprensión del texto y hacernos olvidar que la obra “crea” a sus precursores, sus fuentes, sus “filiaciones” autorales y textuales, de tal modo que el sistema de relaciones en que el texto se inserta sólo puede comenzar a ser devanado a partir de él mismo.

Considero sintomático que la publicación póstuma de *La ciudad letrada* de Ángel Rama, rea-

<sup>9</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura* (Barcelona: Seix Barral, 1990).

lizada en 1984, vaya acompañada de dos textos preliminares cuyo contrapunto permite mostrar dos posiciones en contraste respecto de los modos de abordar nuestra literatura. En la introducción, escrita por Vargas Llosa, el autor insiste en que uno de los grandes méritos de la crítica de Rama ha sido no sólo su capacidad de hacer estudios comprensivos del ámbito latinoamericano sino también —y en esto pone el escritor particular énfasis— su capacidad y su pasión como lector:

Aunque parezca absurdo, lo primero que hay que decir en elogio de su obra, es que fue un crítico que amó los libros, que leyó vorazmente, que la poesía y la novela, el drama y el ensayo, las ideas y las palabras, le dieron un goce que era a la vez sensual y espiritual. Entre quienes ejercen hoy la crítica en América Latina abundan los que parecen detestar la literatura. La crítica literaria tiende en nuestros países a ser un pretexto para la apología o la invectiva periodística, o la llamada crítica científica, una jerga pedante e incomprensible que remeda patéticamente los lenguajes (o jergas) de moda, sin entender siquiera lo que imita [...]. Ambas clases de crítica, sea por el camino de la trivialización o el de la ininteligibilidad, trabajan por la desaparición de un género, que, entre nosotros, llegó a figurar entre los más ricos y creadores de la vida

cultural gracias a figuras como Henríquez Ureña o Alfonso Reyes”.<sup>10</sup>

Continúa Vargas Llosa:

se advierte la versación histórica y la solvencia estética con que Rama podía valorar, comparar, interpretar, y asociar o disociar de los procesos sociales a las obras literarias de América Latina, por encima de sus fronteras nacionales y regionales. En esas visiones de conjunto —derroteros, evoluciones, influencias, experimentados por escuelas o generaciones de uno a otro confín— probablemente nadie —desde la audaz sinopsis que intentó Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947)— ha superado a Ángel Rama.<sup>11</sup>

Por su parte, el crítico Hugo Achugar, autor del prólogo a dicha edición, insiste en revalorizar los enfoques de conjunto que buscan abarcar de manera comprehensiva un horizonte latinoamericano y que no por ello obedecen sólo a intereses políticos. El crítico defiende la posibilidad de aportar “Lecturas orgánicas que asuman la complejidad, la riqueza y la variedad del proceso histórico cultural de Latinoamérica”, en muchos casos “evitadas por

<sup>10</sup> Mario Vargas Llosa, “Ángel Rama: la pasión y la crítica”, en *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984), IV-V.

<sup>11</sup> Vargas Llosa, “Ángel Rama”, v.

ser entendidas como racionalizaciones irreales o atentatorias de la ‘especificidad’ literaria, estética o cultural”:

Por suerte, la visión totalizante o de conjunto, existe. Existe y, en lo que atañe a nuestra América, no se presenta como la sumatoria de unidades político-geográficas, sino como una concepción cultural vinculada con un proyecto de patria grande que, por supuesto, implica la consideración del quehacer cultural latinoamericano como una actividad del hombre histórico viviendo en sociedad. Esta visión totalizante poco tiene que ver con el *survey* o con el panorama tipo *sightseeing* turístico o con el *briefing* codiciado por los ejecutivos de la cultura. Se refiere, en cambio, a aquella visión que asume a Latinoamérica como un cuerpo vivo y provocativo de tensiones y luchas que configura una identidad cultural particular. Un cuerpo trabajado por contradicciones y paradojas, por lo mismo que es considerado el espacio de una lucha ideológica, cultural y social.<sup>12</sup>

Por otra parte, progresivamente, la tradicional escisión entre enfoques “opacos” y “transparentes”, “intransitivos” y “transitivos”, entre los que ven en la obra literaria un “monumento” y los que la con-

<sup>12</sup> Hugo Achugar, “Prólogo” a *La ciudad letrada*, IX-X.

sideran un “documento” —y que fueron históricamente necesarios para redefinir el campo literario a partir de la defensa de la forma y el artificio como propios del quehacer artístico—, va quedando superada, aunque a la vez la crítica debe ser ahora receptiva a nuevos fenómenos que generan nuevos e inéditos desafíos al quehacer literario, desde lo que significó en su momento la incorporación de nociones como ‘escritura’ o ‘espacio literario’ —que acentuaron la intuición de que a la literatura sólo se llega a través de la literatura—, hasta las nuevas formas de vinculación del ámbito literario con otras esferas insospechadas años atrás, que dan lugar a inéditos cruces discursivos y al surgimiento de nuevos fenómenos semióticos a los que regresaremos a modo de ejemplo en el último capítulo de esta obra. A esto se suma el cada vez más denso entramado de redes de comunicación y reproducción que no sólo generan nuevos fenómenos de circulación, recepción, autorización de las obras, sino que dan lugar a inesperados procesos significativos y nos obligan a asomarnos a dimensiones impensadas sólo pocas décadas atrás.

Debemos una vez más recordar la complejidad y densidad de los fenómenos que estamos estudiando y deslindar el interés que puedan tener estas cuestiones para los propios creadores o para la crítica y la historia literaria. No se debe dejar de lado que estas y otras posibles formas de re-

cortar la literatura latinoamericana resultan herramientas útiles para estudiar en particular ciertos fenómenos literarios o discursivos —el ensayo sobre tema latinoamericano, por ejemplo—, pero al mismo tiempo pueden mostrarse insuficientes y peligrosamente reduccionistas si no toman en cuenta la especificidad y la autonomía relativa del campo literario. Pero si bien resulta muy riesgoso caer en esencialismos identitarios, no menos riesgoso resulta cancelar *a priori* toda posibilidad de pensar temas y problemas conjuntos, atender a “momentos decisivos” y trazar de manera dinámica “aires de familia”.

Son así cada vez más frecuentes las indagaciones que, sin dejar de admitir que cada serie tiene caracteres irreductibles a otra y que el orbe de lo imaginario se relaciona de manera compleja y nunca directa con otros orbes, se esfuerzan por pensar nuestra literatura como un todo. Se podría afirmar que esta pregunta es cuando menos legítima, no en cuanto se pueda partir de la afirmación previa de existencia de dicha literatura, sino en cuanto la propia pregunta puede legítimamente ser formulada de acuerdo con ciertos criterios o miradas que es lícito sostener. Insistimos: no consideramos de ningún modo adecuado partir de la afirmación acrítica de una identidad o de un ser o de una esencia latinoamericanos, pero sí consideramos legítimo el derecho a formular una indagación crítica

al respecto, en cuanto la propia pregunta permite develar zonas de exploración que de otro modo quedarían vedadas. Bien sabemos que la propia pregunta permite guiar nuestras indagaciones y establecer diversas propuestas de recorte de una realidad siempre densa y compleja. Aunque, insistimos, no se debe incurrir en el riesgo de esencializar un planteamiento que debe comenzar por ser una hipótesis ni caer en la ingenuidad de girar en círculos para encontrar precisamente aquello que estamos buscando, como “crónica de un descubrimiento anunciado”.

La cuestión de la existencia de una literatura latinoamericana nos conduce a varios asuntos medulares: ¿existen notas características que permitan hablar de ciertos rasgos específicos de la literatura latinoamericana? Hablar de identidad, autenticidad, especificidad, ¿no es en nuestra época incurrir en un esencialismo ahistórico? Y si se buscan vínculos entre literatura, cultura y sociedad, ¿no se incurre igualmente en una reducción de la serie literaria a otras series del acontecer social? Tras las primeras búsquedas de rasgos compartidos basadas en la existencia de recurrencias idiomáticas, temáticas, estilísticas e incluso en la indagación de un imaginario singular (pensemos en el caso del barroco), o bien en afinidades culturales, históricas y vínculos espaciales, los estudiosos han llegado a tratamientos cada vez más

complejos. Para muchos se siguen planteando elementos polares solubles o insolubles (opuestos dialécticos según algunos, planteamientos paradójicos según otros): particularidad-universalidad, especificidad del quehacer literario-relación con otras series del acontecer social, tradición-innovación, continuidad-ruptura, historia-actualidad, originalidad-copia, creación-crítica, etc. Para otros estudiosos estas oposiciones quedan insertas en discusiones de mucho mayor complejidad. Y si, como veremos, según algunas posturas estos debates se dan de manera abstracta en la arena de la crítica literaria, según otras deben rastrearse en el hacerse del universo mismo del texto, donde encuentran solución imaginaria. De este modo, uno de los grandes desafíos para nuestra crítica literaria sigue siendo lograr estudios ricos y comprensivos que no dejen nunca de atender a la especificidad del fenómeno literario.

Revisemos a continuación algunas de las respuestas críticas y creativas que en años recientes se han dado a este magno asunto.

## HISTORIA Y LITERATURA

Todos estos problemas se plantean de manera acuciante a los estudiosos que se proponen llevar a cabo una historia de nuestra literatura. Así sucede

con la “Introducción” a su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995), en la cual José Miguel Oviedo plantea con claridad esta cuestión: cómo hacer una historia de la literatura, si aplicar indiscriminadamente herramientas históricas puede significar abolir la especificidad literaria, y puede desembocar en un modelo que atienda más al proceso histórico generador de textos que a los textos mismos, que acabarían por convertirse en una mera ilustración documental de dicho proceso:

Hay muchos modos de escribir una historia literaria hispanoamericana, pero esos modos bien pueden reducirse a dos. Una opción es escribir una obra enciclopédica, un registro minucioso y global de todo lo que se ha escrito y producido como actividad literaria en nuestra lengua en el continente a lo largo de cinco siglos. Esta es la historia-catálogo, la historia-depósito general de textos, que realmente casi nadie lee en su integridad [...]. Este modelo atiende más al proceso histórico que genera los textos, que a los textos mismos, que aparecen como una ilustración de aquél. Es decir, privilegia la historia misma sobre la literatura; mira hacia el pasado espiritual de un pueblo (o conjunto de pueblos) y recoge sus testimonios escritos con actitud imparcial y descriptiva.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> José Miguel Oviedo, “Introducción”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1 *De los orígenes a la Emancipación* (Madrid: Alianza, 2001 [1995]), 17.

Inversamente, comenzar a construir un panorama de la historia desde los propios textos nos puede impedir alcanzar el rigor y la exhaustividad del muestreo científico, pero nos permite ganar en otros sentidos:

La otra opción es la de leer el pasado *desde el presente* y ofrecer un cuadro vivo de las obras según el grado en que contribuyen a definir el proceso cultural como un conjunto que va desde las épocas más remotas hasta las más cercanas en el tiempo, obras cuya importancia intrínseca obliga a examinarlas con cierto detalle, mientras se omite otras [...].

Más que descriptivo y objetivo, este segundo modelo de historia literaria es valorativo y crítico, lo que siempre supone los riesgos inherentes a una interpretación personal; tales riesgos, sin embargo, serán quizá menores si el historiador asume y declara desde el principio que *no* hay posibilidad alguna de una historia imparcial, salvo que se la convierta en una mera arqueología del pasado, sin función activa en el presente. El historiador realiza una operación intelectual que combina las tareas del investigador, el ensayista y el crítico, cuando no la propia de un verdadero *autor* cuyo tema no es él, sino su relación con los otros autores. Es esta

opción la que se ha tomado para la presente historia de la literatura hispanoamericana [...].<sup>14</sup>

Plantea así Oviedo esta cuestión fundamental: el contraste entre un estudio “descriptivo y objetivo” y un abordaje “valorativo y crítico”. Plantea además el problema de leer el pasado desde el presente y de cómo definir un proceso cultural.

Son también de interés las reflexiones que dedica el autor a la expresión *literatura hispanoamericana*, que cito en detalle dada la estrecha relación con los temas que estamos revisando:

la palabra *hispanoamericana* desencadena de inmediato una serie de preguntas: ¿se refiere a la literatura escrita *en* Hispanoamérica? ¿O la escrita por hispanoamericanos donde quiera que ellos se encuentren? ¿O acaso es aquella cuyo tema o asunto es hispanoamericano? Si respondemos afirmativamente a cada una de estas interrogantes, estaremos aplicando respectivamente un criterio geográfico, genético o temático —ninguno de los cuales parece muy satisfactorio. Por otro lado (y esta cuestión es más grave), el concepto *literatura hispanoamericana* es difuso porque también lo es el concepto mismo del que deriva: *Hispanoamérica*. Esta palabra designa un mundo cultural formado básicamente por

<sup>14</sup> Véase Oviedo, *Historia de la literatura...*, 17-18.

el aporte hispánico, las culturas precolombinas y luego la sociedad mestiza o criolla [...]. Hispanoamérica no es una realidad cultural homogénea, ni menos se agota en los límites etimológicos de esa expresión. Es una realidad múltiple de extraordinaria diversidad y riqueza, en la que las más variadas creencias espirituales, formas estéticas, construcciones culturales y tiempos históricos conviven y se nutren mutuamente [...].

Pero la misma persistencia de la pregunta señala algo: *creemos* en esa identidad o comunidad al menos como una proyección o destino; tal vez no somos, pero sin duda *queremos ser*. Hispanoamérica es un conjunto de países, pueblos, regiones culturales, ideales y pasiones dispersos (y a veces incomunicados...). Es precisamente esa diferencia del conjunto, esa *unidad en las raíces* (ya que no en todas sus ramificaciones y floraciones) lo que nos hace distintos de los otros y semejantes a nosotros mismos.

En términos prácticos, pues, la literatura hispanoamericana será aquella que exprese ese denso y confuso fondo común, ya sea que los criterios geográfico, genético o temático estén todos presentes o falte alguno y aun todos.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Oviedo, *Historia de la literatura...*, 21-22.

En los últimos años, a los muchos esfuerzos por hacer una historia de la literatura hispanoamericana o latinoamericana se han sumado otras soluciones, desde grandes diccionarios, como el preparado por Biblioteca Ayacucho, que permiten otro tipo de presentación de autores, textos, temas y problemas,<sup>16</sup> hasta compendios que combinan la presentación histórica y, de modo paralelo, su propia problematización y la localización de ciertos puntos y ejes clave de la discusión crítica,<sup>17</sup> o estudios monográficos, ediciones críticas, valoraciones múltiples, en las que se localizan diversos enfoques en torno a obras y autores fundamentales,<sup>18</sup> así como los textos clave de una colección siempre simbólicamente abierta, cuyos mayores ejemplos contemporáneos siguen siendo las preparadas por el Fondo de Cultura Económica, el Instituto Caro y Cuervo, la Biblioteca Ayacucho o la colección Archivos de la Unesco. Las grandes antologías, series y revistas de crítica han contribuido también a consolidar un horizonte y un patrimonio simbólico de autores, textos, temas y problemas a nivel continental y mundial.

<sup>16</sup> *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*, 3 vols., (Caracas: Monte Ávila/Biblioteca Ayacucho, 1995).

<sup>17</sup> *Lectura crítica de la literatura americana*, 3 vols., selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996).

<sup>18</sup> Por ejemplo, la valiosa serie *Críticas* coordinada por Mabel Moraña y auspiciada por el Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Pittsburgh.

## HERENCIA Y LITERATURA

La tensión entre los enfoques históricos tradicionales y las posiciones que buscan claves culturales y matrices de sentido se vio superada por distintas propuestas que a su vez ponen en duda la consideración de América Latina como un bloque, así como también su división estrictamente política por naciones. Una de las más destacadas proposiciones al respecto es la formulada hace ya varios años por Darcy Ribeiro, el primero en plantear la existencia de distintas matrices culturales que dan su coloración a la experiencia cultural americana.

Para llevar a cabo una “interpretación antropológica de los factores sociales, culturales y económicos que presidieron la formación de las etnias nacionales americanas y las causas de su desarrollo desigual”, Darcy Ribeiro propone partir “del análisis de lo ocurrido a los pueblos americanos a lo largo de cuatro siglos de conjunción con los agentes de la civilización europea”.<sup>19</sup>

Primero se observó una etapa de *uniformización* y *alienación* de las culturas originarias:

<sup>19</sup> Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, prólogo de María Elena Rodríguez Ozán, cronología y bibliografía de Marcio Pereira Gomes (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992), 60.

Sus sociedades fueron remodeladas desde la base, se vio alterada su composición étnica y degradadas sus culturas por la pérdida de la autonomía en la dirección de las transformaciones que experimentaban. Se operó de este modo la transmutación de una multiplicidad de pueblos autónomos poseedores de tradiciones auténticas, en unas pocas sociedades espurias, de cultura alienada, cuyo estilo de vida más reciente presenta una tremenda uniformidad como efecto de la acción dominadora de una voluntad externa.<sup>20</sup>

La empresa colonial va conformando nuevas sociedades surgidas como “subproductos” de proyectos básicamente de explotación económica instrumentados por la empresa colonial. Las nuevas formaciones tienen un nacimiento espurio, ya que “son el resultado de proyectos ajenos y de designios extraños a sí mismas”. Un salto dialéctico hará surgir “la urdimbre de la nueva configuración sociocultural auténtica dentro de la espuria”:

Los permanentes obstáculos no interrumpieron esta reacción natural y necesaria que iba componiendo la urdimbre de la nueva configuración sociocultural auténtica dentro de la espuria. Cada paso adelante exigía tenaces esfuerzos, ya que todo conspiraba

<sup>20</sup> Ribeiro, *Las Américas...*, 61.

contra su autenticidad. En el orden económico, la subordinación al comercio exterior que regulaba la mayoría de las actividades y aplicaba a la producción de artículos exportables casi la totalidad de la fuerza de trabajo. En la órbita social, el obstáculo estaba en la propia textura de la pirámide de estratificación social, rematada por una clase que a la vez que constituía la dirección oligárquica de la sociedad nueva formaba parte de la clase dominante del sistema colonial, actuando consecuentemente en la conservación de la dependencia con la metrópoli. En el plano ideológico, operaba un complejo aparato de instituciones reguladoras y adoctrinantes cuyo efecto fue coartar la independencia de criterio y generar alienación, al imponer la aceptación de los valores religiosos, filosóficos y políticos destinados a justificar el colonialismo europeo.<sup>21</sup>

Las consecuencias de ello son fuertes:

Estos sistemas de coacción ideológica cobraban enorme poder porque inducían al pueblo y a las élites de la sociedad sometida a internalizar una visión del mundo y de sí mismos que les era ajena y que tenía por función real el mantenimiento del dominio europeo. Esta adopción de la conciencia del “otro” determina el carácter espurio de las culturas

<sup>21</sup> Ribeiro, *Las Américas...*, 62.

nacientes, impregnadas en todas sus dimensiones de valores exógenos y desarraigantes.<sup>22</sup>

Ribeiro medita en torno a la compleja instauración del *ethos* colonialista, particularmente dominante en las sociedades con fuerte componente indígena y afro, por el cual el sector hegemónico no sólo impone su dominio, sino que además autovalida su posición. Este *ethos*, que va de la mano con la alienación de los pueblos coloniales y de su propia intelectualidad, sólo se romperá siglos después, tras un largo proceso de toma de conciencia y de reconquista de la autenticidad cultural, “que comienza a hacer del *ethos* nacional el reflejo de la imagen verdadera y de las experiencias concretas de cada pueblo”.<sup>23</sup>

Ahora bien: formular una interpretación del sentido de la literatura latinoamericana a partir de la instauración de una matriz colonial o de una situación marginal, ¿no implica acaso reducir lo específicamente literario a otra cosa? ¿O debería en todo caso restringirse a aquellos autores y obras de crítica y creación latinoamericanas y caribeñas que hubieran tematizado o tratado explícitamente estas cuestiones? ¿No existe incluso quien niega la importancia de la situación colonial, dependiente,

<sup>22</sup> Ribeiro, *Las Américas...*, 62.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 65.

subdesarrollada, marginal, o que la considera poco significativa para interpretar fenómenos literarios y artísticos? ¿O bien puede afirmarse que esta situación genera precisamente rasgos y procesos característicos, como lo señala Antonio Candido al hablar de “literatura y subdesarrollo”, y que conllevan incluso la necesidad de acuñar nuevas categorías de análisis y conceptos como la tan valiosa noción de ‘heterogeneidad’, sobre la que el propio Antonio Cornejo Polar volvió varias veces a lo largo de su vida?

Varios son los autores que siguen manteniendo esta periodización básica, marcada por la dialéctica entre colonialismo y autoafirmación, extrañamiento y recuperación de la conciencia: preocupaciones que afloraron particularmente a partir de la Revolución cubana y el progresivo surgimiento de nociones como las de ‘Tercer Mundo’, ‘subdesarrollo’, ‘periferia’, ‘dependencia’, ‘marginalidad’.

Entre los muchos testimonios de esta toma de posición que se da a partir de fines de los años sesenta, se encuentra la ya mencionada “Introducción” de César Fernández Moreno o la valoración colectiva que se hizo en una reunión de Casa de las Américas en 1968, publicada años después en Venezuela.<sup>24</sup> Veamos un solo ejemplo típico de las

<sup>24</sup> Véase Emmanuel Carballo, Carlos Wong Broce, José María Castellet *et al.*, *Panorama actual de la literatura latinoamericana* (Caracas: Editorial Fundamentos, 1971). En esta obra se incluyen los textos

tomas de posición que se dieron al respecto en los setenta. El crítico colombiano Jaime Mejía Duque escribe, en un estudio que obtuvo el premio Casa de las Américas en 1979, lo siguiente:

Mientras los bizantinos de la historiografía y la crítica formalistas siguen conjeturando sobre si existe o no una literatura latinoamericana, ésta se desarrolla sin cesar, se corrige, enriquece sus posibilidades latentes, se reorienta, descubre nuevos proyectos de escritura en la efervescencia de la vida social del continente. Y se corrobora en algunas de sus imágenes iniciales. Así mismo se afirma de modo menos tímido desde la periferia de la europea, única “literatura universal” hasta cuando la misma universalidad empezó a descentralizarse al variar la imagen que de ella había acuñado el humanismo elitista de la dorada edad burguesa. A esta imagen específicamente estructurada recurren todavía nuestros colonialistas culturales, quienes quisieran duplicarla desde el propio terreno valorativo, procedimental y aun estilístico en que ella se formó y fue creciendo orgánicamente.<sup>25</sup>

---

que fueron presentados en enero de 1968 durante las reuniones del Congreso Cultural de La Habana y la novena edición del Premio Casa de las Américas. Allí se publica, entre otros, el texto de José Revueltas anteriormente citado.

<sup>25</sup> Jaime Mejía Duque, *Ensayos* (La Habana: Casa de las Américas, 1979), 69.

A partir de este pasaje constatamos que el vínculo entre escritura y política tiene alcances mucho más extendidos que los que cabría suponer y ha dado su coloración, insistimos, a muchos otros debates en el ámbito de la crítica literaria. Uno de ellos radica en la posibilidad o no de existencia de una “literatura latinoamericana”. Otro de ellos, en nuestro carácter periférico, discusión típica de esa década. A su vez, el autor se pregunta hasta dónde nuestro carácter periférico puede o no haber incidido de manera decisiva en la producción artística y literaria de la región. Más aún, la adopción del propio término “producción” o “creación” implica una postura a favor o en contra del vínculo entre literatura y vida social.

Más cercanamente a nosotros en el tiempo persiste la pregunta en torno de aquello que una nueva generación de estudiosos se plantea como la existencia de una o varias “Américas Latinas”, como es el caso de Renato Ortiz, quien acentúa la heterogeneidad de las culturas y experiencias de base y la consecuente cuestión de la heterogeneidad de las respuestas a fenómenos como el de la globalización, y sobre cuyo ensayo volveremos en el próximo capítulo.

## UN NUEVO ESPACIO SIMBÓLICO DE INTELECCIÓN

Surgen hoy notables esfuerzos por repensar la cuestión de la existencia de una literatura latinoamericana como complejo que amerita ser estudiado en su conjunto desde distintos puntos de vista. Un excelente ejemplo de ello es el constituido por las palabras introductorias con que Ana Pizarro abre el libro dedicado al tema. La estudiosa afirma la presencia de lazos estructurales de conformación cultural entre Hispanoamérica, Brasil y el Caribe, “que tienen que ver con formas similares de existencia histórica, de respuestas económica, social y cultural que encuentran su expresión en el discurso literario, a pesar de la distinta metrópoli colonizadora”.<sup>26</sup> Pizarro coloca la discusión en el ámbito de la semiología cultural:

Unidad diversificada, el discurso de la literatura latinoamericana no constituye sino la plasmación a nivel estético de la organización que estructura históricamente al continente y que se expresa en la cultura a través de toda una serie de mediaciones. La respuesta a la interrogante de qué es la literatura latinoamericana necesita, pues, ubicarse dentro de

<sup>26</sup> Ana Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1985), 16.

los parámetros, de las significaciones culturales comunes que allí se han desarrollado y que renuevan en cada instancia sus respuestas. Es en el ámbito de una semiología cultural donde puede situarse entonces la observación de la pertenencia de un discurso literario al ámbito de nuestra historiografía. La literatura es, sabemos, patrimonio universal y la experiencia estética no conoce fronteras, pero las obras surgen de una determinada cultura y se insertan en el tejido de la sociedad que las ve emerger. Este es el sentido de nuestra preocupación. Para situarlas y llegar a su comprensión cabal necesitamos observar el sistema donde se insertan y el imaginario social que plasman. Porque “si la crítica no construye obras, sí construye una literatura” — es la enseñanza que nos dejó Ángel Rama — y la labor de la crítica historiográfica en América Latina para la literatura es generar conocimientos sobre los modos de funcionamiento y el desarrollo de nuestros sistemas literarios como proceso.<sup>27</sup>

Estas palabras de Pizarro dan testimonio, además, de la apertura de una nueva etapa en la interpretación del problema y del surgimiento de un nuevo espacio de intelección en el que confluyen tres nociones fundamentales: sistema, heterogeneidad,

<sup>27</sup> Pizarro, *La literatura latinoamericana...*, 18.

discursividad. Pizarro retoma a su vez las observaciones de Ángel Rama, y dice:

La construcción de un sistema de referentes teóricos y metodológicos relativo a la especificidad del discurso de nuestra literatura y a su proceso es la tarea de la historiografía literaria — como de la crítica en general — en nuestro continente. Los últimos sesenta años han visto ya la emergencia de un dinamismo importante en este sentido. A pesar de la existencia de algunos trabajos al respecto, este movimiento de reflexión sobre nuestro imaginario deberá ser estudiado y evaluado en su conjunto. Las líneas de trabajo, que han producido en algunos casos excelentes análisis [...], han estado ubicadas en una amplia gama de matices que se extiende entre los polos de consideraciones en torno a la textualidad pura, por una parte, y al discurso sociohistórico por otra. Uno y otros enfoques han tenido mayor o menor vinculación con posiciones críticas surgidas fuera de América Latina y pertenecientes a un patrimonio teórico y crítico general. Lo que nos parece que se ha dado en menor grado es el desarrollo de un aparato crítico que adapte, relativice y cree el instrumental conceptual necesario para montar ese “cañamazo mínimo” que permita construir un discurso global y coherente sobre nuestra literatura. Desde luego que no se trata de dejar de considerar la importancia del aporte crítico foráneo, pero rela-

tivizando su posibilidad de explicar los fenómenos propios de la estética de un imaginario surgido en condiciones de desarrollo social y económico dependiente.<sup>28</sup>

La mención que hace Pizarro de un “sistema” resulta medular, en cuanto se enlaza, como es el caso de Alejandro Losada,<sup>29</sup> con las reflexiones de Antonio Candido, preocupado por repensar la literatura latinoamericana a partir de la existencia de un ‘sistema literario’.

La reinterpretación de estos críticos permite proponer una alternativa a aquellos modelos interpretativos “homogeneizantes” centrados en la idea de mestizaje, que ocultan el “carácter conflictivo” de nuestras sociedades y diluyen la pluralidad de proyectos socio-culturales y la articulación de distintas propuestas en el interior del proceso literario latinoamericano.

En cuanto a la integración de la noción de ‘sistema’ de Candido y su aplicación por parte de otros críticos latinoamericanos, mencionemos, a modo de ejemplo, el texto de Rama que lleva por título “La modernización literaria latinoamericana

<sup>28</sup> Pizarro, *La literatura latinoamericana...*, 22.

<sup>29</sup> Para la propuesta de Losada, véase Patricia D’Allemand, *Hacia una crítica cultural latinoamericana* (Berkeley/Lima: Latinoamericana/CELACP, 2001), 114 ss. Notemos que Losada se refiere también al ‘sistema simbólico’.

(1870-1910)", publicado en 1983, el mismo año de su muerte, y que resulta particularmente significativo.<sup>50</sup> Escribe Rama:

En el mismo tiempo en que surgen las primeras historias de las literaturas nacionales, vinculando el pasado colonial con los años de la independencia y fijando fronteras frecuentemente artificiales con las literaturas de los países vecinos, la intercomunicación y la integración en el marco literario occidental instauran la novedad de un *sistema literario latinoamericano* que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo todavía de las pulsiones externas, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores y concluir en el robusto sistema contemporáneo.

Antonio Candido ha distinguido entre "manifestaciones literarias" y una "literatura propiamente dicha" a la que considera un "sistema de obras ligadas por denominadores comunes", precisando que "estos denominadores son, además de las características internas (lengua, imágenes, temas), ciertos

<sup>50</sup> Este texto se publicó originalmente como prólogo a la colección de *Clásicos hispanoamericanos*, vol. II, *Modernismo* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1983), y se reproduce en el volumen que Biblioteca Ayacucho le dedica a Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, cronología y bibliografía preparadas por la Fundación Internacional Ángel Rama (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985), 82-96.

elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literalmente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos se distinguen: la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de públicos, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (de modo general, una lengua traducida en estilos) que liga unos a otros”.

De conformidad con esas pautas, es en la modernización que se fragua el sistema literario hispanoamericano (aunque se denomine a sí mismo latinoamericano, cosa que no lo será hasta la posterior y muy reciente incorporación de las letras brasileñas) y su aparición testimonia un largo esfuerzo, viejo de medio siglo, a la “búsqueda de nuestra expresión” que por fin conquista una orgullosa y consciente autonomía respecto a las literaturas que le habían dado nacimiento (la española y la portuguesa), pudiendo ahora no sólo rivalizar con ellas en un plano de igualdad, sino además restablecer sin complejos de inferioridad sus vínculos con las letras maternas, propiciando una primera integración de la comunidad literaria de las lenguas hispánicas [...].<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Rama, *La crítica de la cultura...*, 87-88.

En este texto Rama deja testimonio de un fructífero encuentro intelectual entre distintas líneas críticas, al incorporar definitivamente la categoría de sistema literario propuesta por Candido a su propio análisis. Al recordar que el crítico brasileño ha distinguido entre la existencia de “manifestaciones literarias” aisladas y la aparición de una “literatura propiamente dicha”, esto es, de un “sistema de obras ligadas por denominadores comunes”, Rama enuncia los requisitos planteados por Candido para que pueda hablarse de dicho sistema y los glosa así:

- (1) Características internas (lengua, imágenes, temas): una lengua cuidadosa pero no hermética ni para iniciados, resultante de un esfuerzo por abrirse al gran público universitario y al hombre culto de ciudad, particular preocupación por el tema de lo popular, el realismo.
- (2) Existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel (en este caso, su paulatina toma de conciencia del papel del intelectual en A.L.) y su esfuerzo por poner las aptitudes al servicio de causas amplias.
- (3) Un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de público, sin los cuales la obra no vive: aceptación de la jerarquía de la lectura y los públicos.
- (4) Un mecanismo transmisor (de modo general, una lengua traducida en estilos) que liga unos a otros.

(5) La “consciente autonomía”, que es también la de esta generación crítica.<sup>32</sup>

Por su parte, y regresando al libro coordinado por Pizarro, la crítica argentina Beatriz Sarlo abordará el tema desde una perspectiva no menos fundamental, en una línea abierta ya por Antonio Cornejo Polar:

¿cómo podemos hacer para llegar al sistema literario complejo? En una sociedad están funcionando al mismo tiempo elementos que son pertenecientes al sistema popular, al sistema culto, elementos que vienen de sistemas anteriores, elementos que anuncian los posteriores, elementos residuales [...]; lo que a mí me preocupa es cómo pueden quedar representados de algún modo, cómo el espesor del funcionamiento de la literatura en una sociedad puede quedar representado.<sup>33</sup>

Es así llamativo el grado de complejidad y agudeza en el análisis de la relación entre la literatura y las “prácticas discursivas heterogéneas” a que han llegado estos críticos, quienes a su vez han integrado aportes de la historia social, el estructuralismo, la teoría del discurso y la lectura de autores como Lévi-Strauss, Foucault, Della Volpe, Benjamin Ray-

<sup>32</sup> Rama, *La crítica de la cultura...*, 87.

<sup>33</sup> Citado en Pizarro, *La literatura latinoamericana...*, 19-20.

mond Williams. Cuyos aportes permiten, a su vez, ir descubriendo y reconociendo los *espacios de interacción* fundamentales que han ido trazando aquellos críticos, atendiendo al cruce entre formas escriturales, sistemas discursivos, sistemas histórico-culturales, etcétera.

Al referirse a la obra de Cornejo Polar, el crítico Héctor Mario Cavallari escribe lo siguiente:

para Cornejo la literatura entendida como producción simbólica contextualiza su referente bajo la forma de un sitio múltiple y complejamente articulado de discurso: como una red o entramado de relaciones, de vínculos recíprocos, entre innumerables prácticas discursivas heterogéneas. En esa malla, lo estético, lo ético y lo político se cruzan vasta y minuciosamente.<sup>34</sup>

Otro tanto hace Ángel Rama cuando, en su *Transculturación narrativa*, afirma la necesidad de “Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones signifi-

<sup>34</sup> Véase Cavallari, “Antonio Cornejo Polar: la práctica del discurso”, en *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle (Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2002), 69. Remito al lector a las interesantes observaciones al respecto realizadas en los distintos volúmenes de la serie organizada por Mabel Moraña, así como el estudio de Patricia D’Allemand citado páginas atrás.

cativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos”.<sup>35</sup>

Esta nueva generación de propuestas críticas (Cornejo Polar, Candido, Rama, Sarlo, entre otros), permitió construir nuevas maneras de acercarse al hecho literario, cómo asirlo y cómo ponerlo en relación con otras series —histórica, sociológica, cultural— sin caer en peligrosos reduccionismos, si no, por el contrario, demostrando la complejidad de los fenómenos (una complejidad impensada pocas décadas atrás). En muchos de ellos se advierte además un creciente interés por lo simbólico.

Ya hemos citado varios ejemplos al respecto, y sólo añadimos aquí que uno de los críticos latinoamericanos que con mayor lucidez ha enfrentado el complejo problema de estudiar el texto literario en contexto, sin desvirtuar su especificidad, es el estudioso brasileño Antonio Candido, quien ha propuesto también —como se vio en el capítulo primero de este libro— la existencia de “momentos decisivos” en la literatura. Es posible que existan manifestaciones literarias de gran valor estético y tengan organicidad como expresión de una época, pero que no necesariamente generen tradición, debido a las condiciones de aislamiento geográfico o histórico, o incluso a la escasa recepción entre

<sup>35</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1982), 19.

lectores y críticos, de tal modo que no se hubiera dado una continuidad en los procesos. También es posible que, inversamente, existan obras no estrictamente literarias que logren insertarse en una tradición. En ninguno de estos dos casos se puede hablar estrictamente de “momentos decisivos”. Sólo son “decisivos” aquellos momentos en los que se discierne la formación de un sistema.

Lejos de caer en una nueva forma de exaltación y fanatismo, estos acercamientos plantean una fuerte crítica de las visiones exclusivistas de la literatura latinoamericana, que llegan a plantear la posibilidad de construir una teoría literaria exclusiva para la región. Así, en una de las últimas entrevistas realizadas antes de su muerte, en 1983, Rama planteaba este problema y se preguntaba:

¿Qué quiere decir hacer una teoría para la literatura latinoamericana?: ¿significa que nuestra literatura no tiene nada que ver con las literaturas europeas?, ¿que no hay principios interpretativos en las literaturas europeas que son los mismos en las americanas?, ¿que la teoría de la metáfora va a ser distinta en la literatura latinoamericana que en la europea? Entonces se me dirá: que una teoría literaria latinoamericana quiere decir que hay procesos productivos peculiares dentro de nuestro continente. Pero, ¿estos procesos productivos no aparecerán en África también? ¿Las literaturas

africanas no tendrán procesos productivos y de elaboración muy similares a los de América Latina, en la medida que son países del Tercer Mundo con determinadas condiciones? [...] Yo creo que la literatura latinoamericana forma parte de un vasto territorio que se llama “las literaturas”, y no se va a encontrar que los tropos son diferentes en las literaturas americanas que en las literaturas europeas. Yo querría que alguien me probara semejante dislate. Es decir, no se puede estar procurando de tal modo la segmentación de nuestra literatura del conjunto de las literaturas mundiales. Lo que yo creo que se puede hacer y es importante es esto: en la medida que toda teoría se organiza sobre un conjunto de materiales literarios determinados, tú puedes decir que en una teoría realmente general de la Literatura [...] también deben estar las latinoamericanas. Eso sí es correcto. Es decir, que la praxis latinoamericana también debe contar como la praxis europea, china o africana en el momento de diseñar una teoría general de las literaturas. Entonces es correcto y lógico decir que cada una de estas praxis son contribuciones que pueden enriquecer una teoría general, pero esto significa incorporarse al conjunto de la literatura, no separarse, no segmentarse.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Jesús Díaz-Caballero, “Ángel Rama o la crítica de la transculturación (última entrevista)”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*.

Reflexionaba también sobre los procesos de transculturación literaria por él estudiados, y planteaba la necesidad de una incorporación y transformación de todo el nuevo material que traen los tiempos:

Yo creo que es una hazaña de los pueblos del Tercer Mundo, la capacidad que tienen para transformar todo esto. Yo alguna vez dije que la operación que hacía Borges con la información universal para elaborar sus cuentos —vale decir la manera en que él cita cosas reales, soñadas o inventadas; la manera que él maneja la bibliografía y hace con ella cualquier cosa, transformándola en cuentos— era una operación de *bricolage*, exactamente como la que hace el jefe de una tribu africana que tome un sillón de dentista al que lo sacramenta, le pone cosas y lo transforma en el trono real. O es como lo que hace un indígena peruano al cual le traen las tijeras, que son para cortar, y las transforma en instrumento de música. Toda la música peruana india está hecha con instrumentos españoles, pero con ellos los indígenas han hecho otra cosa. Ése es el fenómeno de creatividad que me parece importante. La idea de esconderse y ponerse rígido dentro de las tradiciones no sirve de nada. El problema es esa plasticidad, esa capacidad para responder al desa-

---

*americanos*, editado por Mabel Moraña (Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1997), 336-337.

ño que presentan todos esos materiales y hacer con ellos una cosa nueva.<sup>37</sup>

Y respecto de la posibilidad de que las culturas regionales puedan soportar el efecto de la modernización sin dejar de conservar sus tradiciones y valores, dice: “Yo creo que sí lo pueden hacer. Y los ejemplos son esos narradores de la transculturación. El caso de Rulfo, de García Márquez o de Arguedas son la demostración de que efectivamente son capaces de hacerlo”.<sup>38</sup>

Los nuevos enfoques críticos de la literatura latinoamericana, mucho más ricos y complejos en el estudio de fenómenos de orden ideológico y conscientes de la necesidad de incorporar tanto los avances de la crítica —por ejemplo, la nueva consideración de la cultura hecha a partir de los aportes del estructuralismo— como de las ciencias sociales y una visión renovada de la historia y los procesos sociales y políticos, han enriquecido nuestras primeras preguntas.

En nuestros días surgen propuestas de enorme interés no sólo por parte de estudiosos de la región, sino también procedentes del medio académico estadounidense. Así, por ejemplo, parte significativa de la producción crítica y la reflexión

<sup>37</sup> Díaz Caballero, “Ángel Rama o la crítica...”, 340-341.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 341.

latinoamericanista, como la de dos de nuestros más importantes estudiosos actuales, Mabel Moraña y Walter D. Mignolo, se ha llevado a cabo en el ámbito académico estadounidense, en torno a las universidades de Pittsburgh y de Duke respectivamente. Las reflexiones de Mignolo sobre el tema son fundamentales:

La complejidad de interacciones semióticas y transacciones discursivas durante el período colonial nos enfrenta a una fascinante superposición de construcciones territoriales cuya sofisticación simbólica se achata y se pierde cuando, en el gesto etnocéntrico de apropiación, lo cubrimos con la pátina del sentimiento que me identifica como hispano o latinoamericano. Por otra parte, nos permite distinguir el canon (que se nos impone como obligación leer y transmitir) del campo de conocimiento y de investigación (que se nos impone como un deseo o un interés perseguir). Lo primero es una herencia cultural construida como territorialidad a la que pertenecemos (o, como extranjeros reconocemos) y transmitimos; comenzamos a construir lo segundo (según la tesis de este artículo), como conocimiento y como diferencia crítica con lo primero. La preocupación por afirmar la identidad cultural latinoamericana frente a la europea fue una etapa necesaria en la “búsqueda de nuestra expresión” e inevitable frente a la callada e imponente identidad del coloni-

zador. Mientras que su prolongación es justificable desde el punto de vista del programa ideológico de un grupo intelectual representativo de un amplio sector de la población, sería contraproducente pensar que la tradición en la que me sitúo incorpora sin diferencia todo el pasado del que me apropio y todo el presente que ignoro o desconozco. La literatura (y las tradiciones literarias) forman parte de lo que soy. Para que ella se constituya en campo de conocimiento es necesario puntualizar la diferencia entre el canon que leo y transmito (la literatura hispano/latinoamericana) como miembro de una cultura o interesado en ella, del campo de conocimiento que construyo y transmito como practicante de una disciplina. Se trata de la simple distinción entre autocomprensión (hermenéutica) y conocimiento (epistemología). El estado de crisis es el de la tensión entre ambos niveles.<sup>39</sup>

Los estudiosos han propuesto categorías como ‘heterogeneidad’, ‘transculturación’, ‘ciudad letrada’, ‘colonialismo interno’, ‘subdesarrollo’, ‘hibridez’, para explicar fenómenos no sólo sociales y culturales sino también literarios. Más aún:

<sup>39</sup> Walter Mignolo, “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Lectura crítica de la literatura americana; inventarios, invenciones y revisiones*, vol. 1 (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996), 25.

el gran avance de estos y otros conceptos como el de 'sistema literario' o 'estructura estructurante' trabajados por Antonio Candido resultan de particular importancia en cuanto plantean la posibilidad de establecer un vínculo fuerte, aunque no determinista sino dinámico y complejo, entre el texto y el contexto.

A este respecto, y para seguir tejiendo ese complejo entramado que he denominado espacio simbólico de intelección, decido cerrar este apartado con la mención del ejemplar balance de la obra de Antonio Cornejo Polar realizado por Mabel Moraña, y que constituye un hito en la relectura de un clásico de la crítica latinoamericana desde el mirador del presente. Moraña muestra cómo muchos de los debates actuales sobre "globalización, transdisciplinariedad y *area studies*" son "debates que se nutren en gran medida, muchas veces sin dar(se) cuenta de ello, de la crítica de Cornejo Polar":

En efecto, la vinculación estrecha entre los usos de la lengua, el posicionamiento neocultural de discursos y sujetos, y los desplazamientos transterritoriales (exilios, migraciones, diásporas y los consecuentes "imaginarios posnacionales" que ellos generan) son el trasfondo teórico que informa las nociones de heterogeneidad, totalidad contradictoria

(no dialéctica) y sujeto migrante, que son centrales en la obra del crítico peruano.<sup>40</sup>

Y otra observación de Moraña sobre los aportes de Cornejo Polar, que considero se puede hacer extensiva a muchos de nuestros más grandes críticos, es el reconocimiento de “la cualidad relacional de la subjetividad social”, confrontada con una “intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas”, hecha de “fisuras y superposiciones” y una “inestable quiebra”, que el crítico planteó en *Escribir en el aire*.<sup>41</sup>

A partir de la década de los ochenta presentamos un momento marcado por la “subalternización” del español por parte del inglés (tomo una acertada expresión de Moraña), de la historia por parte de la teoría y de las visiones de conjunto por parte de los enfoques compartimentalizados. Remontar esta escala negativa y empobrecedora y encontrar nuevos enlaces de la experiencia íntima

<sup>40</sup> Mabel Moraña, “Desplazamientos, voces, y el lugar de la lengua en la crítica de Antonio Cornejo Polar”, en *Antonio Cornejo Polar...*, 310-311. En años recientes se ha emprendido una interesante relectura de los aportes fundamentales de Cornejo Polar, como lo prueban la obra arriba mencionada y también *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, coordinado por José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996).

<sup>41</sup> Mazzotti y Zevallos, *Asedios a la heterogeneidad...*, 312.

e intransferible del autor con la palabra del mundo será tarea de escritores y críticos en el siglo XXI.

### *AIRES DE FAMILIA*

Por mi parte, adhiero también a la posibilidad de interpretar la literatura latinoamericana como poseedora de aquello que Carlos Monsiváis, inspirado a su vez en un concepto del segundo Wittgenstein, denomina “aires de familia”. Así lo plantea: “El debate está abierto: ¿cómo se vinculan o desvinculan las culturas nacionales y la cultura iberoamericana? ¿Dónde radica ‘lo latinoamericano’?”, y a partir de ello ofrece un panorama de los complejos y paradójicos procesos históricos, políticos y culturales que vivieron nuestras naciones en distintos momentos de su historia:

No tan paradójicamente, la unidad hispanoamericana se inicia con la disolución formal del gran lazo cohesionador: la corona de España. En el siglo XIX independizarse de España es tarea que lleva a la invención de las nacionalidades [...]. Además de las peculiaridades de cada virreinato y de la perseverancia (menospreciada y perseguida) de las culturas indígenas en muchos de ellos, se mantienen las grandes instituciones formativas: el idioma español, la religión católica, la Familia Tribal, la metamorfo-

sis incesante de las costumbres hispánicas, los procesos de consolidación histórica, el autoritarismo y los reflejos condicionados ante la autoridad.

A los países de Iberoamérica los va uniendo el culto al Progreso, el otro nombre de la azarosa construcción de la estabilidad, que pasa por el desarrollo educativo, las doctrinas filosóficas (el positivismo, muy señaladamente), las Constituciones de las Repúblicas, los códigos civiles y penales, la disminución de los aislamientos geográficos, la exasperación ante lo indígena (considerado “el peso muerto”), la mitificación del mestizaje, el afianzamiento de los prejuicios raciales, las corrientes migratorias, el frágil equilibrio entre lo que se requiere y lo que se tiene. Y si el avance de los países es desigual, las semejanzas son extraordinarias.<sup>42</sup>

Y concluye el capítulo con estas palabras:

¿Qué se sabe hoy de lo que ocurre culturalmente en América Latina en atmósferas dominadas por la economía y la política? ¿Son compaginables la globalización y el nuevo aislacionismo? ¿Qué une y qué divide a países hermanados por las deficiencias de la economía y las gravísimas insuficiencias de la política? La cultura iberoamericana existe, pero los

<sup>42</sup> Carlos Monsiváis, “‘Íncultas razas ubérrimas’: los trabajos y los mitos de la cultura iberoamericana”, en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 114-115.

modos tradicionales de percibirla han entrado en crisis. *Miré los muros de las patrias más...*<sup>45</sup>

Recordemos que la concepción de “aires de familia” permite lograr agrupamientos complejos de elementos heterogéneos a partir de coincidencias de diverso tipo. Así, puede haber afinidades de cierto tipo entre la estructura de la obra *a* y la obra *b*, a la vez que afinidades estilísticas entre el autor de *b* y el de *c*, o afinidades ideológicas entre las propuestas de las obras *c* y *d*, etc. Así, en cierto sentido y bajo ciertas condiciones podemos hacer un enlace entre preocupaciones generacionales y empleo de ciertas figuras retóricas en común (pienso en la ironía y la paradoja), entre Borges y Martínez Estrada, mientras que desde otra perspectiva puede trazarse un mayor acercamiento de Borges y Bioy, y desde otra perspectiva encontrar afinidades entre Borges y Reyes, sin que por ello se haga necesario conformar un conjunto único y monolítico. Esta noción permite también establecer de manera dinámica nexos entre la literatura de García Márquez y la de Toni Morrison, quien declara la importancia que tuvo la lectura de la novela del autor colombiano para su propia experiencia escritural, como Gabriel García Márquez declaró más de una vez lo que significó para él el descubrimiento de la gran narra-

<sup>45</sup> Monsiváis, “Íncultas razas...”, 154.

tiva de William Faulkner y Ernest Hemingway o la de Juan Rulfo por obra de su amigo, coterráneo y contemporáneo, Álvaro Mutis. O establecer desde otra perspectiva nexos entre obras escritas por autores de origen latino que viven en Estados Unidos o autores nacidos en algún país de América Latina hoy radicados en Europa, con otros autores que han nacido y muerto en la región. La noción de “aires de familia” permite también enlazar de manera dinámica distintos órdenes de la experiencia literaria, desde el íntimo momento del hallazgo de un autor que resulta decisivo para otro autor, y éste convierte en su “influencia”, hasta el hecho de compartir preocupaciones de época: la generación de Medio Siglo y la fenomenología, o la experiencia de la generación del crack y su rechazo del realismo mágico, etc. Y nos permite incluso develar esta paradoja que es la existencia de un “grupo sin grupo”, como Contemporáneos, para quienes el enlace en lo más íntimo de la experiencia estética puede ser más decisivo que la militancia política.

En el libro de Monsiváis, entre muchos otros temas, alternan una penetrante mirada al papel que cumple la poesía en nuestras sociedades y el análisis descarnado de la cerrazón y exclusión a que da lugar el nuevo modelo económico apoyado en el “determinismo del libre mercado” y los acelerados avances de la industria cultural. La obra se cierra así:

“Un continente pasado de moda.” A diario se hallan elementos que ratifican el filo devastador de la frase. En la globalización, muchas de las economías nacionales se quebrantan, el empleo se reduce en términos relativos, y a veces absolutos, al grado de que entre los atenuantes del desastre figuran de modo prominente las exportaciones de droga, la inmigración y la economía informal; se viene abajo el gasto real en educación, vivienda y asistencia.

El determinismo del mercado libre se apoya en privado o público en la zona catastrófica de la educación. Entre los jóvenes de las universidades públicas privan el desaliento, la desesperanza, la apatía, todo lo derivado de la gran certidumbre: el futuro conocido o previsible ya no nos acompaña [...]. En vez del sueño de la movilidad social, la comprobación del ascenso sin interrupciones: el de los jóvenes de las universidades privadas, la élite garantizada de los gobiernos y las finanzas, los beneficiarios directos de la historia [...].

La sacralización de la desigualdad repercute drásticamente en la vida académica y la vida intelectual [...].

Para llegar a las oportunidades de consumo cultural deben trascenderse la inercia, el encarecimiento del proceso informativo, las sensaciones inducidas de inferioridad ante el conocimiento. Luego del esfuerzo inicial, pocos persisten en la lectura (el analfabetismo recurrente), pero se acrecienta el número

de los que mudan de hábitos de consumo cultural, no obstante la cerrazón social y la falta de posibilidades adquisitivas [...].

No hay conclusiones, tal vez sólo la cita de José Lezama Lima: “El gozo del ciempiés es la encrucijada.”<sup>44</sup>

## LITERATURA LATINOAMERICANA HOY Y MAÑANA

No podemos exagerar, pero tampoco disimular, la recurrencia de ciertos fenómenos, experiencias, procesos, dinámicas, instituciones, desafíos históricos y propuestas imaginarias. No podemos tampoco desatender las categorías de análisis que grandes representantes de nuestra crítica literaria ofrecieron para examinar algunos de ellos: ‘ciudad letrada’, ‘heterogeneidad’, ‘sistema’, ‘mestizaje’, ‘hibridez’, “transculturación”... Existe, sí, una tradición crítica latinoamericana que se desencadena a partir del reconocimiento del valor heurístico e interpretativo que tienen los aportes de los estudios sobre la lengua, la historia y la cultura, y que han dado propuestas de gran interés a partir de una recomplejización de los fenómenos a la vez

<sup>44</sup> Monsiváis, “A manera de epílogo”, en *Aires de familia*, 251-254.

que de un empeinado esfuerzo de sistematización y síntesis, de reconocimiento de la especificidad de los procesos artísticos y estéticos a la vez que de intento por correlacionar algunos de ellos con la serie social.

La pregunta por la existencia de una literatura latinoamericana conduce a su vez a la pregunta por la existencia de una tradición crítica en América Latina, enlazada a su vez con la pregunta por una comunidad de lectura. También los críticos han buscado, en algunos casos, su *Macondo*, en otros, su *Aleph*, mientras que algunos más siguen intentando recuperar los ecos de las voces y los trozos de un *espejo enterrado* en pleno proceso de eclosión de las industrias culturales.

Ocioso sería presentar aquí un listado —por otra parte, inacabable— de las novísimas producciones literarias de nuestra América. Prefiero plantear tres ejemplos límite de expansión de nuestras fronteras imaginarias, tres grandes muestras de los alcances de nuestra “conciencia posible” y del modo en que el problema de la representación conduce al problema de la representatividad: a diferencia del primer Creador —el único que puede afirmar “soy el que soy”—, el escritor “deicida” se ve conducido a plantear, a través de su propio quehacer, la pregunta por el quién, el cómo y el porqué de su nueva creación de un mundo. Todo pionero descubre nuevos territorios que más tarde

se irán reconociendo y poblando: nuestra literatura “de punta” no es necesariamente sólo la que se dedica a las exploraciones del lenguaje, es también la que indaga nuevos territorios y nuevos símbolos de nuestra cultura, al mismo tiempo que se explora a sí misma en el acto de representación.

*MAÍRA*: VIAJE AL CENTRO  
DE UNA CULTURA

¿Por qué razón un antropólogo decide escribir novela? Muy posiblemente porque siente que el carácter complejo, polifónico y multívoco de la realidad cultural no puede reducirse al informe de campo sin sufrir el recorte de la pluralidad de sentidos que esa realidad encierra. *Juan Pérez Jolote* (1948), de Ricardo Pozas, es más que una historia de vida convencional: hay en ella un salto estético que la convierte en historia de *una* vida, en pieza literaria. Hay en la *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, un salto que la convierte en una épica del perseguido.

*Maíra* (1976), la primera de una serie de novelas del antropólogo brasileño Darcy Ribeiro, es un esfuerzo pionero de representación de una cultura con una posición original: los diversos puntos de vista del narrador confluyen hacia el propio de la

cultura mairum.<sup>45</sup> No se trata entonces de traducir una visión de mundo a la propia del autor, sino de que el escritor se obligue a sí mismo a relatar una historia en los términos de esa cultura. Ribeiro retoma así una experiencia límite que, desde otro punto de partida, confluye con la emprendida por João Guimarães Rosa en su extraordinario cuento “Mi tío, el jagareté”.<sup>46</sup>

Este proyecto revolucionario de Ribeiro se corresponde sin duda con su posición en favor de las *indianidades* y el respeto a cabalidad de las culturas que no son la propia. Se corresponde también con el esfuerzo hecho por el antropólogo y político brasileño para defender los derechos de las diversas culturas del Brasil: ¿Cómo ve la cultura mairum su incorporación violenta y unilateral al Brasil moderno? ¿Cómo se retrata narrativamente la incompreensión con que la cultura hegemónica observa a la cultura hegemonzada? ¿Cómo se pinta el control autoritario, el “estorbo” que para un brasileño medio significa el “otro” subalterno? ¿Cómo se describe el aprendizaje inverso a la deculturación y aculturación, la *reculturación* de un hombre proveniente de una cultura hegemónica que regresa a

<sup>45</sup> Darcy Ribeiro, *Maíra*, traducción de Pablo del Barco (México: Nueva Imagen, 1983 [1976]).

<sup>46</sup> João Guimarães Rosa, “Mi tío, el jagareté”, traducción de Valquiria Wey, en *Campo general y otros relatos* (México: FCE, 1963), 417-454.

la comunidad mairum y debe recuperar su pasado, el *ethos* de su cultura madre, *retraducirse* para ser entendido por su comunidad, si no es a través de la complejidad de planos de conciencia y la estilización que nos permite seguir la génesis de un personaje literario, que vive una iniciación cultural *inversa*: la vuelta a su cultura de origen?

Aquí estoy, por fin, en Santa Cruz, esperando para ir hacia adelante, volviendo para atrás [...].

No soy el soldado que regresa victorioso o derrotado. No soy el exiliado que retorna con nostalgia de sus raíces. Soy el otro en busca de uno. Soy lo que resulto ser, aún, en esta lucha por rehacer los caminos que me deshicieron [...].

Para ellos vuelvo, regreso, con el deseo de retornar a una convivencia que yo nunca debería haber roto. ¿Con que ojos me miran...?<sup>47</sup>

El narrador acompaña al protagonista en este viaje de regreso; el lector deberá hacer lo propio y para ello será necesario que se lo inicie en los elementos más significativos de la cultura a conocer: mitología, reglas de parentesco, organización de la aldea y del cosmos mairum. Entender al otro es un trabajo, implica esfuerzo y aprendizaje. Al ingresar al universo de la novela ingresará a un mundo de

<sup>47</sup> Ribeiro, *Maíra*, 80-81.

correspondencias al que no está habituado: ¿qué relación significativa, qué tipo de indicio constituyen los gemelos nacidos muertos-derrotados al principio de la novela y la pareja mítica potente de los hermanos Maíra y Micura, capaces de burlar a quienes desean hacerles daño? ¿En cuál de estos niveles, el nivel histórico de una cultura amenazada, o el nivel mítico de una cultura que sobrevive, se encuentran narrador, personajes y lectores?

En este caso no se trata sólo de un “viaje a la semilla” dentro de la propia cultura, sino de una exploración de frontera entre lenguajes, discursos, formaciones textuales, para tratar de aproximarse a una visión de mundo que no es la propia del escritor, gobernada por leyes en pugna.

En uno de los múltiples relatos que se integran en la novela, “Maíra: Jaguar”, el papel preponderante del *aroe* o sacerdote mairum, la autoridad y potencia de su palabra como portador del *ethos* del grupo, la recuperación de la asignación clánica con el sistema de tabúes e interdicciones y, sobre todo, el esfuerzo por retratar un mundo organizado conforme a un horizonte no occidental hacen mucho más que poner a prueba las convenciones representativas con que se manejan autor y lector. Se trata de instaurar un mundo potente, con un peculiar sistema de correspondencias y asociaciones:

¿Pero por qué un jaguar de nombre Jaguar no puede, él mismo, traer un tigre a su casa? Y mi onza no era una onza cualquiera. Era una negrota, moteada de plata, de ojos verdes, brillantes como linternas. Pensándolo bien, ella me desafiaba sólo por existir. ¿Y para qué habría nacido y vivido, matando y comiendo animales y hasta gente, matando sin cuenta... para qué nació y vivió si no fue para encontrarme, aquel día, y desafiarme? Su sino era enfrentarse conmigo en una lucha de vida o muerte. Mi sino era encontrarme con ella en una lucha a vida o muerte.<sup>48</sup>

Si bien nuestro mundo intelectual se ha visto recientemente conmovido por las teorías sobre la alteridad, en su mayor parte estas no han representado un verdadero esfuerzo por promover una comprensión intercultural profunda, sino que se han agotado en recetas vacías, que reproducen de manera mecánica y exterior la idea de “tolerancia”.

Como lo ha dicho Carlos Fuentes, “el que incluye, enriquece; el que excluye, empobrece”: la comprensión del otro implica un movimiento dialéctico que parta de un verdadero trabajo de interpretación de la cultura del otro y llegue a la superación y enriquecimiento de la propia visión restringida del mundo, con la incorporación de un nuevo sen-

<sup>48</sup> Ribeiro, *Matra*, 223-224.

tido, más rico y generoso, del *nosotros*. He aquí una de las más riesgosas experiencias de frontera en la integración de mundos, temporalidades, formas discursivas que coexisten en el mismo tiempo y espacio de la vida de una nación y sin embargo son ajenas y de difícil traducción.

*LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO:*  
REPENSAR NUESTRAS FRONTERAS

En el prólogo que Ángel Rama preparó para la edición española de *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa,<sup>49</sup> leemos lo siguiente:

Concluida la lectura de las 549 páginas de *La guerra del fin del mundo*, dos conclusiones se imponen: es artísticamente una obra maestra y con ella ha quedado consolidada la novela popular culta en América Latina [...].

A la intensidad, amplitud y coherencia del proyecto y a la soberana sapiencia narrativa, debe atribuirse que América Latina alcance su *Guerra y Paz*, aunque con cien años de retraso, haciendo de su autor nuestro mayor clásico vivo [...].

<sup>49</sup> Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Seix Barral, 1981).

También le debemos a esta obra una audaz integración cultural latinoamericana asociando sus dos hemisferios (brasileño e hispanoamericano) [...]. Con esta novela es propuesto francamente [un] ambicioso objetivo: se trata de narrar el asunto que motivara una obra capital de las letras brasileñas, *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, aunque partiendo del documento histórico más que de la novela, pero integrando forzosamente a ésta en la nueva estructura narrativa, casi como un documento más.<sup>50</sup>

Puente imaginario tendido entre dos hemisferios, *La guerra del fin del mundo* supone una de las más audaces exploraciones de nuestro continente: como un pionero, Vargas Llosa se interna en la frontera entre dos lenguas y dos culturas, cuyo parentesco muchos reconocen pero pocos se atreven a demostrar. Se interna también en la frontera entre historia y narración de una manera singular. Y explora también la frontera entre el proyecto positivista y modernizador del Brasil y un movimiento milenarista restaurador.

La antítesis sarmientina regresa aquí para mostrar la incompreensión que separa los orbes “civilizado” y “bárbaro”, urbano y rural, todo ello vuelto

<sup>50</sup> “*La guerra del fin del mundo*: una obra maestra del fanatismo artístico”, texto recogido en Rama, *La crítica de la cultura...*, 335-336.

más complejo aún por la existencia de sectores de la aristocracia feudal cuyas características retrató incomparablemente Gilberto Freyre en *Casa-grande e senzala*.<sup>51</sup> La dificultad, la complejidad del movimiento religioso rural, hace pensar a uno de los personajes si la guerra de Canudos no se trata de “una carrera hacia un espejismo”.<sup>52</sup>

La incomprensión domina la relación entre los diversos sectores que toman parte en la guerra. La profesión de fe positivista y autoritarista de Moreira César; la defensa de los intereses de los hacendados autonomistas por parte del Barón de Cañabrava; el republicanismo progresista desvirtuado por el cinismo de Epaminondas Gonçalves; el fanatismo restaurador popular del movimiento de Canudos, desplegado a su vez en el complejo espectro de cada uno de los personajes marginales que siguen al Consejero (el bandido arrepentido, el comerciante, la mujer burlada, el Beatito...); el racionalismo y anarquismo del frenólogo irlandés Galileo Gall; el sistema de valores del sertanejo nordestino en los personajes de Rufino, Jurema y Caifás, y la curiosidad y capacidad de comprensión de las diversas situaciones por parte del pe-

<sup>51</sup> Gilberto Freyre, *Casa-grande y senzala. Introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil*, prólogo y cronología de Darcy Ribeiro, traducción de Benjamín de Garay y Lucrecia Manduca (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), 192.

<sup>52</sup> Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

riodista miope, que pasa de ser un “escribidor” sin compromiso a un testigo comprometido...

Este magnífico fresco de la sociedad rural latinoamericana, con patronos y peones, con escépticos y fanáticos, con poderosos y desharrapados, en el que pululan sin comprender la dimensión histórica cientos de seres empobrecidos y hambrientos, y sobre el que teorizan hombres de la ciudad y del poder que no los entienden, se dedica a explorar esas fronteras de incomprensión, *tierras de nadie* que impiden la integración armónica y la posibilidad de erigir un proyecto colectivo.

A diferencia de Euclides da Cunha, quien a través de su obra buscó dar un diagnóstico de los males que aquejaban a la sociedad rural norteamericana e impedían su entrada en el progreso, Mario Vargas Llosa asume una posición relativista, procurando acercar su novela a una crónica antes que a una evaluación, aun cuando *La guerra del fin del mundo* se convierta en realidad en un juicio sobre los intelectuales, representados por el irlandés Gall y el periodista sin nombre. En efecto, el fanatismo anarquista del frenólogo irlandés Gall impide a este personaje entender la realidad y lo convierte en el extremo del desarraigado e inadaptado. Por su parte, el periodista miope —figura sin duda emparentada con el escritor sensible y escéptico de *Conversación en La Catedral*—, representa al intelectual capaz de ir ampliando su comprensión de

los fenómenos, aunque no deje nunca de tener una posición marginada de los círculos del poder y la toma de decisiones.

Vargas Llosa explora por tanto las fronteras, las zonas de encuentro y desencuentro de América Latina; tiende puentes para mostrar las recurrencias que pueden existir entre mundos rurales distantes, entre planes civilizadores procedentes de diversos polos urbanos, entre proyectos intelectuales y movimientos sociales, y rediseña el mapa imaginario de América Latina a partir de estas mismas y dolorosas recurrencias de proyectos fallidos y realidades incomprendidas.

#### *OMEROS*: LA NUEVA CICATRIZ DE ULISES

Descolonizar la imaginación: tal es la tarea que se lleva a cabo en el *Omeros*,<sup>53</sup> obra magna de Derek Walcott, la gran épica a la vez caribeña, latinoamericana y universal que describe vertiginosamente la tala del primer árbol y la caída de los dioses, la cultura, la cosmovisión toda del hombre colonizado. Nuevo Césaire, Walcott transforma con alquimia de artista extraordinario el drama de los pueblos

<sup>53</sup> Derek Walcott, *Omeros*, edición bilingüe, traducción de José Luis Rivas (Anagrama: Barcelona, 1994 [1990]).

coloniales. El punto de vista del narrador recorre vertiginosamente, con una iluminación incomparable y una lucidez extrema, el drama del hombre que comprende la cicatriz nunca cerrada del hecho colonial.

En uno de los estudios de ese memorable libro de crítica que es la *Mimesis* y que lleva por título “La cicatriz de Ulises”, Erich Auerbach estudia los relatos homéricos y la versión del tiempo que ellos reflejan, a través de un *flashback* como el que se hace al recordar el origen de la cicatriz del héroe griego, y que permite reconstruir su vida.

Desde el *Ulysses* de James Joyce hasta los *Cantares* de Ezra Pound, la *Iliada* y la *Odisea* han sido fuente de recreaciones magníficas, todas ellas con pretensión de ofrecer una nueva visión de la universalidad. El *Ulysses* es la anti-saga de un anti-héroe que, sin embargo, sigue teniendo la descomunal intención de convertirse en la saga total del hombre moderno, a través de la crónica de un día cualquiera de un personaje vulgar en la ciudad de Dublín. Los diversos capítulos del *Ulysses* reproducen de manera enciclopédica todos los ambientes, todas las posibles formas de narración, los pasajes clave de la *Odisea*, en un complejo e inagotable entramado de referencias que da al lector la certeza de haberse hundido en un mundo total y paradójico: universal a la vez que anti-

heroico. Como bien observa además Salvador Elizondo, *Ulysses* es ante todo una descripción:

La descripción del hombre en tanto que *cuerpo-sujeto-de-la-percepción*. Claro está que esto requiere de un nuevo lenguaje [...] en el que los símbolos pierdan su categoría primaria, en que los símbolos dejen de ser los criptogramas que esconden una realidad fundamental [...]. La descripción no es, después de todo, sino esa confrontación paralela entre la realidad y el lenguaje. Trata de unificar la existencia del mundo con el sentido de las palabras y cuando éstas son insuficientes al artista [...] se ve obligado a recurrir a los gérmenes de un lenguaje en evolución o al cadáver de las palabras, recorre por lo tanto el camino que va desde los orígenes del lenguaje hasta su formación reciente.<sup>54</sup>

Si para Elizondo la dinámica de la obra de Joyce remite a la dinámica misma de la percepción a la que se refiere Husserl, podemos afirmar que otro tanto sucede con los enlaces metafóricos de la obra de Walcott, que revivifican el viejo quehacer participativo y el fenómeno de enlace de los mundos a través de la palabra, en su caso con un ritmo y un despliegue descomunales.

<sup>54</sup> Salvador Elizondo, "Ulysses", en *Teoría del infierno y otros ensayos* (México: El Colegio Nacional/El Equilibrista, 1992), 138-139.

En su *Omeros*, Walcott ha vuelto a invocar a Homero desde la Isla de Santa Lucía, esta vez para ofrecernos una de las más grandes obras de la humanidad, que es a la vez crónica de la Conquista, la devastación y caída de un mundo, y de su posterior recuperación a través de la palabra poética. El portentoso inglés de Walcott nos plantea un problema: esta obra, que, por la lengua y el origen de su autor, muchos no considerarían latinoamericana, ¿no lo es acaso como una de las más vastas empresas literarias que ha dado nuestro mundo cultural? ¿No es acaso el Caribe parte de Latinoamérica?

Esta cuestión no es sólo taxonómica, y es precisamente la obra de autores como Walcott la que habrá de poner en duda la exclusión del Caribe de nuestro mapa latinoamericano (exclusión que, por otra parte, se debe en buena medida a intereses extrarregionales: el Caribe como mar interior de los Estados Unidos de Norteamérica).

El nombre original de Santa Lucía, de la isla antes de ser descubierta por el invasor, es “Isla de la Iguana”. La iguana, reptil que ha sobrevivido a todas las catástrofes, sigue habitando esta tierra, como testimonio de su pasado:

“This is how, one sunrise, we cut down them canoes.”

Philoctete smiles for the tourists, who try taking

his soul with their cameras. “Once wind bring the news

to the *laurier-cannelles*, their leaves start shaking  
the minute the axe of sunlight hit the cedars,  
because they could see the axes in our own eyes [...].

I lift up the axe and pray for strength in my hands  
to wound the first cedar. Dew was filling my eyes,  
but I fire one more white rum. Then we advance.”

For some extra silver, under a sea-almond,  
he shows them a scar made by a rusted anchor,  
rolling one trouser-leg up with the rising moan

of a conch. It has puckered like the corolla  
of a sea-urchin. He does not explain its cure.  
“It have some things” —he smiles— “worth more than a dollar.”  
[...]

Although smoke forgets the earth from which it ascends,  
and nettles guard the holes where he laurels were killed,  
an iguana hearse the axes, clouding each lens

over its lost name, when the hunched island was called  
“Iounalao,” “Where the iguana is found.”  
But, taking its own time, the iguana will scale

the rigging of vines in a year, its dewlap fanned,  
its elbows akimbo, its deliberate tail  
moving with the island. The slit pods of its eyes

ripened in a pause that lasted for centuries,  
that rose with the Aruacs' smoke till a new race  
unknown to the lizard stood measuring the trees.

These were their pillars that fell, leaving a blue space  
for a single God where the old gods stood before [...].<sup>55</sup>

La iguana pertenece a una especie zoológica que  
habita la isla desde la prehistoria (y es más anti-

<sup>55</sup> “Así es como, una alborada, cortamos aquellas canoas.” / Filoctetes sonrío para los turistas que intentan robarle / el alma con las cámaras. “Luego que el viento da aviso / a los *laurier-cannelles*, las hojas comienzan a agitarse / en el momento en que el hacha del sol pega en los cedros, / porque veían las hachas en nuestros propios ojos [...]. / Levanto el hacha y pido fuerza a mis manos para herir / al primero de los cedros. El rocío arrasaba mis ojos, / pero me asesto otro ron blanco. Luego avanzamos.” / Por una moneda más de plata, bajo un almendro de mar, / les enseña luego una cicatriz hecha con un ancla aherrumbrada, / arrollándose el pantalón con el plañido creciente / de una trompa de caracol. Se ha abolsado como la corola / de un erizo de mar. No explica cómo se la curó. / “Tiene algunas cosas —sonríe— que valen más que un dólar.” [...] Aunque el humo olvide a la tierra de donde asciende, / aunque ortigas defiendan los hoyos donde fueron matados los laureles, / una iguana oye las hachas y sus ojos se nublan / por su nombre ya perdido, cuando la encogida isla era llamada / “Iounalao”, “Donde se encuentra la iguana.” / Pero la iguana, con toda calma, al cabo de un año / ha de escalar la jarcia de la enredadera, con la papada / abierta en abanico, los codos en jarras y la cola lenta / meneándose con la isla. Las bolsas hendidas de sus ojos / maduraron durante una pausa que duró siglos / y que se levantó con el humo de los arahuacos hasta que una nueva raza, / por el lagarto ignorada, se irguió midiendo a los árboles. / Ésos fueron los pilares que cayeron, dejando un espacio azul / para un Dios único en donde una vez estuvieron los antiguos dioses [...], Walcott, *Omeros*, libro primero, capítulo I, 10-13.

gua, por tanto, que el hombre mismo), a la vez que se perpetúa como tal en cada ejemplar único e irreplicable. Es también una iguana la que inspiró el nombre de la isla, y la especie de las iguanas, que sobreviven desde tiempos remotos la prehistoria y que se manifiestan en cada individuo, en el día de hoy, en este momento irreplicable.

La iguana habita un mundo fuera del tiempo humano, en el presente permanente de las especies, mientras que la historia de la isla comienza con los arahuacos, su exterminio y la llegada de otra raza que derriba los viejos dioses para poner en su lugar al Dios único.

También en América es posible descubrir un mundo parangonable al homérico, que no es copia ni imitación del griego sino nuevo mundo, con sus leyes, con sus personajes, aunque tocados todos por la marca colonial y por la marginación social. La Helena mulata no es menos bella que la troiana, pero usa ropas tomadas en préstamo de su patrona blanca. Y el heroico Aquiles no es menos aguerrido que su contraparte griega, pero enseña su cicatriz y cuenta su historia sólo a cambio de una moneda de dólar.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> El diálogo intertextual de Walcott con la *Odisea* tiene puntos de contacto y divergencia con los que estableció Joyce. Así, por ejemplo, cuando el señor Bloom llega a la cantina donde se encuentra con las meseras, Joyce alude a Circe y sus acompañantes: esta distancia entre el mundo homérico y el mundo cotidiano de Dublin no puede sino ser una distancia irónica.

El mundo de Walcott es un mundo de extremas correspondencias: toda la historia, toda la vegetación y la vida de la Isla de las Iguanas se pueden descubrir vertiginosamente en un gesto, en una hoja, en un resplandor: los mosquitos son dardos y son asteriscos y los hombres son hormigas y los troncos son canoas y Helena es una mujer y es toda la isla conquistada...

La nueva cicatriz de Ulises que Walcott nos plantea como símbolo es la cicatriz del hecho colonial, la marca del esclavo, la herida del sometido, la seña que ningún hombre colonizado, aunque vista con traje europeo, podrá nunca disimular. El talón del Aquiles homérico era la seña de su carácter humano, y por tanto mortal. La cicatriz del Aquiles walcottiano es la seña de su ineludible situación colonial. Sin embargo, Walcott ha dicho más de una vez que esa herida debe tomarse como lo que es hoy: una cicatriz, una peculiaridad en la anatomía de un pueblo que nunca habrá de borrarse pero que tampoco debe convertirse en estigma o señal que nos paralice:

Hay en la literatura una memoria de la imaginación que nada tiene que ver con la experiencia real, que es, de hecho, una vida distinta, y esa experiencia de la imaginación seguirá dotando de realidad la búsqueda del caballero medieval o la masa de una ba-

llena blanca, gracias a la fuerza de una imaginación compartida [...].

Acepto este archipiélago de las Américas. Al antepasado que me vendió y al antepasado que me compró les digo: no tengo padre, no quiero a ese padre, aunque os entiendo, espíritu negro, espíritu blanco, cuando los dos susurráis “historia”, pues si intento perdonaros a ambos caigo en esa idea vuestra de la historia que justifica y explica y expía, aunque no soy yo quien ha de perdonar [...]. Cuando interpretabais vuestros papeles, esos papeles otorgados por la historia del vendedor de esclavos y el comprador de esclavos, erais hombres que actuaban como hombres [...]. Yo, como el hombre más honrado de mi raza, os profeso una extraña gratitud. Os ofrezco mi agradecimiento extraño y amargo, pero también ennoblecedor, por el monumental gemido y la fusión de dos grandes mundos, como las dos mitades de un fruto cosidas por su propio jugo amargo, porque exiliados de vuestros propios Edenes me habéis situado en otro Edén prodigioso, y ésa fue mi herencia y vuestro don.<sup>57</sup>

Escribir es pues denunciar y estilizar, representar y crear, recordar e imaginar, hacer de la cicatriz

<sup>57</sup> Derek Walcott, “La musa de la historia”, en *La voz del crepúsculo*, traducción de Catalina Martínez Muñoz (Madrid: Alianza, 2000 [1998]), 84-86.

del hombre colonizado un principio de reflexión y de emancipación, *descolonizar* en el más alto sentido de la palabra: *descolonizar la imaginación*.

## V. AMÉRICA LATINA Y LA EXPERIENCIA LITERARIA

### DE LA CIUDAD LETRADA A LA MEGALÓPOLIS INFORMÁTICA

Tras haber superado la etapa que José Carlos Mariátegui denomina “cosmopolita”, la literatura latinoamericana ha ingresado a un nuevo momento histórico que en lo económico se corresponde con las nuevas formas de transnacionalización del capital. Reflexionemos un momento sobre los rasgos de esta etapa, que Mariátegui consideraba como la última “provisoriamente”, ya que no negaba la posibilidad de desarrollos posteriores.

El cosmopolitismo se gestó a partir del modernismo y las vanguardias, y significó una puesta al día y una sincronización de América Latina con fenómenos que se estaban dando en otras partes del

mundo. Con los modernistas, y fundamentalmente con Rubén Darío, el campo literario alcanza perfiles definidos y acordes con el proceso de modernización de las diversas esferas de la vida social; la producción simbólica se pone en consonancia con los ritmos de otras partes del mundo; el artista se profesionaliza; el campo literario se vuelve relativamente autónomo, y se redefine incluso el sistema de géneros literarios a partir de la asignación de un lugar central a la poesía.

Con las vanguardias el sistema literario evidencia nuevos cambios: el campo literario consolida su autonomía, se enriquecen y radicalizan los lenguajes artísticos y se genera un público especializado receptivo surgido de los sectores medios urbanos; se instaura el ideal universalista de la creación artística y se descubren nuevas categorías para pensar y producir la literatura, tal es el caso de las ideas vanguardistas de ‘imaginación’ y ‘ruptura’. Muchos escritores y artistas de vanguardia —César Vallejo, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Wifredo Lam— descubren paradójicamente en París los nuevos modos de acercarse a América Latina.

La idea carpenteriana de “lo real maravilloso” marca un momento posible en la “latinoamericanización” de un sector de las vanguardias, que de ningún modo debe entenderse como un regreso a la exaltación del “color local”, sino ante todo como

el descubrimiento de lo universal en lo latinoamericano. La posición paradójica de las vanguardias en el conjunto de la sociedad se traduce artísticamente en muchos de sus textos. Tal es el sentido de los manifiestos de época, que incluirán también la apertura a una nueva corriente de creación-reflexión sobre América Latina. Así, por ejemplo, se redescubren y revalorizan nuevos espacios imaginarios en los que se encuentran algunas de las claves de lo latinoamericano, como sucede con la recuperación del barroco por parte de José Lezama Lima, Severo Sarduy o el propio Carpentier.

La “ciudad real” rebasa las expectativas de la “ciudad letrada” y sus habitantes se convierten paulatinamente en el gran tema de las nuevas producciones: fenómenos como la creciente urbanización, alimentada por el incremento de los flujos migratorio e inmigratorio, la ampliación del sector terciario, el aumento de la alfabetización y el mayor acceso a la educación superior, derivarán en nuevos procesos de demanda, producción y recepción de las obras literarias.

Se genera en la década de los años sesenta y setenta el fenómeno por todos conocido como *boom*, categoría confusa que designa varias cosas al mismo tiempo: la emergencia de nuevas formas literarias, que alcanzan —como dice Rama— altos estándares de calidad y fijan nuevas metas elevadas a vencer; una nueva etapa en la profesionaliza-

ción del escritor; un nuevo fenómeno de recepción por parte del público y un éxito editorial y de ventas. Obras como *Cien años de soledad* marcan un momento culminante de la novela que Ángel Rama denomina “culto-popular”. En efecto, *Cien años de soledad* admite una lectura de especialistas y una lectura por parte del gran público, y que concilia diversos niveles de lenguaje, así como técnicas narrativas de vanguardia y fuentes provenientes del rico imaginario popular, en una magnífica integración de “lo culto” y “lo popular”. La narrativa del *boom* representó además el encuentro de la novela tradicional con un nuevo concepto de ficción.

Obras como *Rayuela* (1963), traducen artísticamente la extrema complejidad y fluidez del paisaje urbano. En la novela de Cortázar no sólo entra en crisis la noción clásica de ordenamiento del texto por capítulos (se trata de capítulos que pueden combinarse de diversos modos, con los consiguientes efectos de sentido), sino también el mapa de la ciudad y la partición clásica de géneros (la novela no es estrictamente “narrativa”, sino que incluye operaciones poéticas y ensayísticas). La redefinición del sistema literario latinoamericano se evidencia pues en el meollo mismo de las obras, y en la alteración de las formas de representación de la realidad, el deslinde de géneros y de estilos, etcétera.

*Cien años de soledad* y *Rayuela* son sólo dos de las grandes obras que por esos años se publican en nuestro continente, y que ensanchan los límites de público, lenguaje y convención literaria. A partir de ellas la literatura deberá enfrentar grandes desafíos tanto de técnica literaria como de conquista de públicos heterogéneos: “ciudad letrada” y “ciudad real” quedarán rebasadas en muchas partes de América por una nueva oleada que arrasa las viejas certezas.

Con el *boom* nuestro “cosmopolitismo” llega a su etapa más alta y a su vez entra en crisis. El *boom* representó un momento crítico en la modernización de nuestro sistema literario, con la consolidación de un nuevo lenguaje literario en América Latina y el hallazgo de formas que conciliaban admirablemente lo culto y lo popular e incorporaban el paisaje urbano. Si con el *boom* llegan a su punto culminante ciertos fenómenos de producción, lectura y recepción de las obras, su expansión entrará en crisis hacia los años setenta con la emergencia de nuevos procesos económicos, sociales, políticos y culturales, como el ingreso a una nueva etapa del capitalismo, las nuevas demandas sociales, la instauración de regímenes autoritarios en varios países de la región y la consolidación de las nuevas formas de la cultura de masas.

## REDEFINICIÓN DE LA CIUDAD LETRADA

El ideal de extensión de la cultura a todo el cuerpo social que anidaba en la obra de José Carlos Mariátegui y Pedro Henríquez Ureña no ha adoptado la forma por ellos pensada, ya que la fase actual del capitalismo ha generado nuevos y complejos fenómenos, muchos de ellos incluso paradójicos: por una parte, la masificación de la cultura ha derivado en procesos de fragmentación e hibridización; por otra parte, la propia cultura de élite defiende sus fueros a través de la reformulación de las reglas del campo literario. Entre estos dos extremos, el sistema literario se complejiza aún más con la génesis de formas y géneros intermedios.

La interpenetración de estos fenómenos no hace sino reproducir las diferencias entre grupos sociales y formas de acceso a la cultura: la desigualdad en el acceso a lo simbólico se corresponde con la desigualdad social que las relaciones capitalistas preservan y acentúan.<sup>1</sup>

En la actualidad se viven fenómenos complejos que actúan de algún modo como fuerzas en conflicto para el equilibrio del sistema literario. Por una parte, la expansión de la cultura de masas ha

<sup>1</sup> Véase Néstor García Canclini, "El debate posmoderno en Iberoamérica", *Cuadernos Hispánicoamericanos*, núm. 463 (enero de 1989): 79-92.

ensanchado un tipo de público, pero ha generado demandas más cercanas a la cultura de la imagen que a la de la palabra y el concepto. Como bien lo anota George Steiner:

El lenguaje de Shakespeare o de Milton pertenece a una etapa de la historia en que las palabras tenían un dominio natural de la experiencia. El escritor de hoy tiende a usar cada vez menos palabras y cada vez más simples, tanto porque la cultura de masas ha diluido el concepto de cultura literaria como porque la suma de realidades que el lenguaje podía expresar de forma necesaria y suficiente ha disminuido de manera alarmante.<sup>2</sup>

Dado que buena parte del mundo ya no puede ser captada de manera comprensiva por la experiencia común, y ha pasado a constituir tema de especialistas, existe como nunca antes en la historia un desajuste entre las nuevas realidades y la posibilidad de nombrarlas. Nuestra megalópolis se vuelve ancha, ajena y *massmediática*.

Por otra parte, algunos de los habitantes de la ciudad letrada de nuestros días están buscando nuevas formas de diferenciación y preservación de los rasgos distintivos que los definen como miembros de

<sup>2</sup> George Steiner, "El abandono de la palabra", en *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio (Barcelona: Gedisa, 2003 [1976]), 42.

una élite, mientras que otros, ante la dificultad de encontrar una inserción social estable, adoptan posiciones extremas y prefieren pronosticar la muerte de los intelectuales, del libro y de la lectura. Lo cierto es que, como dice certeramente Jesús Martín-Barbero, las prácticas diferenciadoras llevan a que la educación y la formación refuercen el uso excluyente de un saber hecho para obtener distinción y separación social.<sup>3</sup> Nuestra megalópolis se vuelve virtual e informática.

A este abigarrado panorama deben sumarse importantes fenómenos relacionados con las nuevas formas de reproducción artística y literaria. Por ejemplo, se abaratan, agilizan y estandarizan las formas de edición del libro, *papers* y fuentes documentales, con el desarrollo de la informática y las nuevas “supercarreteras” virtuales (correo electrónico, internet, etc.). Sin embargo, esto no ha derivado en una baja de precios y mayor circulación del libro, puesto que éste ingresa a su vez como mercancía diferenciada en un circuito manejado por empresas editoriales en creciente proceso de concentración, muchos de cuyos representantes más

<sup>3</sup> “Prólogo. Mis encuentros con Walter Benjamin”, en Jesús Martín-Barbero y Hermann Herlinghaus (eds.), *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamin* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2000), 11-21.

poderosos monopolizan desde las decisiones de qué publicar hasta las de cómo distribuir.

Nuevos fenómenos repercuten en los más variados sectores del sistema literario. No sólo afectan, como se ve, los canales de circulación y las formas de recepción, sino que también inciden en la redefinición del lenguaje artístico, en la eclosión de nuevos temas y formas de tratamiento de los mismos, e incluso en la reconfiguración de las relaciones entre prácticas y discursos.

La incontenible proliferación de obras, autores y formas artísticas ha dado lugar a su vez a una respuesta “tradicionalista” por parte de ciertos sectores que propugnan una vuelta al canon encabezado por las “grandes obras de la literatura occidental” (posición de críticos como Harold Bloom, quien reedita la preocupación de T. S. Eliot o F. R. Leavis), o bien respuestas de signo más incluyente, como las de Italo Calvino o Umberto Eco, quienes abogan por propiciar la lectura de los clásicos desde otra perspectiva que la del crítico estadounidense. Estas posiciones traducen, en suma, la necesidad de establecer nuevas tablas de valores que guíen al lector en la selva de los libros. El pesimismo de algunos sectores intelectuales contrasta con el optimismo de Carlos Monsiváis.

La “ciudad letrada” vive hoy, pues, violentas escisiones, invasiones, discusiones, autoacusaciones y autopresagios de muerte. Un complejo mosaico

en que conviven literaturas “de minorías sociales” producidas por grupos tradicionalmente marginados (literatura de mujeres, literatura regional, minorías étnicas, etc.), o por subgrupos urbanos “de especialistas” (nueva novela policial, nueva novela política, crónica ciudadana, a las que, a despecho de grandes diferencias, reúne un tipo de experimentación en cuanto al lenguaje literario inspirado en el prosaísmo y el interés por representar literariamente las complejidades de la urbe contemporánea).

Al mismo tiempo, cierto sector de esta ciudad letrada intenta delimitar un nuevo espacio, ciudad dentro de la ciudad, donde los autores se dediquen a exploraciones y experimentaciones formales de altos vuelos, con el empleo de un lenguaje de alto nivel de especialización y sofisticación, en muchos casos para iniciados, con restricción en sus criterios de ingreso y en el número de integrantes, etc. Pero, inversamente, surgen nuevas formas de impugnación de la ciudad letrada, pintas simbólicas de *graffiti* sobre los grandes monumentos de la cultura de élite: el ruido irrumpe en el silencioso recinto del *Ariel*; jergas y lenguajes secretos invaden la legua literaria y la norma culta: surge, como uno de los más notables ejemplos, la nueva novela urbana.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Véase al respecto Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina* (Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2002).

Abundan en nuestra época los pronósticos de muerte del intelectual,<sup>5</sup> que en mi opinión no son sino síntomas de la progresiva dificultad de encontrar nuevas formas de inserción social por parte del sector pensante en una época en que implosiona el Estado benefactor, y de la extrema complejidad de un mundo que ya no cabe en las viejas categorías interpretativas. Las nuevas posiciones intelectuales, como la que plantea la noción de pensamiento débil o la que propone la aplicación sin mediaciones de la teoría del caos a las ciencias humanas, no hacen sino mostrar la falta de un modelo comprensivo y comprehensivo de interpretación de la realidad. No anunciar pues la muerte del intelectual, sino someter las ideas a la autocrítica y dedicarse a una interpretación *leal* de la realidad social, debería ser tal vez con mayor fortuna la tendencia de nuestro mundo intelectual.

Por otra parte, los presagios de muerte del libro y los lectores son también síntoma de la reducción de los espacios del Estado como promotor de

<sup>5</sup> Un profundo pesimismo se ha apoderado hoy de buen número de intelectuales que predicán no sólo la muerte de la literatura sino la propia muerte de su función en la sociedad. Así, el antropólogo mexicano Roger Bartra se refiere a las que considera las cuatro formas de muerte del intelectual latinoamericano contemporáneo en su libro *La sangre y la tinta: ensayos sobre la condición postmexicana* (México: Océano, 1999). Joseph Hodara escribió hace ya algunos años para la revista *Ciencia y desarrollo de México*, un pronóstico trágico sobre la muerte del lector y de la necesidad de la lectura.

la lectura, del avance desproporcionado de la cultura de la imagen y la cultura de masas, así como del creciente monopolio de la actividad editorial por parte de grupos y consorcios transnacionales.

Este complejo y abigarrado panorama parece amenazar la integridad del sistema literario. Síntoma de ello son los nuevos conceptos interpretativos que se han propuesto para entender nuestra literatura: a los ya clásicos de ‘heterogeneidad’, ‘mestizaje’, ‘transculturación’ o ‘marginalidad’, se añaden ahora los de ‘hibridez’, ‘traducción’, ‘cruce’, ‘mutación’, etcétera.

Esta extraordinaria complejización y compartimentalización tanto de los textos como de los estudios a ellos dedicados expresa de manera elocuente el surgimiento de nuevos fenómenos — en muchos casos inéditos — en la sociedad en general. El crecimiento de los procesos de alfabetización (aunque menos pronunciados en años recientes), los movimientos poblacionales, la complejización de la sociedad, la diferenciación interna de algunos sectores (v. gr. las capas medias que se vinculan a nuevas formas de inserción en el sector terciario), etc., se vinculan directa o indirectamente a procesos específicos del mundo de las letras, con resultados sorprendentes.

A este panorama tan complejo es posible añadir, por mi parte, una reflexión en torno al surgimiento de formas literarias “intermedias” —no preci-

samente híbridas —, como el ensayo de opinión, la poesía conversacional, la prosaica, la novela-guion, la nueva crónica, el testimonio y muchas más, intermeditarias por tanto entre géneros cristalizados y tradicionalmente concebidos como “de escuela” y su consecuente sector de público, y géneros no tradicionales (algunos de ellos inspirados en los lenguajes de diversas subculturas y sectores sociales, o en los lenguajes de los medios masivos de comunicación), ligados también a nuevas formas de reproducción y circulación.<sup>6</sup> En efecto, las mayores y más crecientes facilidades de acceso a las modernas tecnologías, la necesidad de un entrenamiento más breve que el requerido para la formación como especialista o “iniciado”, la inserción de los textos en espacios no tradicionales, hacen que el autor de obras de arte intermedio esté generando nuevas formas de escritura que se incorporaron a nuevos circuitos sociales. Estas y otras características me han llevado a pensar que en el mundo contemporáneo se da una tendencia a la tan vertiginosa como fugaz eclosión de formas artísticas intermedias (*collage, poster, performance*), que de algún modo se asocian a nuevas formas de

<sup>6</sup> El concepto de ‘arte intermedio’ fue planteado por Pierre Bourdieu para el campo de la fotografía, práctica que resulta en una forma artística con características peculiares y novedosas. Véase Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, traducción de Tununa Mercado (México: Nueva Imagen, 1979). Muchas de sus observaciones pueden aplicarse al caso de la literatura.

producción y recepción literarias y se reflejan, por ejemplo, en las nuevas modalidades que adquieren las revistas literarias o los colectivos de poesía.

El espacio social definido que un día ocuparon nuestros escritores — pensemos en particular la fuerte relación que se estableció en el siglo XIX entre la literatura y la fundación de los estados nacionales — se ha visto profundamente modificado. Desde luego que no por ello la literatura ha dejado de representar un quehacer fundamental dedicado a descubrir, nombrar, interpretar, imaginar, ampliar nuestros horizontes y explorar los universos de la lengua y la cultura. Muchas son las obras que avanzan en sus búsquedas formales, su trabajo con el lenguaje y su experimentación con la forma literaria y los límites de los géneros. Se multiplican también los cruces entre nuevos lenguajes, nuevos soportes, nuevas tecnologías, y se reproducen de manera exponencial las posibilidades de encuentro de la palabra con la imagen y el sonido. Por otra parte, se exploran también nuevas modalidades de relación entre literatura, cultura y sociedad, y se amplían y afirman nuevos ámbitos creativos, se gestan nuevos universos acompañados por la correspondiente reflexión crítica, como es el caso de la literatura escrita por mujeres o por representantes de distintas lenguas y culturas por mucho tiempo marginadas.

Cada vez se contempla con menor optimismo la posibilidad de recuperar el espacio social para

la consolidación de un sector de “entendedores” capaces de producir nuevas síntesis comprensivas, comprehensivas y organizadoras de esta realidad compleja y plural. El anuncio de la “muerte” del libro, del lector y del intelectual no hace sino traducir la desesperanza ante la dificultad de inserción de estas instancias en el cuerpo social.

Muy lejos de cumplir los presagios de una muerte anunciada, la literatura latinoamericana se extiende hoy por nuevos territorios simbólicos. Alcanzada ya su normalización como quehacer estético y su etapa cosmopolita, nuestra literatura atraviesa ahora por zonas de nuevos descubrimientos y periodos de tensión, que sin duda darán lugar a una expansión de sus fronteras imaginarias y abrirán nuevos rumbos para el reconocimiento simbólico de América Latina. La “ciudad letrada” vive ahora fuertes convulsiones puesto que, si por una parte algunos sectores de ella tienden a convertirla en una “megalópolis informática” —nueva torre de marfil ligada a los centros hegemónicos de la más reciente etapa del capitalismo—, nuevos habitantes provenientes de su *hinterland* y las nuevas formas de la cultura de masas amenazan los presupuestos sobre los que esa ciudad fue construida.

Si muchos presagian la muerte de la literatura, la muerte del intelectual, la muerte del pensamiento crítico, otros confían en las nuevas preguntas, en las nuevas miradas, en las nuevas exploraciones y en

la incesante tarea, literaria por excelencia, de nombrar realidades que aún no sabemos que existen.

Para cerrar este breve recorrido, he escogido ejemplos de algunos de esos nuevos procesos y zonas que va reconociendo nuestra literatura, a través de obras que plantean algunas posibles exploraciones de esos límites y fronteras.

## EL LENGUAJE Y LA IMAGINACIÓN

En el suplemento cultural *Babelia* del periódico español *El País* publicado el 9 de marzo de 2001, aparecieron varios comentarios de algunos de los nuevos representantes de la literatura latinoamericana en torno a la relación entre escritura, lengua e identidad. Al tema general sugerido por los editores de *Babelia*, quienes preguntan explícitamente: “¿Hay una identidad hispana determinada por la lengua?” y “¿Desaparecen los rasgos locales en la literatura latinoamericana?”, las respuestas muestran que no se trata de un tema menor en la reflexión de los latinoamericanos mismos, como lo prueban las palabras del colombiano Santiago Gamboa, el mexicano Guillermo Arriaga, el peruano José Eduardo Benavides, el salvadoreño Horacio Castellanos Moya, el chileno Alberto Fuguet, el boliviano Edmundo Paz Soldán y el cubano

José Manuel Prieto.<sup>7</sup> A estas breves intervenciones se suman dos textos sustanciosos del mexicano Juan Villoro y del argentino Rodrigo Fresán.<sup>8</sup>

La propia pregunta es indicio de la incorporación definitiva de lengua y lenguaje no sólo a la discusión filosófica contemporánea en general y a la estética en particular, sino al ámbito mismo de la creación. El sacudón que supusieron para la filosofía centrada en el sujeto las reflexiones de Wittgenstein, Peirce y Austin se hace sentir incluso en la propia definición de identidad. Para Gamboa, un libro escrito en español “crea en mí una atmósfera de cercanía que sólo puedo explicar por una identidad compartida. Esta identidad se representa en la lengua, pero no es sólo lingüística”. Por su parte, Benavides comenta:

Nuestra identidad está signada por una lengua común, al igual que por la historia y nuestra cultura: eso se advierte de inmediato sobre todo en nuestros escritores, para quienes las peculiaridades lingüísticas del territorio del que se nutren son sólo eso: pequeños accidentes que configuran la geografía creativa que va desde el sur del Río Grande hasta la

<sup>7</sup> Véase “De América al mundo”, en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, núm. 537 (9 de marzo de 2002): 2-4. En adelante se cita conforme a esta publicación.

<sup>8</sup> “Escribir es inventar la lengua” y “La patria de un autor es su biblioteca”, respectivamente.

Patagonia, y que incluye también a la literatura que están haciendo los hispanos en Estados Unidos.

He aquí un primer rasgo fundamental que se debe apuntar: la discusión en torno a la identidad pasa en nuestra época, a diferencia de lo que sucedía en décadas anteriores, por una nueva consideración del lenguaje como patria. Dicho de otro modo, y si bien desde Bolívar se reconocía que la existencia de una lengua compartida era uno de los elementos que garantizaban nuestra posibilidad de establecer lazos de familia entre las diversas naciones en plena gestación para su época, a esta primera etapa siguió una afirmación de las lenguas nacionales y las peculiaridades idiomáticas.

Pero en nuestros días esto ha cambiado sustancialmente: el lenguaje, con el énfasis a él atribuido por las nuevas corrientes de pensamiento, se recupera de otro modo y constituye incluso una nueva posibilidad de afiliación identitaria. Así, Juan Villoro, en la entrevista titulada “Escribir es inventar la lengua”, dice:

Cuando un mexicano o un peruano o un argentino traducen desde esta orilla, lo hacen tomando en cuenta que hay muchos modos del español, de tal forma que, por encima de cualquier regionalismo, buscan acceder a un lenguaje de uso común literario. En eso consistió toda la operación de la re-

vista *Sur*, en Argentina, que no es la única posible, pero me parece muy interesante. Me refiero a una idea de la lengua como algo que hay que conquistar, insisto, a través de una invención. Algo que por lo común tiene mucho que ver con la impresión, por parte de quien escribe, de hallarse en una relativa periferia cultural. Otra cosa es que al mismo tiempo estén actuando, en una dirección sólo aparentemente afín, procesos de normalización y estandarización de la lengua inevitablemente relacionados con los flujos de la moda y del mercado, con la mayor o menor facilidad de acceso a los lectores o a las editoriales.

Al mismo tiempo que establecen un nuevo pacto de identidad a través de la lengua —pacto en el que mucho tiene que ver la invención de un lenguaje literario cuyas reglas no tienen por qué obedecer a la “legalidad” y a las “condiciones de inteligibilidad” dadas por los académicos y guardianes de la pureza del lenguaje—, los nuevos escritores se rehúsan a aceptar que sean ciertas características temáticas o estilísticas, y principalmente el “exotismo” a que ha dado lugar la deformación del fenómeno de lo real maravilloso, las que se consideren nuestras marcas creativas.

Contra esta imagen de “una patria exagerada” a partir de la aplicación mecánica de elementos temáticos y estilísticos convertidos en meros for-

mulismos vacíos, se recupera por parte de muchos escritores la noción de lenguaje como patria de la imaginación, una patria capaz de proveer un nuevo “modelo” de identidad basado en la comunidad de sentido. Bien sabemos que la actual estigmatización del realismo mágico no deja de ser la adopción de una postura dentro de las luchas simbólicas que se dan en el campo literario, y que muchos procesos toda renovación pueden pasar por un parricidio.

Al mismo tiempo que se fractura la vieja noción esencialista de identidad y entran en crisis los modelos de lo nacional, se abren paso nuevas formas, más dinámicas y abiertas, de construcción imaginaria de identidades. Para ejemplificar esto acudiré a otra polémica también citada en *Babelia*, en este caso un apasionante diálogo virtual entre el escritor argentino Ricardo Piglia y el chileno Roberto Bolaño, residentes en ese momento el uno en Estados Unidos y el otro en España, quienes se comunicaban a través del correo electrónico, en torno de temas tales como literatura, lengua e identidad. Ya las características de este encuentro virtual son elocuentes en cuanto a los cambios que vive el campo literario en nuestra región.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Este diálogo virtual entre los dos escritores se publicó bajo el título “Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño”, en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, núm. 484

A una primera observación de Piglia —“para escapar, a veces es preciso cambiar de lengua”—, responde Bolaño con estas palabras:

en los últimos veinte años, desde mediados de los setenta hasta principios de los noventa y por supuesto durante la nefasta década de los ochenta, este deseo es algo presente en algunos escritores latinoamericanos y que expresa básicamente no una ambición literaria sino un estado espiritual de camino clausurado [...]. Ante nosotros (en calidad de escritores) se abre un abismo.

Agrega Piglia:

Cambiar de lengua es siempre una ilusión secreta y, a veces, no es preciso moverse del propio idioma. Intentamos escribir en una lengua privada y tal vez ése es el abismo al que aludes: el borde, el filo, después del cual está el vacío [...]. Tal vez en esto estamos más cerca de otras tentativas y de otros estilos no necesariamente latinoamericanos, moviéndonos por otros territorios. Porque lo que suele llamarse latinoamericano se define por una suerte de anti-intelectualismo, que tiende a simplificarlo todo y a lo que muchos de nosotros nos resistimos [...].

---

(3 de marzo de 2001). En adelante se cita conforme a esta publicación.

Me parece que se están formando nuevas constelaciones y que son esas constelaciones lo que vemos desde nuestro laboratorio cuando enfocamos el telescopio hacia la noche estrellada. Entonces, ¿seguimos siendo latinoamericanos? ¿Cómo ves ese asunto?

Responde Bolaño:

Sí, para nuestra desgracia, creo que seguimos siendo latinoamericanos. Es probable, y esto lo digo con tristeza, que el asumirse como latinoamericano obedezca a las mismas leyes que en la época de las guerras de independencia. Por un lado, es una opción claramente política y por el otro, una opción claramente económica.

Comenta Piglia:

Estoy de acuerdo en que definirse como latinoamericano (y lo hacemos pocas veces, ¿no es verdad?; más bien estamos ahí) supone antes que nada una decisión política, una aspiración de unidad que se ha tramado con la historia y todos vivimos y también luchamos en esa tradición. Pero a la vez nosotros (y este plural es bien singular) tendemos, creo, a borrar las huellas y a no estar fijos en ningún lugar.

A través de esta ruptura crítica, a la vez seria e irreverente, con el modelo identitario y sus elementos canónicos, se pone en evidencia nada menos que la desarticulación del espacio ideológico de lo latinoamericano y su afirmación sólo en cuanto opción política y económica, para implícitamente dejar de lado los aspectos relacionados con el orden de la cultura o los estilos culturales, la creación, las ideas o la reflexión filosófica. Negativa a definir la identidad latinoamericana a partir de lengua, cultura, territorio, historia, herencia. Disolución de la “constelación” del nosotros en favor del planeta secreto de un nuevo yo, el de cada escritor, el de cada experiencia, y negativa a afirmar lo latinoamericano por el arraigo en algún lugar, real o imaginario, ya que, como dice Piglia, “tendemos a borrar las huellas y a no estar fijos en ningún lugar”; se trataría así de una nueva forma de “nomadismo”.

Estas palabras son testimonio de los cambios acelerados que vive el quehacer literario en nuestra región: las transformaciones en los procesos editoriales, la movilidad de los escritores, las nuevas vías de diálogo y publicación de ideas, las nuevas formas de reflexión sobre procesos que sólo admiten hoy intuiciones lúcidas, fragmentadas, y que no adoptan las viejas formas de representatividad en temas y discursos. Más aún, confirman que las tradicionales constantes del discurso identitario se

encuentran hoy sometidas a revisión, cuando no incluso puestas en duda. Crisis también, anoto, de las instituciones en las que se inscribe todo discurso.

La literatura latinoamericana de nuestros días no se identifica ya tan claramente con la situación geográfica, ni tampoco con la situación idiomática ni las convenciones genéricas ni los formatos ni las modalidades tecnológicas con que lo hacía en épocas anteriores a los setenta y ochenta, cuando los regímenes dictatoriales cambiaron el rumbo de nuestros pueblos y de nuestra intelectualidad. Muchos de nuestros grandes autores escriben hoy desde distintos lugares y para una nueva comunidad imaginaria de destinatarios.

#### LOS POROSOS LÍMITES DE LA CIUDAD

En el personaje de Fausto Tejada, protagonista de *El camino a Tamazunchale*, del autor chicano Ron Arias, confluyen el Fausto, el Quijote, Pedro Páramo, Leopold Bloom, y muchos otros personajes fundamentales, componentes simbólicos, gestos y guiños, de nuestra cultura. En un viaje a través del tiempo y el espacio, en la síntesis azarosa y desarticulada del hombre contemporáneo, de un chicano que vive en otro lugar que es muchos otros lugares.

En una de las escenas del libro, Fausto y Marcelino se dirigen al Elysian Park. De pronto se encuentran en un sitio que no reconocen:

“Where are we?” Marcelino asked.

“I don’t know... Colombia... Trinidad... Santa Marta, I don’t know. I thought I could recognize something, but everything’s a little different...”  
[...].

They walked toward the group. As they reached the plaza’s center, a baldheaded man in a bush-jacket hollered from the top of the barn [...] this time into a megaphone.

“English”, Fausto said. Marcelino nodded and continued rasping.

“Get those guys out!” the bushjacket screamed.  
“What kind of costumes are those anyway?”

[...]

The rider dismounted and took Fausto by the hand. “It’s late”, he said, “and everyone wants to be the big cheese. But not now, okay, old buddy?”

“Sir, I am Don Fausto Tejada, and this is my companion Marcelino Huanca.”

“And I’m Marlon Brando. Listen, go wait in that building. When the revolution’s over, you can come out.”

“Revolution?”

“Yeah, we’ve got one more take to do, then it’s all over”.<sup>10</sup>

El lector se siente tan sorprendido como Fausto y Marcelino: ha caído en la trampa de un escenario de película donde la historia se reconvierte en espectáculo y ser amigo o enemigo no resulta más que una convención que obedece al libreto. Se lo ha conducido por un extraño camino que desemboca en cada vez más extrañas escenas y diálogos, hasta que cae en la cuenta de que se trata

<sup>10</sup> Ron Arias, *The Road to Tamazunchale* (Tempe, Arizona: Bilingual Press, 1987 [1975]), 69-70. Hay traducción al español: Ron Arias, *El camino a Tamazunchale*, traducción de Ricardo Aguilar y Beth Pollack (Los Ángeles: Bassari Ediciones, 2002). Citamos el pasaje en traducción:

— ¿Dónde estamos? —preguntó Marcelino.

— No sé... Colombia... Trinidad... Santa Marta, no sé. Creí que reconocería algo, pero todo es un poco distinto...

Caminaron hacia el grupo. Cuando llegaron al centro de la plaza, un pelón de chaqueta de cazador gritó desde el techo del establo [...], ahora con una bocina.

— Inglés —dijo Fausto. Marcelino asintió y prosiguió con sus chillidos.

— ¡Saca a esos de allí! —gritó el de la chaqueta—. ¿De qué andan disfrazados, pues? [...].

El jinete desmontó y tomó a Fausto de la mano. —Ya es tarde —dijo— y todo el mundo quiere ser galán, pero hoy no se puede, mi estimado. ¿Está bien?

— Caballero, soy don Fausto Tejada, y éste es mi compañero Marcelino Huanca.

— Y yo soy Marlon Brando. Mire, váyanse a ese edificio y esperen. Cuando termine la revolución pueden salir.

— ¿Revolución?

— Sí, sólo nos falta una toma y luego se acaba todo” (pp. 84-86).

nada menos que de una “locación” de cine. Se trata de un juego de representaciones que en su extremo literario evoca el retablo de Maese Pedro en el *Quijote*, cuando nuestro caballero andante confunde héroes y títeres, realidad y representación, y nos hace recordar que nosotros, los lectores que nos reímos de él, hemos caído en la misma trampa. Pero en el otro extremo evoca y lleva una vez más al absurdo el espacio de ficción donde la industria del cine reproduce, clona, reinventa personajes y lugares históricos (¿Marlon Brando es Emiliano Zapata o Emiliano Zapata es Marlon Brando?) hasta crear efectos de hiperrealidad. En ese mundo sin valores fijos, y según convenga, todos pueden ser amigos o enemigos...

En otra escena que llama nuestra atención, Fausto no se resigna a ir al más allá sin conseguir un cargamento de libros: ¿se trata de una necesidad metafísica, de un complejo juego simbólico, o de una broma que apunta a la precariedad existencial a la vez que económica de quien no puede sino verse obligado a planear un modo de subsistencia menos heroico pero tal vez más práctico en el reino de los muertos? Dado que asistimos a una elección última, límite, extrema, todo haría esperar que se habrá de ingresar a una atmósfera solemne y ritualizada, marcada por la tradición. Sin embargo, en este caso no será así:

“Where I’m going, nobody sells books. Maybe I can open a little shop.”

Fausto purchased more books than they could carry. Diaries, journals, crates of paperbacks, encyclopedias in five languages, a Nahua grammar, a set of Chinese classics, a few novels by a promising Bulgarian author, a collection of Japanese prints, an illustrated *Time-Life* series on nature, an early cosmography of the known and unknown worlds, a treatise on the future of civilization in the Sea of Cortez, two coffe-table editions on native American foods, an anthology of uninvented myths and three boxes of unwritten books.<sup>11</sup>

La enumeración caótica de elementos cuyo único vínculo es un “aire de familia” dado por su carácter de “obras” —dado que ni siquiera son todas ellas libros ni impresos (puesto que hay, por ejemplo,

<sup>11</sup> Arias, *The Road to Tamazunchale*, 119. Citamos el pasaje en traducción:

—“Allá a donde voy, no se venden libros. A lo mejor podré abrir una tiendita.

Fausto compró más libros de los que podía cargar. Diarios, revistas, cajones de libros en rústica, enciclopedias en cinco lenguas, una gramática náhuatl, una serie de clásicos chinos, algunas novelas de un prometedor autor búlgaro, una colección de grabados japoneses, una serie ilustrada *Time-life* sobre la naturaleza, una antigua cosmogonía de los mundos conocidos y desconocidos, un tratado sobre el futuro de la civilización en el Mar de Cortés, dos ediciones sobre comidas de los indígenas, una antología de mitos aún no inventados y tres cajas de libros en blanco”, Arias, *El camino a Tamazunchale*, 177.

textos que todavía no existen, libros en blanco, etc.) — al mismo tiempo que evoca un recurso borqueano por excelencia, remite a una escena memorable del *Quijote* y otras obras de nuestra tradición literaria donde se emprende el reconocimiento y comentario crítico de los títulos de una biblioteca. Pero en este caso, además, presenciamos un precipitado de obras de desigual carácter cuyo título nunca se menciona, así como el ingreso al listado de distintas “tradiciones” de lectura, desde la erudita hasta la masiva, desde los libros de coleccionista hasta los libros en blanco, desde lo existente hasta lo inexistente, desde las tradiciones heredadas hasta mitos aún no inventados... En este *collage* posmoderno, en esta precipitación del presente, concurren diversas tradiciones que se confunden hasta la generación de una nueva lógica que es a la vez un aterrizaje en el absurdo.

El gran tema metafísico del viaje de los muertos al más allá y la preparación de dotaciones simbólicas para que los acompañen (alimentos, acompañantes, mascotas, posesiones que refuerzan su *status*, etc.) se ve aquí una vez más tensado hasta el más espiritual y más pragmático de los propósitos (la consigna arielista de preservar los valores del espíritu y la consigna calibánica de convertir cualquier objeto en mercancía): “Si voy a poner una tienda, quiero tener de todo”.

Por lo demás, la búsqueda de Fausto no se da en una biblioteca, sino en una librería. Y una librería donde muy pronto se puede romper el límite y la reposada consulta de títulos amenaza con convertirse en una angustiosa vorágine consumista:

Fausto had toddled up and down the aisles, choosing by color, shape, size, cover, sometimes by title. At the sale table he even wormed his arm down to the bottom of the pile and fished up a neglected, indexed history of historiography [...].

While everyone was stacking books into the carts, Tiburcio and Smaldino strayed over to another counter and slowly flipped their way through an illustrated sex manual.<sup>12</sup>

Del tratado erudito al libro de autoayuda, de la pieza de colección a la mercancía que se elige a partir del atractivo de su presentación, de la obra maestra a la literatura *light*, de la atmósfera sacralizada de la vieja librería al nuevo supermercado de

<sup>12</sup> Ron Arias, *The Road to Tamazunchale*, 119. Citamos la traducción: “Fausto se había tambaleado pasillos arriba y pasillos abajo escogiendo por color, tamaño, forma, cubierta y, a veces, hasta por título. En la mesa de ofertas había hurgado con el brazo hasta muy abajo una pila de libros y había sacado un descuidado índice de historiografía [...]. Mientras todos apilaban los libros en los carritos, Tiburcio y Smaldino se desviaron para otro mostrador donde calmadamente ojearon un manual ilustrado para hacer el amor”, Arias, *El camino a Tamazunchale*, 178.

libros, donde se escoge un volumen por su color, tamaño, forma, cubierta y “a veces, hasta por el título...”, esto es, se escoge un libro por lo que no es: sentidos, jerarquías, especificidades se licúan, se mezclan, se resemantizan, al ritmo precipitado con que a través del *zapping* re combinamos imágenes, historias, marcos contextuales, una y otra vez.

Otro tanto sucede con el sistema de referencias intertextuales: Rulfo, por ejemplo, cuya presencia es recurrente en la obra a partir de los vínculos entre el mundo de los vivos y el de los muertos, pero inserto en una serie de referencias intertextuales exacerbada, tensada hasta casi el estallido en mil pedazos de un texto canónico en mil reverberaciones parciales.

## EL SÍMBOLO DE LA CASA

Si para muchos escritores la casa de los mayores, buscada y recuperada por la memoria, es el símbolo del Paraíso perdido, para muchos otros, y particularmente para muchas escritoras, la casa es, de manera contrastante, la clausura doméstica, la opresión secreta, el lugar del ahogo, las prohibiciones y la imposibilidad de crecimiento.

No es casual que el proceso de simbolización de la casa sea recurrente en la escritura de tantas grandes autoras como Rosario Castellanos, Mary-

se Condé, Elena Garro, Clarice Lispector, Margo Glantz, María Rosa Lojo. Los secretos de una casa en la que se reproduce una “construcción social naturalizada” y se da una representación simbólica: en este caso —para decirlo con las palabras de Bourdieu—, “la naturalización de las diferencias de género” o surgimiento de los géneros como *habitus* sexuados, a los que se naturaliza y otorga apariencia biológica. A través de un largo trabajo colectivo de socialización de lo biológico y de biologización de lo social, que deja incluso marcas en el cuerpo y en el gesto, se reinvierte la relación causa-efecto hasta convertirla en una construcción social naturalizada y fundamento natural de una división arbitraria que dota incluso de principio de realidad a la representación de la realidad que se impone a ella misma.<sup>15</sup> Así las simbolizaciones de la casa pueden alcanzar los extremos de un mundo clausurado hasta la muerte (Castellanos), de un orden perdido (Elena Poniatowska), de una escenografía desmontable (María Inés Silva Vila) o de una plataforma capaz de permitir un inquietante viaje iniciático (Lispector).

Muchas críticas han resaltado el lugar marginado y secreto de la mujer como clave de la escritura femenina, desde Sor Juana hasta Maryse

<sup>15</sup> Véase Pierre Bourdieu, *La domination masculine* (París: Seuil, 1998).

Condé. No menos cierto es el papel clave que cumplieron la lectura y el magisterio en la incorporación de la mujer a la vida cultural y escritural de América Latina. Si en el viejo mundo la progresiva inserción de la mujer en el ámbito laboral tuvo mucho que ver con el sacudón de las guerras mundiales, en el caso de América fueron proyectos civilizadores y educativos los que cumplieron este papel singular: incorporar a la mujer a la vida pública. No es así casual que esta oleada de escritoras de comienzos de siglo se diera de manera más pronunciada en países donde el proyecto modernizador coincidió con el fomento de la figura de las maestras. Basta con recordar muchos de los textos de Gabriela Mistral, como su ensayo “El patriotismo de nuestra hora”, de 1919, donde la educación forma parte de un proyecto mayor que apunta a forjar la patria y donde la tarea educativa y la implantación de un vasto proyecto de lectura revisten tintes épicos: “Alabemos [...] a los hombres del espíritu, que abrieron la escuela para dar la ciencia que es como la esposa de los hombres libres”. Y concluye: “Todos estos que he enumerado, exploradores, obreros, maestros, han hecho un pueblo, y no hay nada más grande que realizar en el mundo”.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Gabriela Mistral citada en Roque Esteban Scarpa, *La desterrada en su patria* (Santiago de Chile: Nascimento, 1977). La propia escritora era maestra rural, y muy vinculada además a campañas de

Pensemos en los muchos nombres de grandes y asombrosamente disruptoras escritoras que emergen a principios de siglo en el Río de la Plata: Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou... Una de las figuras que toca los límites y agudiza las contradicciones entre una vida “diurna” dedicada al magisterio y la acción pública y una segunda vida “nocturna”, donde se construye un universo secreto, oscuro, cargado de angustias y fuertes “heredías” religiosas y sexuales, es otra inquietante narradora uruguaya, Armonía Somers. Escritoras que repiten la tarea de Virginia Woolf: construir por primera vez “un cuarto propio” —esto es, un espacio a la vez más privado y más público que lo usual, una zona de disenso erigida en el ámbito de lo doméstico mismo— y destruir por primera vez la arquitectura segura pero hueca del orden victoriano.

Puertas, ventanas, espejos, se vuelven símbolo de la clausura y la entrevisión de los secretos y las escapatorias. Tal es el caso de la imaginaria de

---

reforma educativa. Al recordar en este ensayo la historia nacional chilena, se refiere en particular al periodo de la independencia, la etapa de organización nacional y la guerra del Pacífico, y exige luego la participación activa de sus contemporáneos para continuar construyendo la historia viva: ciencias, industria, educación, leyes, población; y se refiere a la tensión que viven todos los pueblos entre tradición y progreso: cátedra, fábrica, ciudad, comercio son algunos de los componentes de la construcción de la patria y del patriotismo.

la obra de Rosario Castellanos, como lo es también la de un extraño cuento de una no menos extraña y secreta escritora uruguaya, María Inés Silva Vila.<sup>15</sup>

El relato que nos ocupa, “El espejo de dos lunas” —un espejo que, en su anverso y su reverso, repite y estanca el tiempo; un espejo integrado por dos lunas que, puestas en paralelo, multiplica al infinito las imágenes—, comienza con la llegada de una adolescente a la casa de tres tías viejas y solteras, iguales y repetidas, cuyos nombres propios se confunden en una misma inicial. Pronto sabremos que esta llegada es un regreso:

Pesada de adolescencia; así me sentía cuando llegué al pueblo [...]. De mi primer día en la casa no recuerdo nada, a no ser el gran patio con su escalera blanca, que asomaba apenas bajo el gastado caminero, y sus dos puertas, la del comedor y la de la sala, que reconocí en seguida por haber estado en

<sup>15</sup> En una certera caracterización de su narrativa, Rubén Cotelo anota la recurrencia de una temática psicológica que la acerca a la escenografía obsesiva de la casa y ciertas notas costumbristas que aproximan su obra a las propias obsesiones de Felisberto Hernández, a la figura de la adolescente que no quiere crecer en una casa donde su infancia queda inmovilizada, a la recurrencia de las puertas. Véase Rubén Cotelo, *Narradores uruguayos; antología* (Caracas: Monte Ávila, 1969), 229-239.

ella de niña, en el velorio de mi abuelo. Aquella habitación sólo se abría para los velorios.<sup>16</sup>

La clausura simbólica de tiempo y espacio exteriores se hace corresponder con la clausura del tiempo y su conversión en un espacio asfixiante lapidado por puertas. La voz narrativa que recrea unas vidas que pasaron a través del testimonio de una mujer que fue, en su infancia, silenciosa, refuerza la sensación de inmovilidad de los actores, sólo sombras, espectros observados que rara vez interactuaron (en una caricia breve y fría) con la memorialista: es un mundo intocado, que obedece a sus propias reglas, rituales, enigmas, y se clausura en una ironía final. Llegar al espacio de la narración es así nacer para la muerte o morir para la vida.

El contraste entre la etapa de cambio que supone ser adolescente y el escenario habitado por el ahogo y la repetición da así el tono de clausura a un relato donde las puertas sólo se abren para asomarse a la muerte. La representación de un tiempo estancado se refuerza en la repetición de las figuras de las tías, en la reiteración ritual de los usos cotidianos, en las voces que rezan el rosario, en los nombres, encabezados por una misma inicial que los desdibuja. La clausura se eterniza en

<sup>16</sup> María Inés Silva Vila, "El espejo de dos lunas", en Coteló, *Narradores uruguayos*, 231.

muebles intemporales, cubiertos por fundas en espejos y candelabros “impacientes ya, en la espera de una nueva muerte”. La impaciencia es entonces impaciencia por morir: el atillo cerrado donde se guardan “tres ataúdes iguales” con tres mortajas que se asocian a las fundas que cubren el cuerpo de los muebles. El solo ser discordante es un hombre, el primo lejano, cuya presencia repite la del abuelo muerto.

El estancamiento del tiempo se hace totalmente asfixiante cuando, en su día de cumpleaños, día de fiesta por excelencia —una de las ocasiones que la familia nuclear burguesa y ciudadana convierte en “fiesta cívica” y celebración a la vez individual y grupal, reforzada por la fotografía que inaugura una nueva memoria también, por su parte, individual y grupal—, la muchacha sale y al regresar encuentra a la festejada muerta. Desaparecen poco después las otras tías: “Hoy para mí, no hay más que una sola tía muerta y un solo día donde el horror creciente se ha acumulado, sobre los hechos iguales, repetidos”.<sup>17</sup> Se cierra un círculo fatal; se vuelve a enfundar los muebles; se clausuran las puertas.

En el final, el único personaje masculino reaparece sólo para dejar una placa de bronce donde, en letras congeladas, se lee: “A C. Brunet, mi novia querida”. El único dato que podría haber genera-

<sup>17</sup> Silva Vila, “El espejo de dos lunas”, 237.

do ventilación y movimiento a esas vidas clausuradas llega así tarde, después de la muerte; llega cristalizado en un homenaje que no tiene sentido ni fuerza vital ya, y confirma la cerrazón absoluta de un espacio donde las puertas impiden salir a la vida y sólo se abren hacia el encierro y la muerte como símbolo de la clausura y el agotamiento de un tiempo de la costumbre que se devora a sus hijos y no los deja escapar.

## EL GÉNERO Y SUS UMBRALES

Juan José Saer, escritor argentino radicado en París, es un autor que escribe en español y reinterpreta permanentemente sus genealogías históricas y literarias, combinando lecturas procedentes de su cultura de origen con la vasta tradición de la literatura universal. Saer inscribe su quehacer en otra patria y, al hacerlo, transforma este encuentro de dos mundos en uno nuevo, como lo hace en *El río sin orillas*.<sup>18</sup>

Saer ha escrito un tan breve como contundente texto en prosa destinado precisamente a criticar a la prosa, denunciarla, mostrar sus límites y, sobre todo, los límites que ella impone al escritor: “La cuestión

<sup>18</sup> Juan José Saer, *El río sin orillas* (Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1991]).

de la prosa”.<sup>19</sup> En su peligrosa instrumentalidad para el poder, en su exigencia eficientista de funcionalidad, en su pragmatismo, en su obediencia extrema a la ley mercantil de producir el máximo de información por el mínimo de palabras, la prosa, identificada con los dictados del Estado, la burocracia, la jerga comercial, los catálogos y artefactos informativos, resulta una ley a transgredir, una barrera a romper.

El texto se abre con una afirmación contundente, que al prescindir del verbo y reemplazarlo por el signo de dos puntos enfatiza más la equiparación y adelanta un juicio concluyente: “Prosa: instrumento del Estado”.

Esta interpretación de un estado de cosas, ofrecido como certeza, abre un breve ensayo en prosa que el lenguaje va minando desde adentro mismo. En un primer nivel discursivo, el texto avanza, ordenada, inexorablemente, hacia su conclusión. El ensayista aborda temas como novela, realismo, prosa.

Pero en otro nivel, más profundo, oculto, nocturno, la palabra poética, el juego de palabras, el enojo, la pasión, el insulto, el azar, van corroyendo, minando, el texto, inauguran una y otra vez su propia transgresión y obligan al discurso razonado y razonante a concluir antes que la demostración quede cerrada y se institucionalice:

<sup>19</sup> Juan José Saer, “La cuestión de la prosa”, en *La narración-objeto* (Buenos Aires: Seix Barral, 1999), 55-61.

En la segunda mitad del siglo XIX, por obra de algunos grandes poetas, las fronteras entre prosa y poesía se borran o se confunden, con la intención precisa de transgredir en forma sistemática los viejos prejuicios de orden, claridad, coherencia lógica y pragmatismo que constituyen, desde siempre, los atributos de la prosa.

El pragmatismo es sin duda el más característico, y el que fundamenta, orienta y resume a todos los otros. Debemos entender por pragmatismo una especie de concepción económica de la prosa, fundada en la noción de *cantidad* y *calidad* de sentido que un texto debe suministrar. Más *económica* —es decir, más rentable— es una prosa cuando mayor es la cantidad de sentido que suministra, mayor la calidad de su sentido en lo que atañe a su *claridad*, y mayor la rapidez con que ese sentido es aprehendido por el lector. La perfección de esta fórmula la alcanzan la jerga periodística y todas las normas de corrección de estilo que imperan en los lugares por donde transita lo escrito, donde se produce y se consume masivamente prosa; editoriales, agencias de información, ministerios, etc. Como para cualquier otra mercancía, la prueba de la calidad del sentido está dada por la *funcionalidad*, que es la forma más clara de la razón de ser de un objeto.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Saer, "La cuestión de la prosa", 60-61.

Con un sutil tamiz irónico se narra el “destino manifiesto” de la prosa, su avance inexorable avalado por el triunfo de la ley de la administración pública, la mercantilización y la expansión del pragmatismo y la funcionalidad. La resonancia interna de términos como *cantidad*, *calidad*, *claridad*, *funcionalidad* hace coro al paso avasallador de la lógica del mercado y la conversión de la prosa en objeto de consumo y comunicación de mensajes, medible por su eficiencia y su capacidad instrumental: la prosa es siempre vehículo de comunicación de otra cosa, es el empaque prescindible —mientras más leve y económico mejor—, de ideas comunes e instrucciones estandarizadas. Es posible, sin embargo, seguir postulando una liberación del escritor respecto de la prosa. Saer toma dos ejemplos límite:

La poesía moderna se ha liberado sacrificando a casi todos sus lectores (según los que juzgan la pertinencia de un texto por la superioridad numérica de sus compradores), de esa servidumbre ideológica [...]. La narración, en cambio, arrastra todavía el lastre que supone la confusión de géneros, es decir, la atribución del pragmatismo de la prosa, de gran utilidad para los productos de consumo, a la actividad narrativa en su conjunto.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Saer, “La cuestión de la prosa”, 61.

Entre estas dos afirmaciones, que hemos separado mediante tres puntos, se encuentra una reflexión dedicada a la canción popular en la sociedad de consumo, género que reproduce de manera primaria y *ad nauseam* tópicos “trasnochados”, impertinentes, inadecuados, gastados, y que antes sirven a un propósito mercantil (engrosar los ingresos de los compositores, intérpretes y compañías que trafican con ellas) que a una voluntad poética. El final del texto —un texto en prosa que se exige a sí mismo su propia negación, su propia transgresión, su propia obligación de romper límites—, retoma el vínculo de la prosa y la narrativa:

Demás está decir que esa atribución es abusiva, por no decir autoritaria. La tarea *principal* de todo narrador consiste, por lo tanto, en invalidarla con sus textos: la prosa no es el medio obligatorio para ello y, si la utiliza, el narrador debe tomarse la libertad de transgredir, cuando lo crea necesario, sus dictados. De la lucidez con que encare su tarea dependerán la persistencia y la renovación del problemático arte que practica.<sup>22</sup>

La presentación histórica y lineal del problema, que marca el ritmo de la marcha inexorable del avance del Estado y del mercado, apoderados am-

<sup>22</sup> Saer, “La cuestión de la prosa”, 61.

bos de una prosa a la que imparten sus dictados, entra en tensión con la ruptura de esa temporalidad, con el asomo a momentos de transgresión, de liberación de la prosa, de su recuperación mediante el quehacer del escritor.

No podemos tampoco por nuestra parte caer en la trampa de presentar un orden cronológico lineal de esos grandes momentos de ruptura ni atribuirlos a un *crescendo* que culminara en la actualidad. El problema del diálogo del escritor con la institución de los géneros y las reglas de la poesía y la prosa es tan largo como nuestra historia: sólo una simplificación extrema podría atribuirlo a un solo momento dentro de un recuento evolutivo de la historia literaria en el que ya resulta difícil creer.

Evoquemos solamente uno de esos grandes momentos de sentido, y uno de esos fragmentos clave de nuestra gran literatura: un grado cero en el cual resulta un desafío cualquier intento de deslindar géneros. Más de una vez me he preguntado si en el capítulo 73 (-1) de *Rayuela* nos encontramos ante un fragmento narrativo, poético o ensayístico, o bien si ellos confluyen en un nudo de infinitas hiladas y resoluciones:

Todo es escritura, es decir, fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, es-

cultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas.<sup>23</sup>

Precipitado de los géneros, precipitado del mundo de la invención en la invención del mundo, escritura que se inscribe en un todo más amplio y que, al hacerlo, lo vuelve a su vez escritura, transgresión del umbral entre el cuadro y su marco, la realidad y la invención, de la obra cosificada y la dinámica misma del hacerse, del escribirse, del inventarse, en un rincón secreto de una novela que no por ser su marco deja de ser también sujeta por cada fragmento, hasta convertirse así en otro rincón secreto, rayuela que enlaza el suelo con el cielo a través de infinitas combinaciones y sentidos tan necesarios como aleatorios.

## ¿AMÉRICAS LATINAS?

El crecimiento exponencial del conocimiento, la reconfiguración del espacio del quehacer literario y el contacto, vital o virtual, con nuevas realidades y experiencias han llevado a infinitos cruces,

<sup>23</sup> Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1963). Sigo la edición crítica preparada y coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich (París: ALLCA XXe siècle, 1996), 314.

y tanto a textos de coyuntura como a ensayos de hondura que exploran a fondo, que sustituyen la posibilidad de ensayos comprensivos por grandes explicaciones intensivas. Pensemos, por ejemplo, en *El espejo enterrado*, de Carlos Fuentes,<sup>24</sup> que es además un texto surgido paralelamente a un proyecto televisivo, o a las nuevas modalidades de circulación del ensayo a que da lugar el internet.

Muchos son en nuestros días los procesos de cruce, hibridación, sincretismo, pero a la vez de innovación a que asiste la familia ensayística. Los textos viven hoy en el ámbito editorial y académico como viven también en las revistas, en diversas secciones culturales y de opinión de los periódicos, en el artículo, el panfleto, y viajan vía papel o vía internet. Se han mestizado con la poesía, la narrativa, el teatro, el discurso filosófico y de las ciencias sociales en cuanto ofrecen la perspectiva del autor sobre el mundo. El discurso crítico, tan propio de nuestra época, reviste también en la mayoría de los casos la forma del ensayo. No debemos de ninguna manera confundirlo con la escritura obediente a los dictados del mercado, los medios de comunicación, ni aun con las formas más sutiles de las demandas editoriales. Sin embargo, el cautiverio es cada vez más fuerte, el mundo de la comunicación de masas se expande y entra en nuestros hogares,

<sup>24</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado* (México: FCE, 1992).

en una nueva forma de filtración de lo público en lo privado, y dentro de él deben muchas veces encontrar los autores su libertad.

Insisto en que fenómenos en apariencia tan alejados del mundo de la literatura como puede serlo, por ejemplo, la emergencia de un nuevo concepto de trabajo, están de todos modos estrechamente ligados a él. No menos decisivos son los nuevos procesos de edición, circulación, clasificación, promoción del libro, o los nuevos fenómenos semióticos a que dan lugar los medios masivos de comunicación, que obligan a una continua desarticulación y rearticulación de los procesos de producción y recepción de textos.

El ingreso del discurso de las ciencias sociales, la normalización de la discusión filosófica y de las nuevas formas de la crítica, la mayor toma de conciencia de la lingüística y la semiótica, así como un mayor vínculo con las nuevas teorías (feminismo, anticolonialismo, etc.) alimentaron y enriquecieron la tradición ensayística.<sup>25</sup>

A mediados del siglo XX existía un cierto equilibrio entre la posición del intelectual, el sistema escolar, la producción editorial, un modelo de crecimiento económico y participación política: en suma, un pacto implícito de representatividad en-

<sup>25</sup> Así, por ejemplo, el filósofo Arturo Andrés Roig ha sido pionero en la vinculación entre filosofía del lenguaje y el estudio del discurso "nuestroamericano".

tre el ensayista, los temas y el público. El ensayo ocupaba un cierto puesto de enlace entre el campo literario y el campo intelectual. Apenas alcanzado un cierto equilibrio, pronto el panorama comenzó a cambiar radicalmente: surgió una nueva forma discursiva, la de las ciencias sociales, que ocupó el espacio de la nueva academia, pero también avanzó en terrenos ensayísticos. La crisis de la ciudadanía, de la democracia, la escuela, la producción editorial, dejaron a un selecto y solitario grupo de intelectuales sin un campo específico de sustentación. Sin embargo, las nuevas realidades y fenómenos demandaban nuevas interpretaciones, tanto o más imperiosas conforme el proceso de especialización académica volvía cada vez más difícil la posibilidad de entender los procesos en conjunto.

Es por ello que hablar de la situación actual del ensayo nos conduce a un panorama diverso del que se presentaba hace setenta años. Paradójicamente, si hace siete décadas nos encontrábamos ante un *corpus* bien nutrido y documentado de ensayos, muchos de ellos dedicados a la interpretación de la vida nacional o de la realidad latinoamericana, en contraste con un muy magro conjunto de estudios críticos sobre el género, hoy la situación ha cambiado. Por una parte, el ensayo ha alcanzado una sorprendente expansión, y ha llegado a ser, como lo previó Alfonso Reyes, uno de los principales gé-

neros de nuestra época. Durante la segunda mitad del siglo XX y parte del XXI, periodos signados por la teoría y la crítica, han proliferado también interpretaciones del género. Por otra parte, basta con leer las *Formas breves* de Piglia o las conferencias disruptoras de Bolaño para descubrir cómo se están explorando nuevas formas que implícitamente critican las convenciones del género.

Sin embargo, como ha dicho un estudioso francés a propósito de la estética, actualmente nos encontramos ante una paradójica situación: un exceso a la vez que una carencia de teoría y de crítica. En efecto, si por una parte, la producción en estos ámbitos ha crecido exponencialmente, por la otra no contamos con las suficientes propuestas interpretativas satisfactorias y, confirmando los presagios pesimistas de intelectuales como Edward Said o Pierre Bourdieu, que denuncian el alejamiento de la teoría y la práctica, son tantos los nuevos fenómenos, las nuevas manifestaciones, que urge ahora consignarlas, mapearlas, interpretarlas y volver a contar con imágenes de conjunto, como las que nos deparaban las antologías nacionales, continentales, históricas o temáticas (por ejemplo, José Luis Martínez para México, Alberto Zum Felde, José Miguel Oviedo o John Skirius para América Latina).

Entre los muchos cruces y borramientos de límites genéricos que hoy presenciamos, quiero

tomar el ejemplo de un texto que se encuentra a mitad de camino entre la mejor tradición del ensayo latinoamericano y el artículo especializado procedente del ámbito de las ciencias sociales. Este texto me interesa por la novedad de la forma y la novedad en el tratamiento del tema. Me refiero a “América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo” de Renato Ortiz,<sup>26</sup> un buen ejemplo del cruce entre la tradición del ensayo de interpretación y la monografía disciplinaria, así como del modo como hoy trabaja nuestra intelectualidad crítica, cuya práctica se da como ida y vuelta entre diversas instituciones académicas y el ámbito del debate cultural amplio, entre las revistas especializadas y las publicaciones de mayor alcance, entre los medios tradicionales y los no tradicionales. De algún modo escribir un artículo o redactar una ponencia se han vuelto hoy en algunos casos tareas linderas con la de hacer ensayo. La normalización del modelo del *paper* en las ciencias sociales llevó, por una parte, a que buen número de representantes de la comunidad científica adoptara un modo de presentación de sus textos tal que el orden del discurso sea transparente y estandarizado para permitir, como en las ciencias duras, que el lector especializado pueda

<sup>26</sup> Renato Ortiz, “América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo”, *Nueva Sociedad*, núm. 166 (2000): 44-61.

seguir el orden argumentativo. Por otra parte, la adopción del discurso del postestructuralismo y el deconstructivismo dio como resultado la incorporación de nuevas formas del discurso crítico.

Este texto constituye una síntesis admirable entre la tradición ensayística latinoamericana, en la cual la preocupación por la identidad y la interpretación de las peculiaridades nacionales o regionales tuvo un predominio notable, y las formas y discusiones renovadas como resultado de la normalización de las distintas disciplinas y el surgimiento de nuevos miradores para interpretar lo regional. En efecto, por una parte, el modo de presentación del texto cumple las reglas propias del *paper* (resumen, palabras clave, citas bibliográficas), y fue seleccionado por la revista venezolana *Nueva Sociedad* para ser publicado y difundido también en internet. Por otra parte, se inscribe en una serie de debates y tradiciones que lo acercan al ensayo interpretativo que contribuye con observaciones de gran valor sobre la historia de América Latina y su complejo proceso de modernización, así como de la crisis del modelo que identificó proyectos nacionales y proyectos modernizadores.

En la línea de la gran ensayística latinoamericana, Ortiz hace una propuesta de periodización de nuestra historia cultural a partir de ciertos puntos nodales que permiten, desde su perspectiva, entender las dificultades de un proceso de

modernización incompleto que hoy confluye con el nuevo fenómeno de la globalización o integración a una modernidad-mundo que no permitirá, de todas maneras, salvar los cuellos de botella de nuestra región, en la medida que implica, un acceso equívoco y desigual a la libre competencia y el mercado, al que en todo caso debería llamarse “jerarquizado”.

El ensayista hace también una propuesta de interpretación de nuestra entidad, a la que denomina, como se mencionó más arriba, “Américas Latinas” (puesto que considera que la diversidad de tradiciones, procesos, etc., no permite que la encerremos en una sola denominación). Su interpretación es además cuidadosa en cuanto a marcar las diferencias entre las experiencias civilizatorias de las Américas Latinas.

Se refiere también a la ruptura con las metrópolis y la constitución de un Estado y un sistema jurídico que restringió la participación política y económica a la élite dominante.<sup>27</sup> Los intelectuales fundadores de las modernas naciones latinoamericanas identificaron proyectos de nación y proyectos de modernización y se debatieron entre los modelos europeo y estadounidense para lograrlo. Llega por fin a plantear, en aparente paradoja, que en los países de la región “el modernismo existe sin

<sup>27</sup> Ortiz, “América Latina”, 47.

modernización”.<sup>28</sup> Ortiz critica también la categoría de ‘posmodernidad’ y su aplicación a fenómenos todavía incomprendidos.

Este impecable recorrido por el camino de América Latina hacia una modernización incompleta y un no menos incompleto proceso de “racionalización” en la reorganización de las instituciones del Estado desemboca en fenómenos cada vez más complejos y sectorizados, con la emergencia de nuevos patrones de sociabilidad y legitimidad cultural: “Las industrias culturales redefinen el panorama cultural latinoamericano”. Y como todo gran ensayista, concluye por deslumbrarnos con su revisión de esos conceptos que Adorno denomina “preformados culturalmente”: puesto que su enlace institucional está dado por las ciencias sociales, en un manejo impecable de categorías de análisis de Weber, Bastide, Benjamin, así como de la tradición de pensamiento latinoamericana y de la historia de los procesos culturales de la región, sus intuiciones acaban por propiciar en nosotros, sus lectores, nuevas —y a veces más alarmantes— conclusiones. Así, por ejemplo, Ortiz plantea que en las “Américas Latinas”, y de

<sup>28</sup> Ortiz, “América Latina”, 54. Estas reflexiones nos remiten a su vez a las ideas centrales de un ensayo fundamental de Roberto Schwarz, “Las ideas fuera de lugar”, en *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977).

acuerdo con las industrias culturales (que hoy compiten con la escuela, la familia y otras tradiciones) se ha dado una modernización combinada con la racionalización de la gestión, la técnica, que insta una “tradicción de la modernidad” sin superación de las desigualdades y rezagos sociales.

Las conclusiones finales, que para nuestra tristeza no cabe sino compartir, dado además el desarrollo impecable (racional y moderno) de su análisis, son desgarradoras:

La globalización significa que la modernidad ya no se confina a las fronteras nacionales, sino que se vuelve modernidad-mundo. El vínculo entre nación y modernidad, por lo tanto, se escindirá. En este caso, las múltiples modernidades ya no serían sólo una versión historizada de una misma matriz, a ellas se agrega una tendencia integradora que des-territorializa ciertos *items*, para agruparlos en tanto unidades mundializadas. Las diferencias producidas nacionalmente están ahora en parte atravesadas por un mismo proceso. Por ejemplo, el surgimiento de identidades desterritorializadas (el universo del consumo) que escapan a las fronteras impuestas por las diferentes modernidades de cada lugar.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ortiz, “América Latina”, 60.

## Prosigue Ortiz:

Nación y modernidad eran movimientos que utópicamente marchaban juntos en el contexto latinoamericano. El desfase temporal existente entre ellos, en principio, podía resolverse a través de la idea de “proyecto nacional”, es decir, a través de la capacidad que el Estado-nación tendría de construir esta modernidad.

Las cosas han cambiado y nuestra situación presente se inscribe en un mundo globalizado:

La autonomía que los Estados-nacionales latinoamericanos tenían (o imaginaban tener) en la consolidación de sus destinos colectivos ya no se sostiene más. Y eso sucede dentro de un cuadro inquietante, pues la modernidad-mundo se estructura a partir de diferencias y de desigualdades. Solamente un idealismo posmoderno puede imaginar la afirmación pura y simple de la diferencia como sinónimo de pluralidad y de democracia [...], se llega al final del siglo XX sin que haya sido posible revertir un cuadro de dominación ya establecido. La afirmación de las diferencias debe, por lo tanto, ser calificada, pues en el contexto de un mundo globalizado hay orden y jerarquía, y si

algún pluralismo existe, deberíamos considerarlo como un “pluralismo jerarquizado”.<sup>30</sup>

## LOS NUEVOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN

En su libro *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, la crítica y ensayista argentina Beatriz Sarlo indaga de manera brillante varios fenómenos propios de la sociedad contemporánea.<sup>31</sup> Uno de los grandes temas que atraviesan el libro es la paradoja del ingreso de los usos de la posmodernidad por parte de una sociedad devastada, una cultura en estado crítico y una economía quebrada, propios de una sociedad que, como la argentina, es manifiestamente periférica:

Como otras naciones de América, la Argentina vive el clima de lo que se llama “posmodernidad” en el marco paradójico de una nación fracturada y empobrecida. Veinte horas de televisión diaria, por cincuenta canales, y una escuela desarmada, sin prestigio simbólico ni recursos materiales; paisajes urbanos trazados según el último *design* del mercado internacional y servicios urbanos en estado crítico.

<sup>30</sup> Ortiz, “América Latina”, 61.

<sup>31</sup> Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Buenos Aires: Ariel, 1994).

co. El mercado audiovisual distribuye sus baratijas y quienes pueden consumirlas se entregan a esta actividad como si fueran habitantes de los barrios ricos de Miami. Los más pobres sólo pueden conseguir *fast-food* televisivo; los menos pobres consumen eso y algunos otros bienes, mientras recuerdan las buenas épocas de la escuela pública adonde ya no pueden ir sus hijos o donde sus hijos ya no reciben lo que los padres recibieron; los otros, eligen dónde quieren, como en todas partes.<sup>32</sup>

Antítesis, recurrencia de contrastes y paradojas contribuyen a reforzar el retrato de un mundo social polarizado y escindido. Si bien el viejo recurso a la antítesis es resultado de una estrategia retórica que permite producir en el lector el efecto de que se está abarcando el todo con la sola mención de los extremos artificialmente determinados por el autor, en este caso hay un esfuerzo de remisión a una polarización real de la sociedad y a una desigualdad económica y cultural que se reproduce en nuevos pares de oposiciones: los neoliberales convencidos y los neopopulistas de mercado.

Entre los notables ensayos contenidos en el libro se encuentra “El sueño insomne”. Se trata de un agudo análisis de los nuevos fenómenos semióticos que surgen a partir del empleo del control de

<sup>32</sup> Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna*, 7-8.

televisión, que se vincula a su vez con otras cuestiones no menos fundamentales también tratadas en su libro, desde los intelectuales hasta la cultura popular, desde la reconfiguración del espacio en el centro comercial hasta la inversión del tiempo en el videojuego:

El control remoto es una máquina sintáctica, una moviola hogareña de resultados imprevisibles e instantáneos, una base de poder simbólico que se ejerce según leyes que la televisión enseñó a sus espectadores. Primera ley: producir la mayor acumulación posible de imágenes de alto impacto por unidad de tiempo; y, paradójicamente, baja cantidad de información por unidad de tiempo o alta cantidad de información indiferenciada (que ofrece, sin embargo, el “efecto de información”). Segunda ley: extraer todas las consecuencias del hecho de que la retrolectura de los discursos visuales o sonoros, que se suceden en el tiempo, es imposible (excepto que se grabe un programa y se realicen las operaciones propias de los expertos en medios y no de los televidentes). La televisión explota este rasgo como una cualidad que le permite una enloquecida repetición de imágenes: la velocidad del medio es superior a la capacidad que tenemos de retener sus contenidos. El medio es más veloz que lo que transmite. En esa velocidad, muchas veces, compiten hasta anularse los niveles de audio y video. Tercera ley: evitar la

pausa y la retención temporaria del flujo de imágenes porque conspiran contra el tipo de atención más adecuada a la estética *massmediática* y afectan lo que se considera su mayor valor: la variada repetición de lo mismo. Cuarta ley: el montaje ideal, aunque no siempre posible, combina planos muy breves; las cámaras deben moverse todo el tiempo para llenar la pantalla con imágenes diferentes y conjurar el salto de canal [...].

El control remoto no ancla a nadie en ninguna parte: es la irreverente e irresponsable sintaxis del sueño producido por un inconsciente posmoderno que baraja imágenes planetarias [...].<sup>33</sup>

Profunda conocedora de la obra de Walter Benjamin, Sarlo despliega una gran capacidad para observar y dar cuenta, sin reducirlos a otra cosa ni imponerles un orden previo, fenómenos de extraordinaria novedad, que desafían las viejas explicaciones y exigen nuevas imágenes y analogías: la “máquina sintáctica”, “alta cantidad de información indiferenciada” capaz de ofrecer un “efecto de información”, “variada repetición de lo mismo” y muchos fenómenos paradójicos más que apuntan a la inflación desbordante de la nada.

Se generan así nuevos fenómenos semióticos apoyados y potenciados por cambios en las con-

<sup>33</sup> Sarlo, “El sueño insomne”, 62-63.

diciones físicas del canal, los que a su vez inciden mecánicamente en nuevos efectos discursivos que se dan a una mayor velocidad que la que insumen en ser descritos:

La pérdida del silencio y del vacío de imagen [...] es un problema propio del discurso televisivo [...]. Ritmo acelerado y ausencia de silencio o de vacío de imagen son efectos complementarios: la televisión no puede arriesgarse, porque tanto el silencio como el blanco (o la permanencia de una misma imagen) van en contra de la cultura perceptiva que la televisión ha instalado y que su público le devuelve multiplicada por el *zapping* [...].<sup>34</sup>

Los efectos del *zapping* alcanzan nada menos que a nuevas formas de lectura y registros de memoria y citación. Lejos de una cierta “economía” predecible del signo, los fragmentos se repiten al infinito y provocan un efecto de saturación a un público receptor que en rigor no los ve:

En todo esto se origina una forma de lectura y una forma de memoria: algunos fragmentos de imagen, los que logran fijarse con el peso de lo icónico, son reconocidos, recordados, citados; otros fragmentos son pasados por alto y se repiten infinitamente sin

<sup>34</sup> Sarlo, “El sueño insomne”, 66.

aburrir a nadie porque, en realidad, nadie los ve [...].<sup>35</sup>

El mundo del libro y la lectura, con su *tempo*, su silencio, su densidad, su posibilidad de retornar una y otra vez a las páginas ya recorridas, se ve obligado a convivir en cada uno de nosotros con los desafíos de nuevas formas de “syntaxis y semiosis” hechas de fragmentos, repeticiones, saturaciones y efectos de hiperrealidad que refuerzan una novedad que ya desde el momento de multiplicarse se manifiesta como la misma.

## TIEMPO Y POESÍA

Tomás Segovia, uno de los más grandes poetas y ensayistas contemporáneos en lengua española, nació en Valencia en 1927 y llegó a México como uno de los más jóvenes miembros del exilio español. Vivió en este país gran parte de su vida y regresó en los últimos años a España, desde donde viajaba frecuentemente a la Ciudad de México.<sup>36</sup> Por un breve periodo de su vida, ya iniciada su trayectoria de escritor, decidió instalarse en otra ciudad de América, Montevideo. Por esos años

<sup>35</sup> Sarlo, “El sueño insomne”, 67.

<sup>36</sup> Tomás Segovia falleció en esta ciudad en el año 2011.

escribió, entre las composiciones que se publican dentro del grupo de las “Canciones sin su música”, la siguiente:

Te necesito antes que nada  
me eres tan próxima como mis hábitos  
como mis *tics* como mi olvido  
eres la forma de mi pensamiento  
el hálito de mi bondad

te necesito  
como se necesita la facultad del habla  
la clave del lenguaje la luz de la conciencia

eres la lengua en que me hablo  
no me dejes sin ti no tengo rostro.<sup>37</sup>

Esta composición, octava de la serie que conforma *Historias y poemas*, se nos da como ritmo puro, sin signos de puntuación, sin obediencia a los límites, convenciones y reglas que se pueden siempre poner *después*, y nos conduce al momento del deseo puro y desnudo del *tú* a partir cual se descubre el *yo*.

En su primera lectura esta composición se nos brinda como poema de amor, como invocación ín-

<sup>37</sup> Tomás Segovia, *Historias y poemas* (México: Era, 1968 [1958-1967]), 21.

tima al *tú*: una invocación bastante paradójica porque, como lo hace notar también Segovia en otros textos, el poeta habla desde una intimidad que puede ser observada nada menos que por todos los lectores.

El texto nos conduce a muchos de los grandes temas que Segovia ha trabajado en poesía y ensayo: el valor como contraparte del deseo, atracción que mueve precisamente porque no es carencia sino búsqueda de completud, y en cuanto tal es dotación de orientación y sentido. El surgimiento del *yo* y la propia voz a partir de la presencia del *tú*, que se desencadena a partir de la experiencia viva y primordial, la *deixis* como posibilidad de fundación e inscripción del sentido. El momento erótico corresponde no sólo el encuentro de los cuerpos sino al momento mismo del acceso al habla, al lenguaje. Tener “el tiempo en los brazos” es estar a la vez sostenido en los brazos del tiempo.

Sólo después de ese momento orientado, presencia pura, ritmo puro, es posible empezar a organizar el mundo: un espacio, un tiempo de lo humano y un sentido, que en rigor se nos dan ya como empezados. Un tiempo a la vez denso y transparente en que deseo, valor, habla, lenguaje, sentido, se nos presentan como una sola y la misma cosa, que a la vez es todas ellas: *el don en que nos damos*.

En los dos últimos versos del poema se descubre además que encontrar al *tú* es nada menos que

encontrar la posibilidad de existir como *yo*, tener rostro, tener lengua, esto es, tener los atributos que nos hacen humanos: el amor es el vientre, la maternidad, el nacimiento del sentido. Años después dirá:

Bucear por el vientre de lo dicho  
hasta sumirse en el calor oscuro  
que es vientre de ese vientre  
durar allí donde el lenguaje  
no es un sonido es una fiebre.<sup>38</sup>

Ese enlace entre el encuentro con el *tú* que nos da sentido y con el sentido que nos permite decir *tú*, en el seno de un espacio de la lengua que no empieza nunca, sino que se nos da ya como empezada, presagia dos de los grandes temas de Segovia: encuentro erótico y de sentido, encuentro de valor, nunca neutral, a través del lenguaje. Pero a la vez nos recuerda que todo ello no se nos da nunca de manera abstracta, ahistórica, sino en el tiempo y en el acto mismo de la palabra, en el acercamiento vital de los cuerpos, que coincide en un lugar sin geografía y en un momento sin calendario que, sin embargo, están a su vez “a bordo del presente siempre”, perfectamente arraigados en la ex-

<sup>38</sup> Tomás Segovia, “Variaciones del contemplador”, en *Orden del día* [1986-1987], *Poesía (1945-1997)* (México: FCE, 1998), 592.

perencia intransferible de cada uno de nosotros: es el pronunciamiento del *yo, aquí, ahora* en el momento mismo de decir *tú*, y ese es el instante que me saca de mí mismo, me abre al sentido y me da nacimiento.

Lejos de las muchas tecnocracias que se han apoderado del lenguaje y lo han forzado a ser considerado sólo sistema, estructura abstracta, palabra barata y estandarizada alejada del valor y del uso, para ese gran ensayista que es Segovia, para ese gran poeta que es Segovia, sólo es desde la experiencia y la puesta en valor, desde el uso concreto, desde el habla, desde donde puede brotar el milagro del lenguaje y el sentido. El lenguaje, institución social por excelencia, se nos da en la intimidad en que nos abrimos al *tú* y al nombre, y el nombrar y ser nombrados nos hace nacer.

Al cerrar este libro nos preguntamos si la experiencia misma de la escritura y la lectura no representa ya una gran paradoja, en cuanto se trata de una experiencia íntima y social a la vez, nuevo comienzo en un mundo de lo humano ya empezado, abismo y comunión de sentido transmitidos y resguardados por la institución del lenguaje y del libro, suspensión provisional del tiempo en la pura corriente de la temporalidad, ritmo que se nace a sí mismo al volverse significado y sentido: todo el mundo en una nuez.

EPÍLOGO:  
FIN Y PRINCIPIO  
DE UN VIAJE

En el año 1983 se produjo la muerte de Ángel Rama. Con su desaparición se perdía una pieza clave en la línea de interlocución crítica y simbólica que tuvo entre algunos de sus principales representantes a José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Beatriz Sarlo y tantos otros grandes críticos de nuestra tradición. Los últimos escritos y cartas de Rama que poco a poco van saliendo a la luz, las más recientes valoraciones críticas de su obra y la de los otros intelectuales arriba mencionados nos muestran que se están dando en nuestros días las condiciones para rastrear y recuperar las piezas decisivas de ese sistema de interlocución y de esa tradición

de crítica literaria y cultural en América Latina, cuya reconstitución es hoy perentoria para nosotros. Una interlocución que lo es también con los representantes de nuestra prodigiosa tradición literaria: en efecto, no debemos olvidar que nuestros grandes críticos lograron establecer un productivo diálogo con autores decisivos, repensando activamente el patrimonio simbólico e imaginario de América Latina.

Algunas piezas clave para la constitución de esta tradición crítica son las que aquí se han mencionado o revisado: marcos y categorías de análisis de tal amplitud y complejidad como 'cultura', 'historia', 'sociedad', y de tan certera aplicación como 'sistema', 'formación', 'momento decisivo', 'heterogeneidad', 'estructura estructurante', 'ciudad letrada', 'símbolo', se han ido incorporando al pensamiento y al quehacer crítico de Candido, Cornejo Polar y Rama al punto de ofrecernos la posibilidad de repensarlos hoy como sistema articulado.

Como bien ha dicho Mabel Moraña, cuando en los años setenta entra en crisis la historia como gran categoría de análisis y se ve desplazada por la noción de estructura, se interrumpe en el ámbito académico un proceso que sin embargo no quedó nunca detenido en ese espacio simbólico que es la tradición de nuestra crítica literaria. Hoy, cuando vivimos una fuerte crisis de la teoría y la crítica y regresamos con preguntas renovadas a Auerbach,

Lotman, Bajtin, Benjamin, Bourdieu, y recuperamos la productividad de nociones que, como las de 'historia' y 'cultura', resultaron claves en el caso de nuestra tradición de pensamiento, redescubrimos con no menor sorpresa que la crítica literaria latinoamericana había alcanzado hace ya varios años altos niveles de riqueza y complejidad en sus propuestas críticas, apoyadas a su vez en la lectura cuidadosa y sensible de un acervo literario no menos rico y complejo.

Al releer las páginas del presente libro confirmo la necesidad nuestra de recuperar de manera creativa esta tradición, de repensar este sistema, como redescubro que nuestros grandes ensayistas y críticos eran y son conscientes de que no podemos nunca ignorar la especificidad, la apertura, la complejidad, la riqueza inagotable de la experiencia literaria: un ir y venir constante del texto como opacidad a su posibilidad de transparencia. Es precisamente en la tensión y diálogo entre esa transitividad e intransitividad donde radica uno de sus mayores aportes a la reflexión y posibilidades estéticas.

Esta pretende ser la modesta proposición de mi libro: recuperar, junto con el placer de la lectura, la posibilidad de partir de la experiencia estética que ella nos proporciona para establecer vías de interlocución con los autores y críticos hacedores y entendedores de mundos, con la cultura, con la sociedad, con la historia.

## BIBLIOGRAFÍA SUCINTA

- Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma” [1958], en *Notas de literatura*, Manuel Sacristán (trad.). Barcelona: Ariel, 1962, 11-36.
- Altamirano, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993 [1983].
- Antelo, Raúl (ed.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001.
- Anthropos. Huellas del conocimiento*, núms. 170-171 (1997). Número dedicado a Rubén Darío.
- Ardao, Arturo. “Del Calibán de Renan al Calibán de Rodó”, en *Estudios latinoamericanos de historia de las ideas*. Caracas: Monte Ávila, 1978, 141-168.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1958.

- Arias, Ron. *El camino a Tamazunchale*, Ricardo Aguilar y Beth Pollack (trads.). Los Ángeles: Bassari Ediciones, 2002.
- Arias, Ron. *The Road to Tamazunchale*. Tempe, Arizona: Bilingual Press, 1987 [1975].
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, I. Villanueva y E. Ímaz (trads.). México: FCE, 1950 [1942].
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.). México: Siglo XXI, 1989 [1975].
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Bartra, Roger. *La sangre y la tinta: ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Océano, 1999.
- Benjamin, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Roberto J. Vernengo (trad.). Caracas: Monte Ávila, 1970 [1961].
- Bensmaïa, Réda. *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1986].
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*, Carlos V. Frías (ed.). Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. París: Seuil, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama, 1995.

- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*, Margarita Mizraji (trad.). Buenos Aires: Gedisa, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *La fotografía, un arte intermedio*, Tununa Mercado (trad.). México: Nueva Imagen, 1979.
- Buckley, Walter. *La sociología y la teoría moderna de los sistemas*, 3ª ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1982 [1967].
- Candido, Antonio. *Estruendo y liberación: ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 2000.
- Candido, Antonio. *Ensayos y comentarios*, Rodolfo Mata Sandoval y María Teresa Celada (trads.). México/Campinas: FCE/Editora da Unicamp, 1995.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literaria*, 7ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- Candido, Antonio. "El paso del dos al tres. Contribución al estudio de las mediaciones en el análisis literario". *Escritura. Revista de Teoría y Crítica Literarias* 2, núm. 3 (1977): 21-34.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, 2 vols. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- Carballo, Emmanuel, Carlos Wong Broce, José María Castellet et al. *Panorama actual de la lite-*

- ratura latinoamericana*. Caracas: Fundamentos, 1971.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1986.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Círculos concéntricos*. México: UNAM, 1980.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Poetas completas y algunas prosas*. México: FCE, 1977.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Guatemala, las líneas de su mano*. México: FCE, 1955 (Colección Tierra Firme).
- Carpentier, Alejo. *Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 1983.
- Caso, Antonio. *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. México: Ediciones México Moderno, 1916.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols., Armando Morones (trad.). México: FCE, 1971 [1923-1929].
- Clissold, Stephen. *Perfil cultural de Latinoamérica*. Barcelona: Labor, 1967.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Cornejo Polar, Antonio. *La novela indigenista. Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Lasontay, 1980.

- Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núms. 7-8 (1978): 7-21.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.). París: ALLCA XXe siècle, 1996 [1963].
- Cortázar, Julio. *Obra crítica*, 3 vols. Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski (eds.). México: Alfaguara, 1994.
- Cotelo, Rubén. *Narradores uruguayos: antología*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- D'Allemand, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley/Lima: Latinoamericana/CELACP, 2001.
- Darío, Rubén. *El modernismo y otros ensayos*, Iris Zavala (selec., pról. y notas). Madrid: Alianza, 1989.
- Darío, Rubén. *Poesía*, Ernesto Mejía Sánchez (ed.), Ángel Rama (pról.), Biblioteca Julio Valle-Castillo (cronol.). Caracas: Ayacucho, 1977 (Biblioteca Ayacucho, 9).
- Darío, Rubén. *Obras completas*, 5 vols., M. Sanmiguel Raimúndez (ed.). Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955.
- Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: FCE, 1997 [1982].
- Davidson, Donald. *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del len-*

- guaje*, Guido Filippi (trad.). Barcelona: Gedisa, 1990 [1984].
- “De América al mundo”. *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, núm. 537 (9 de marzo de 2002): 2-4.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, María Cecilia González y Dardo Scavino (trads.). Buenos Aires: Paidós, 2001 [1978].
- Díaz Acosta, América et al. *Panorama histórico-literario de nuestra América*, 2 vols. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- Díaz Ruiz, Ignacio (coord.). *Cultura en América Latina: deslindes de fin de siglo*. México: CCyDEL-UNAM, 2000.
- Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*, José Ramón Medina (dir.), 3 vols. Caracas: Monte Ávila/Biblioteca Ayacucho, 1995.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*, Roser Berdagué (trad.). Barcelona: Planeta, 1984 [1962].
- Elizondo, Salvador. *Teoría del infierno y otros ensayos*. México: El Colegio Nacional/El Equilibrista, 1992.
- “Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño”. *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, núm. 484 (3 de marzo de 2001): 6-7.
- Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/Unesco, 1972.

- Foster, David William. "Procesos de literaturización en *Ariel* de Rodó", en *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos representativos*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983, 37-52.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, Carlos Pujol (trad.). Barcelona: Ariel, 1990 [1973].
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Fresán, Rodrigo. "La patria de un autor es su biblioteca". *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, núm. 537 (9 de marzo de 2002).
- Freyre, Gilberto. *Interpretación del Brasil*. México: FCE, 1987.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande y senzala. Introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil*, Darcy Ribeiro (pról. y cronol.), Benjamín de Garay y Lucrecia Manduca (trads.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977 (Biblioteca Ayacucho, 11).
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México: FCE, 1992.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: FCE, 1954 [1929].

- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- García Canclini, Néstor. "El debate posmoderno en Iberoamérica". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 463 (enero de 1989): 79-92.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.
- García Canclini, Néstor y Carlos Juan Moneta (coords.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo, 1999.
- García Márquez, Gabriel. "La soledad de América Latina" [1982], en *Les Prix Nobel 1982*, Wilhelm Odelberg (ed.). Stockholm: Nobel Foundation, 1983.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Garrels, Elizabeth. "El 'Facundo' como folletín". *Revista Iberoamericana* LIV, núm. 143 (abril-junio de 1988): 419-448.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Alberto L. Bixio (trad.). Barcelona: Gedisa, 1989 [1973].

- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. París: Seuil, 1981.
- González del Valle, Luis y Vicente Cabrera. *La nueva ficción hispanoamericana a través de M. A. Asturias y G. García Márquez*. Nueva York: Eli-seo Torres & Sons, 1972.
- Gorostiza, José. *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez (coord.). París: ALLCA XXe siècle, 1988.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*. Méxi-co: FCE/SEP, 1983 [1964].
- Guimarães Rosa, João. “Mi tío, el jagareté”, en *Campo general y otros relatos*, Valquiria Wey (trad.). México: FCE, 1968, 411-454.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*, Wenceslao Roces (trad.). México: FCE, 1966 [1807].
- Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (coords.). París: ALLCA XXe siècle, 1998 (Colección Ar-chivos, 35).
- Henríquez Ureña, Pedro. *El español en Santo Do-mingo*. Santo Domingo: Editora Taller, 1978 [1940].
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obras completas*, Juan Ja-cobo de Lara (selec. y pról.). Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ure-ña, 1976.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*, Jorge Luis Borges (pról.), Emma Susana Speratti Piñero

- (selec.). México: FCE, 1960 (Biblioteca Americana).
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 1949 [1ª ed. en ing. 1945] (Biblioteca Americana, 9).
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México: FCE, 1947.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel, 1928.
- Huidobro, Vicente. *Poesía y prosa. Antología*. Madrid: Aguilar, 1957.
- Humboldt, Alexander von. *Cartas americanas*, Charles Minguet (comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980 (Biblioteca Ayacucho, 74).
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. México: El Colegio de México, 1978.
- Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- Langer, Susanne K. *Nueva clave de la filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*, Jaime Rest y Virginia Erhart (trads.). Buenos Aires: Sur, 1958 [1942].
- León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares*. México: FCE, 1961.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

- Lojo, María Rosa. "La seducción estética de la barbarie en el *Facundo*". *Estudios Filológicos*, núm. 27 (1992): 141-148.
- Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*, Victoriano Imbert (trad.). Madrid: Istmo, 1982 [1970].
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, 6ª ed. Madrid: Cátedra, 1999 [1982].
- Lukács, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Manuel Sacristán (trad.). México: Grijalbo, 1975 [1911 y 1920].
- Magis, Carlos Horacio. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1978.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928], *Obras completas*, vol. 2. Lima: Biblioteca Amauta, 1989.
- Mariátegui, José Carlos. *Peruanicemos al Perú*, *Obras completas*, vol. 11. Lima: Biblioteca Amauta, 1988 [1970].
- Mariátegui, José Carlos. *¿Existe un pensamiento hispanoamericano?* México: Coordinación de Humanidades-UNAM, 1979 [1925] (Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana, 34).
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Aníbal Quijano (pról.), Elizabeth Garrels (notas y cronol.). Caracas:

- Biblioteca Ayacucho, 1979 (Biblioteca Ayacucho, 69).
- Mariátegui, José Carlos. *Temas de nuestra América, Obras completas*, vol. 12. Lima: Biblioteca Amauta, 1960 [1959].
- Martí, José. *Poesía completa*, Cintio Vitier (ed.). México: UNAM, 1998.
- Martí, José. *Ensayos sobre arte y literatura*, Roberto Fernández Retamar (selec. y pról.). La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- Martí, José. *Obras completas*. La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963.
- Martín-Barbero, Jesús. *Modernidad, posmodernidad y vanguardias: situando a Huidobro*. Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro, 1995.
- Martín-Barbero, Jesús y Hermann Herlinghaus. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*, Monika Walter (epíl.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2000.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*, Leo Pollmann (ed.). París: ALLCA XXe siècle, 1991 (Col. Archivos, 19).
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina*. Horacio Jorge Becco (cronol. y bibl.), Liliana Weinberg (pról.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990 (Biblioteca Ayacucho, 156).

- Martínez Estrada, Ezequiel. *Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina*. México: FCPyS-UNAM, 1962.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina*, 2 ts. México: FCE, 1948 (Tierra Firme, 43-44).
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Babel, 1933.
- Mazzotti, José Antonio y U. Juan Zevallos Aguilar (coords.). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- Mejía Duque, Jaime. *Ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1979.
- Melis, Antonio. "Modernidad y tradición en el pensamiento de Mariátegui". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núms. 549-550 (1992): 17-20.
- Merquior, José Guilherme. "Situación del escritor", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XX/Unesco, 1972.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

- Moraña, Mabel (ed.). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2002 (Serie Críticas).
- Moraña, Mabel. "Modernidad arielista y post-modernidad calibanesca", en Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Enrique Rodó y su tiempo: cien años del "Ariel"*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2000, 105-117.
- Moraña, Mabel (ed.). *Ángel Rama y los estudios latino-americanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1997 (Serie Críticas).
- Morawski, Stefan. *Fundamentos de estética*, José Luis Álvarez (trad.). Barcelona: Ediciones Península, 1977 [1974].
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. México: FCE, 2002 [1976].
- Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires: Losada, 1955.
- Ortega, Julio. "El Aleph" de Jorge Luis Borges, Julio Ortega y Elena del Río Parra (ed. crítica y facsimilar). México: El Colegio de México, 2001.
- Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Fernando Coronil (introd.). Durham: Duke University Press, 1995.

- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978 [1940] (Biblioteca Ayacucho, 42).
- Ortiz, Renato. "América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo". *Nueva Sociedad*, núm. 166 (2000): 44-61.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza, 1997.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4 ts. Madrid: Alianza, 2001 [1995].
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.
- Palermo, Zulma (coord.). *El discurso crítico en América Latina*, 2 vols. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Paz, Octavio. *Obras completas*, 14 vols., ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena". *Revista de la Universidad de México* 19, núm. 4 (diciembre de 1964): 4-15.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1955-1958)*. México: FCE, 1960.
- Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México: Siglo XXI, 1976.

- Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, Guillermo Sucre (introd.), Cristián Álvarez (notas y variantes). Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Pitol, Sergio. *De la realidad a la literatura*. México: FCE/ITESM, 2003.
- Pizarro, Ana (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987.
- Pizarro, Ana (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1985.
- Pouillon, Jean *et al.* *Problemas del estructuralismo*, Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia (trads.). México: Siglo XXI, 1967.
- Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*, Saúl Sosnowski, Tomás Eloy Martínez (pról.), Fundación Internacional Ángel Rama (cronol. y bibl.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985 (Biblioteca Ayacucho, 119).
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Hugo Achugar (pról.), Mario Vargas Llosa (introd.). Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

- Ramos, Julio. "El reposo de los héroes". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 1 (1997): 35-43.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: FCE, 1955-1993.
- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia I: 1907-1914*, José Luis Martínez (ed.). México: FCE, 1986.
- Ribeiro, Darcy. *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, María Elena Rodríguez Ozán (pról.), Marcio Pereira Gomes (cronol. y bibl.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992 [1968] (Biblioteca Ayacucho, 180).
- Ribeiro, Darcy. *Maíra*, Pablo del Barco (trad.). México: Nueva Imagen, 1983 [1976].
- Rodó, José Enrique. *Ariel [y] Motivos de Proteo*, Ángel Rama (ed. y cronol.), Carlos Real de Azúa (pról.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976 (Biblioteca Ayacucho, 3).
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: hacia una interpretación*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- Roig, Arturo Andrés. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: FCE, 1981.
- Rowe, William y Vivian Schelling. *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina*, Hélène

- ne Lévesque Dion (trad.). México: Grijalbo, 1993.
- Ruedas de la Serna, Jorge (org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Cândido*, Campinas/São Paulo/México: Editora da Unicamp/Fundação Memorial da América Latina/Siglo XXI, 2003.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1955.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1991].
- Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Grijalbo, 1992.
- Sarlo, Beatriz. "Del otro lado del horizonte". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, núm. 9 (diciembre 2001): 16-31.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995 [1993].
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*, Noé Jitrik (pról.), Nora Dottori y Susana Zanetti (notas y cronol.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977 [1845] (Biblioteca Ayacucho, 12).
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Mauro Armiño (trad. y notas). Madrid: Akal, 1980 [1916].
- Scarpa, Roque Esteban. *La desterrada en su patria: Gabriela Mistral en Magallanes, 1918-1920*. Santiago de Chile: Nascimento, 1977.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2002 (Serie Críticas).
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- Segovia, Tomás. *Poesía (1943-1997)*. México: FCE, 1998.
- Segovia, Tomás. “¿Qué es un poema?”. En *Ensayos completos*, t. II *Trilla de asuntos*. México: UAM, 1990.
- Segovia, Tomás. *Historias y poemas*. México: Era, 1968 [1958-1967].

- Segre, Cesare. *Crítica bajo control*, Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban (trads.). Barcelona: Planeta, 1970 [1969].
- Skirius, John (comp.). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, David Huerta (trad. del pról.). México: FCE, 1981.
- Skłodowska, Elzbieta y Ben A. Sellaer (eds.). *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2000 (Serie Críticas).
- Sosnowski, Saúl (comp.). *Lectura crítica de la literatura americana*, 3 vols., Saúl Sosnowski (selec., pról. y notas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.
- Sperber, Dan. *El simbolismo en general*, J. M. García de la Mora (trad.). Barcelona: Anthropos, 1978.
- Stanton, Anthony. "Octavio Paz por él mismo (1954-1964)". *Reforma*, Ciudad de México, 10 de abril de 1994.
- Starobinski, Jean. "La palabra civilización". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 3 (1999): 9-36.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Miguel Urtorio (trad.). Barcelona: Gedisa, 2003 [1976].
- Tacca, Oscar. *Los umbrales de 'Facundo' y otros textos sarmientinos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2000.

- Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*, Claudine Lemoine y Margara Russotto (trads.). Caracas: Monte Ávila, 1982.
- Turner, Victor. *La selva de los símbolos*, Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardn Garay (trads.). Madrid: Siglo XXI, 1980 [1967].
- Vallejo, César. *Poesía completa*, Antonio Merino (ed.). Madrid: Akal, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea*. Barcelona: Seix Barral, 1992 [1983-1990].
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE, 1990 [1986].
- Verdevoeye, Paul (comp.). *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1984.
- Villoro, Juan. "Escribir es inventar la lengua". *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, núm. 537 (9 de marzo de 2002).
- Vitier, Medardo. *Del ensayo americano*. México: FCE, 1945.
- Walcott, Derek. *La voz del crepúsculo*, Catalina Martínez Munoz (trad.). Madrid: Alianza, 2000 [1998].

- Walcott, Derek. *Omeros*. José Luis Rivas (trad.). Barcelona: Anagrama, 1994 [1990].
- Weinberg, Félix. “La antítesis sarmientina ‘civilización-barbarie’ y su percepción coetánea en el Río de la Plata”. *Cuadernos Americanos*, núm. 13 (enero-febrero de 1989): 97-118.
- Weinberg, Gregorio. *Tiempo, destiempo y contratiempo*. Buenos Aires: Leviatán, 1993.
- Weinberg, Gregorio. *Modelos educativos en la historia de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1984.
- Weinberg, Liliana (ed.). *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México: CCyDEL-UNAM, 2003.
- Weinberg, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: FCE/ UNAM, 2001.
- Weinberg, Liliana. “El *Martín Fierro* y la gauchesca en la interpretación de Ezequiel Martínez Estrada”, en José Hernández, *Martín Fierro*, Éliida Lois y Ángel Núñez (ed. crítica). París: ALLCA XXe siècle, 2001, 602-634.
- Weinberg, Liliana. “Poesía pura: Rubén Darío y el campo de las letras”. *Anthropos. Huellas del conocimiento*, núms. 170-171 (1997): 59-63.
- Weinberg, Liliana. “José Martí y el campo de las letras”. *La Experiencia Literaria*, núms. 4-5 (1996): 59-66.
- Weinberg, Liliana. “Notas sobre la inteligencia reyesiana”, en Alfonso Reyes, *Notas sobre la inteligencia americana* (Varsovia: Centro de Estudios

- Latinoamericanos-Universidad de Varsovia/Unesco, 1994), 19-30.
- Weinberg, Liliana. *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del "Martín Fierro"*. México: CCyDEL-UNAM, 1992.
- Weinberg, Liliana y Ricardo Melgar Bao (eds.). *Mariátegui: entre la memoria y el futuro de América Latina*. México: Cuadernos Americanos-UNAM, 2000 (Cuadernos de Cuadernos, 10).
- Woscoboinik, Julio. *El alma de "El Aleph"*. *Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1996, en: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/jw0.php>>.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Zea, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*, 3 vols. México: FCE, 1993.
- Zea, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel, 1976 [1965].
- Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. México: Guaranía, 1954.
- Zum Felde, Alberto. *El problema de la cultura americana*. Buenos Aires: Losada, 1943.



*Literatura latinoamericana:  
descolonizar la imaginación*

Editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 23 de febrero de 2024 en el taller de Fides Impresiones, Seris 33B, Col. CTM Culhuacán, 04440, Coyoacán, Ciudad de México, México. La edición consta de 250 ejemplares en papel snow cream de 60 gramos. La formación tipográfica, en Cochin de 11/13 y 9/11 puntos, estuvo a cargo de Irma Martínez Hidalgo. La preparación de archivos electrónicos la realizó Beatriz Méndez Carniado. Esta edición estuvo al cuidado de Michelle Trujillo Cruz.



ESTE LIBRO CONSTITUYE una propuesta de interpretación de la literatura latinoamericana basada en la lectura de algunas obras clave de la creación y la crítica, así como en la construcción de un mirador que nos permita asomarnos a temas y problemas, procesos y debates propios del campo de nuestra literatura. La autora considera que no podemos ignorar la especificidad, la apertura, la complejidad, la riqueza inagotable de la experiencia literaria: un ir y venir constante del texto como opacidad a su posibilidad de transparencia. Se busca así indagar, a partir del placer de la lectura y la singularidad de la experiencia estética, las formas de representación artística y visión de mundo, los vínculos entre escritura y lenguaje, los modos de relación de los textos con la cultura, la sociedad, la historia y la imaginación.



**CIALC**  
Centro de Investigaciones sobre  
América Latina y el Caribe

ISBN 978-607-30-8735-3

