



CS

## 80 años en América Latina

Homenaje al aniversario del Instituto de Literatura  
Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y  
Letras de la Universidad de Buenos Aires

**Pablo Martínez Gramuglia (editor)**



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



**80 años en América Latina**

---



## **80 años en América Latina**

Homenaje al aniversario del Instituto  
de Literatura Hispanoamericana  
de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Universidad de Buenos Aires

Pablo Martínez Gramuglia (editor)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

**Decana**  
Graciela Morgade

**Vicedecano**  
Américo Cristófalo

**Secretario General**  
Jorge Gugliotta

**Secretaria Académica**  
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda  
y Administración**  
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión  
Universitaria y Bienestar  
Estudiantil**  
Ivanna Petz

**Secretario de Investigación**  
Marcelo Campagno

**Secretario de Posgrado**  
Alberto Damiani

**Subsecretaria de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario  
de Transferencia  
y Desarrollo**  
Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones  
Institucionales e  
Internacionales**  
Silvana Campanini

**Subsecretario  
de Publicaciones**  
Matías Cordo

**Consejo Editor**  
Virginia Manzano  
Flora Hilert  
Marcelo Topuzian  
María Marta García Negroni  
Fernando Rodríguez  
Gustavo Daujotas  
Hernán Inverso  
Raúl Illescas  
Matías Verdecchia  
Jimena Pautasso  
Grisel Azcuy  
Silvia Gattafoni  
Rosa Gómez  
Rosa Graciela Palmas  
Sergio Castelo  
Ayelén Suárez

**Directora de imprenta**  
Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Saberes**



Coordinación editorial: Paula D'Amico  
Maquetación: Julieta Golluscio

ISBN 978-987-4923-38-7  
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2018

Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar  
www.filo.uba.ar

80 años en América Latina: homenaje al aniversario del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Pablo Martínez Gramuglia ... [et al.] ; coordinación general de Pablo Martínez Gramuglia. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018. 424 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-38-7

1. Literatura. 2. Literatura Hispanoamericana. I. Martínez Gramuglia, Pablo II. Martínez Gramuglia, Pablo, coord.  
CDD 807

Fecha de catalogación: 25/10/2018

# Índice

Presentación	11
<i>Pablo Martínez Gramuglia</i>	
<b>1. El Instituto de Literatura Hispanoamericana en primera persona</b>	15
Telón de fondo	17
<i>Noé Jitrik</i>	
Nombrar y celebrar	25
<i>Celina Manzoni</i>	
Día de memorias, recuerdos, recorridos	35
<i>Elsa Noya</i>	
Historia personal del ILH	43
<i>Eduardo Romano</i>	
Desde la historia, un homenaje al ILH	49
<i>Jorge Gelman</i>	
Conmemorar rememorando	53
<i>Melchora Romanos</i>	

<b>2. Pervivencias</b>	57
El boom desde afuera: canon y mirada crítica. El silencio como operación historiográfica <i>Claudio Maíz</i>	59
Entre la paz y la Guerra Fría: la docencia de Gabriela Mistral en la Universidad de Puerto Rico <i>Juan G. Gelpí</i>	77
Ángel Rama, ¿inventor de García Márquez? (Un archivo para el presente) <i>Pablo Rocca</i>	99
Lo real, el afuera, la expresión estética <i>Víctor Bravo</i>	123
<b>3. Perseverancias</b>	143
Para un mapa de la cultura latinoamericana de la segunda modernidad: 1920-1973 <i>Grínor Rojo</i>	145
La autonomía de la literatura, ese infierno tan temido <i>Hebert Benítez Pezzolano</i>	163
“La peste del olvido”. Re-presentar a Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005), un fuera de lugar <i>Javier Lasarte Valcárcel</i>	187
Releer <i>ECO</i> <i>Juan Gustavo Cobo Borda</i>	229
El Instituto y los nuevos ceremoniales <i>Raúl Antelo</i>	239
Para una historia de los afectos culturales franco-brasileños <i>Silviano Santiago</i>	263

<b>4. Persecuciones</b>	281
Entre dos lenguas: la escritura literaria de Braulio Muñoz <i>Antonio Melis</i>	283
De Bolivia a Buenos Aires y del premio al plagio: Migración y novela en la obra de 'Bruno Morales' <i>Dieter Ingenschay</i>	299
<i>Un episodio en la vida del pintor viajero. Mala literatura y escritura fulminante en César Aira</i> <i>Ottmar Ette</i>	319
Rafael Spregelburd: las lenguas del teatro (y una versión de "El escritor argentino y la tradición") <i>Sandra Contreras</i>	339
<b>5. Perversiones</b>	359
Bioy en Borges <i>Daniel Balderston</i>	361
Borges (esencialmente) poeta <i>Mario Goloboff</i>	375
La Gare de Montparnasse en la historia de la literatura argentina <i>Martín Prieto</i>	393
Escritores de dos mundos. Hudson-Calveyra, <i>in memoriam</i> <i>Silvia N. Barei</i>	409



## **Presentación**

*Pablo Martínez Gramuglia*

Los días 9, 10 y 11 de septiembre de 2015, en Buenos Aires, tuvo lugar un acontecimiento: invitados especiales, integrantes del Instituto de Literatura Hispanoamericana y público en general celebraron los ochenta años de este centro académico con unas jornadas de intenso intercambio sobre la literatura latinoamericana. El modo del festejo era preciso y adecuado, aun en su imprecisión; como señalan los trabajos de Celina Manzoni y Raúl Antelo incluidos en este libro, la creación formal, con el nombre de Instituto de Cultura Latinoamericana, puede rastrearse hasta 1931. Y, sin embargo, la fecha de 1935 da cuenta de un redireccionamiento del proyecto político y cultural que estaba en la base de esa fundación institucional, de modo que tomarla como “nacimiento” implica ser fiel a la actitud crítica que define el presente del ILH. Del mismo modo, basta leer los títulos del índice de este libro, muchos de cuyos capítulos fueron conferencias de esas jornadas, para reconocer la ambición latinoamericana y la inevitable situación argentina con que se piensa la investigación actual en nuestro instituto. Aún más, al leer los textos que

siguen, se podrá ver una mirada interdisciplinaria y amplia hacia fenómenos culturales que, si bien exceden una definición estricta de literatura, tienen su anclaje en la inagotable creatividad verbal de los pueblos de América, sea la compleja historia crítica del *boom*, la andadura de distintas publicaciones, las figuraciones centrales de algunos intelectuales (Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Ricardo Rojas, Adolfo Bioy Casares, Gabriela Mistral) o las íntimas y conflictivas relaciones entre la cultura local y la de los países centrales.

En ese sentido, la ambivalencia del nombre del Instituto, lejos de limitar los alcances del trabajo cotidiano que aquí se realiza, ha permitido lecturas originales que este volumen, escrito por reconocidos autores, de alguna manera homenajea con sutileza y desparpajo. La primera sección, “El Instituto de Literatura Hispanoamericana en primera persona”, da cuenta de experiencias particulares en relación con el ILH, que recorren historias personales e institucionales haciendo presente el pasado inmediato con toda su por momentos amarga densidad. En “Pervivencias”, segunda sección, se reúnen estudios sobre los meandros y afluentes de la tradición latinoamericana; la tercera, “Perseverancias”, en cambio, busca agrupar miradas sobre distintos proyectos latinoamericanistas, en los que la tradición fue de la mano de la búsqueda de torcerla hacia una nueva identidad compartida entre los países de América. Las “Persecuciones” de la cuarta parte son de objetos de estudio particulares cuyos autores parecen tomar y no soltar en el empeñamiento de agotar los múltiples sentidos de esos objetos, que iluminan así la cultura en la que se insertan. “Perversiones”, finalmente, presenta trabajos sobre reescrituras con las que la literatura latinoamericana se calca sobre sí misma, en (re)versiones *a través del* vasto tapiz de citas y discursos ajenos que la constituye.

Este libro busca ampliar el rumor incesante de aquel acontecimiento con nuevas lecturas y apuestas críticas. A las presentaciones de las jornadas se agregaron otros textos por invitación del director y la Junta Consultiva del Instituto. En términos personales, les agradezco que delegasen en mí la tarea de editar este volumen, a los autores su atenta colaboración en el proyecto y a Carla Fumagalli su ayuda en los primeros pasos. Asimismo, agradecemos a las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras y a su Consejo Editor por encauzar la publicación.



# **1. El Instituto de Literatura Hispanoamericana en primera persona**

---



## Telón de fondo

*Noé Jitrik*

De ninguna manera se trataría de relacionar una creación como la del Instituto de Literatura Hispanoamericana y sus acciones con todo lo que pasó en su entorno y contexto durante sus ochenta años de existencia. Más bien, y con suerte, tiene algún sentido evocar algunas circunstancias que rodean su conformación, aunque no la explican, y no sólo la ocurrencia de empezar a mirar más allá de las fronteras, puesto que se trata de América Latina, en un país tan centrado sobre sí mismo en un momento política y socialmente complicado. ¿De esto será que hay que hablar? ¿O de lo que impetuosamente se denomina la “Realidad”, avasallante, múltiple, inaprehensible e inexplicable, como si tal “realidad” hubiera determinado la creación de un Instituto?

Más modestamente, la ocasión se presta para tener en cuenta algunos pocos aspectos que actuarían como telón de fondo de esa memorable creación. Por ejemplo y por empezar, qué pasaba en la Argentina en esos años, desde 1930 a 1935; no se puede olvidar que el país entero, su economía y su sociedad, seguía todavía aterrado por la gran crisis que había comenzado hacia el 28, empobrecido el

país y el hecho de que el campo, tan celebrado en el Centenario por Lugones, empezara a ser abandonado sin que la industria pudiera absorber a aquellos que el campo expulsaba. ¿Y el Pacto Roca-Runciman denunciado por Lisandro de la Torre? ¿Tiene esto algo que ver con la creación que celebramos? No faltará quien considere que, dada esa situación, hay algo de condenable en la creación. Puede y no puede tener que ver y nosotros lo heredamos sin beneficio de inventario y con él nos hemos entramado. Pero no es estrictamente eso sino la existencia de un clima en el que surge algo y que hace, simplemente, de telón de fondo con la idea de que evocando esa relación se podrán entender muchas cosas: la Facultad misma se creó en medio de una reacción casi xenofóbica, como si estuviera destinada a defender el idioma y las impecables costumbres nacionales del asedio de los bárbaros y, sin embargo, eso no le impidió contribuir al impetuoso desarrollo de una cultura que buscaba su identidad.

Y de paso, puesto que hablo de un clima, ¿qué pasaba entonces, cuando el Instituto se puso en marcha, en el ámbito literario e intelectual? Quedaban ecos de la dramática decepción de De la Torre pero también de la de Lugones cuando el patético General Uriburu prefirió una mediocre restauración conservadora a la heroica convocatoria al fascismo que el poeta había formulado con prosa flamígera para justificar la Revolución del 30 y, opuesta e insoslayablemente, quedaba el hecho de fierro de la prisión, entre otros, de Ricardo Rojas, que en la gélida Ushuaia añoraría sus días en esta Facultad a la que había contribuido a conferirle un alma, su cátedra, su Historia.

Y para seguir con el clima: ¿se pueden olvidar las consecuencias de lo que implicó la Revolución del 30? Esa que en mala hora cortó un proceso aceptablemente democrático, o sea la ocupación de la escena por una política tan con-

fusa como irresoluta, sin capacidad, ni las víctimas ni los victimarios, de comprender, asimilar y ver más allá de la parálisis que se estaba viviendo. Fraude electoral, emergencia de pujos fascistoides, las riendas del Estado en manos de quienes habían rechazado la nueva realidad social argentina encarnada en el radicalismo, y el radicalismo, a su vez, tristemente hibernando y consumido por sus disgregaciones, los avances de un nacionalismo agresivo y, por supuesto, lo que para algunos de ellos y para muchos de los demás eran sucesivas entregas al capitalismo europeo, el imperio británico, tan detestado por la incipiente FORJA, esa situación por la cual pagó tributo con su vida Enzo Bordabehere, precisamente, valga la coincidencia, en 1935. Y mucho más. Nubes en el horizonte por doquier, descreimiento, anarquismo, pobreza, largo sería enumerar todo ese conjunto que alguien, José Luis Torres, felizmente denominó “Década infame”. Y, aún más, la terrible Guerra del Chaco, que destruyó a dos países, desgracia que caía como una sombra sobre el norte argentino. Muchas cosas, qué duda cabe y con todo ello atrás, tal vez negándolo en el boato oficial propio de la época pero, de hecho, imponiendo esa otra entidad en la que ahora nos reconocemos y que ahora no negamos.

Es difícil conjeturarlo pero cabe la pregunta acerca de si la cultura argentina en general sufría la presión de lo que esa atmósfera ominosa ejercía sobre la sociedad. Que lo hacía parece que no caben dudas si se considera, así sea parcialmente, el escepticismo que acompaña la obra periodística de Roberto Arlt o la amarga poética de Enrique Santos Discépolo, o sobre todo, esa vuelta atrás del laicismo que creó inmejorables condiciones para el Congreso Eucarístico de 1934 y que no sólo expresó un renacimiento del catolicismo sino, y sobre todo, un reforzamiento de sus intervenciones en la vida social, con una proliferación de grupos de acción y de publicaciones y hasta la conversión

de herederos del liberalismo tradicional, ese que había llegado a romper con el Vaticano, caso único en la historia política de la Iglesia argentina.

Por supuesto, venciendo el desaliento que producía el eclipse del anarquismo, estragado por una feroz represión y sus disidencias internas, las divisiones y emigraciones en el socialismo y la confusión que irradiaba el estalinismo en las dinámicas huestes del comunismo, intelectuales de izquierda combatían no obstante la oleada reaccionaria creando un vibrante anticlima controversial que se acentuó cuando comenzó lo que sería la guerra civil española. El antagonismo desatado entre la derecha amparada por el fraude y la represión y una izquierda en apariencia en retirada se manifestó en el Congreso Internacional de los Pen Clubs que tuvo lugar un poco después y durante el cual se pudo intuir en qué desembocarían esos enfrentamientos: el mundo sobre la Argentina y la Argentina en la semioscuridad.

Pero, no obstante, una o dos paradojas toman forma en esa misma época; la primera concierne a la literatura curiosamente en crecimiento y expansión o, al menos, en un nueva y prometedora etapa: la revista *Sur*, pilotada por Victoria Ocampo, cuya prestancia podría ser interpretada como un más allá de la pobre y violenta contingencia en la que surgía y que parecía negar; más todavía el vigor de una generación de escritores, emanados de las modestas vanguardias de la década anterior, que encarnaban y realizaban lo que Borges había preconizado, años antes, en “El escritor argentino y la tradición”; una fuerte corriente realista, de crítica social; la transformación del teatro, del tablado y el sainete a la modernidad escénica propia; la afirmación de una música nacional y una pintura que nada le debía a las grandes tradiciones europeas; la emergencia de editoriales que enriquecieron el horizonte de lectura del país; todo eso junto tiene

un relieve sorprendente, a través de la literatura y el arte el mundo está presente, como problemática y como representación y, en correlato, la literatura argentina empieza a entrar en el mundo. La Argentina como enigma atrae a viajeros intelectuales que intentan resolverlo por medios un tanto primarios, preguntas apasionadas, cuestionamientos apremiantes, exigencias intelectuales, “¿qué es ser argentino?” está en los labios de celebridades que creen que podrán decirlo aunque desconfían de oírlo. Y de argentinos: la voz de Ezequiel Martínez Estrada está en un diapasón dramático con esas preguntas pero también con la angustia que genera la relación entre un pensamiento fuerte y una realidad inaceptable. El mundo, además, para lo que vamos razonando, es también América Latina, la gran desconocida cuya literatura tiene en el remolino editorial argentino una presencia que, de alguna manera, induce un programa para este Instituto que debe definir sus objetos y sus objetivos. Cerca está, directa o indirectamente, para respaldar una posibilidad o justificar una existencia, la sombra tutelar de Pedro Henríquez Ureña, permanente, y Alfonso Reyes transitoria pero igualmente convincente.

La otra paradoja reside en la Universidad misma y lo primero que podría decirse de ella es que constituye un espacio de resistencia frente a los embates de ese exterior violento y desesperanzado; no los ignora y, seguramente, algo concede pero en la sombra de los claustros y en los recintos de los Institutos se sigue gestando una significación, algo así como una figura global de una cultura deseable y en vías, pese a todo, de ser tantálicamente alcanzada. En pocos momentos de su historia la Universidad argentina contó con tantas figuras notables y con una producción tan relevante de conocimientos y de ideas desde sus comienzos, fundamento inolvidable del brillo que tuvo entre 1956 y 1966 y que recuperó a partir de 1984. Fue en la época

que estoy evocando que Ricardo Rojas y sus discípulos revelaban la riqueza de una literatura olvidada, era cuando Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña proseguían la ejemplar labor del mítico Ramón Menéndez Pidal, secundados por los talentosísimos hermanos Lida; el lugar en el que historiadores como Emilio Ravignani y José Torre Revello hacían Historia de la historia y filósofos como Francisco Romero, Carlos Astrada y Juan Luis Guerrero introducían lo clásico y lo moderno con un dinamismo extraordinario y Claudio Sánchez Albornoz seguía rescatando metódicamente la Edad Media Española; todo ello ocurría en nuestra Facultad y en nuestros Institutos, junto a los cuales vino a instalarse el que hoy cumple sus primeros 80 años, como titulaba victoriosamente Ramón J. Cárcano su libro de memorias.

De modo que es en este contexto que nace un Instituto cuyo objeto y materia necesitaba abrirse paso en las estructuras que poco a poco fueron otorgando una fisonomía a las carreras que canalizaban intereses gnoseológicos propios de una sociedad que avanzaba y que no quería, sin declararlo, como si fuera una lucha sorda, verse reducida al solo pragmatismo de las profesiones liberales. No era sencillo hacerse entender aunque había entonces voces que encarnaban un saber de América Latina con rigor y profundidad: Pedro Henríquez Ureña mediante un trabajo filológico y editorial de enorme riqueza y su intervención en la vida literaria argentina: no por nada nuestra biblioteca lleva su nombre; Alfonso Reyes, en su permanente descubrimiento de la Argentina y su invencible capacidad de vincularse con toda la cultura que brotaba por todas partes; él, al igual que su antiguo compañero y maestro Henríquez Ureña, demostraba con sus investigaciones y sus libros cuanta lógica había en crear un ámbito específico, este del que estoy hablando, en el que se trataría de comprender lo

que bullía en estos torturados países en el orden superior de la literatura pese a lo que política e institucionalmente no terminaba de tomar forma.

Hubo momentos de desfallecimiento y otros de euforia; en los últimos años tratamos de hacer honor a esa historia: América Latina está presente en nuestras preocupaciones y ocupaciones actuales; tal vez hayamos hecho algunos aportes y hayamos comunicado los resultados de nuestra labor, amparados por un credo, la Universidad pública de la que sale todo, lo que somos y lo que podemos llegar a ser. En todo caso, lo hecho nos permite esta rememoración y justifica, como lo predice José Lezama Lima en las finales y triunfantes frases de *Paradiso*: “Era la misma voz, pero ondulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo; ritmo hesicástico, podemos empezar”. Para quienes estamos en esto, es el recomienzo de todos los días, el proyecto de una integración, América Latina como empresa, como significado.



# Nombrar y celebrar

*Celina Manzoni*

Cuando Coriolano Alberini, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, propone en 1931 la creación de un Instituto de Cultura Latino-Americana, una nota al pie de la respectiva ordenanza aclara que ésta será su denominación definitiva.<sup>1</sup> Bien, pero ¿definitiva respecto de qué? Definitiva por lo menos respecto de otra denominación que, en el mismo documento, privilegia el establecimiento de “relaciones intelectuales entre los países iberoamericanos” y propicia “formar una biblioteca de autores ibero-americanos” entre otras actividades que se detallan: dictar una cátedra, organizar seminarios y editar una “Colección de obras originales referentes a la vida cultural de Ibero-América”.<sup>2</sup>

El día de la postergada inauguración (5 de julio de 1934) ante el general Agustín P. Justo, Presidente de la República,

---

1 Ordenanza sobre la fundación del Instituto de Cultura Latino-Americana (24 de noviembre de 1931). Firmada por Coriolano Alberini y Carmelo M. Bonet.

2 Dan cuenta de esta actividad editorial los libros, folletos y opúsculos atesorados en nuestras bibliotecas; entre otros, el libro con el que María Rosa Lida iniciaría su reconocida trayectoria: *El cuento popular hispano-americano y la literatura*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Cultura Latino-Americana, 1941.

el arzobispo de Buenos Aires, monseñor Copello, autoridades universitarias y los embajadores de España y Uruguay, los discursos del rector de la universidad, Vicente C. Gallo, y de Alfredo Franceschi, decano de la facultad, aunque mantengan la alternancia entre lo latino y lo iberoamericano, preferirán hablar de “la tradición del americanismo”, “la unidad americana”, “el empeño americanista”. Arturo Giménez Pastor, designado director del Instituto de Cultura Latino-Americana, en sintonía con los oradores que lo preceden, titula su discurso “El espíritu de América”. Una cualidad del nombrar, no solo estadísticamente alta en los discursos oficiales de ese día sino incluso beligerante cuando las palabras del rector Vicente Gallo culminan entre signos de admiración con “¡América para la Humanidad!”, en clara manifestación de rechazo a la llamada doctrina Monroe y los peligros del panamericanismo.<sup>3</sup> No sabemos si hubo debates explícitos por el nombre en esas instancias académicas pero en los papeles se hace evidente, primero, que la opción “americanista” no cundió, y luego, que hacia 1936 las denominaciones hasta entonces en juego pasaron a ser reemplazadas por la variante “hispanoamericana” que todavía hoy nos nombra.

Esta breve narración evidencia por lo menos una incomodidad, es síntoma de un malestar que no termina de resolverse y en el que seguimos enredados; los profesores vinculados a las cátedras de Literatura Latinoamericana y de Literatura Brasileña de la Facultad de Filosofía y Letras, lo mismo que los especialistas en literatura caribeña, radican sus proyectos de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana en una amplia intersección que durante años hemos rodeado en el intento de explicar

---

3 *Inauguración del Instituto de Cultura Latino-americana. El espíritu de América*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1934, p. 6.

y de explicarnos. Además, muchos de esos proyectos se articulan como travesías: cruzan legislaciones, tradiciones, lenguas, vestidos, costumbres, sabores en una compleja dialéctica entre lo nacional y lo internacional, entre lo local y lo global. En algunos de ellos se quiebran entonces los límites de un hispanoamericanismo que, aun en sus más generosas expresiones, apenas pudo contener la diferencia entre las lenguas española y portuguesa pero que también, a partir de una percepción de las tensiones que conlleva, proponen nuevas reflexiones tanto respecto de un latinoamericanismo que en ocasiones se percibe como atrincherado en retóricas poco convincentes para la imaginación crítica, como de un antilatinoamericanismo banal que pareció despabilarse a la luz del bicentenario de las guerras de Independencia.<sup>4</sup>

Como sea, la fundación, en esos primeros años treinta, de un espacio destinado a investigar “la labor cultural de las naciones latino-americanas” se instala en el marco de por lo menos cuatro acontecimientos que, junto con políticas de la lengua, comprometieron, como no podía ser de otro modo, y de manera más general, fuertes instancias de lo político. Me refiero primero a la polémica del Meridiano Intelectual de 1927 cuyas repercusiones volverán una y otra vez a lo largo de los años siguientes. Luego, al XIV Congreso del PEN Club que, reunido entre el 5 y el 15 de septiembre de 1936, realizó en su tumultuoso desarrollo un giro desde la espiritualidad a la que parecía destinado, hacia el impacto provocado por el golpe contra la república en España junto con la denuncia del fascismo y de los crímenes del nazismo en el resto de Europa. En tercer lugar, al *Séptimo Coloquio de la Organización de Cooperación Intelectual* de la Sociedad de las

---

4 Volpi, Jorge, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Buenos Aires, Debate, 2009.

Naciones que, convocado bajo el lema “Relaciones actuales de las culturas de Europa y América Latina” se interrogó, entre el 11 y el 16 de septiembre, acerca de las características de la cultura americana y las posibilidades de que pudiera sostener, en una situación de crisis, los logros de la cultura occidental.<sup>5</sup> Finalmente, en diciembre del mismo infausto 1936, también en Buenos Aires se reunió la Conferencia Panamericana que, además de ser un eslabón de la serie iniciada en Washington a fines del siglo XIX, y de la cual José Martí fue recordado corresponsal, concitó también una nutrida presencia de intelectuales-políticos americanos.

Los cuatro acontecimientos articularon debates en torno a la cultura continental: sus logros, sus peculiaridades, las tradiciones en las que se reconocía y su futuro en un mundo en crisis. De alguna manera esas tensiones culturales, teóricas, políticas, ideológicas e incluso sentimentales se condensarían en torno a la cuestión del nombre con el que sería identificada, una cuestión de la que dependía, y todavía depende, la determinación de un espacio de inscripción y pertenencia que no es solo académico. Si en la creación de nuestro instituto y la decisión acerca de su nombre, exceptuada la asumida y casi diría militante ignorancia del panamericanismo, se condensan las principales opciones que se fueron sucediendo a lo largo de por lo menos todo el siglo XX (hispanoamericanismo, iberoamericanismo, latinoamericanismo), sorprende la escasa o nula atención en el orden práctico de la muy mencionada variante del americanismo que, como es sabido, había sido casi exclusivamente distintiva en toda la literatura de las guerras de independencia.

---

5 He estudiado la primera reunión en “Vacilaciones de un rol: los intelectuales en 1936”, en *Rupturas*, Vol. 7, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 541-568. Acerca de la segunda he presentado varios trabajos, el último, “La utopía de América revisitada en 1936”, en la Universidad Eötvös Loránd, Budapest, octubre de 2016, en prensa.

En esa coexistencia y en esa situación de equilibrio inestable en la que las ideas y los nombres fueron tejiendo una compacta red, los debates se internacionalizan: la polémica del Meridiano Intelectual que atravesó casi toda América Latina fue vehiculizada al menos por diez publicaciones periódicas americanas y dos españolas.<sup>6</sup> Tanto en esas revistas, como en las actas de las reuniones mencionadas antes, percibimos una heterogeneidad de voces que en su momento materializó uno de los proyectos más ambiciosos de la cultura latinoamericana: la reflexión acerca de la autonomía de la literatura y acerca del complejo proceso de su autonomización. Un eje sobre el que es posible reconstruir una tradición de la cultura continental que pasa por pensar el problema de la autonomía de la literatura en términos ampliados. Por una parte, y en el sentido propuesto por Adorno, autonomía respecto de la sociedad y por otra parte, autonomía de la literatura latinoamericana y de la crítica de la literatura latinoamericana respecto de modelos asentados, canónicos o canonizados y, por eso mismo, prestigiosos o de alta visibilidad, gesto que podemos llamar de autonomización sobre todo a partir de los análisis de Ángel Rama en los tempranos setenta.<sup>7</sup> El estudio del complejo proceso por el que se realizó el pasaje de las historias de las literaturas nacionales a la formulación de una literatura general le permitió mostrar el movimiento intelectual por el cual la crítica logró forjar un nuevo discurso abarcador a partir de desplazar el modelo impuesto por Marcelino Me-

- 
- 6 Existe una amplia bibliografía sobre el tema que analizo en su dimensión latinoamericana en "La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en la vanguardia latinoamericana". En Ehrlicher, Hanno y Nanette Risser-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen, Shaker Verlag, 2014, pp. 271-294.
- 7 Rama, Ángel, "Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana", *Río Piedras*, 5-6 (1974-1975), pp. 125-139; y "Autonomía literaria americana", *Sin Nombre*, Vol. XII, N° 4 (1982), pp. 7-24.

néndez Pelayo, quien, en los dos volúmenes de su *Historia de la poesía hispanoamericana* (1911-1913) logró cimentar el hispanismo del siglo XX. Su metodología consistió no solo en limitarse a la mera sumatoria de literaturas nacionales sino en establecer un eje lengua-nación cuya consecuencia fue necesariamente la marginación de las literaturas indígenas y el olvido de la literatura brasileña y de la haitiana junto con otras literaturas del Caribe.<sup>8</sup> Tampoco las historias nacionales de la literatura que empiezan a publicarse en América, ya en el siglo XX, logran superar esos criterios asentados en una reinterpretación de los modelos europeos, más bien los reproducen: una única lengua, sucesión de escuelas literarias, movimientos o estéticas muchas veces importadas acríticamente.

Sin embargo, Pedro Henríquez Ureña en 1926, un año antes del estallido de la polémica del meridiano, en su conferencia “El descontento y la promesa” reconoce críticamente el atraso de la crítica hispanoamericana para forjar un discurso continental abarcador. Él mismo articulará más tarde la salida a una situación en apariencia clausurada en las conferencias dictadas en la Universidad de Harvard en 1940-1941; para esas lecciones concibió un común esquema histórico en el que integró las literaturas en lengua española y portuguesa en un espacio territorial identificado como hispanoamericano. Al establecer como base unificadora, en cambio del sistema lengua-nación, un campo cultural, elude un trazado cronológico de escuelas artísticas y estéticas y articula una organización fundamentada en períodos históricos que podían enlazarse como etapas de proyectos culturales comunes.<sup>9</sup> Aunque desde entonces,

---

8 Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

9 Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

mediante el entronque cultural, dispusimos de un discurso integrador de toda América, todavía en 1954, Enrique Anderson Imbert sostendrá en el “Prólogo” a su *Historia de la literatura hispanoamericana*: “La literatura que vamos a estudiar es la que, en América, se escribió en español. No ignoramos la importancia de la masa de indios. Pero en una historia de los usos expresivos de la lengua española en América, corresponde escuchar solamente a quienes se expresaron en español”.<sup>10</sup>

Durante ese contradictorio proceso, aquí apenas insinuado, que abarcó todo un continente, los intelectuales siguieron reescribiendo la historia y “nacionalizando” las letras y la crítica, proporcionando respuestas imaginativas sobre la cultura, la raza y la sociedad: “Sus prácticas podrían ser comentadas en el contexto de la difícil autonomización de la actividad intelectual y de los cambios de función de los intelectuales”, dice Arcadio Díaz Quiñones.<sup>11</sup> Es en esos años de búsqueda de definiciones y de cambios de paradigma cuando se vuelve a la cuestión del nombre: ante la apropiación del nombre de América y del de “americanos” por la poderosa república del norte del continente (a partir sobre todo de la derrota de España en el 98), cunde la necesidad de renombrar esa cultura y en el camino se recuperarán argumentaciones decimonónicas de corte latinoamericanista, principalmente de Francisco Bilbao en Chile en 1856 y de José María Torres Caicedo en Colombia en 1857.

Empezaron a cundir cultura latinoamericana y *América Latina*, nombre que nunca le pareció satisfactorio a Henríquez Ureña ni tampoco a José Carlos Mariátegui y que, no obstante, tuvo momentos de recuperación esporádicos y a

---

10 Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 9.

11 Díaz Quiñones, Arcadio, “Introducción”, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal, Universidad de Quilmes, 2006, pp. 19-63.

veces militantes sobre todo en los años sesenta y setenta. Pese a que la idea de América Latina como una entidad cultural autónoma, con conciencia de su identidad y, ante todo, de sus distancias y diferencias con la metrópoli se acentuará después del 98, las decisiones en Buenos Aires optan, como vimos, por el hispanoamericanismo, más prudente que un latinoamericanismo para el que París ofrecía ya en los comienzos del siglo XX un escenario incomparable, más allá de las especulaciones paranoicas sobre los peligros del latinismo.<sup>12</sup> Es en algunas de las zonas del discurso que se va forjando en esos años donde ya es posible reconocer el germen de un modo de rodear el problema en el que se inscriben futuras proyecciones como las que podemos leer en los ensayos mayores de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas y Ángel Rama, quienes presiden nuestras deliberaciones.

Muchas de esas reflexiones constituyen el amplio escenario sobre el que se insertará ampliada la cuestión del nombre. ¿Latino, hispano, indo, ibero, afro...americanos? La reactualización de esas vacilaciones se proyecta de manera casi necesaria a la formulación de políticas culturales que tratan de encontrar respuestas a la relación con los modelos, siempre en una perspectiva que recupera críticamente las profusas retóricas ligadas al planteo de la identidad. Si hubo un momento en que el nombre de América Latina pareció unificador, aunque en relativa disputa con Hispanoamérica o Iberoamérica, si en los años sesenta el nombre pareció estabilizarse en un momento de intensa revolucionarización, no solo continental, luego, en las lábiles fronteras entre el siglo veinte y el nuestro resurgieron las polémicas y con ellas rotundas negaciones cruzadas

---

12 Cheymol, Marc, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des "années folles"*, Grenoble, Presses Universitaires, 1987.

también con los fastos del Bicentenario. Si el nombre es lo que instala la distinción, la diferencia, la dificultad de nombrarse es por lo menos síntoma de un problema que vuelve una y otra vez y que desafía a nuestro ILH en el que la intensa actividad investigativa amplía fronteras hasta hace poco pensadas como invulnerables y que hoy se perciben porosas y en redefinición.



## Día de memorias, recuerdos, recorridos

*Elsa Noya*

De este largo recorrido de 80 años que ha venido haciendo el Instituto de Literatura Hispanoamericana y que hoy celebramos, mi mirada se detiene en los más de veinticinco transcurridos desde que muchos de nosotros nos incorporamos al ILH; tiempo que podría simplificarse o acotarse como el de una gestión pero que se comprende mejor como de una época. Enmarcada en el proceso de recuperación de la democracia, los comienzos de esa época emergen de una oscura zona previa de la que existen pocos datos respecto de una presencia institucional en relación con su objeto de estudio y objetivos iniciales.

Algunos de esos datos aparecen visibilizados en antiguas publicaciones, de los años 30, 40, 50, 70, exhibidas hoy aquí como memoria de momentos en que el Instituto encaraba algunas políticas de publicación; gestos de recuperación y difusión de la cultura y literatura de otros países de América Latina frente a la fuerte presencia de la literatura y la crítica argentina.

Otro dato visible que surge es que esa existencia del ILH, como también de otros institutos de investigación de la Fa-

cultad de Filosofía y Letras, se desarrolló, al menos en estos últimos treinta o cuarenta años, en un espacio físico peculiar como el de este bellissimo edificio: patrimonio histórico y signo de otra celebración y tiempos, lo que, sin embargo, no impidió que fuera más maltratado por la historia que por el natural paso del tiempo. Espacio físico entrañable para muchos de nosotros y que me habilita a su vez para recordar que lo pisé por primera vez siendo muy chica de la mano de mi madre. Venía a una enorme oficina, desplegada en el contiguo salón de las columnas, a pagar las cuotas de un crédito del Banco Hipotecario Nacional, con sede aquí por ese entonces, y cuyas iniciales se muestran aún en el gran *vitraux* del hall central, marcando hoy cruce de épocas y de proyectos de nación.

Muchos años después, de la mano ya de la literatura latinoamericana, el ajetreado ámbito público que aburría mi niñez se había transformado en un espacio académico silencioso, de solitarios pasillos en los que la gris pintura de paredes, puertas y ventanas rodeaba los pasos como recuerdo y advertencia de sanitarias disposiciones en pasados cercanos. En uno de esos pasillos del tercer piso, la puerta frente a la escalera se abría y ofrecía el espacio concreto del Instituto de Literatura Hispanoamericana, con apenas dos salas: un despacho de director y una desgarnecida biblioteca, más un breve hall de recepción. En ese ámbito, bajo la dirección del Profesor David Lagmanovich, entre 1984 y 1989, y la Profesora Susana Zanetti, en 1990, y el bibliotecario cuidado del Lic. Luciano Ciarlotti, se comienza a reanimar la participación intelectual en consonancia con lo que sucedía en otros espacios de investigación y producción cultural y en consonancia también con el retorno al país y a la Universidad de muchos que habían tenido que partir. Para esos años, se nombran los primeros y poquísimos becarios de Conicet con sede en el ILH;

el querido colega Jorge Monteleone fue el primero de ellos. Ya en 1985, se convocan las primeras *Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana* y en 1986 y 1988 el primer y segundo CAELI, Congreso Argentino de Estudios de Literatura Iberoamericana, al tiempo que se comienza a establecer contacto con otras instituciones académicas nacionales y extranjeras y a recibir profesores visitantes ligados a ellas.

En 1990, el profesor Noé Jitrik es designado Director del Instituto y la profesora Celina Manzoni Secretaria Académica. Jitrik se había ya reintegrado a la Universidad, convocado por la Facultad de Filosofía y Letras para hacerse cargo de la titularidad de la cátedra de Literatura Latinoamericana II. Nueva etapa de la cátedra que implicó a su vez la convocatoria y encuentro de un nutrido y heterogéneo grupo de profesores que proveníamos tanto de diversas unidades académicas de la Universidad de Buenos Aires, ya en la etapa democrática, como también de otras experiencias en docencia e investigación que habían sido truncadas o que habían sobrevivido a la destrucción sistemática de proyectos intelectuales y culturales: exilios y diásporas no solo externos, como sabemos, sino también internos, institucionales o en grupos de estudio privados, rincones domiciliarios que supieron dar cabida al esfuerzo por resguardar de la intemperie una relación con el conocimiento.

En ese marco, aunque sea más que reconocida su trayectoria, quiero destacar especialmente la tarea profesional del Dr. Noé Jitrik, que primero desde la cátedra y luego en el Instituto desplegó la vitalidad intelectual de promover y estimular lo mejor de nosotros desde una conciencia de pertenencia a un espacio productivo; conciencia que podía generar la capacidad y posibilidad de modificar situaciones cristalizadas; no solo enseñar aquello que se leía con hambre de saber, sino estimular y promover además el deseo

por un pensar propio, por un área de investigación también de interés propio, el de escribir en consecuencia y sobre todo el de buscar las formas de publicar esa escritura crítica, en tiempos en que el universo estatal contemplaba poco o nada el apoyo a la producción intelectual y la difusión de aquellos que integraban al ámbito universitario y lo alimentaban.

La creación y publicación ya en 1992 del *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, más tarde de la reconocida revista *Zama*, como luego de los varios libros correspondientes a las *Actas de Jornadas de Investigación*, como los de las Colecciones Sinsonte, de la Vigilia y Asomante que difunden la producción de nuestros investigadores y están exhibidos hoy aquí, son muestra de esa vitalidad y de ese estímulo.

En relación con ello, puedo recordar también que en la primera mitad de la década de los años 90, al ritmo de la decisión de nuestra Facultad de encarar los primeros pasos de recuperación de este edificio, cuando tonos y brillos más amables iban iluminando paredes, puertas y pisos, y se pudieron sumar dos salas a la estrecha infraestructura del Instituto, se va produciendo lo que Jitrik describió entonces como una “circularidad”, hoy podríamos agregar, de intereses, de energías de creación y de discusión, entre el Instituto, su biblioteca y las cátedras I y II de Literatura Latinoamericana que iban encarando sus primeros Proyectos Ubacyt. A ellas se sumaron poco después los profesores integrantes de la cátedra de Literatura Argentina I, también con sus proyectos de investigación y su entusiasmo y asimismo luego los de Teoría y Análisis Literario, de Conicet y en diversas ocasiones investigadores en literatura y cultura brasileña.

En el muy acotado espacio con que se contaba, la dimensión intelectual del Instituto va creciendo en consonancia con aquella conciencia de conjunto de la producción inte-

lectual que implicaba a su vez varias zonas que necesitaban organizarse y desplegarse: en ese sentido, la designación de la Facultad de muchos de los miembros de aquellas primeras cátedras como investigadores del ILH ahondaba en dos aspectos importantes para la autopercepción: el reconocimiento de la pertenencia institucional y sobre todo el carácter de investigador. La creación y organización de la Junta Consultiva del ILH, que funciona ininterrumpidamente desde 1993 y renueva sus representantes bianualmente, enmarcó y enmarca esa pertenencia.

De allí se desprende también el impulso de las diversas actividades llevadas a cabo que fueron configurando y aportando una valiosa dimensión crítica hoy de consideración institucional. De esas actividades podemos citar, por ejemplo, la continuación y ampliación de las *Jornadas Anuales de Investigación* que en su edición número XXVII contó en 2015 con 90 participantes, investigadores y becarios del Instituto. Otras modalidades de encuentros de exposición e intercambio fueron en su momento el *Ateneo de Investigación* y posteriormente, ya promediando la pasada década, las *Charlas de Café*. Asimismo el ILH albergó durante tres años las *Jornadas de Reflexión*, promovidas y organizadas por la Dra. Manzoni respondiendo y canalizando inquietudes de estudiantes de la carrera de Letras, quienes, en diálogo con los docentes investigadores del ILH, exponían sus primeros trabajos de investigación sobre temas de la disciplina.

Además, por iniciativa propia o compartida, se realizaron Congresos Internacionales como el de *Fin de siglo y Modernismo*, en 1996, en colaboración con la Universidad de las Islas Baleares, la Universidad Nacional de La Plata, el Instituto de Filología Hispánica y el Departamento de Letras de nuestra facultad. También el ciclo de las *Jornadas Rioplatenses* que tuvieron lugar en distintos años, en dos ocasiones en

Montevideo en colaboración con la Universidad de la República, y posteriormente en Belo Horizonte en colaboración con la Universidad Federal de Mina Gerais y en Chile con la Universidad de Santiago de Chile.

El alcance de visibilidad regional y también internacional del Instituto de Literatura Hispanoamericana creció asimismo con estas actividades e intercambios y también con los visitantes extranjeros que pasaron por la sala Ángel Rama; la lista es extensa y está desplegada en el Folleto del ILH, pero recuerdo ahora las visitas de Arcadio Díaz Quiñones, Augusto Roa Bastos, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Ana Lydia Vega, Ángel Quintero, Hugo Iriart, Augusto Monterroso, Roberto Fernández Retamar, Juan Gelpí, Pablo Rocca, Hugo Achugar, Raúl Antelo, Homero Aridjis, Gonzalo Celorio, Fernando Calderón, Marcia Rivera, Michel Lafon, Vanni Blengino, Víctor Bravo, Silviano Santiago, Javier Lasarte, Marcio Veloz Maggiolo, Eduardo Lalo, Grínor Rojo, Julio Ramos, entre muchos otros.

Por otro lado, a partir de la convocatoria de la dirección del Instituto y al calor de inquietudes e intereses que iban generando los proyectos de investigación, se fueron creando asimismo grupos de estudios específicos como el Grupo de Estudios Caribeños, dirigido por la Dra. Manzoni, que lleva a cabo actividades de interés sobre el área: intercambio con escritores, investigadores e instituciones académicas nacionales e internacionales, conferencias, presentaciones de libros y participación en congresos, como la presentación de *Diálogos de Buenos Aires* en los Congresos I y II *El Caribe en su Cultura y Literatura*, organizado por la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de La Plata. Otros grupos de estudios asentados en el ILH son el Grupo de Estudios Barrocos, coordinado por el Dr. Facundo Ruiz, que organiza periódicamente las *Jornadas Barrocos Contrapuntos* y el de Redes Culturales de la Literatura Argentina,

coordinado por las Dras. Graciela Batticuore y Alejandra Laera. Del mismo modo, es muy importante destacar muchas otras actividades llevadas a cabo por los más de quince proyectos colectivos de investigación con sede en el Instituto, cuyo detalle figura en el catálogo entregado, y que configuran un arco temático de intereses y ejes diversos como: “El concepto de transgenericidad en América Latina”, “Literatura y representación en América Latina”, “Autorías, representaciones e interpretaciones en el tango”, “Términos críticos y palabras clave en la literatura latinoamericana”, “Lectura y escritura en la literatura colonial”, “Literatura, imaginación tecnológica y discursos científicos”, “Figuraciones del miedo: cuerpos y fantasmas”, “Discursos en torno al IV Centenario”, “La legitimación del escritor moderno”, “Lectura, lectores y escritores en Argentina”, “Espacios, paisajes y afectos”, “Culturas caligráfica, tipográfica y visual”, “Noción de comunidad en la literatura brasileña”, “Circulación cultural del libro” y “Nomadismo, diáspora y exilio en el Caribe”. Destaco también el intercambio que se produce con otras zonas de interés desarrolladas en proyectos individuales de investigadores y becarios de Conicet como también con Proyectos de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras.

Para finalizar, y volviendo a esa idea de energías en circulación, así como Jitrik decía que en esos primeros años “el requisito formal de investigar tomaba forma en la necesidad de ir modificando programas de las materias, puntos de vista, ejes de análisis y de encarar la enseñanza con nuevos criterios más refinados”<sup>1</sup>, sucedía asimismo que la relación entre el proceso de investigación y conocimiento que impartían y demandaban las cátedras del área, y el que podía ofrecer a profesores y estudiantes nuestra biblioteca,

---

1 Catálogo ILH, 1998.

sin fondos para actualizarla, presentaba desbalances que se fueron encarando de diversas maneras, por ejemplo, con algunas suscripciones, con estímulo a donaciones y canjes o la creación de una Asociación de Amigos del ILH, pero que resultaban insuficientes. Esta precariedad se alivió en gran medida con el paulatino asentamiento en el Instituto de los Proyectos de Investigación subsidiados, primero los de la SECYT de la Universidad de Buenos Aires, como vimos, luego los de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y también de Conicet, que no solo dan el impulso que todos reconocemos a la investigación y a la formación de plantas docentes, sino que además, en lo que hace al ILH, permitió que hoy contemos con una biblioteca de 20.000 volúmenes y 24.000 registros, totalmente informatizada y una Hemeroteca con 200 títulos que suman en conjunto alrededor de 5000 volúmenes en proceso de informatización. Esta tarea, como la de atención al público de la Biblioteca, está a cargo de dos profesionales responsables: el licenciado Luciano Ciarlotti y la licenciada Lucía Bauzá, quien colabora asimismo en la revista *Zama*. El Instituto cuenta en su administración con la colaboración de la señora Silvia Salem. Grupos de becarios prestan a su vez su estimulante aporte en algunas tareas específicas que hacen al funcionamiento del ILH, como en el caso de esta merecida celebración, por lo que hago un reconocimiento especial a la licenciada Carla Fumagalli, quien tuvo a cargo su organización y coordinación. A todos nuestro agradecimiento.

Buenos Aires, 9 de septiembre 2015

## Historia personal del ILH

*Eduardo Romano*

Cuando recibí la invitación para participar en este Homenaje, pensé en seguida que no me interesaba elaborar un texto académico, sino remitirme a mi experiencia personal y autobiográfica. Eso me reenviaba ya a dos momentos temporales distintos: los últimos años y, sobre todo, mi ingreso a esta Facultad, allá por 1959. Desde 1986, fecha en que me reintegré luego de ganar un concurso como profesor adjunto, fueron muchas las veces que recurrí al Instituto de Literatura Hispanoamericana. Sobre todo cuando dicté algunos cursos sobre ese espacio de la producción literaria, tanto en el país como en el extranjero. Y me encontré con un centro de investigación en pleno funcionamiento, que había actualizado mucho su bibliografía, su sector hemerográfico, sus propias publicaciones internas. Sin duda el período que se suele llamar de posdictadura, como si la de 1976 hubiera sido la única, había traído una renovación que se afirmó durante la dirección del profesor Noé Jitrik.

En cuanto a los viejos recuerdos, sobre los que me voy a detener con mayor parsimonia, no eran precisamente halagadores. Sobre todo porque en aquella época, y estuve a punto

de escribir remota, las formas de comunicación o al menos de información con que cuenta hoy el alumnado no existían, ¡ni siquiera las fotocopias! Y cuando uno comenzaba a cursar alguna literatura lo primero que hacía era acercarse al Instituto correspondiente y abastecerse de materiales o consultarlos allí mismo, en especial si sólo se contaba con una beca estudiantil para realizar compras de libros.

En mi caso, a falta de una biblioteca familiar, me sirvieron, al margen de los Institutos y la Biblioteca Central, es claro, las facilidades que me significó ingresar como corrector a la editorial Codex, cuya coordinadora editorial, Perla Breiter, madre de un compañero de la escuela media y hoy eminente neurólogo, me abrió las puertas de su casa y de su frondosa biblioteca.

En el caso particular de Literatura Hispanoamericana o Iberoamericana, como también la denominaban los docentes a cargo, el Instituto nos ayudaba, como cualquiera de los otros (Argentina, Italiana, Inglesa y Norteamericana, etc.), a encontrar el material bibliográfico que el programa indicaba, pero el de Hispanoamericana y el de Argentina nos tentaban de otra manera. Allí hubiéramos querido encontrar los textos y los autores que estábamos leyendo o tratando de leer en ese momento y los viejos ficheros de metal no nos ofrecían respuesta. Y era natural que así sucediera, porque los programas eludían sistemáticamente todo lo que no tuviera por lo menos veinte años de antigüedad.

Si no recuerdo mal, aquel programa de 1963 empezaba con los poemas épicos relacionados con la conquista y con algunas crónicas. Sor Juana y el barroco de Indias, el mexicano Fernández de Lizardi como iniciador de la novela, la prosa modernista y algunos novelistas de las primeras décadas del siglo XX: Eduardo Barrios, Alcides Arguedas, Ciro Alegría, Manuel Azuela y la narrativa de la Revolución Mexicana. Está de más decir que, como suele suceder

con los programas universitarios, el mayor peso caía sobre la primera parte y la segunda solo se dictaba de manera incompleta.

Nosotros estábamos leyendo entonces a Juan Carlos Onetti, a José María Arguedas, a Carlos Fuentes, y nos interesaba la nueva poesía latinoamericana. Tanto, que con dos condiscípulos y poetas, Andrés Avellaneda y Alberto Szpunberg, decidimos hablar con el profesor Julio Caillet Bois en el Instituto y plantearle si no era posible estudiar algo de la poesía del siglo XX y en especial de César Vallejo, que en ese momento “nos había hecho el bocho” –perdonen la interpolación jergosa– con *Trilce* o los *Poemas humanos*. Don Julio, como solían decirle sus auxiliares, nos miró azorado y replicó que primero había que saber si el grito era poesía. Respuesta que nos dejó a nosotros con la mente desencajada.

No quiero que esto parezca una cuestión personal y con ese docente. En general los que dictaban las literaturas, extranjeras o no, carecían de mayor atractivo para nosotros, salvo contadas excepciones y esa Facultad posterior al 55 no fue la panacea científica que algunos proclaman; o me parece que estaban mirando otro canal. Una de las excepciones, justamente, estuvo muy ligada a uno de los Institutos, el de Literatura Inglesa y Norteamericana.

Aclaro, para los jóvenes, que en los años a los cuales me refiero la Facultad estaba en Viamonte 400 y que para llegar al edificio que reunía a los Institutos solo teníamos que dar vuelta a la esquina, por Reconquista, y caminar menos de media cuadra. Allí, en una vieja casona de dos pisos, estaban todos y recuerdo con especial deleite el de Lingüística, donde trabajaba mi amigo Néstor Lugones, evadido en 1966 a Estados Unidos, porque seguro había sido el comedor de dicha residencia y todo el friso albergaba una pintura de trazos alegóricos y colores muy suaves.

En el primer piso visitaba muchas tardes al profesor Jaime Rest, cuya capacidad de escucha y de diálogo eran las de un verdadero liberal, especie casi inexistente entre nosotros, y además erudito. Y además moderno, porque solíamos encontrarnos también en las funciones del Cine Club Núcleo, en una salita que estaba por la calle Suipacha, en pleno centro.

Cuando enfatizo su liberalismo pienso en que era capaz de conversar o discutir conmigo o con alguno de los que hicimos la hoja de poesía y editorial Aguaviva, al ritmo de la beat generation norteamericana, de leerse el editorial “Contra todo” que escribí para el segundo número de aquella hoja, pero también de recibir a quienes redactaban la revista *Airón* según los aires del objetivismo francés y que trajeron a Michel Butor y a Alain Robbe-Grillet a la Facultad, donde nosotros les tiramos con munición gruesa y con la obra de Cesare Pavese, de Pier Paolo Pasolini, de Vasco Pratolini, de Federico Fellini, del teórico Galvano Della Volpe, quien nos cautivaba con sus cruces sutiles entre semiótica y marxismo. Una especie de guerra italofrancesa nunca declarada.

En la medida que tampoco los Institutos nos brindaban todo lo que necesitábamos o esperábamos, recurrimos a unos sucedáneos más entretenidos, los numerosos bares de la zona que estaban atestados de escritores y artistas plásticos entregados a efusivas discusiones, como el Chamberí, el Coto, Augustus, el bar Moderno, etc., sin olvidar las galerías y exposiciones: Florida Garden, Embassy, Rubbers, Bonino, del Sol. A veces caminábamos varias cuadras hasta otro Instituto, el Di Tella, capaz de encender por sí solo las adhesiones o denuestos más fervorosos. Lo que nunca hicimos fue ignorarlo dentro de ese mapa que está bastante bien reproducido en el libro de John King *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*.

En fin, si de anexos a los Institutos hablamos, sería injusto deja afuera el New Inn, viejo *dancing, boîte* o como se llamara, en la esquina de Viamonte y Reconquista, adonde solíamos emigrar los viernes por la noche, después de una última clase vaya uno a saber de qué saber crepuscular. Y allí nos dábamos el lujo de deleitarnos con el saxo del Gato Barbieri y algunos otros ejemplares gatunos, aunque esa terminología aún no había nacido.

Hoy los alumnos concurren poco a los Institutos, por lo menos según mi experiencia en el de Literatura Argentina. Prefieren buscar en Internet y se conforman con lo que les da el espacio virtual, se quedan sin el lujo y la miseria (suciedad, desgaste, polvo) de ver los impresos, formatos y diagramaciones originales, se conforman con la traducción sobre una pantalla. No se topan con nada inesperado en los anaques de las viejas bibliotecas que todavía están llenas de sorpresas. El trayecto entre Puan y 25 de Mayo les resulta demasiado largo, aunque en la línea A dispongan hoy de confort (fuera de las horas pico, es claro) y de unos cuantos *rappers* que improvisan a partir de palabras que les sugieren los pasajeros.

El viejo edificio del Palace Hotel, además, los espera con sus fatigados fantasmas y sus fraguadas leyendas, como la de que, según un artículo publicado en *Clarín* en 1999 por Eduardo Pogoriles, aquí se alojaron en 1910 la reina Victoria y el príncipe de Gales. No existe ninguna duda, en cambio, de que aquí funcionó en la década de 1930 el Banco Hipotecario Nacional, según lo prueba ese enorme vitral del pasillo que pueden ojear antes de irse. Y aquí realizamos una olvidada (la memoria se pregona mucho y se practica poco) exposición de Cien años de humor gráfico e historieta argentinos en 1973, desde el Instituto de Literatura Argentina, fundamento del actual Centro Cultural Paco Urondo que hoy nos aloja. En el cierre de ese evento, participé de una mesa redonda Germán Oesterheld.

Todo lo que les invité a recordar amerita, creo, que nos pongamos ya a reconstruir la vida y las vicisitudes de nuestros Institutos, que carecen de una memoria tangible. La celebración de estos ochenta jóvenes años del Instituto de Literatura Hispanoamericana y la de los ciento veinte años de la Facultad, a celebrarse en noviembre de 2016, pueden ser un buen punto de partida.

## Desde la historia, un homenaje al ILH

*Jorge Gelman*

Agradezco la invitación de Noé Jitrik y del Instituto de Literatura Hispanoamericana a conmemorar los jóvenes 80 años del Instituto. Y digo jóvenes, no porque tenga menos años que el Instituto Ravnani (lo que es estrictamente verdad) sino por la vitalidad que tienen el ILH y su director, la cantidad de iniciativas que se suceden, la energía crítica que despliegan, que es notable.

No voy a decir más que unas pocas palabras, de alegría, de reconocimiento al trabajo que su director y todos sus integrantes han hecho y siguen haciendo.

El Ravnani, que me toca coyunturalmente dirigir, se siente muy cerca del ILH. No solo por la amistad que nos une a mí y al anterior director, José Carlos Chiaramonte, a Noé y a varios de sus integrantes, sino también por la cercanía de nuestros intereses de investigación.

Literatura e historia están quizás cada vez más cerca, al menos en la percepción de los historiadores.

Cuando Renzi y Tardewski, de *Respiración artificial*, entran en la casa del profesor Maggi, ese profesor que estudia las cartas y papeles del secretario de Juan Manuel de Rosas,

encuentran entre su magro mobiliario una biblioteca con libros de historia, entre los cuales están *La vida de Rosas*, de Irazusta y *Alberdi y su tiempo*, de Mayer. Pero también de Tullio Halperín, *Revolución y guerra*, su obra magna, y de Chiamonte, *Nacionalismo y liberalismo*.

Y de esos estudios y del caso de Rosas que indaga Maggi, vamos al presente y también a la generación anterior a los protagonistas, en un viaje de ida y vuelta que va iluminando el pasado y el presente opresivo, que se alude y elude.

No necesito decir que muchas veces comprendemos mejor la historia a través de la literatura, porque la libertad con la que puede adentrarse en la complejidad de la experiencia humana es difícil de lograr por una investigación histórica. Como saben, algunas obras claves de los orígenes de la literatura argentina, como *El Matadero* o *Amalia*, han significado mucho para entender el rosismo o al menos la experiencia de un sector de la población ante él. O mucho más cerca, la extraordinaria novela de Martín Kohan, *Los Cautivos*. No son libros de historia y creo que no pretendieron serlo, y sin embargo nos permiten respirar trazos de esa historia como difícilmente lo hace un estudio de historia, con las limitaciones que nos auto-imponen las reglas del oficio.

O, para salir de Argentina, *Pedro Páramo* y los maravillosos cuentos de *El Llano en Llamas* de Rulfo, que nos hacen casi vivir la experiencia de los campesinos mexicanos de inicios del siglo XX y la revolución, mejor que muchos libros de historia.

Mis colegas Raúl Fradkin y Gabriel Di Meglio incluyeron, en un libro reciente sobre experiencias políticas populares del siglo XIX, el cuento de Piglia "Las actas del juicio", que narra el supuesto juicio del asesino de Urquiza, junto a varios ensayos históricos. Y explican allí por qué publicaron un texto de ficción en ese libro de historia: para el historia-

dor, nos dicen, es muy difícil dar cuenta de “las motivaciones, las ideas, las intenciones populares a la hora de pasar a la acción. Muchas veces, por problemas de documentación ellas quedan en meras conjeturas. Otras veces el ensayo o el relato de ficción pueden proponer aquello que el discurso historiográfico no puede resolver”<sup>1</sup>. El mismo Piglia cuenta, en una entrevista que le hicieron para ese libro, una anécdota maravillosa que creo que resume lo que estoy intentando decir: él estudió historia en La Plata y tuvo de profesor a Enrique Barba, un académico de la historia (de la Academia Nacional de la Historia, quiero decir) muy rescatable, quien les decía que cualquier trabajo de historia que no tuviera al menos cinco notas al pie por página era una novela. Esto creo que expresa mejor que cualquier análisis las barreras que nos hemos impuesto los historiadores para considerar aceptable el trabajo que hacemos y así también los límites que ello implica para muchos temas centrales, para los que sería imposible poner cinco notas al pie por página... El novelista, y por suerte para todos nosotros Piglia lo fue, está libre de esa restricción y así nos puede ayudar a entender muchas cosas sobre las que nosotros no podemos escribir.

No quiero con esto decir que la literatura es mejor para la historia que el trabajo de los historiadores (aunque más no sea porque los que escriben literatura necesitan leer los libros de los historiadores para hacer esas buenas novelas, como lo hizo Renzi-Piglia con los libros de Chiaramonte, Halperín y otros), pero sí que me alegra mucho que el ILH sea este Instituto que es y que esté cerca del Ravignani, en muchos sentidos.

---

1 Di Meglio, Gabriel y Fradkin, Raúl, “Lo popular y la política en el siglo XIX rioplatense”, en G. Di Meglio y R. Fradkin (comps.), *Hacer política. La participación popular en el siglo XIX rioplatense*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013, p. 14.



## Conmemorar rememorando

*Melchora Romanos*

Me ha tocado, no sé si con buena o mala suerte, cerrar con estas palabras la serie de “Discursos de apertura” con los que se inicia este ciclo destinado a conmemorar los ochenta años del Instituto de Literatura Hispanoamericana y debo, en primer término, confesarles que nunca me ha gustado actuar de “monja de clausura”. Lo he tenido que hacer en más de una ocasión, como inmerecido honor o castigo, porque cuando todos los oyentes están esperando, como en esta ocasión, el ansiado momento de la música y el brindis, qué se puede decir que colme sus expectativas: poco y nada.

Al margen de esta casi sutil *captatio benevolentiae*, debo confesarles que me llena de satisfacción que se haya considerado que la presencia y la palabra de los Directores de dos Institutos del área de Letras, el de Literatura Argentina “Dr. Ricardo Rojas” y el de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, junto con el de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, se manifestaran en este Homenaje, puesto que entiendo que este es un modo de procurar afianzar o, en tal caso, constituir una suerte de integración de intereses e interrelaciones que, sin duda, van

más allá del lugar en el que convivimos: el antiguo y desamparado edificio que todos conocemos como 25 de Mayo y al que “no nos une el amor sino el espanto”.

Cuando, como en esta ocasión, se trata de celebrar una efeméride terminada en cero, recuerdo un comentario de Rafael Sánchez Ferlosio, cuando le otorgaron el premio Cervantes en el año 2005. Un periodista que lo entrevista le comenta que el premio coincide con la celebración del cuarto centenario de la publicación de la Primera Parte de *El Quijote* y además con el cincuenta aniversario de su novela más conocida, *El Jarama*, y el escritor le responde: “Nunca he entendido el porqué de la obsesión en el cinco o en el cero del sistema efemeridiano, por qué no celebrar el veintisiete aniversario en vez de privilegiar el cero o, no digamos, los dos ceros”.<sup>1</sup>

Todo esto me ha llevado a meditar, desde el momento en el que recibí esta invitación, sobre el destino de algunos de los institutos vinculados con la carrera de Letras de nuestra Facultad que en el curso de los acontecimientos históricos, que signaron la vida del país y de la Universidad, fueron sufriendo transformaciones administrativas y cambios de dependencia que los asemejan al río Guadiana. Y aquí cabe una referencia filológica: según la leyenda inspirada en Plinio el Viejo, se trata de un río de España cuyo cauce desaparece, corre subterráneo y luego reaparece nuevamente. Esto ha dado lugar a la expresión popular “ser como el Guadiana”<sup>2</sup>.

En este sentido traté de evocar mis recuerdos muy lejanos, por cierto, de aquellos años en que era estudiante,

---

1 Entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio publicada en *La Vanguardia* de Barcelona, el 5 de diciembre de 2004.

2 Desde un punto de vista hidrogeológico esto es falso. Pero la leyenda está vinculada a la altiplanicie de los Campos de Montiel (Castilla-La Mancha) y las Lagunas de Ruidera, ámbito geográfico de las aventuras de Don Quijote.

cuando el Instituto que hoy nos convoca se llamaba Instituto de Literatura Iberoamericana y se encontraba en el primer piso del edificio de Reconquista 572<sup>3</sup>. Allí, en una sala con una mesa muy grande asistíamos a la clase del profesor titular, que entre otros textos nos hizo leer *El Periquillo Sarniento* y que con voz grave recitaba el poema de José Martí: “la niña de Guatemala, /la que se murió de amor...”; mientras que el profesor adjunto nos comentaba o más bien nos contaba *Doña Bárbara*, *Las lanzas coloradas*, *La vorágine*.

Pero luego, cuando en 1964 ingresé a trabajar en la Facultad como personal profesional del escalafón no docente, creo que su suerte se unió a la de otros Institutos (los de Literatura Francesa, Italiana, Alemana, Inglesa y Norteamericana y Española) que desaparecieron y sus fondos bibliográficos se reunieron en la Biblioteca de Lenguas y Literaturas Modernas (BLLM). No puedo asegurarlo pues aunque –tal como nos dice Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*– “las excelencias de la memoria estriban en ser ésta el más acreditado de los sentidos del hombre, tesoro y custodia de todos los demás”<sup>4</sup>, ya se sabe que no siempre se comporta como debiera. En cambio, tengo presente los años en los que volvió a reaparecer como Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Con la consolidación de la democracia a partir de 1985, hace ya 30 años, estamos aquí bregando cada uno en su circunstancia, con sus historias propias, sus vínculos comunes, sus actividades compartidas en la Maestría en Literaturas española y latinoamericana y con el deseo de que por muchos años más e ininterrumpidamente así sea.

---

3 Según consta en un plano de la *Guía de Informaciones*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1962, p. 159.

4 Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1934, Vol. II, pp. 35 y ss.

Permítanme terminar con una apostilla de Homenaje que como Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas no puedo callar: estamos en el cuarto centenario de la publicación de la Segunda Parte de *El Quijote*. Y les dejo, como clausura, estas palabras de Gerardo Diego:

Pero el año de Cervantes no existe, porque a partir de 1605 todos los años son suyos y todos los años tenemos que hablar juntos, velar juntos, rezar juntos cuantos vivimos, escribimos, poetizamos, soñamos la lengua de Cervantes, tenemos que desfacarla para volver a hacerla, a un tiempo fecha y desfecha, a la vez historia y pervivir, presente absoluto y universal de toda nuestra redonda familia que gira sin cesar sobre su eje para que nunca se ponga el sol en su jota central ni en su pareja de vocales espejeantes: eje, hijo, hoja, ojo.<sup>5</sup>

---

5 Diego, Gerardo, "Discurso de recepción del Premio Cervantes", otorgado en 1979 *ex aequo* con Jorge Luis Borges, en AA. VV., *Imágenes escritas. 20 años del Premio Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 61-62.

## **2. Pervivencias**

---



# El boom desde afuera: canon y mirada crítica. El silencio como operación historiográfica

*Claudio Maíz*

## Identidades dentro del boom

La historia literaria de América española  
debe escribirse alrededor de unos cuantos  
nombres centrales: Bello, Sarmiento,  
Montalvo, Martí, Darío, Rodó.

*Pedro Henríquez Ureña<sup>1</sup>*

El boom nos demanda además de las miradas sociológicas, políticas, estéticas, editoriales que se han practicado, un enfoque que provenga de la historiografía literaria.<sup>2</sup> Somos conscientes de que no resulta nada sencillo establecer desde qué perspectiva puede realizarse, por lo tan-

- 
- 1 Henríquez Ureña, Pedro, "Caminos de nuestra historia literaria", *Utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s/a, p. 47. Prólogo: Rafael Gutiérrez Girardot. Compilación y cronología: Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot.
  - 2 El boom es un acontecimiento literario-editorial que se ubica dentro de la llamada Nueva Novela Latinoamericana que arranca hacia mediados del siglo pasado. Se destacan entre sus miembros: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, entre otros.

to no entraremos en ese rico debate, dando por cierto, eso sí, que las historias literarias no son de ninguna manera prescindibles. Desde esta perspectiva, entonces, queremos visualizar un episodio rutilante de la literatura latinoamericana como lo fue la irrupción del fenómeno conocido como boom, que venía envuelto en un conjunto de factores todos ellos de relieve que habían puesto a América Latina en el foco de atención si no mundial por lo menos europeo. Tales hechos son archiconocidos: revolución cubana, arte y literatura comprometidos, internacionalización de la cultura latinoamericana, expectativas de cambio para la izquierda europea. Como ha dicho Duria Gras, en clara alusión al libro de Carlos Rangel: “la realidad latinoamericana pasaba de verse protagonizada por personajes oprimidos, tercermundistas, nuevas versiones del ‘buen salvaje’ para dar paso a otro arquetipo no menos deformador y manipulador, el del ‘buen revolucionario’”<sup>3</sup>.

No se trata de discutir estos temas sino de ponerlos en relación o aproximación con las tesis de Pedro Henríquez Ureña sobre la historiografía literaria latinoamericana. Especialmente, en lo concerniente a lo que ha indicado Rafael Gutiérrez Girardot a propósito de *Las corrientes literarias* cuando observa que Henríquez Ureña considera “los períodos como totalidades culturales y sociales”; en otras palabras, como una “red” tejida con la literatura, las artes plásticas, la arquitectura, las ciencias, las universidades, la imprenta, la música, la “cultura popular” y los acontecimientos sociales más relevantes.<sup>4</sup> En tal sentido, tres puntos por lo menos queremos destacar y aprovechar de la doctri-

---

3 Gras, Nuria, “Otra cara del éxito: Julio Ramón Ribeyro y ‘La tentación del fracaso’”, en Lopez de Abiada, José Manuel y José Morales Savaria (eds.), *Boom y postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Editorial Verbum, 2005. Alude a Rangel, Carlos, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 95.

4 Gutiérrez Girardot, Rafael, *Aproximaciones*, Bogotá, Procultura, 1986, p. 51.

na estético-literaria del dominicano: la historia literaria en torno a unos cuantos nombres importantes en busca “de nuestra expresión”; la dialéctica del “descontento y la promesa” y por último la pertenencia de la cultura latinoamericana a la Romania, entendida como un entroncamiento natural a la tradición occidental.

El epígrafe que inicia este apartado podría darnos la impresión de que el humanista dominicano pretende el establecimiento de un canon, ya no occidental a la manera de Harold Bloom, sino uno hispanoamericano, los dos idénticamente rígidos. Nada más lejos sin embargo de Henríquez Ureña, en razón de que los nombres no forman un canon sino que son la vía para el desentrañamiento de otros propósitos: repensar la cultura en lengua hispana por medio de las voces mayores en diálogo con otras de menor relevancia en contextos holísticos. Constelaciones con un centro o varios centros pareciera ser el modelo que plantea el dominicano para la confección de una historiografía literaria. Ahora bien, cuando el crítico chileno Luis Harss escribió *Los nuestros* (1966)<sup>5</sup> trazó, sin saberlo, el camino de la canonización de quienes integrarían el epifenómeno del boom latinoamericano. En cierto modo, el crítico chileno lo reconoce cuando confiesa al referirse a la selección de autores que “[F]altaba presentarlos iluminados como para distinguirlos de la literatura tradicional. En cierto modo, inventarlos, porque toda selección es arbitraria”<sup>6</sup>. También se lamenta “con remordimiento” por los autores que quedaron afuera “por ignorancia o prejuicios del momento”. Y

---

5 Harss tuvo el acierto de entrevistar a diez autores nacidos entre 1900 y 1930. Recordemos los nombres: Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. El crítico llama al libro en la reedición de Alfaguara “una reliquia de época”. Harss, Luis, en col. con Bárbara Dohmann, *Los nuestros*, Alfaguara, Madrid, 2012.

6 *Ibíd.*, p. 11.

agrega casi con malicia: “Paco Porrúa, el editor, decía que las omisiones eran tan escandalosas que el libro tendría éxito”<sup>7</sup>. Por ahora quiero destacar dos nociones utilizadas por Harss en la reedición reciente del libro: la de invención y la de omisión, que serán de utilidad para el curso de nuestra argumentación.

Harss captó con sagacidad que el uso de las técnicas narrativas internacionalizadas frente al regionalismo acríptico de la novela anterior constituía quizás uno de los ejes centrales de la embestida de escritores como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa o Julio Cortázar contra la literatura anterior a ellos. Pero ni la literatura comenzaba con ellos ni tampoco era la única que se escribía y difundía por entonces. En otras palabras, la aparición de las novelas mayores de estos escritores formaba parte de una genealogía que desde mediados de siglo, más precisamente desde la década de 1940, y como consecuencia de los efectos de la vanguardia, había tenido magníficos exponentes en la renovación de la narrativa hispanoamericana (los ya sabidos nombres de Asturias, Rulfo, Carpentier, entre otros). De otra parte, el trazado de ese círculo áulico de los sesenta creaba una distorsión en el sistema literario, puesto que el proceso de modernización de la narrativa anterior al boom se invertía, asignando un valor superlativo a lo nuevo cuando en realidad no lo era tanto.

Nuestra propuesta apunta a mirar el epifenómeno del boom desde una perspectiva –si se quiere– marginal, siguiendo de cierta manera el esquema de constelaciones de Henríquez Ureña; esto es, sabemos de los nombres centrales, pero pretendemos abordar nuestro tema a través de quienes no participaron de la “fiesta literaria” coronada por los premios y la fama, sino que adoptaron posiciones seve-

---

7 Ídem.

ramente críticas.<sup>8</sup> En otras palabras, fijarnos en los anillos más alejados del centro. Valgan como ejemplos, escritores como Mario Benedetti, David Viñas, José Donoso, Ernesto Sabato, o desde la crítica literaria, como Ángel Rama. A partir de estas miradas oblicuas, laterales, descentradas aflora un panorama algo más complejo y tiende a reordenar por un lado la historia de una cultura literaria hispanoamericana y por otro necesariamente reclama una reflexión sobre el canon en nuestra literatura.

## ¿Relato o proceso dialéctico?

Nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta; debe escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas

*Pedro Henríquez Ureña<sup>9</sup>*

El movimiento ondulante que propone el crítico es atractivo habida cuenta de que contribuye a desechar la mirada teleológica de la historia literaria. Muy por el contrario, el epifenómeno denominado boom de la literatura latinoamericana, como otros epifenómenos de nuestra expresión literaria, puede entenderse como un relato o como el “mito

---

8 Quizás en el sentido que Dunia Gras lo dice: “Los ensayos en torno al boom se han realizado partiendo, en casi todos los casos, de una premisa primordial: el éxito de ventas y/o literario. Con ello, se han eliminado, de forma general, al menos hasta ahora, aproximaciones que reflexionan sobre la naturaleza misma del éxito –y, evidentemente, del fracaso–, es decir, que amplíen la mirada panorámica hacia esos otros rincones el campo literario de todo un período, y explore [...] los límites difusos que, a menudo, separa la derrota de la victoria.” (ob. cit., p. 77)

9 Ob. cit., p. 47.

del boom” tal como otros lo han denominado. Un relato o mito que se ha ido elaborando gracias a “la ingente cantidad de discurso crítico, en diferentes medios y circuitos culturales, con objetivos apologéticos, polémicos o simplemente didácticos, en múltiples países y no solamente de habla hispana”<sup>10</sup>. Esa masa crítica se ha ido generando “desde los años 60 a propósito de los textos y los contextos”, todo lo cual induce a enfrentar “el reto de una redefinición comprensiva de todo lo que es o podría ser el boom”, tal como lo ha sostenido Pablo Sánchez.<sup>11</sup> Sin embargo, rebasa cualquier posibilidad de realización en este trabajo, pero en coincidencia con Sánchez la revisión de ese relato o mito debería servirnos para plantear la “erradicación del término, su consagración o su sustitución por una fórmula más adecuada”<sup>12</sup>. De hecho, ya algunas historias de la narrativa ni siquiera utilizan el nombre, por ejemplo la de Darío Villanueva y José María Viña Liste.<sup>13</sup>

Con todo, la estructura del relato al que aludimos se construye con los más destacados críticos (en sus variantes académicas o divulgadoras), Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal a la cabeza, los propios miembros más conspicuos del boom mediante el uso del discurso ensayístico, entrevistas, conferencias y, por otro lado, las editoriales tanto por su papel en la comercialización como por la producción de paratextos, verbigracia, fajas que declaran la novela como ganadora de algún premio destacado, solapas que exaltan la calidad del novelista, breves introducciones, etc. La combinación de estos vectores fue creando deshilvana-

---

10 Sánchez, Pablo, *La emancipación engañosa. Una crónica trasatlántica del boom (1963-1972)*, Murcia, Cuadernos de América Sin Nombre, 2009, p. 21.

11 Ídem.

12 Ídem.

13 Villanueva, Darío y Viña Liste, José María, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

damente, sin plan preestablecido, una sucesión de razones, definiciones arbitrarias y exacerbaciones del boom, en el que se fueron engarzando héroes y villanos, actores principales y otros fuera de foco o de escena, premios y castigos, atenciones y silencios. En ella, no faltan episodios políticos como el del caso Padilla en Cuba y la intervención de la CIA en el financiamiento de una revista como *Mundo Nuevo*.

El relato del boom puede entenderse como un entramado complejo y pluritextual, de naturaleza reticular o “como una operística red de protagonistas, causas, efectos e iconos”<sup>14</sup>. Como todo relato puede o no ser cronológico o directamente soslayar tan incómoda necesidad de establecer líneas temporales con cierta lógica y coherencia. Por cierto que no habrá de detenerse en el problema de las emergencias y las tradiciones sino que se autoconcibe de manera atemporal y por ende fundacional de una genealogía literaria, que deja en un pasado impreciso y borroso todo aquello que no contribuyera a formalizar una novela plétórica de cambios, representación de la crisis y la desestructuración de la narrativa que los miembros del boom tomaban como excluyentemente propias. Asimismo en el relato hay dos componentes primordiales más: el mercado y el “flujo de soluciones formales” como llama Franco Moretti al movimiento internacional de técnicas y estrategias literarias.<sup>15</sup> No obstante no propiciamos una relación en la que la literatura sea ajena al mercado o que este incomode por contaminante la expresión artística. Ha corrido con mucha suerte el término acuñado por Barrera Enderle, el de la “alfaguarización” de nuestra literatura para referirse a

---

14 Sánchez, Pablo, *La emancipación engañosa. Una crónica trasatlántica del boom (1963-1972)*, Murcia, Cuadernos de América Sin Nombre, 2009, p. 20.

15 Moretti, Franco, “Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo”, en Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.), *América Latina: Nuevas aproximaciones desde los estudios literarios y culturales*, México, Colibrí/Universidad de las Américas Puebla, 2005, p. 50.

una fuerte intervención del mercado en la delimitación de lo que sería hoy la literatura latinoamericana.<sup>16</sup> Al mismo tiempo, tal como lo ha dicho Drucaroff, siguiendo a Marx, el mercado no es un espacio del que se pueda salir y entrar, “sino un modo de *relación social* en el que todos estamos inmersos, más allá de nuestra voluntad”<sup>17</sup>.

Ahora bien, el cronotopos del relato es fundamental para entender algunas disputas, como las que tienen que ver con el regionalismo y la internacionalización en la que una de las partes estigmatizaba a la otra por la importación de patrones literarios, tal es el caso de Manuel Pedro González,<sup>18</sup> a lo que se responde con la imposición de la experimentación con el lenguaje como valor absoluto.<sup>19</sup> También las controversias vinculadas con el diseño de una historia literaria latinoamericana, esfuerzo que la inmediatez del brillo estelar del boom contribuía a obstruir y estrechaba dramáticamente la tradición literaria hispanoamericana. Tal como lo ha sintetizado Eduardo Becerra respecto del tema:

Existe ya una lista importante de trabajos en los que se ha revisado desde múltiples perspectivas su condición o no de acontecimiento renovador de la prosa de ficción hispanoamericana; sus deudas con factores extraliterarios, tanto políticos (revolución cubana) como

---

16 Barrera Enderle, Víctor, “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘alfaguarización’ de la literatura hispanoamericana”, *Sincronía*, N° 22 (2002), s/p. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm> (consultado el 20 de junio de 2014).

17 Drucaroff, Elsa, “Mercado y literatura: una relación que molesta”, *Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 2007. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0046.html> (consultado el 25 de noviembre de 2014).

18 González, Manuel Pedro, “Crisis de la novela en América”, *Revista Nacional de Cultura*, N° 150 (1962).

19 Fuentes, Carlos, *La nueva novela latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

de mercado (políticas editoriales, ingresos del escritor hispanoamericano en los procesos mercadotécnicos del *star system*); sus efectos reductores de la recepción de literatura Hispanoamérica (aquella “jibarización” de la que habló a menudo Ángel Rama), al privilegiar la novela como género representativo casi en exclusividad de esa literatura; las disputas y polémicas a las que dio lugar [...].<sup>20</sup>

Por otro lado, el relato del boom es autocentrado y se construye sobre la primacía de la narratividad. Ni la poesía, los ensayos o los textos de discusión ideológica tuvieron gran repercusión en la época o si lo tuvieron fue esporádico. Ello lleva invariablemente a la pregunta sobre los actores del relato, que, como se dijo, se ubican en orden de importancia como los principales, secundarios, de reparto, o los que reclaman por ausencia hacer escuchar sus voces. Este procedimiento que tuvo varios agentes para la conformación del “mito” del boom lejos está del flujo y reflujo que propusiera Henríquez Ureña, un movimiento que atizaba la búsqueda de la expresión perfecta. Nuestra historia literaria, parece decirnos el dominicano, es el encuentro y el extravío y en tanto totalidad constituye un proceso en el que se engarzan las tradiciones, los antecedentes, las genealogías y las proyecciones. El relato del boom dislocó el proceso, alteró la cronicidad de las producciones literarias y en su lugar implantó una especie de renacimiento de la literatura latinoamericana, que como toda decisión augural de vanguardia peca de miradas teñidas de nihilismo hacia lo producido con anterioridad.

---

20 Becerra, Eduardo, “Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela 1910-1975”, en Barrera, Trinidad (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Cátedra, 2008, p. 16.

## América Latina en el contexto mundial

Todo aislamiento es ilusorio. [...] tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental.

*Pedro Henríquez Ureña*<sup>21</sup>

De esta compleja trama nos interesan algunos episodios por la necesidad de ajustarnos al espacio asignado. En primer lugar, la estructura silente sobre la cual se apoya el boom. En segundo lugar y en contraposición, las voces que surgieron para quebrar el silencio. Vamos a detenernos no tanto en un regreso apologético de la labor literaria de quienes disfrutaron de los fastos del boom sino en aquellos escritores que intentaron dar racionalidad a lo que estaba aconteciendo a través del análisis de los factores que intervenían, algunos de los cuales ya se han venido señalando. Ante todo, nos interesan las posiciones de quienes se asentaban en la defensa del realismo frente al experimentalismo verbal y estructural que ostentaban los miembros del boom. Claro que ya no se trata de la defensa de un realismo ingenuo de ascendencia decimonónica, ni socialista de cuño soviético, sino de un realismo crítico. Si lo nuevo se había convertido en un valor preponderante, para quién lo era, se pregunta David Viñas: “¿Para la euro-mirada? ¿Para la metropolitana-visión quizás? ¿[...] Juan Carlos Onetti era ‘nuevo’?”<sup>22</sup>. Las preguntas no dejan de encerrar un sabor marcadamente irónico para quienes por ignorancia o desdén preferían el consumo literario de lo que más cerca estaba de la “moda”, cuando *El pozo* (1939) de Onetti y los

---

21 Henríquez Ureña, Pedro, ob. cit., p. 42.

22 Rama, Ángel (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984, p. 30.

cuentos de Borges eran puntos referenciales insoslayables de la reestructuración de la narrativa. El “aplanamiento sincrónico de la historia de la narrativa americana”, al decir de Rama<sup>23</sup>, no es posible sin una estructura silente como la hemos llamado. Sobre ella se montó en gran medida el boom y el silenciamiento no solo obedecía a las capillas autóctonas (ya nos ocuparemos de ello al hablar de Mario Benedetti) sino especialmente y en palabras de Viñas a la importancia que revestía un *oído* interesado procedente de los centros culturales y económicos de entonces:

Ante tamaña euforia espectacular, fascinante y aturdido que parece emanar del búm (sic) [...] formulo algunas preguntas: ese búm fenomenal, que solía seducir tanto para abrumar, ¿era sólo un eco? ¿o era el eco de alguna voz? ¿o de algunas voces? ¿cómo era el eco de ciertas voces que impedían oír otras voces? O acaso: el búm ¿era sólo el eco de ciertas voces privilegiadas? O, si ustedes prefieren: si tanto se escuchaba el búm, ¿dejaba de oír ese otro caso? ¿Qué impedía oír el búm? ¿Había otras voces? Y empecinándome en mirar de cerca: ¿fue acaso el búm la voz que escuchó el oído metropolitano?<sup>24</sup>

El “ruido colosal”, del que habla Viñas, que define a la misma palabra *boom*, en el revés de trama el escritor argentino encuentra la palabra *crash*. Dos términos bursátiles que aluden a sonidos estridentes. El *crash* no es otro que el de 1929. La literatura no cotiza en las bolsas desde luego pero “sí lo hace en un espacio más amplio que es el mercado”<sup>25</sup>.

---

23 *Ibíd.*, p. 52.

24 *Ibíd.*, p. 16

25 *Ibíd.*, p. 17.

Tres son los que distingue Viñas: el latinoamericano (1960-1970), el español y el norteamericano, en los que impactaron las novelas del “ruido colosal”. Esta mirada rinde tributo al despertar desarrollista de aquellos años y los novelistas podían trocarse en “mercancía nacional, exportable y lucrativa”<sup>26</sup>.

Por su lado, Mario Benedetti, al ser analizado con relación al boom, suele ser ubicado en distintas posiciones que tienen solo un aspecto en común: prácticamente ningún crítico lo coloca de manera definitiva en la lista de autores que conformaron este fenómeno. Ya sea considerado como una figura secundaria, paralela, o que marca la transición hacia el posboom, en suma, la constante es que siempre parece mantenerse al margen. Sin embargo, más allá de las consideraciones a nivel estilístico (dada su adhesión rotunda al realismo en contraposición al experimentalismo propio de los narradores del boom en general) así como también la convicción en un papel transformador de la literatura, lo que realmente resulta determinante a la hora de poder definir su posicionamiento respecto de este fenómeno es, justamente, el juicio que hace de sí mismo. En este sentido, y si bien el autor no ha negado jamás la calidad literaria de las obras que lo compusieron, el boom se ha presentado siempre para Benedetti como un evidente señuelo imperialista para distraer, mediante becas, premios y viajes, a los escritores. Además de estos mecanismos evasivos y “neutralizadores”, para el uruguayo no deja de ser también una cuestión comercial que se aprovecha de la fiebre productiva de autores que, entusiasmados con el crecimiento del público que los “consumía” ahora, vieron en la rentabilidad de este comercio la posibilidad de profesionalizar su escritura. A él se debe la concepción

---

26 *Ibíd.*, p. 22.

mafiosa con la que distinguió el epifenómeno. Dice el escritor uruguayo:

La *mafia* arremetió, no con furia, sino con corrosiva burla, contra el hieratismo y la retórica de un nacionalismo post revolucionario que se había quedado en una hueca solemnidad. Pero en vez de propiciar, junto al descarte de ese populismo, de ese patriotismo falso, su reemplazo por un ahondamiento en las tradiciones más aleccionantes, propuso una solución contraria y extrema: la disolución en un internacionalismo vistoso y prometedor, que no solo incluyera la ventaja de convertir a los escritores en los hierofantes y administradores de un deslumbramiento mayor, sino que también les asegurara fama, traducciones, premios, becas, viajes, promoción publicitaria. El célebre *boom* fue en realidad una prolongación internacional de la mafia; y no es casual que los mexicanos hayan sido sus más fervientes y eficaces promotores.<sup>27</sup>

Para Benedetti la creación de una “literatura internacional” constituía la motivación principal, desde la placidez que daban centros metropolitanos como París o Barcelona. Aquí el reclamo del escritor uruguayo en contra de ese tipo de internacionalización venía motivada por el otro debate que atravesaba crudamente el período: la del compromiso con la realidad latinoamericana. Escribe:

Por otra parte, la explosiva situación social y política de América Latina, reclama del escritor que en

---

27 Benedetti, Mario, “Mafia, literatura y nacionalismo”, Benedetti, Mario, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1988, p. 136.

ella vive, un tipo de pronunciamiento que cada vez estrecha más la posibilidad de elección: o el intelectual asume, en su actitud (aun en el caso de que su obra se instale en lo fantástico, zona tan legítima como cualquier otra) la responsabilidad de denuncia a que el presente lo conmina, o, por temor, apatía, por apego al confort, por simple omisión o, en el peor de los casos, por razones contantes y sonantes, le da la espalda a la realidad y se refugia en la cartuja de su arte.<sup>28</sup>

De resultas de esta mirada incriminadora, Benedetti propone lo que nosotros podríamos llamar el contra-canon o las voces que el “colosal ruido” silenciaba:

Por más que, como ya señalara, es imprescindible una evidente calidad literaria para aspirar al *boom*, llama sin embargo la atención que *todos* los integrantes del mismo residan en Europa. Ni Rulfo ni Onetti ni Arguedas ni Garmendia ni Manuel Rojas ni Antonio Calado ni Roa Bastos ni Carlos Heitor Cony ni Marechal ni Viñas ni Sábato ni Revueltas ni Marta Traba ni Galindo, participan de esa promoción publicitaria, pese a que su calidad tal vez no sea promedialmente inferior a la de Fuentes, Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa, Sarduy, Donoso. El detalle está posiblemente en que los primeros viven en América Latina, y parecería que esa terquedad los hace menos cotizables en el mercado editorial.<sup>29</sup>

---

28 Benedetti, Mario, *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, p. 44.

29 *Ibíd.*, p. 47.

De ahí que cierta crítica incurra en errores cuando concibe casi sinónimamente el boom con la “nueva narrativa hispanoamericana”, como puede ser el caso de Donald Shaw,<sup>30</sup> contribuyendo así a una simplificación del problema y a un desconocimiento de una perspectiva sistémica de la nuestra literatura. A la lista de Benedetti se pueden agregar estos otros nombres: Salvador Elizondo, Elena Garro, Antonio di Benedetto, Manuel Mujica Láinez, que quedaron fuera de repertorio global latinoamericano. Finalmente quisiera referirme aunque más no sea someramente a José Donoso tomando en cuenta *Historia personal del boom* (1972) con el apéndice agregado en la reedición de 1983 y a dos de sus novelas: *El Jardín de al lado* (1981) y *Donde van a morir los elefantes* (1995), siguiendo de esta manera el intento de una lectura de conjunto que ha hecho Nadine Dejong.<sup>31</sup> En efecto, la clave para considerar estos textos en la dirección que venimos cursando se basa en esta afirmación donosiana: “¿Pero para qué escribir memorias mentirosas si se puede decir la verdad escribiendo novelas que no son mentiras?”<sup>32</sup> De manera que la ficción encierra opiniones personales del autor sobre el boom, tales como las que atañen al divismo de los escritores (en la figura del consagrado escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga) y el posterior ocaso. También la envidia del escritor frustrado que está fuera del círculo consagratorio como es el caso de Julio Méndez en *El Jardín de al lado*, la idea de una red mafiosa que envuelve al boom, entre otras perspectivas recriminatorias.

---

30 Shaw, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.

31 Dejong, Nadine, “José Donoso: el boom entre ensayo y ficción”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* n° 255-256 (2000).

32 Citado por Dejong, ob. cit., p. 54.

## Palabras finales

Ahora, treinta años después, hay de nuevo en la América española juventudes inquietas, que se irritan contra sus valores y ofrecen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina.

*Pedro Henríquez Ureña*<sup>33</sup>

El complejo entramado de un conjunto de discursos que convirtió al boom de la narrativa latinoamericana en un relato con ribetes míticos fue posible gracias a una estructura silente que soslayó otras voces literarias. El “colosal ruido” propio de la palabra *boom* impidió que fueran escuchadas en el sentido del reconocimiento que merecieron los miembros “plenos” del boom. La incorporación de este período a la historia de la literatura latinoamericana fue una especie de injerto y no parte de un proceso que poseía sus propias tradiciones. De lo que no hay dudas es de que la trama del boom produjo efectos positivos en la renovación de la narrativa pero su esplendor aplanó o “jibarizó”, en palabras de Rama, dicho proceso de la literatura hispanoamericana. Si bien esas “juventudes inquietas” de las que hablaba Henríquez Ureña existieron y se avocaron a la busca “de nuestra expresión genuina”, no todo resultó tan ordenado y pacífico como a primera vista podía parecerlo. Viñas metafóricamente habla de un “oído metropolitano” que estaba más acondicionado para atender la novelística del boom que aquellas otras expresiones que no encajaban en esas escuchas. Aunque ni el mercado por sí mismo, ni la calidad de las obras, ni el interés por una literatura buena y exótica explican separadamente el epifenómeno. Sin embargo, Viñas en cierto modo adelanta lo que algún tiempo

---

33 Henríquez Ureña, ob. cit., p. 35.

después Emil Volek habrá de llamar “macondismo”<sup>34</sup> tanto como una manifestación de nuestra antimodernidad como de una imagen preferida en Estados Unidos y Europa. Mario Benedetti es más frontal y en esto se diferencia de la sutileza donosiana. El escritor uruguayo no escatima duras recriminaciones, de voltaje ideológico es verdad, mientras que José Donoso eligió la ambigüedad de la ficción para dar rienda suelta a sus críticas, en cierto modo interesadas. Cerramos con Luis Harss con quien partimos en este trabajo, ya que decía varias décadas después, consciente del valor del libro *Los nuestros* pero también de sus cruciales restricciones, que Cabrera Infante –expatriado de Cuba–, “pedía que si lo incluían en algo, que fuera entre los excluidos”<sup>35</sup>.

---

34 Volek, Emil, “José Martí, Nuestra (Macondo) América”, *Universum*, Vol. 22, N° 1 (2007), pp. 300-317. Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-23762007000100019](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762007000100019) (consultado el 17 de agosto de 2014).

35 Harss, ob. cit., p. 13.



## **Entre la paz y la Guerra Fría: la docencia de Gabriela Mistral en la Universidad de Puerto Rico**

*Juan G. Gelpí*

En sentido estricto, la docencia de Gabriela Mistral en la Universidad de Puerto Rico se produjo en la década de los treinta, pero en un sentido más amplio se extiende a lo largo de las siguientes dos décadas y abarca diversas modalidades: como profesora, conferenciante y autora de discursos de graduación que son fundamentales en la historia de la Universidad de Puerto Rico. A esto habría que agregar la docencia fallida de Mistral a partir de 1949, cuando la Primera Dama de Puerto Rico y el rector de la universidad la invitan en varias ocasiones a que se traslade a esa institución en calidad de escritora residente, puesto que habría de ocupar unos años más tarde el poeta español Juan Ramón Jiménez.

La vinculación de Mistral con la Universidad se inicia en 1931, cuando se la invitó a pronunciar el discurso de graduación, acto que se celebró el 27 de mayo de 1931. La escritora chilena llega en el vapor Borinquen, dos días antes. Según se advierte en una de las múltiples primeras planas de la prensa nacional que ocupará a partir de esta fecha y hasta su muerte en 1957, se genera un gran interés por la

presencia de Mistral, a tal punto que en esta primera visita existen unas catorce asociaciones que nombran comisiones para saludar a la escritora chilena a su llegada a los puertos de San Juan (*El Tiempo*, 23 de mayo de 1931, p. 1). Como se verá, este recibimiento tan grato se produce en lo que se podría llamar “tiempos de paz”. Muy distinta será la situación de la escritora chilena en su relación con algunos sectores del campo intelectual puertorriqueño a fines de la década del cuarenta y principios de la del cincuenta.

En su visita inicial, en 1931, el carácter y la imagen no convencional de mujer que no se empolva y que tampoco utiliza prendas como se esperaba en la época, genera comentarios curiosos de parte de algunos escritores que ya se habían dado a conocer. En julio de 1931, el poeta Evaristo Ribera Chevremont publica una nota en el *Puerto Rico Ilustrado* en la cual se destaca ese carácter no tradicional de Mistral que se inicia planteando sin más que la escritora se caracteriza por un supuesto olvido del sexo y una dulzura infinita. Como para corregir esa diferencia, estas observaciones desembocan, curiosamente, en una descorporeización y una masculinización espiritual de la poeta chilena (Ribera Chevremont, p. 17).

El regreso de Mistral, convertida ya propiamente en docente, se produce en enero de 1933. En la reunión de la Junta de Síndicos de la Universidad, celebrada el 27 de enero de 1933, se aprueba por unanimidad el nombramiento de la escritora chilena como catedrática visitante en Estudios Hispánicos por el segundo semestre del año académico de 1932-1933 (*Actas de la Junta de Síndicos*, 27 de enero de 1933, p. 4 del acta y 68 del tomo de Año Fiscal). Forma parte de esta junta la escritora, fundadora de la Liga Femenina Puertorriqueña y activista de los derechos de las mujeres Isabel Andréu de Aguilar quien, durante una estadía en Vichy, unos cuatro o cinco años antes de esta segunda visita, había

entusiasmado a Mistral con la posibilidad de visitar a Puerto Rico (Roméu, p. 39).

Luego de su fundación en 1927 y a lo largo de las dos décadas iniciales de su existencia, en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico se desarrolló la carrera de letras en Puerto Rico. Con unos tres años marcados por una triangulación –la que constituyen la Universidad de Puerto Rico, la Universidad de Columbia de la ciudad de Nueva York y el Centro de Estudios Históricos de Madrid– esta unidad académica pasó de ser un espacio en el cual las y los intelectuales de Puerto Rico ocupaban un lugar secundario en lo que se refiere a toma de decisiones y docencia, a un espacio en el cual la dirección, el profesorado y el estudiantado estarán constituidos por intelectuales nacionales. En estas dos décadas iniciales son tres las figuras que se destacan: Antonio S. Pedreira, su primer “Acting Chairman” y luego, su primer Director hasta su muerte prematura en 1939, Margot Arce y Concha Meléndez. En el primer lustro de la década del treinta, Arce y Pedreira se doctoran por la Universidad de Madrid y Meléndez hace lo propio en la Universidad Nacional Autónoma de México, institución en la cual recibe el Doctorado en Letras en 1932. (Federico de Onís fue el primer director en propiedad con que contó el Departamento, quien ejercía sus funciones desde Nueva York, donde ocupaba una cátedra en la Universidad de Columbia. Rivera Díaz y Gelpi).

La creación de un departamento de Letras en la década de los veinte en el seno de una sociedad colonial y, a la vez, la fundación de una universidad norteamericana en Puerto Rico, inicialmente dirigida a formar maestras y maestros escolares, supone un grado de avance y de especialización de los saberes. En medio del proceso de norteamericanización de la educación que se produjo en Puerto Rico en las

escuelas públicas, en las cuales se impone la enseñanza en inglés hasta el segundo lustro de la década del cuarenta, se crea un espacio de actividad intelectual hispánico diverso (sobre literaturas española, hispanoamericana y puertorriqueña y, en menor cuantía, sobre filología y estudio de la lengua española).

Es a este Departamento de Estudios Hispánicos que llega Gabriela Mistral a impartir dos cursos en 1933. En el momento de su creación, esa unidad académica estuvo íntimamente vinculada a los discursos panamericanistas que se formulan inicialmente en las últimas décadas del siglo XIX, con las conferencias panamericanas, en las cuales se transparenta la trayectoria imperialista de Estados Unidos hacia América Latina (Rivera Díaz y Gelpí, p. 201). A la altura de las décadas del veinte y del treinta, ese discurso del Estado norteamericano se ha transformado, pero no ha desaparecido: se evidencia, por ejemplo, en el terreno de la cultura. Cabe recordar que figura en el ensayo del historiador y catedrático de la Universidad de Columbia William Shepherd, titulado “Hacia la amistad triangular” y que se publica en el primer número de la *Revista de Estudios Hispánicos*. En él se produce una aproximación conciliadora a lo que deberían ser las relaciones entre España, los países hispanoamericanos y los Estados Unidos. A la Universidad de Puerto Rico, según Shepherd, le toca la tarea de ser “un verdadero eslabón espiritual que enlaza en dichos vínculos de amistad a los intelectuales de las tres regiones” (p. 1).

Que la alta gerencia universitaria y el gobierno de Puerto Rico apoyan los discursos panamericanistas se evidencia, por ejemplo, en la toma de posesión del primer rector puertorriqueño de la Universidad: el botánico y micólogo Carlos E. Chardón, figura que apoyó la visita de Mistral en la primera mitad del 1933 ante la Junta de Síndicos. El Gobernador Theodore Roosevelt, hijo, quien se desempeñó desde

1929 hasta 1932, se exhibe en el discurso de presentación del nuevo rector acerca de sus virtudes. Luego de destacar la solvencia científica y la capacidad administrativa del nuevo canciller o rector, Roosevelt subraya la deseabilidad de que los docentes de los países latinoamericanos se desplacen a la Universidad de Puerto Rico en calidad de visitantes.

Al mirar hacia el futuro de nuestra Universidad, no debemos olvidar las naciones de Sur América. Si los profesores de las universidades de Estados Unidos y España, visitan nuestra propia Universidad, debe también procurarse la visita de profesores de las universidades de Méjico, Argentina, Perú y otras naciones. Nunca podremos redondear nuestra cultura, a menos que sigamos esta norma (*El Tiempo*, 20 de mayo de 1931, p. 3).

Chardón claramente implanta esta encomienda en 1933, cuando ya no se encuentra Roosevelt en la gobernación.

Como parte de sus responsabilidades docentes, Gabriela Mistral imparte dos cursos de grado en el Departamento de Estudios Hispánicos durante el segundo semestre del año académico de 1932-1933. En la página editorial del periódico *El Mundo* del 11 de enero de 1933, se inicia la comunicación acerca de sus responsabilidades docentes. Los títulos de los cursos son: Grandes figuras de la Literatura Hispanoamericana y Tres períodos de la Cultura Hispanoamericana. En una nota firmada por la Universidad, se detalla el contenido de los cursos. En lo que toca al curso de Literatura Hispanoamericana, se destaca lo siguiente:

Se estudiará en este curso las figuras sobresalientes de la literatura hispanoamericana, desde los precursores del modernismo, José Asunción Silva y José Martí,

hasta los más notables autores de la literatura contemporánea. Se dará especial atención a Darío, Nervo y Chocano en la poesía, y a Montalvo, Palma y Rodó en la prosa. Se estudiarán las siguientes novelas: *La Vorágine* [sic], de José E. Rivera; *Don Segundo Sombra* [sic], de Guiraldes; y *Doña Bárbara* [sic], de Rómulo Gallegos. Terminará el curso con una exposición de las escuelas futuristas de América. (*El Mundo*, 11 de enero de 1933, p. 6)

El curso dedicado a la Cultura Hispanoamericana se presenta del siguiente modo:

Este curso se propone recoger tres momentos históricos de la conciencia hispanoamericana. El primero abarca dos aspectos de la cultura precolombina: el maya y el quecho [sic] (inca); el segundo versará sobre el virreinato en Méjico; y el tercero recogerá las corrientes ideológicas de Hispanoamérica que surgieron durante el periodo de la independencia. (*El Mundo*, 11 de enero de 1933, p. 6)

En estos cursos, se matriculan alumnos que luego serán vínculos fundamentales de la escritora con la Universidad de Puerto Rico: el que encabeza la lista del curso de Literatura Hispanoamericana es precisamente Jaime Benítez, quien se desempeñaba en ese momento como Instructor de Ciencias Políticas y que habría de ser rector de la Universidad de Puerto Rico a lo largo de 25 años: desde 1942 hasta 1967. También sería una de las amistades más estrechas que estableció Mistral en Puerto Rico. Uno de los puntos de inflexión críticos de esa amistad se produce cuando, después de una huelga estudiantil de 1948 en la cual el rector Benítez reprimió el independentismo estudiantil y el nacionalismo

en la Universidad, le solicita a Mistral que dé el discurso de graduación. Mistral no solamente accede, sino que le dedica un apartado muy elogioso de sus palabras precisamente al rector que había suspendido y expulsado a estudiantes y docentes favorecedores de la independencia de Puerto Rico. A pesar de que no se celebró la graduación, el discurso de Mistral ocupó la primera plana del periódico *El Mundo* el 13 de junio de 1948 y abarcó dos páginas adicionales. La segunda frase del titular no puede ser más elocuente: “En mensaje a alumnos UPR [Mistral] advierte contra el daño de la politiquería” (*El Mundo*, 13 de junio de 1949, p. 1).

A partir de los años cuarenta, se produjo un segundo intento, fallido y continuamente postergado, de llevar a Gabriela Mistral a ejercer la docencia en la Universidad de Puerto Rico. Se trata de la invitación a trasladarse como escritora residente que le extienden tanto Inés María Mendoza de Muñoz Marín, Primera Dama de Puerto Rico entre 1949 y 1964 y quien había conocido a Mistral en la Universidad en 1931, como el rector Benítez. En su libro *A Queer Mother for the Nation, The State and Gabriela Mistral*, Licia Fiol Matta hace una aguda lectura psicoanalítica no solo de la relación afectiva y epistolar que se produjo entre Mendoza y Mistral, sino también de las sustituciones simbólicas que se generan en esas cartas (Fiol Matta, pp. 186-221). La amistad que se trabó entre Mendoza y Mistral duró varias décadas y se desarrolló principalmente por medio de las cartas que intercambiaron.

Además de las valiosas observaciones de Fiol-Matta acerca de las sustituciones simbólicas que se generan en las cartas, también se podría pensar en la historia de los afectos a partir de algunos de los ensayos de un libro colectivo coordinado por Pilar Gonzalbo Aizpuru, docente del Colegio de México. Del libro *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo de ayer*, quisiera rescatar las interrogantes que

se hace la historiadora Estela Rosselló Soberón en un ensayo acerca de la amistad que existió entre una escritora y monja, Sor Juana Inés de la Cruz, y una figura de poder: la Duquesa de Paredes, quien también fue virreina. Al adentrarse en el vínculo amistoso entre la poeta y la virreina, esta historiadora se hace las siguientes preguntas: “Qué lenguaje, qué afectos, qué emociones, qué imaginario, códigos, ideas, creencias y prácticas cotidianas estaban detrás de esta experiencia amorosa femenina” (Roselló Soberón, p. 302). Para esta historiadora, la amistad entre la escritora y la virreina se arma a partir de un hábil empleo de los códigos de tres tradiciones: la cultura cortesana, la cultura clásica y la cultura cristiana. Esta codificación difiere del intercambio epistolar entre la escritora chilena y la primera dama puertorriqueña. Sin embargo, como se verá, recorren esas cartas expresiones de afecto, quejas de Mistral acerca de su salud y su situación laboral, una gran nostalgia de la Primera Dama por la ausencia de la escritora y maestra admirada, así como las tensiones históricas y políticas del final de la década del cuarenta y los inicios de la del cincuenta que desembocan en un código de reticencia. En estas cartas, los códigos remiten a las incertidumbres de los primeros años de la Guerra Fría.

Porque entiendo que hace falta contextualizar este epistolario, propongo abordar este tema desde otro ángulo, en diálogo con la historiografía reciente en torno a la Guerra Fría en América Latina y el Caribe. Pienso, por ejemplo, en el importante libro colectivo titulado *In From the Cold. Latin America's New Encounter With the Cold War*, coeditado por el historiador norteamericano Gilbert M. Joseph y la historiadora mexicana Daniela Spenser. Mi objeto de estudio serán las cartas de Gabriela Mistral a Inés María Mendoza que pude consultar en el Archivo Histórico de la Fundación Luis Muñoz Marín de Puerto Rico. Esto difiere de la

situación que confrontó Fiol-Matta a principios de la década pasada: el hecho de que la correspondencia de Mistral a Muñoz Mendoza no estaba disponible (Fiol-Matta, p. 187).

Ante la marginación frecuente de América Latina en los debates historiográficos en torno a la Guerra Fría, Joseph y Spenser, así como quienes colaboran en su libro colectivo, se alejan del enfoque que ha privilegiado el enfrentamiento y la carrera de armas de las dos superpotencias y, en cambio, prefieren explorar las manifestaciones de la Guerra Fría en el ámbito de las luchas cotidianas. Las repercusiones de la Guerra Fría también se pueden leer en un género de una relativa intimidad, como es la carta entre amigas y en el ámbito de las relaciones interpersonales. Por supuesto, no se trata de una intimidad en sentido estricto: al decir de Nora Esperanza Bouvet, en *La escritura epistolar*, la carta supone un doble proceso de comunicación: “...la ilusión de un acercamiento (una presencia) y la realidad de una separación (una ausencia)” (Bouvet, p. 66). En relación con la carta, interesan, en particular, las relaciones interpersonales a partir de las cuales también se constituye un campo intelectual, tal como lo ha definido Pierre Bourdieu: como “un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (Bourdieu, p. 9). Más allá del ámbito de la geopolítica, como plantea Gilbert, hay que estudiar también el plano ideológico-cultural (Gilbert y Spenser, p. 11). Parte de la estrategia de estos historiadores a los que he aludido consiste en ir más allá del Estado para estudiar, entre otros ámbitos, las industrias culturales y las instituciones educativas (Gilbert y Spenser, p. 17). Se podría agregar un giro a este tema para estudiar las repercusiones amplias de la Guerra Fría en las frágiles relaciones de amistad entre pares o colegas del campo intelectual.

En la correspondencia entre Gabriela Mistral e Inés María Mendoza figura desde temprano la invitación a volver a la Universidad de Puerto Rico, esta vez como escritora residente. Se insta inicialmente a la escritora chilena en el primer lustro de los cuarenta, pero aumenta la presencia de este tema hasta convertirse en una petición constante una vez que Mendoza de Muñoz Marín se convierte en Primera Dama a principios de 1949.

El propio Gobernador Muñoz Marín le envía una carta en el transcurso del primer mes de su ejercicio, el 25 de enero de 1949, en la cual se percibe que, además de la amistad que los une, la presencia de Mistral en Puerto Rico podría ser muy “útil” para el propio gobierno. Se ligan claramente en esta carta el afecto y la conveniencia que sería tener a una ganadora del Premio Nobel en Puerto Rico: “Todos sus amigos en esta tierra la hemos echado de menos. En estos instantes en que tan útil y estimuladora podría resultarnos su presencia entre nosotros. Confío que ya esté totalmente restablecida y pueda visitarnos pronto” (Muñoz Marín, 25 de enero de 1949, p. 1). Justo antes de las elecciones y poco después del triunfo electoral, se produce un curioso intercambio de cablegramas entre la escritora chilena y la futura Primera Dama puertorriqueña en el que se ve el vínculo amistoso claramente marcado por una circunstancia política. La brevedad del cable de Mistral recibido en San Juan el 1ro de noviembre de 1948: “Les acompaño en espíritu deseándoles todo bien” contrasta con el mensaje un poco más extenso de Mendoza de Muñoz Marín: “Victoria sin mancha. Pueblo imponente Fuerza de paz respalda programa de Muñoz. Venga usted a nosotros. Gracias”. Reaparece aquí la petición reiterada de un regreso de Mistral a Puerto Rico.

A pesar de la obtención del Premio Nobel en 1945 y de la relativa solvencia económica que pudo traerle, en varias de las cartas a la Primera Dama, Mistral delata cierta inse-

guridad laboral. Como expone Luis de Arrigoitia en *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, luego de varios años dedicados a la escritura de artículos periodísticos y de ejercer como cónsul honoraria, en 1935, el Senado de Chile aprueba una ley especial por medio de la cual Mistral “se convierte en cónsul de segunda clase con carácter vitalicio, sueldo, y el privilegio de escoger a gusto el lugar para el desempeño de sus actividades consulares” (De Arrigoitia, p. 20). En el marco de la Guerra Fría, asoma una clara inseguridad laboral en la poeta chilena, en buena medida por su rechazo al Presidente Gabriel González Videla, cuya gobernación se extiende desde 1946 a 1952, precisamente los primeros años de la Guerra Fría. En una extensa y compleja carta de 16 hojas que le dirige Mistral a Mendoza –sin fechar, pero cuyo sobre tiene matasellos del 30 de noviembre de 1949– se explica esta discrepancia con el Presidente: “Por otra parte, dear, gobierna a mi país una especie de Pro Consul [sic] criollo, un absolutista afirmado en sólo el ejército. Este mal hombre fue mi Jefe en Brasil y me dio *dos años infelices*” (Gabriela Mistral a Inés Mendoza, 30 de noviembre de 1949, p. 8, subrayado en el original). En otra carta, fechada el 10 de febrero, sin año, cuyo sobre no se encuentra en el archivo consultado, se inscribe la falta de paz que afecta a Mistral por su relación con el Presidente: “Yo estoy achacosa desde hace años. Y aquí paré en el Hospital. Por meses. La diabetes no se cura: me la han aliviado. El corazón anda mejor *cuando tengo paz*. No la tengo ahora con el Personaje [sic] que me manda y del cual seguramente tienes informes por tu esposo” (Gabriela Mistral a Inés María Mendoza, 6 de febrero, subrayado mío).

La inseguridad laboral se representa a manera de guerra en algunas cartas de Mistral. Un pasaje de una carta, enviada por Mistral desde Santa Bárbara entre 1946 y 1948, es emblemático de esa incertidumbre.

Ahora esto, I.M., es muy, muy confidencial. La situación de mi país es tan extraña que hay días que me parece un jeroglífico. La batida a los escritores no conformistas me da una quemazón de vergüenza. Y como el Patrón me detesta, sé que mi turno ha de llegar. (El hombre no tiene ni un dejo sentimental: acaba de poner la ley marcial en su propia provincia –que es la mía– aplicándola a pueblecitos, aunque bien sabe el espíritu de cuerpo de nuestros rurales). Yo no soy ni cosa parecida a un comunista: me repugna eso tanto como el fascismo. Pero la mentalidad liberal él la ignora como un país lunar y yo la tengo, y quiero morirme con ella. (Carta de GM a IMM, entre 1946 y 1948, pp. 3-4)

La autodefinition política de Mistral es más compleja de lo que aquí se presenta. Para hacerle justicia a Mistral, habría que relacionar esta carta de Mistral, escrita entre 1946 y 1948, en esa coyuntura de una posible amenaza laboral, con un gesto previo de gran generosidad: unos años antes, en 1938, preocupada por el desamparo de los niños españoles víctimas de la guerra civil, la poeta cede de manera íntegra los derechos al publicar *Tala*, su tercer libro de poemas en la Editorial Sur de Buenos Aires (“Tala”, *Memoria chilena*).

Como se sabe, el Presidente González Videla inicialmente nombró a comunistas como ayudantes y ministros, pero a partir de las polarizaciones que se dan en un plano internacional y que se agudizan en el caso de Chile en 1947, esta representación de la izquierda se ve sustituida por militares en el cuerpo de ministros. Carlos Hunneus, en su libro *La guerra fría chilena. Gabriel González Videla y la Ley Maldita*, caracteriza esa presidencia.

Había sido elegido Presidente con el apoyo del PC, partido con el cual el PR mantuvo un pacto electoral des-

de 1936, lo integró al gabinete con tres ministros y a los ocho meses rompió con éste, para luego perseguirlo. Desde agosto de 1947 hasta febrero de 1950 González Videla gobernó con el apoyo parlamentario de liberales y conservadores e incorporó a los militares al gabinete en los ministerios de Interior y Defensa; también restringió las garantías constitucionales mediante cinco leyes de facultades extraordinarias, aprobadas con los votos de los parlamentarios conservadores, liberales, radicales y algunos socialistas. Centenares de dirigentes y trabajadores comunistas y de otros partidos, como socialistas y hasta falangistas, fueron detenidos sin orden judicial y relegados a lugares apartados del país, destacando el pequeño puerto de Pisagua, en el cual el entonces capitán, Augusto Pinochet, fue el jefe del destacamento del Ejército. (Huneus, p. 15)

Además, en 1948 y mediante la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, la Ley Maldita para sus detractores, declaró ilegal el Partido Comunista y persiguió a sus militantes, entre los cuales se encontraba Pablo Neruda. En enero de 1948, el poeta chileno tuvo que entrar en el clandestinaje. Luego de publicar un documento crítico sobre González Videla en la prensa venezolana y mexicana, el Presidente ordena una querrela contra Neruda y su desafuero como senador (Huneus, pp. 117-195). Este mismo Presidente rompe relaciones con la Unión Soviética y reprime las protestas de los mineros chilenos (*Memoria chilena*).

Los enfrentamientos y sucesos que se conocen como Guerra Fría comienzan a partir de 1946. En el caso de Puerto Rico, como sostiene la historiadora Ivonne Acosta en su libro *La mordaza*, el auge del independentismo y el activismo nacionalista eran incompatibles con los planes que la administración del Presidente Harry S. Truman tenía para

Puerto Rico: fortalecer la seguridad nacional en los Estados Unidos y la solidaridad hemisférica de la Guerra Fría (Acosta, p. 47). La represión del nacionalismo, que toma forma en la Ley 53 de junio de 1948, conocida como la Ley de la Morada por sus detractores, podría verse como el equivalente puertorriqueño de la Guerra Fría: esa ley convierte en delito grave el fomentar o abogar por derrocar, destruir o paralizar el gobierno insular por medio de la fuerza o la violencia.

Acaso sin proponérselo, la correspondencia entre Mistral y Mendoza registra y codifica el clima de silenciamiento y represión que imperó entre 1947 y 1957 en Puerto Rico. Resulta curioso que estas dos intelectuales –la puertorriqueña, de pasado magisterial y nacionalista, que ha descartado esa vida anterior, y la chilena, su aliada como intelectual que apoya el gobierno de Luis Muñoz Marín y la gestión de Benítez en la rectoría universitaria– no pueden mencionar en sus cartas el nombre completo de Pedro Albizu Campos: el dirigente principal del Partido Nacionalista Puertorriqueño. Se convierte en un significante prohibido. “[M]e pesaba un prisionero...” advierte Mendoza en una carta del 21 de octubre, posiblemente de 1953. De igual modo, en la extensa y compleja carta de dieciséis hojas escrita por Mistral y dirigida a Mendoza, sin fechar, pero cuyo sobre tiene matasellos del 30 de noviembre de 1949, Mistral alude a Albizu Campos estrictamente por sus iniciales al tiempo que se queja de los rumores que se han generado en el campo intelectual puertorriqueño por su estrecha alianza y amistad con el Gobernador y la Primera Dama y el rector Benítez, todos asociados con la represión del nacionalismo puertorriqueño.

Yo no soy, querida, la “ayancada” que allá cuentan. Debería recordar P.A.C. que yo le defendía como a todos los perseguidos o los simples hombres sin suelo propio bajo sus piés [sic]. Hasta fui a Atlanta para verle.

(No me lo permitieron). La triste imagen que allá han hecho de mí los curiosos extremistas comun-fascistas [sic] de la Isla, me levanta cierta cólera. Porque sé que son creídos y por muchos ingenuos y loquitos. Sé también que han pensado algunos hasta en hacerme “un recibimiento” vergonzoso a mi llegada allá. (Mistral, 29 de noviembre de 1953, pp. 14-15)

Posiblemente aquí se encuentra una de las razones por las cuales esa invitación a ocupar un puesto de escritora residente nunca desembocó en un nombramiento: las tensiones generadas durante la Guerra Fría en el campo intelectual puertorriqueño lo impidieron. Del recibimiento inicial que se le brindó en su primera visita de 1931, en tiempos de paz, a esta posibilidad de rechazo o repudio público media un verdadero abismo.

Al protegerse de la amenaza de un Presidente chileno autoritario, Mistral posiblemente no se percató de que en Puerto Rico había un Gobernador y un Rector universitario, amigos suyos, que, en lo represores y antidemocráticos, se asemejaban al primer dignatario chileno. La Reforma Educativa de 1942 que implantó Jaime Benítez desde la Rectoría, con su occidentalismo europeizante y axial y su relativa democratización de la educación superior, con el tiempo habría de coexistir con la represiva Ley de la Mordaza, a partir de 1948, y, lo que es más, con una clara militarización de la universidad. Ese fue el otro lado de la modernización educativa en Puerto Rico. Ivonne Acosta expone que la Universidad de Puerto Rico fue uno de los primeros escenarios en los cuales se produjo la aplicación de la Ley de la Mordaza entre 1948 y 1950 (Acosta, pp. 116-121).

¿Cómo era esa universidad de los primeros años de la Guerra Fría? Una de las fuentes primarias a partir de las cuales se puede estudiar la universidad que, por ejemplo,

en 1953 celebró su cincuentenario es el periódico y revista *Universidad*, cuya publicación se inicia a fines de la década del cuarenta y cuyos números del 1953 dan una idea de la universidad de ese medio siglo. O sería mejor decir: dan una idea de lo que la institución estaba dispuesta a divulgar acerca de lo que en ella sucedía.

Una de las actividades que marcó el inicio del cincuentenario fue un desfile militar de las unidades del ROTC (“Reserve Officers’ Training Corps”) de las fuerzas armadas de Estados Unidos que se produjo por las calles de Río Piedras y Mayagüez el 12 de marzo, fecha del cincuentenario (*Universidad*, 12 de marzo de 1953, p. 5). En ese mismo número de *Universidad* se incluyen artículos breves y noticias cuyos títulos son elocuentes: “ROTC: un cuarto de siglo ha” de la autoría de Facundo Bueso y otras notas breves no firmadas que llevan los siguientes títulos: “El Regimiento desfila en honor al Rector” y “Universitarios en el ejército”. Unas pocas páginas después se encuentra un despliegue de artículos sobre el ROTC aéreo. Tanto en éste como en otros números de la publicación hay una particular carencia de dialogismo: la diversidad de pareceres y la discrepancia no tienen cabida en sus páginas. El poeta Juan Ramón Jiménez tenía a su cargo una sección literaria en la cual a menudo publicaban los escritores emergentes o algunos docentes escritores, tales como José María Lima y Francisco Manrique Cabrera, pero el tipo de literatura que se publicaba carece de temas polémicos. Las pocas veces que se hacen encuestas al estudiantado, se evita tratar cualquier tema que pueda desembocar en opiniones contrapuestas. Por lo tanto, si la revista y periódico *Universidad* es una publicación representativa de cierta población universitaria, su silencio en lo que toca a temas polémicos ayuda a entender, aunque solo sea en parte, la ausencia de una historiografía en el momento del cincuentenario y el código de la reticencia que se transparenta en

las cartas de Mistral y Mendoza de Muñoz Marín. Con excepción de los discursos del Rector Benítez, no parece haber ni siquiera una historiografía celebratoria o triunfalista de ese medio siglo de vida universitaria. De haber aceptado el puesto de escritora residente, ésa es la Universidad de Puerto Rico con la que Mistral se habría topado en sus primeros cuatro o cinco años de docencia. Su vínculo estrecho con el rector y la Primera Dama difícilmente le habrían permitido ocupar un espacio de libertad intelectual.

Las cartas de Mistral a Mendoza también consignan una distancia o un distanciamiento que parecería tener su raíz en las alianzas que establece Mistral, en el marco de la Guerra Fría o La Mordaza, tanto con Inés Mendoza de Muñoz Marín como con el Gobernador Muñoz Marín y el Rector Jaime Benítez. Me refiero a la distancia que marcó la catedrática del Departamento de Estudios Hispánicos e independentista Margot Arce de Vázquez frente a la escritora chilena luego de una larga amistad. (Por cierto, esa distancia ideológico-afectiva no le impidió a Arce de Vázquez, partidaria de la independencia de Puerto Rico, en 1957, escribir y publicar un libro sobre la poeta chilena: *Gabriela Mistral: persona y poesía*). Desde una carta fechada el 11 de julio de 1948, Mistral le confía a Mendoza que se ha dado una transformación en Arce de Vázquez: “*Siento a Margot mudada*” (Mistral a Mendoza, 11 de julio de 1948, subrayado en el original). En la carta más extensa a la que he aludido, de noviembre de 1949, se registra esa distancia frente a la antigua amiga.

Una de mis penas de este tiempo, querida, ha sido la de saber que *hasta* Margot Arce ha comentado mi posible viaje a P.R. ¡Y han comentado aun la probabilidad de mi alojamiento en la casa vuestra! Una de las cosas que más me duelen y deprimen en nuestra raza es el ver que la política puede hasta con las mas [sic] viejas y fi-

nas amistades, que pretende y logra cortar los vínculos mas [sic] profundos y nobles. (Mistral a Mendoza, 30 de noviembre de 1949, pp. 11-12, subrayado en el original)

Como sucedáneo paliativo ante la doble amenaza –el posible despido de un Presidente que representa la variante chilena de la Guerra Fría y el posible repudio de quienes, en Puerto Rico, no aprueban sus alianzas políticas– le resta a Mistral buscar un espacio de paz a distancia de la cúpula del poder político chileno y del tenso campo intelectual y político puertorriqueño. No menos significativa es la pérdida afectiva que tiene raíces ideológico-culturales, como es el caso de Margot Arce de Vázquez.

De manera paralela a estas amenazas, pérdidas y posibles violencias, se inscribe en el epistolario de Mistral a Inés María Mendoza un deseo de permanecer en esa especie de coto seguro o *refugio atómico* que es su casa de Santa Barbara, California: “Yo les quiero mucho. Es allí donde querría vivir. Pero Uds. ya están amagados también. Y aquí vivo en soledad, con unos 10 o 12 enormes cedros, pinos y abetos, sin sostén de amigos, pero *sin enemigos*, en una especie de zona entre la vida y la eternidad...Cuido un jardín arruinado y lo voy resucitando” (Mistral a Mendoza, 6 de julio de 1948, pp. 1-2, subrayado mío). Por cierto, no es del todo impertinente esa metáfora del refugio atómico pues, se recordará que durante la Guerra Fría proliferan los *fallout shelters* en los Estados Unidos y otros países.

El amago que menciona Mistral sin duda remite a las posibles amenazas o violencias físicas o verbales de las cuales puede ser objeto quien aspira a ser gobernante o Primera Dama, pero tal vez obra a manera de significante desplazado de la propia incertidumbre de Mistral en esta coyuntura de la Guerra Fría, cuyos frentes eran sumamente variados y tal vez impredecibles.

## Bibliografía

Acosta, Ivonne, *La mordaza*, Cuarta edición, Río Piedras, Edil, 1998.

*Actas de la Junta de Síndicos de la Universidad de Puerto Rico*, reunión del 27 de enero de 1933, p. 4 del Acta y p. 68 del tomo de año fiscal, Administración Central, Universidad de Puerto Rico.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Campo de poder, campo intelectual*, traducción de Alberto de Ezcurdia, Buenos Aires, Montessor, 2002, pp. 9-50.

Bouvet, Nora Esperanza, *El género epistolar*, Buenos Aires, Eudeba, 2006.

"Cablegrama de Gabriela Mistral a Inés María de Muñoz Marín", fechado el 1 de noviembre de 1948. Archivo Fundación Luis Muñoz Marín, Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1755, documento 4.

"Cablegrama de Inés María Mendoza a Gabriela Mistral", fechado el 3 de noviembre de 1948. Archivo Fundación Luis Muñoz Marín. Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1755, documento 3.

"Carta de Gabriela Mistral a Inés María Mendoza", fechada el 6 de julio. Fecha del matasellos que aparece en el sobre: 11 de julio de 1948. Archivo Fundación Luis Muñoz Marín. Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1755, documento 6.

"Carta de Gabriela Mistral a Inés María Mendoza". Carta no fechada. Fecha del matasellos que aparece en el sobre: 30 de noviembre de 1949. Archivo Fundación Luis Muñoz Marín. Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1753, documento 1.

"Carta de Gabriela Mistral a Inés María Mendoza". Carta fechada el 10 de febrero, sin año. Archivo Fundación Luis Muñoz Marín. Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1757, documento 4.

"Carta de Gabriela Mistral a Inés María Mendoza". Carta sin fecha, posiblemente fechada entre 1946 y 1948. Archivo Fundación Luis Muñoz Marín. Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1758, documento 4.

"Carta de Inés María Mendoza a Gabriela Mistral", 21 de octubre, posiblemente de 1953, Archivo Fundación Luis Muñoz Marín. Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1749, documento 9.

"Carta de Luis Muñoz Marín a Gabriela Mistral", en papel timbrado de La Fortaleza [palacio de la gobernación], 25 de enero de 1949. Archivo Fundación Luis Muñoz Marín. Archivo personal de Inés María Mendoza, Caja 29, cartapacio 1754, documento 9.

De Arrigoitia, Luis, *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

"El Dr. Carlos E. Chardón, Canciller de la Universidad, ha ganado ya para sí, fuera de la cancillería, de esta institución, un sitio prominente en el mundo' dijo el Gob. Roosevelt en su discurso de esta mañana". *El Tiempo*, 20 de mayo de 1931, pp. 1-3.

Fiol-Matta, Licia, *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2002.

"Gabriel González Videla", Memoria chilena, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3430.html> (acceso: 20 de mayo de 2015).

"Gabriela Mistral la eminente escritora llegará el lunes" [sic]. *El Tiempo*, 23 de mayo de 1931, p. 1.

Huneus, Carlos, *La guerra fría chilena. Gabriel González Videla y la Ley Maldita*, Santiago de Chile, Debate, 2009.

Joseph, Gilbert M. y Spenser, Daniela, (eds.), *In From the Cold. Latin America's New Encounter With the Cold War*, Durham y Londres, Duke University Press, 2008.

Ribera Chevremont, Evaristo, "Poetisas hispanoamericanas. Gabriela Mistral", *Puerto Rico Ilustrado*, 25 de julio de 1931, pp. 17-18.

Rivera Díaz, Laura y Gelpí, Juan G., "Las primeras dos décadas del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico: ensayo de historia intelectual", en Naranjo, Consuelo; Luque, María Dolores y Puig-Samper, Miguel Ángel (eds.), *Los lazos de la cultura. El Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico (1916-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Río Piedras, Centro de Investigaciones Históricas, Universidad de Puerto Rico, 2002, pp. 191-236.

Roméu, José A., "Una interesante entrevista con Gabriela Mistral", *Puerto Rico Ilustrado* (25 de febrero de 1933), pp. 38-39, 52, 54, 55-57.

Rosselló Soberón, Estela, "La amistad entre Sor Juana y la Condesa de Paredes; el afecto cotidiano como construcción de la identidad femenina", en Pilar

Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo del ayer*, México, El Colegio de México, 2013, pp. 299-318.

Shepherd, William, "Hacia la amistad triangular", *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 1, N° 1 (1928), pp. 1-17.

"Tala". *Memoria chilena*, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94085.html> (acceso: 20 de mayo de 2015).

[Universidad de Puerto Rico]. "Hoy empiezan los cursos de Gabriela Mistral". *El Mundo* 11 de enero de 1933, p. 6.



## Ángel Rama, ¿inventor de García Márquez? (Un archivo para el presente)

Pablo Rocca

Como a tantos otros de su edad, la conexión con la política cultural de la Revolución cubana le hizo cambiar radicalmente de rumbo al ya no tan joven Ángel Rama: el literato más interesado por lo hispánico peninsular y por lo francés occidental modernos se volcó a la escritura del país del que era originario y se lanzó a descubrir la nueva literatura de América Latina. No siempre será así, pero así fue hasta el famoso “caso Padilla” en 1971. Entre fines de setiembre y principios de diciembre de 1961 Rama permaneció en la isla, adonde viajó entonces por primera vez invitado por la Casa de las Américas. Con un entusiasmo difícil de emparejar desplegó allí varias actividades; en un clima de confraternidad y de fe entabló relaciones con lo mejor y lo más joven de la literatura y el arte de todas partes de América.<sup>1</sup>

1961 fue el año en que se publicó *El coronel no tiene quien le escriba*. Rama cuenta en un artículo postrero que conoció

---

1 Fernández Retamar, Roberto, “Ángel Rama y la Casa de las Américas”, en Moraña, Mabel (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 295-317.

a Gabriel García Márquez en México hacia 1964<sup>2</sup>. Si no llegaron a verse en La Habana tres años antes, el impacto que había causado la publicación de la *nouvelle* era ya intenso, de modo que no es posible que Rama ignorara su existencia, mucho más cuando desde el mes de setiembre de 1960 el escritor colombiano se había radicado en la capital cubana, donde trabajaba para Prensa Latina.<sup>3</sup>

En el notable suplemento de fin de año de 1961 de *Marcha*, que Rama armó cuando acababa de retornar de La Habana, salió un amplio informe sobre la narrativa colombiana actualísima. Pero su autor no fue el recién llegado sino el diplomático y crítico literario chileno Ricardo Latcham. En ese extenso panorama, Latcham da noticia sobre *La hojarasca* (1955) y se ocupa largamente de *El coronel...*, algo que Rama evocará al pasar en su primera nota sobre García Márquez. En rigor, corresponde a Latcham la hipótesis de que la violencia se instala como tema en estas novelas y en otras coetáneas, como *El día del odio*, de José Antonio Osorio Lizaraso y *El Cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón, crónicas de los dolorosos acontecimientos que se desencadenaron en Colombia desde el célebre “bogotazo” de 1948. Entre todos, dice el crítico chileno, García Márquez es “el más punzante desde el punto de vista artístico”<sup>4</sup>. Hasta donde sé, se trata

---

2 Ver Rama, Ángel, “La imaginación de las formas”, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1998, p. 28. Prólogo de Jorge Ruffinelli.

3 Collazos, Óscar, *García Márquez: la soledad y la gloria. Su vida y su obra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983, p. 245.

4 Latcham, Ricardo, “Colombia: Denuncia y violencia en la novela”, *Marcha*, N° 1090 (1961), Suplemento Cultural, pp. 2-4. Aunque hubiera tenido un lugar relevante el autor no reúne este competente panorama en su miscelánea de notas y estudios sobre literatura latinoamericana: Latcham, Ricardo, *Carnet crítico*, Montevideo, Alfa, 1962. Tal vez cuando escribió esta nota el libro estaba ya compuesto, ya que salió de imprenta el “15 de marzo de 1962”, en los Talleres Gráficos Emecé de la calle Yaro. Latcham fue decisivo para tirios y troyanos de la generación del 45 uruguayo (es decir, tanto para Rama como para su rival Emir Rodríguez Monegal o para Mario Benedetti o para

de la primera nota escrita fuera de Colombia acerca de la obra del novel escritor.

1961 en La Habana. La ciudad, en muchos sentidos, todavía era una fiesta. Una fiesta de la cultura, un espacio para los mejores vínculos y las redes literarias cuyas proporciones y favorables resultados se verían en poco tiempo más. Rama fue una pieza maestra para la difusión de nuevos nombres y obras haciendo uso de su insomne capacidad de trabajo, de las prestigiosas páginas del semanario *Marcha* que dirigía y, claro está, sirviéndose de la libertad de expresión que Uruguay facilitó hasta fines de esa década cuando el país empezó a convertirse en un campo minado. Por entonces, las propias demandas disciplinares estaban en un proceso de vigorosa renovación. Los estudios literarios atravesaban un momento de apogeo y crisis simultáneas con la irrupción del estructuralismo y la lingüística, el descaecimiento del historicismo, la actualización de las perspectivas marxistas, los avances de otros saberes como la antropología cultural. Esa doble circulación dialéctica –apogeo y crisis de distintas vertientes– repercutía en una época de singular euforia en América Latina. El caso de la literatura de Gabriel García Márquez, que Ángel Rama atiende *in extenso*, importa como síntesis para estas generales alternativas y para las particulares conversiones metodológicas del crítico, casi desde que se inicia como analista especializado en la literatura latinoamericana hasta el último límite de su vida.

“García Márquez, gran americano” es el primero de sus textos y aparece en *Marcha* el 7 de febrero de 1964. Se trata de una breve presentación de dos fragmentos de *La mala hora*<sup>5</sup>, en el que hay dos rápidos apuntes que luego desa-

---

Carlos Martínez Moreno, entre otros), por su sensibilidad, pero también por sus buenos oficios para ponerlos en contacto con escritores chilenos de primera línea o para gestionarles becas de investigación en su país.

5 Rama, Ángel, “García Márquez, gran americano”, en *Marcha* N° 1193 (1964), p. 8. Se trata, en

rollará: primero, la narrativa de García Márquez lidia con la violencia en su país; segundo, contra el verboso lenguaje habitual en la narrativa latinoamericana, esta novela ofrece una “precisión para definir con un solo trazo una situación

---

rigor, de dos pasajes de la novela a los que, por alguna razón que ignoro se los presenta como cuentos cuando, en realidad, el uno es el fragmento inicial de la esta novela y el otro, que en la versión montevideana del 64 se titula “Los signos oscuros”, resulta un texto intermedio de la misma pieza. Cotejé los dos fragmentos con la edición cubana de *La mala hora*, editada por la Casa de las Américas en 1980, y hay algunas variantes significativas que pueden hacer pensar en que estos fragmentos hayan sido concebidos originalmente como cuentos; *segundo*, la edición original de esta novela había salido en España en el 62, pero García Márquez la desautorizó expresamente en el prólogo a la edición mexicana de 1966 –es decir, un bienio después de la publicación en *Marcha*– porque “un corrector de pruebas se permitió cambiar ciertos términos y almidonar el estilo en nombre de la pureza del lenguaje”. Rama no menciona de dónde toma estos textos, así que es probable que el propio García Márquez se los haya proporcionado. De este modo los describe en el párrafo final de su presentación: “Dos cuentos de su última producción se publican aquí, como dos ejemplos de su literatura de violencia y rigor. No agotan su mundo inventivo, y para complementarlo serían necesarios sus relatos casi fantasmagóricos, como ‘El mar del tiempo perdido’. Pero dan la medida de un estilo y de una concepción unitaria y honda de la realidad presente. Dan la medida de un escritor, y son cuentos para leer y releer pues su sabiduría no se agota en el primer momento, a pesar de la simplicidad de su escritura”. Sobre el problema de las ediciones véase nota en Martínez, Pedro Simón (selección), *Sobre García Márquez*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, p. 236.

Quizá para salir de estas trampas y confusiones Rama encara una investigación sobre el primer García Márquez, el que colabora a sus veinte años con tres diarios colombianos, situando sus historias y notas juveniles en la acuciente búsqueda de escritores anglosajones, en especial de Hemingway, como aprendizaje de un sistema de escritura. Todo indica que este artículo, publicado en 1975 en el número inicial de la revista *Texto crítico*, que dirigía su antiguo colaborador Jorge Ruffinelli en su exilio mexicano, integraba una investigación mayor que quedó trunca. (Rama, Ángel, “La iniciación literaria de García Márquez”, *Texto Crítico*, N° 1 (1975), pp. 5-13). Las colaboraciones primeras de García Márquez fueron en el diario liberal *El Espectador* de Bogotá, *El Universal* de Cartagena y *El Heraldo* de Barranquilla. En el catálogo de una exposición de documentos pertenecientes al crítico uruguayo hay dos cartas de García Márquez a Rama, bellamente reproducidas. La segunda, de la que no se dan datos en esta publicación, debe ser de 1975 ya que seguramente se refiere a este artículo: “[...] se me ha formado un nudo en la garganta y estoy emocionado como una costurera con la evocación que has hecho de mis años duros y felices de mi aprendizaje. [...] Debe ser que con la lectura de tu artículo cayó la última gota de nostalgia que me faltaba para volverme viejo [...]”. (Ángel Rama, *explorador de la cultura*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2010, p. 83. Prólogo y selección de Rosario Peyrou).

o un personaje, su capacidad de narrador nato para conseguir que la acción, casi en estado puro, sea la que hable". El 17 de abril de ese mismo año aparece el primer artículo extenso de Ángel Rama sobre García Márquez. Se trata de una doble página de varias columnas de apretada tipografía que es ejemplar sobre su mirada de lo que entonces podía esperar para cierta literatura narrativa de América Latina, así como de las opciones teóricas que lo informaban.

Para empezar, Rama profundiza la línea abierta por Latcham, aunque ahora olvide el precedente que evocó en febrero, si bien volverá a recordarlo respetuosamente en un artículo final y póstumo, "La imaginación de las formas", publicado en 1998, en el que dirá: "Lo que a Ricardo Latcham y a mí nos llamó la atención era que, tales evidentes condiciones modernizadoras [de la prosa de García Márquez] no acarreaban la enajenación del contorno a la manera que había estatuido genialmente Borges, sino que permitían una más profunda captación de nuestra idiosincrasia latinoamericana"<sup>6</sup>.

Pero en 1964 Rama aborda la narrativa de García Márquez en entera clave política y social.<sup>7</sup> El título de su primer artículo extenso, "García Márquez: la violencia americana" era casi un manifiesto que interpelaba a los narradores americanos, que buscaba orientarlos hacia esta escritura entendida a un tiempo como tarea estética y cívica. Mientras cifra en la violencia el núcleo de su interpretación de las ficciones conocidas –tanto las novelas como los cuentos de *Ojos de perro azul* (1955) y los reunidos en *Los funerales de la Mamá Grande* (1962)–, Rama advierte que García Márquez se acerca a los narradores de vanguardia norteamericanos, en especial a Faulkner, pero que por encima de todo

---

6 Rama, Ángel, "La imaginación de las formas", ed. cit., p. 28.

7 Rama, Ángel, "García Márquez: la violencia americana", *Marcha*, N° 1201 (1964), pp. 22-23.

lo suyo es el “realismo [que] trabaja sobre las condiciones de la simplicidad, rigor, exactitud, que configuran la línea moderna del estilo donde los adjetivos sólo son reclamados cuando definen categóricamente”.

Aun en su estabilidad retórica, cada obra de García Márquez enciende en su exégeta reacomodos críticos y, hasta cierto punto, nuevos desafíos teóricos. La sinonimia entre ficción y realidad y, por consiguiente, entre violencia política y mundo construido, se debilita pronto y hasta se cuestiona en sus términos más mecánicos porque el crítico nunca abandona la hipótesis de trabajo sobre la fuerza de la vida social en el texto. Al igual que ante otras obras coetáneas, Rama se da cuenta de que para leer productivamente a García Márquez no alcanza con las herramientas de la sociología de la literatura a la que, lentamente, va esquivando para incorporar algunos recursos de la lingüística y el estructuralismo. Junto a estos, jamás asumidos con ortodoxia sino más bien como un código que le otorga precisión conceptual, suma un perspectivismo histórico más firme y, sobre todo, una noción de cultura que proviene de su acercamiento a la antropología.

Cuando seguimos su abrumador trabajo en la prensa periódica y las revistas, sobre todo en *Marcha*, se ve que esa ruta está llena de nuevos asombros<sup>8</sup>. Por entonces se cumple una relación solidaria entre la tarea crítica cotidiana, las funciones como editor (en su sello montevideano Arca publica la tercera edición mundial de *La hojarasca* en 1965)<sup>9</sup> y las actividades de enseñanza en la Universidad, a

---

8 Barros-Lémez, Álvaro y Carina Blixen, *Cronología y bibliografía de Ángel Rama*, Montevideo, Fundación Ángel Rama/Ed. Arca, 1986.

9 “Poco después [por 1964] le conocí en México, cuando todavía no había empezado a escribir *Cien años de soledad* y cuando se sentía un fracasado, pues no encontraba el modo de que sus libros alcanzaran a los lectores latinoamericanos. [...] Fue entonces que acordamos una campaña para dar a conocer su obra en el sur del continente, mediante reediciones de sus obras ya publicadas.

la que Rama se incorpora en 1966, en el ápice de su prestigio. En 1968, un año marcado por múltiples y gravísimos conflictos políticos y sociales que repercutieron hondamente en la Universidad (el año en que las fuerzas represivas asesinaron a varios estudiantes), los cursos previstos se interrumpieron con frecuencia. La situación se recuerda en el informe que Rama eleva al Decano de la Facultad, Dr. Arturo Ardao. A pocos meses de la publicación de *Cien años de soledad* uno de sus propósitos era

el estudio de la solución realista y fantástica en la literatura de Gabriel García Márquez. Debido a las dificultades que se presentaron para el normal funcionamiento de los cursos en este año lectivo [...] el suscrito instituyó un cursillo libre, paralelo y complementario de la cátedra de literatura hispanoamericana, y lo dedicó al estudio de la literatura de García Márquez [...]. Dicho cursillo se inició el 13 de setiembre pasado bajo el régimen de dos horas semanales, los miércoles y viernes en la mañana, y permitió estudiar las primeras obras cuentísticas del colombiano y su novela *La hojarasca*. Estos temas fueron precedidos de un informe sobre la literatura colombiana contemporánea.<sup>10</sup>

No puedo probarlo categóricamente, pero apostaría que ese cursillo universitario de 1968 fue el primero que se dic-

---

‘¿Por dónde empezamos?’, pregunté. ‘¿Qué te parece que por ser el principio, por *La hojarasca*?’. Fue así que pasé a ser el editor (en Arca, Montevideo) de la tercera edición de *La hojarasca* (“La imaginación de las formas”, ob. cit., 1988, p. 22. Entre los libros que han sobrevivido de la biblioteca personal de Rama, preservada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República) no está la tercera edición, pero sí la primera que le obsequió el autor.

10 “Rama, Ángel. Informe anual cátedra de Literatura Hispanoamericana”, Expediente N° 1468, 25 de noviembre de 1968, folios 2-3. Dirigido al “Sr. Decano, Dr. Arturo Ardao”. Archivo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

tó en cualquier parte del planeta sobre la obra de García Márquez. Ese impulso continuó. En el segundo semestre de 1969, a un año y poco de su edición original, dedicó todo el segundo semestre al estudio de *Cien años de soledad*, como se informó en el balance de las actividades del Departamento publicadas en el número 2 y último de la *Revista Iberoamericana de Literatura*<sup>11</sup>.

Una formación asistemática y de aluvión, como había sido la de Rama y la de otros tantos de sus contemporáneos, fuera del orden y las rutinas académicas, en general más acordes a la visión de lo ya reposado o aun de lo consagrado, se traduce en su caso como un llamado de atención al movimiento febril de una cultura en una etapa de continuas transformaciones y desafíos. Lo hace en forma paralela al ejercicio de la crítica en la prensa, la labor editorial y los proyectos culturales junto a la actividad de enseñanza media y superior. Las primeras formas contagian a la última de sus demandas, sus gustos y sus ritmos. Del examen de los pocos cursos que Rama dictó en esta Facultad se deduce claramente esta alternancia o esta alianza, si se prefiere, entre docencia y militancia cultural.<sup>12</sup>

De todo esto resulta una concepción de la literatura apartada del pulcro huerto de las bellas letras, una concepción que lo hace entender el problema de las formas literarias (que en grado superlativo se manifiesta en el modernismo) como una expresión conflictiva con el mundo social

---

11 "Informaciones/ año 1969", *Revista Iberoamericana de Literatura*, Año II, Nº 2 (1970), p. 143.

12 En otras ocasiones se ocupó de *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, de algunos casos del cuento fantástico en el Río de la Plata, de la novela de la revolución mexicana, de los cuentos de Julio Cortázar y, por último, de una revisión del modernismo y el caso Rubén Darío que tan evidentes resultados daría en sus estudios inmediatamente posteriores y hasta casi el final de su vida. El estudio de la obra de Cortázar lo emprendió con la fina narradora, traductora y crítica Mercedes Rein quien era su Asistente (su única colaboradora rentada) en la cátedra de Literatura Hispanoamericana. Como consecuencia de esta labor Mercedes Rein publicó un libro sobre Cortázar en 1970.

capitalista dependiente o la narrativa –realista o no– en confrontación con un mundo en crisis. Acompañando el entusiasmo personal y capitalizando la fiebre colectiva de columnas de nuevos lectores pequeño burgueses más o menos de izquierda que lo canonizan, García Márquez aparece como una síntesis de lo culto y lo popular.

Hoy está claro que la lectura de sus visiones sobre García Márquez prueba que un lustro resulta suficiente para que Rama pase de un enfoque ortodoxamente sociológico a la tanteadora incorporación de recursos que vienen de la lingüística y, luego, gire a una evaluación cultural después de conocer *Cien años de soledad* (1967). Cuando apareció esta novela se apresuró a escribir en *Marcha* unas notas que servirían como cuaderno de bitácora a los nóveles y ávidos lectores. Tensando la cuerda del marco interpretativo que había usado en 1964, entendió las historias insólitas como metáfora del

funcionamiento propio, disparatado y casi guiñolesco de la vida de su país y de tantos otros países del continente [...] [las] aventuras locas de Aureliano Buendía y tras las construcciones imaginativas del comportamiento de tantas mujeres, en una prosa de pasmosa invención situacional, está presente la lección del rigor.

Eso que ambiguamente llama “*rigor*” enlaza lo narrado al mundo de la realidad americana a través de una retórica que se hereda de la vanguardia, en particular de la aspiración de libertad instalada por el desoído surrealismo<sup>13</sup>. Quiere decir que, más allá de la intuición última que, algo deses- peradamente, busca acoplar a la fuerza del determinismo

---

13 Rama, Ángel, “Introducción a *Cien años de soledad*”, *Marcha*, N° 1368 (1967). Recogido en *Sobre García Márquez*, ed. cit., pp. 63-67.

nacionalista latinoamericano, en la escritura de Rama se percibe una insuficiencia de lenguaje para acercarse a una literatura que no se adecua al molde realista de matriz decimonónica ni a las posibilidades de la vanguardia histórica latinoamericana. Más allá de lo que fuere, a Rama le importa construir el archivo latinoamericano desde el presente y para su transformación. De eso está seguro, pero la narrativa de García Márquez vuelve a intranquilizarlo. Por eso, en 1972 cambia otra vez de perspectiva. En un cursillo sobre García Márquez, esta vez en México, explica sin trabas su enfoque ante los estudiantes. Entonces no vacila en filiarse a una línea culturalista puesto que desde 1967 le han sido reveladas otras fuentes:

reconociendo la validez autónoma de la obra literaria [conviene] reinsertarla en un campo más variado y complejo que es el de la cultura, el cual, obviamente, desborda al de la literatura. En esta concepción, la obra alude, refiere, contesta, dialoga y desarrolla otros sectores intelectuales que no son literarios, y eso, en la misma medida y paralelamente al cumplimiento de un decurso específicamente literario. [...]

Esta es nuestra opción para el estudio de las obras literarias, de tal modo que, cualquiera de ellas por el solo hecho de emerger a la existencia con capacidad de perduración en el imaginario de los seres humanos [...] cualquiera de ellas, como un proyecto cultural y no exclusivamente literario [...] conviene que empecemos por situar tanto la proposición creativa de García Márquez, como en general su literatura, dentro del marco cultural al que pertenece.<sup>14</sup>

---

14 Rama, Ángel, "La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular", *Texto Crítico* N° 31-32 (1985), pp. 148-151.

Lo que va de 1964 a 1972 compendia para Rama un repertorio de variada índole: por un lado, el seguimiento de los textos ficcionales nuevos, en especial los de García Márquez, en última instancia terminan por modificar ciertas nociones que Rama tiene de la literatura; por otra parte, el conocimiento de ciertos textos teóricos y filosóficos proveen un ajuste continuo entre teoría y creación. Hablo, en el último caso, de los escritos de Antonio Gramsci, José Carlos Mariátegui, Walter Benjamin y de Theodor Adorno, sobre todo, pero también los primeros textos de la antropología cultural con los que, por segura mediación de Darcy Ribeiro, empieza a conocer hacia 1966.<sup>15</sup> Estas fuentes lo liberan, en parte, de la crítica de matriz sociológica en la que se había asentado con tanta comodidad hacia comienzos de los años sesenta. A fines de esa década empieza a orientarse hacia una incorporación de la literatura en la esfera mayor de los discursos culturales.<sup>16</sup> Pero aun así nunca

---

15 A esta altura, afortunadamente la bibliografía sobre la obra crítica de Rama es abundante. Para una antología que muestra distintas etapas de su pensamiento sobre literatura remito a Rama, Ángel, *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Montevideo, Trilce, 2006. Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca. Con la colaboración de Verónica Pérez. En esta recopilación, entre otros, se reúnen sus entusiastas textos sobre la sociología de la literatura, como se dijo pronto desplazados.

16 El contacto con Darcy Ribeiro, como se dijo, fue fundamental en esa apertura. El primer y cercano testimonio de ese conocimiento se encuentra en la entrevista, "Darcy Ribeiro: Una generación brasileña", *Marcha*, N° 1207 (1964), p. 31, firmada por AR [Ángel Rama]. Cabe consignar que es la única entrevista extensa que Rama publica en su dilatada actividad como crítico literario y cultural en *Marcha*, dato relevante para quien, por otra parte, renegó de la entrevista como género en el Prólogo a *La novela en América Latina (Panoramas, 1920-1980)*. Xalapa, Fundación Ángel Rama/ Universidad Veracruzana, 1986, p. 4. El escaso conocimiento que Rama tenía de las distintas vertientes de la antropología queda explícito en las preguntas, que no profundizan en ninguno de estos aspectos. Algo semejante puede decirse sobre su moderado contacto con Brasil, algo que reconocerá en testimonios de sus últimos años, como el que recogimos en Apéndice de Rocca, Pablo, *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*, Montevideo, Banda Oriental, 2006.

desdeña la lectura del texto ni lo subsume en un espacio secundario.

Antes que la temprana admiración por la literatura de Vargas Llosa o la de Juan García Ponce, Rama se sirvió de las ficciones de García Márquez como modelo para ciertos rumbos de la nueva literatura latinoamericana. Ese modelo ponía en diálogo la tradición oral-popular, olvidada o devaluada por la narrativa de la primera mitad del siglo, con la modernidad narrativa que solo había incidido en la literatura más cosmopolita, a lo Borges o, en otro registro, a lo Onetti. Esa conclusión llevó a Rama a una temprana fascinación con la literatura de García Márquez porque partía del supuesto de que el realismo de cuño criollo en América era un espacio colonizado por la cultura europea sin la suficiente potencia estética que le permitiera liberarse, más allá del cambio de escenarios. El punto culminante de esta articulación entre oralidad, imaginación desbordada de matriz vanguardista y técnica contemporánea de la novela fue *Cien años de soledad*. Por su inventiva, su magia y, también, por su conversión en un objeto de mercado, muchos creyeron –Rama el primero de ellos–, que se estaba ante la instancia en que la literatura y el ansiado mundo mejor se fundían a partir de un año cero, que era 1959, el año de la Revolución cubana. Con otro ojo, en un panorama sobre la narrativa latinoamericana publicado en 1973, Noé Jitrik se

---

Por más detalles sobre la proficua estancia de Darcy Ribeiro en Montevideo, donde escribió la mayor parte de los libros que publicaría en los años sucesivos, véanse los trabajos fundamentales de Ribeiro Coelho, Haydée: *Las memorias de la memoria. El exilio de Darcy Ribeiro en Uruguay*. Belo Horizonte, FAE/ UFMG, 2003 y "A cultura na perspectiva de Darcy Ribeiro e Ángel Rama", *Viatlântica*, Nº 8, 2005, pp. 165-183. En esta última revista puede encontrarse, como apéndice al trabajo de Haydée Ribeiro, la primera traducción al portugués de la mencionada entrevista. La correspondencia entre los dos intelectuales ha sido recopilada en Ribeiro Coelho, Haydée y Pablo Rocca, *Diálogos latino-americanos*, San Pablo, Global/Memorial de América Latina, 2015.

acercó y se distanció de estas convicciones aún algo atravesadas por residuos deterministas. Jitrik apuntó que en *Cien años de soledad* “la historia es precisamente la expresión de [...] lo heroico, a la vez mítico, a la vez inútil”<sup>17</sup>. Esto habla de una forma particular del diálogo crítico en América por entonces, que busca una literatura, pero también procura un lenguaje crítico que no responde a parámetros homogéneos o que indica ya fisuras aun dentro de perspectivas en alguna medida congeniales.

La polémica que Ángel Rama mantuvo en las páginas de *Marcha* en 1972 con Mario Vargas Llosa se sitúa en este cuadro de encuentros y de discordias, estéticas y políticas. A raíz de este largo intercambio polémico Rama termina por consagrarse como un crítico de dimensiones continentales<sup>18</sup>. La motiva el populoso libro *Historia de un deicidio* (Barcelona, Seix Barral, 1971), en el que Vargas Llosa privilegia el estudio de lo mítico y la fuerza del talento y la técnica individuales en *Cien años de soledad*. El crítico uruguayo reacciona. Acusa a Vargas Llosa de arcaizante y de mantener viva una tesis romántica, irracional e idealista; contra toda instrumentalización individual, proclama –amparado en Benjamin y otros marxistas occidentales, pero también en Darcy Ribeiro y Mariátegui– que “las ideas traducen situaciones reales vividas por sus autores ya que es la existencia la que determina la conciencia”. Esa concepción de la rea-

---

17 Jitrik, Noé, “Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales: El «autocuestionamiento» en el origen de los cambios”, *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975, p. 159.

18 La polémica salió en *Marcha* en los N° 1603 (28/VII/72), 1610 (15/IX/72) y 1612 (29/IX/72). En parte o en su totalidad se difundió en varias revistas latinoamericanas: *Expreso*, de Lima; *Claridad*, de San Juan de Puerto Rico; *El Nacional*, de Caracas; *Nuevos Aires*, de Buenos Aires. En esta última ciudad fue compilada en un pequeño librito que no circuló, casi, por Montevideo, ya que salió de imprenta en diciembre de 1973 cuando ya arreciaba la dictadura uruguayana: Rama, Ángel y Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Corregidor/Marcha Ediciones, 1973.

lidad bastante plana y bastante epigonal del pensamiento materialista dialéctico florece, en cambio, cuando piensa en los derroteros de la forma novela. Seguramente preocupado por el avance de los nuevos medios de comunicación que empiezan a sustraer lectores, Rama confía que, casos como el de García Márquez, estos sirvan para diseñar un nuevo edificio de la literatura como espacio de experimentación de géneros capaces de mantener viva la llama de la literatura. Con la bibliografía teórica de que dispone sabe que no puede ir mucho más allá, pero intuye que la salvación puede venirle de un estudioso soviético del que no ha leído ni una sola línea, pero del que tiene noticias auspiciosas. Una nota al pie de la última intervención polémica ante Vargas Llosa ilustra esa búsqueda continua que le permite adivinar que la clave que procura para interpretar la novela de García Márquez estaba en la investigación sobre la mezcla de los géneros:

No conozco, sino a través de una entusiasta reseña de Julia Kristeva (en *Semiotique*, Paris, Du Seuil) los trabajos del soviético Mijail Blajtine [sic], quien en dos libros recientes, uno sobre Dostoievski (Moscú, 1963) y otro sobre Rabelais (Moscú, 1965) habría desarrollado una nueva teoría de los géneros que vería a la narrativa como un relato polifónico dialógico.<sup>19</sup>

En esa búsqueda estaba desde hacía mucho. En 1971, por una sugerencia que Rama había hecho varios años antes ante un equipo de especialistas, Antonio Candido redactó

---

19 Rama / Vargas Llosa, ob. cit., 1973, pp. 78-79. Por cierto, los estudios de Bajtín sobre carnavalización serán fundamentales para su último y no corregido libro, el póstumo *Las máscaras democráticas del modernismo* (Montevideo, Arca, 1986), en el que, sin embargo, apunta que mucho "antes de la difusión de los libros de Bakhtine, el crítico brasileño Antonio Candido había apreciado la peculiaridad de los románticos de su país por el uso del disfraz" (ob. cit., p. 162).

un artículo sobre “Literatura y subdesarrollo” para el volumen colectivo *América Latina en su literatura*, un libro que de inmediato se transformó, bajo el patrocinio editorial de la UNESCO, en el canon de la nueva crítica latinoamericana. En su artículo, el crítico brasileño investiga la idea de la *suprarregionalidad* como rescate, rectificación y avance del regionalismo de los años veinte y treinta en el que podría identificarse, dice, una “forma aguda de dependencia en la independencia”. Esta propuesta se funda en la resistencia a la generalizada explotación del color local que había implicado la sumisión a las exigencias representacionales de América Latina desde una mirada eurocéntrica y colonial<sup>20</sup>. Para Candido, hacia la segunda mitad del siglo XX compareció un nuevo tipo de literatura que sorteó la nostalgia por la pastoral, aunque radicó sus historias en el marco rural. La llamó narrativa *superregionalista*, la cual “corresponde a la conciencia lacerada del subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo”<sup>21</sup>. Candido lee en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, en *Pedro Páramo*, de Juan Rufo, en *Cien años de soledad* y en *Grande Sertão, veredas*, de Guimarães Rosa otro brote regionalista con una conciencia de la “*universalidad de la región*”, una conciencia política del subdesarrollo y, sosteniendo toda esa estructura, una conciencia de las formas. Los mismos autores son elegidos por Rama en su panorama “Medio siglo de narrativa latinoamericana”, de 1973, escritores a los cuales llama, por evidente inspiración candidiana, “*los aculturadores narrativos*”, los “*sostenedores y recreadores del sistema literario propio*”.<sup>22</sup>

---

20 Candido, Antonio, “Literatura y subdesarrollo”, en Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI/UNESCO, 1972, p. 349.

21 *Ibíd.*, p. 353.

22 Rama, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, ed. cit., 1986, p. 185.

Años más tarde, en la obra con que se cerrará abruptamente su trabajo, *Transculturación narrativa en América Latina*, publicado en 1982, adopta otro punto de mira a partir de las ideas de originalidad, autenticidad y representatividad. Con ellas, pasa del concepto de “aculturación”, tomado de la antropología inglesa, al de “transculturación”, que adopta del cubano Fernando Ortiz. Es decir, pasa del concepto de la pérdida de rasgos propios de una cultura a la comprensión de que en esta prima la mezcla, el pasaje y la hibridación de las formas sociales y culturales. De esa forma, Rama puede leer América Latina como un conjunto de regiones, que tal vez organiza de un modo algo rígido aunque pretenda lo contrario, poniendo en tensión lo universal y lo local, vanguardia y criollismo, modernización *otra* y modernización *propia*. La narrativa de García Márquez, conocida palmo a palmo, ya que la había transitado durante veinte años, vuelve a servirle de base para la reflexión sobre las culturas centrales y las regionales y los movimientos internos que se producen en estas.<sup>23</sup> Pero en su libro final, en 1982, lo deja en ese punto, porque *Los ríos profundos*, de Arguedas, importa más para pensar en la superposición contradictoria de las culturas que *Cien años de soledad*. Tal vez porque, como descubre Aureliano Buendía al final de la novela, “no se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente”<sup>24</sup>. El texto de Arguedas propone otras cosas y, claro, una idea menos lúdica de la literatura.

---

23 Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, Arca, 1989, pp. 34-36. Antes, en el prólogo a *Crónica de una muerte anunciada* había señalado que la ambigüedad de la historia no era emparentable a semejante tratamiento en la narrativa de Juan Carlos Onetti sino a la común raíz oral del medio rural americano junto a la fuerza de la vanguardia europea tal como se daba en dos autores: Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. Rama, Ángel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 377. Selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez.

24 García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982 [1967], p. 324.

Hace ya varios años que muchos narradores latinoamericanos ven en García Márquez y el realismo mágico una fórmula gastada, momificada y folclorizada para consumidores europeos, contradiciendo la hipótesis que barajaron Candido y Rama. En el mencionado artículo de 1972 Candido presentó a los realistas regionales clásicos satisfaciendo “la conciencia amena del subdesarrollo”, cuando los nuevos narradores desde un realismo crítico (y mítico y popular) desestructurarían esta visión. El curso del tiempo mostró que otro tipo de conciencia podía surgir entre algunos sectores letrados europeos, lo que Leo Maslíah llamará, con sorna, el escritor latinoamericano que deberá ser “la voz de la conciencia culpable de Europa”<sup>25</sup>. Narradores formados en la década del ochenta eligieron jugar con Macondo y Mac Donald fabricando un neologismo que aúna dos términos que la crítica del sesenta creía inconciliables para siempre: *Mc Ondo* es el título de una antología de narradores –encabezados por el chileno Alberto Fuguet– que pugnan por sacarse de encima la estética garciamarquesciana, en particular la impregnación de *Cien años de soledad*. Indiferentes y hasta refractarios a cualquier indagación o representación de lo latinoamericano, al que entienden como un mito pobre, García Márquez fue utilizado como metonimia de una ética y una literatura que les decía poco o nada frente a la cultura pop y *mass mediática* o a las cuestiones de género o etnia.

Desde un lugar cercano pero a la vez radicalmente distinto está el escritor uruguayo Gustavo Espinosa. Su exposición me parece de las más lúcidas. En su relato *Las arañas de Marte*, publicado en 2012, elige un narrador convertido en profesor universitario en Suecia que evoca su juventud

---

25 Maslíah, Leo, “Carta a un escritor latinoamericano”, *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, Montevideo, Criatura Editora, 2012 [2000], p. 107.

perdida tres décadas atrás en la pequeña ciudad de Treinta y Tres, al comienzo de la dictadura uruguaya. Ese narrador se expide ante un narratario, culto y esquivo, al que usa como testigo y auditor para contar y analizar lo sucedido a un grupo de jóvenes y a un anacrónico payador y su amante, una pobre cancionista, promovidos los dos por un *manager* de pacotilla. Con estas historias, dice el narrador,

el realismo mágico se había convertido, por aquellos años setenta, en una matriz que los letrados de aldea, con sus barbas y sus cabezas tocadas con boina y mapeadas por el boom, proyectaban [...] sobre todas las cosas que hasta antes de la proliferación del libraco con la *E* invertida y de la cumbia de los Wawancó, habían transcurrido de manera distraída e inútil ante sus ojos. De un día para el otro, no hubo conversación de pizzería, de comité de base o de cineclub (hasta que los milicos fueron clausurando uno a uno aquellos refugios) en la que –para glosar una situación cualquiera– no se precisara con ironía o con furia que nos encontrábamos en Macondo, o que García Márquez no había inventado nada.<sup>26</sup>

Una postulación de este tipo implica que el intento de descolonización literaria que leyeron los críticos del sesenta en la literatura de García Márquez terminó por invertirse, como la *E* de *Soledad* en la portada de Editorial Sudamericana de Buenos Aires que se vendió sin cesar<sup>27</sup>. García Márquez y el realismo mágico pasó a ser visto como un objeto

---

26 Espinosa, Gustavo, *Las arañas de Marte*, Montevideo, Hum, 2012, p. 30.

27 Mi amigo Alberto (Beto) Oreggioni, quien sucedió a Rama en la editorial Arca cuando este se radicó en el exterior y ya no pudo volver por la persecución dictatorial, contaba que Rama estuvo a punto de publicar *Cien años...*, pero que apareció la editorial argentina con un contrato inalcanzable para una empresa como Arca, cuyos libros no salían de Uruguay.

de mercado que, en Europa sobre todo, asfixió cualesquiera otras estéticas que no cumplieran con la dosis de exotismos necesarios. Ya no los arquetipos regionales y los espacios físicos modélicos de lo nacional que podían lucir en las narraciones de Gallegos, José Eustasio Rivera o Carlos Reyles, sino las lluvias de flores amarillas, los extraños alumbramientos, las ininterrumpidas generaciones de Buendías y su final tragicómico.

En verdad que el imperio de *Cien años de soledad* fue tan súbitamente poderoso que hasta un cautivo por partida doble del MLN-Tupamaros, el Dr. Ulises Pereira Reverbel (1917-2001), importante personaje del gobierno derechista de Jorge Pacheco Areco (1967-1972) fue fotografiado en una *cárcel del pueblo* por los guerrilleros leyendo la mentada edición de Sudamericana –la única que había en la época, claro– con el cometido de anunciarle al mundo que estaba vivo... y leyendo a García Márquez.

Con las sobredosis de realismo mágico y su incontenible capilaridad, que el Premio Nobel al autor en 1982 derramaría por todas partes, los que venían después pero pisaban el mismo territorio americano podían tener la sensación de que era difícil reclamar los fueros de lo fantástico o que no era fácil desasirse de la fuerza de una situación local que todo lo permea. Era el retorno del viejo problema: a la búsqueda de raíces en el pasado que justifiquen la madurez del presente los ojos europeos (o los que orienta el mundo hegemónico, se encuentren en Europa o en Estados Unidos) piden que América no deje de ser naturaleza.<sup>28</sup> La conocida sentencia de Borges en “El escritor argentino y la tradición” que reclamaba ser ciudadano argentino a la vez que ciuda-

---

28 Para un análisis fino del problema y sus fuentes filosóficas véase González Stephan, Beatriz, *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 1987, pp. 82-113.

dano del universo parece volver, una y otra vez, cuando la mirada de los otros circunda lo que se hace por estas latitudes. Vista así, la literatura de García Márquez, que liberó la prosa narrativa de la racionalidad burguesa realista y los esquemas de representación nacionalista, terminó encarcelando la recepción de otras formas que la cuestionaban.

Otro capítulo se abrió en 1981 con la publicación de *Crónica de una muerte anunciada* en una tirada inicial antes nunca vista para libro alguno en América Latina: un millón cincuenta mil ejemplares, a cargo de la Editorial La Oveja Negra, en edición de colorida tapa efectista y pésima encuadernación. Esta historia, luego de *El otoño del patriarca*, repuso a García Márquez en la apertura hacia el ideal de la prosa más ágil que lo había consagrado con *Relato de un naufrago* (1970), ahora con potencias míticas y técnicas de novela policial que terminaba negándose a sí misma. El texto lo devolvía, sin las implicaciones políticas más evidentes, a la estela de *El coronel no tiene quien le escriba*. Ese fue, además, el último texto de ficción importante que Rama pudo leer de este autor ya que, como sabemos, murió en un accidente de aviación en noviembre de 1983.

Desconfiado, ahora, de los grandes *paneles* (para usar un sustantivo que le era grato), Rama ensaya una forma particular del *close reading* salpimentado con observaciones sobre la narración en su contorno. Eso le permite anotar, por primera vez, que García Márquez combinó la tragedia griega con la lógica aventurera y liviana del folletín romántico, línea que abre perspectivas nuevas que aún están por explorarse en sus posibilidades.<sup>29</sup>

El 2 de octubre de 1981 un narrador muy estimado por Rama, el cuentista uruguayo Mario Arregui, le escribe a quien luego se convertirá en notable cuentista, el riogran-

---

29 Rama, Ángel, *La novela en América Latina*, ed. cit., 368-369.

dense Sergio Faraco, que acaba “de leer, encantado, el último García Márquez”<sup>30</sup>. Resulta fácil adivinar que encantó a Mario Arregui la capacidad de contar una historia cuyo desenlace era claro en las primeras líneas –una suerte de “La muerte de Iván Ilich” colombiano–, que lo encantó el manejo dramático de una situación que era un secreto a voces y la prosa más despojada, concorde con la situación elegida que él, Arregui, perseguía obstinadamente leyendo a Borges desde muy joven. En otros términos, en *Crónica de una muerte anunciada* García Márquez esquivaba la batería metafórica puesta en práctica en la novela que lo consagró en 1967 y recuperaba una *tensión* que le permitía comunicarse por otra vía con la prosa de Borges, de quien se había alejado en *Cien años de soledad*. Nada mejor para un borgesiano y garciamarquesciano, como Arregui, que esta junta ideal.

Algo semejante debió pensar Rama, aunque nunca había sido devoto de Borges, en el último de sus tres largos comentarios sobre García Márquez alojados en su *Diario*, que abarca largos períodos de 1974 a 1983. Cada vez que el colombiano aparece en este relato autobiográfico lo hace para contrapuntar opiniones sobre cuestiones políticas y culturales sobre la situación cubana, ante la que Rama desconfía cada vez más y a la que García Márquez sigue siendo leal. Esas diferencias pronunciadas no liman amistad ni admiración común ya que, de pronto, Rama se ve beneficiado como uno de los primeros lectores del nuevo y esperado relato de García Márquez. Como figura en la larga anotación del 10 de junio de 1980, varios meses antes de la publicación del texto:

En México, Gabo me pasa el original de su próxima novela *Crónica de una muerte anunciada*, que leo en la

---

30 Arregui, Mario y Sergio Faraco, *Correspondencia, 1981-1985*, Montevideo, Monte Sexto, 1990, p. 21.

noche sin soltarla. Tiene solo 180 páginas de máquina y es una suerte de *Cien años* concentrada, a la manera de *El Coronel*. Un *fait divers* admirablemente contado, con una precisión más austera que en los *Cien años*, utilizando los mismos recursos pero con más energía y concentración, con menos deslices de esa mala poesía que hay en los *Cien años*.<sup>31</sup>

Esta cita ilustra la clara familiaridad con la obra y la persona de García Márquez, que podía ensamblar con grandes momentos de la literatura que nunca dejó de disfrutar ni redujo a esquemas. Muestra, también, el cambio en el juicio. Esta cita acude como cierre maduro y ejemplar de tan larga relación con García Márquez, al que conoció en Cuba o por Cuba y al que, como el *Diario* no deja de revelarlo, nunca pudo separar de ese lugar de encuentro e iniciación. En ese pasaje Rama abandona toda forma de la complacencia e incondicional fervor, dos amenazas para el trabajo crítico (que es libertad o no es nada) que, al comienzo, parecían hechizarlo. Por haber sorteado esos riesgos, Ángel Rama pudo seguir pensando los problemas de la cultura y la literatura latinoamericana, ajustando a cada nuevo libro de García Márquez su método y su exigencia a la par que se ajustaban sus propias ideas políticas, desde una adscripción fuerte al socialismo hasta un cierto escepticismo que lo devuelve al cultivo de su propio jardín. Esa puede ser la parábola del literato que, como Rama, se convierte en intelectual desde 1960 y a consecuencia de la catástrofe de las dictaduras militares de los años setenta en cierta medida se retrae a la vida académica desde la que ya no pretende cambiar el mundo ahora y aquí mismo, sino contribuir a

---

31 Rama, Ángel, *Diario, 1974-1983*, Montevideo, Trilce, 2001, p. 160. Edición, prólogo y notas de Rosario Peyrou.

hacerlo mejor desde sus conocimientos y posibilidades.

Estas crisis ideológicas y personales repicaron en la lectura de la obra de García Márquez. Sobre las primeras ficciones pudo sentenciar en 1964 que eran “partes obligadas del conglomerado social [que] funcionan sobre un juego de directas influencias políticas”; en la introducción de 1982 a *Crónica de una muerte anunciada* se sintió en la obligación de precisar: “Con estas páginas yo también compongo mi crónica a la manera de una investigación, salvo que no pretendo predicar sobre la realidad del mundo, sino sobre otra deleitosa y trágica de la literatura, trazando un sendero en el bosque de palabras”<sup>32</sup>. Es claro que sabía muy bien que él mismo era parte del archivo latinoamericano<sup>33</sup>.

---

32 Rama, Ángel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, ed. cit., 366.

33 Si nos fiamos por la atenta reseña bibliográfica de Ángel Rama que debemos a Álvaro Barros-Lémez (ob. cit.), entre febrero de 1964 y diciembre de 1982 Rama escribió sobre el colombiano catorce artículos en diferentes publicaciones de Montevideo, México, Venezuela, Puerto Rico y Colombia, así como capítulos de libros editados en Bogotá y en Barcelona. Son notas y reseñas al paso, ensayos extensos y hasta estudios maduros. A esto hay que sumar la transcripción póstuma del curso impartido en 1972. Si se reuniera todo este material, digamos en un volumen *in octavo* y con una caja no muy aireada, tendríamos no menos de trescientas páginas, sin contar las muchas que mechó en sus visiones panorámicas de la narrativa de América Latina o en su citado libro *Transculturación narrativa en América Latina* o las que componen la polémica con Vargas Llosa.



# Lo real, el afuera, la expresión estética

*Víctor Bravo*

Toda realidad está necesariamente determinada.

*Clément Rosset*

## Realidad y percepción

Al igual que la pregunta sobre el ser quizás sea la pregunta sobre lo real la más importante de la reflexión filosófica. El hombre no puede vivir sino sumergido en la burbuja de lo real, diríamos con Sloterdijk (2003), así como no puede vivir sino sumergido en una burbuja de oxígeno; y, podríamos decir, en una burbuja del sentido.

Ese real está constituido por el entrecruzamiento de franjas que entretejen su tesitura: el espacio y el tiempo; y el acontecimiento. Wittgenstein ha señalado que lo real es lo que acaece; y ese acaecer se hace posible en la doble vertiente de espacio y tiempo. En su aparecer lo real alcanza muchas de sus figuras en el entramado entre poder y verdad, entre presuposición y certeza, y produce su don más preciado: el sentido, para la percepción y la inteligibilidad del mundo. Y todo en horizontes de “normalidad”. En su burbuja de lo real leves o intensas fuerzas de imantación producen las corrientes identitarias que, guiadas por los surcos de la moral y los interdictos hacen posible la cohesión del orden.

Es importante observar que el orden y lo real, necesarios para el existir, deben producir no obstante fuertes redes de interdictos e imantaciones para la posibilidad del tejido identitario entre humano ser y orden y realidad. En este sentido, Kant señala que “el animal humano necesita presiones disciplinarias para domesticar una ‘indocilidad ominosa’ que parece inherente a la naturaleza humana” (Zizek, 2001: 50). Esa indocilidad, tan lejana al resto de los seres vivos integrados a sus ciclos de vida y en correspondencia con la naturaleza, quizás sea el punto de partida de Nietzsche para decir que el humano es un ser incompleto. La fragilidad identitaria es centro de la reflexión psiquiátrica y psicoanalítica en su intención de describir la compleja relación entre psique y mundo. Para Canguilhem (1996), esa fragilidad determina que las manifestaciones patológicas sean numerosas (débiles hilos nos atan a la normalidad de lo real), y la relación “normal-patológico” se corresponde con la relación “orden-desorden”. La antropología nos enseña que la capacidad de socialización del ser humano se hace posible en el reconocimiento del interdicto; el primero de ellos, nos señala Claude Levi Strauss, es la ley del incesto. Todo orden es coercitivo y el humano ser es, en ese horizonte, a la vez resistencia al interdicto y, en el otro extremo, el que, según Freud, responde a “la represión corporal de lo orgánico, a “una represión orgánica que allana el camino de la cultura” (Freud, 1999: 61)

De los sentidos decía Heráclito que eran falsos testigos, y en efecto, si algo caracteriza al hombre ante el mundo son sus límites y, en ellos, sus límites de percepción: vertientes de ceguera, recortes de visión en recortes ontológicos de perspectiva, imposiciones de comprensión. En el juego mismo de las certezas, la percepción construye, no obstante, sus representaciones; y en las representaciones del mundo que la percepción construye confluyen a la vez certezas e

idealizaciones, descripciones e invenciones. La percepción inventa, en algún sentido, lo real,

En la tradición clásica, la cohesión de lo real alcanza su condición de posibilidad en la sintaxis que Hegel describió como la del “amo y esclavo”. El orgullo del siervo por servirle a su rey y de esa manera afirmarse. Así, el mejor de los siervos, Ruy Díaz de Vivar, Mío Cid Campeador, es expulsado del reino, y la frase que brota a su paso destaca, junto a la heroicidad, la mayor de sus cualidades: “Ah, que buen siervo, si tuviera buen señor”.

En el horizonte de la cultura, en Occidente, se realiza un “giro” (Rorty, 1990) único en la historia de las culturas: el paso de las sociedades encantadas, según la expresión de Weber, a una visión secularizada del mundo que, frente al poder, planteará la más compleja de las nociones, la de la libertad. La modernidad intentará poner coto al absoluto del poder, a la sintaxis hegeliana de “amo y esclavo” que parece consustancial con el hombre, al fundar, frente al poder, ese valor acaso único en la historia de las civilizaciones: el valor de la libertad: su asunción de resistencia ante las desmesuras del poder y la conquista de derechos fundamentales de la condición humana que convierten el siervo en ciudadano; y todo como condición de posibilidad en el sistema político propio de la modernidad, la Democracia, tal como fue inventada por los griegos. La democracia, sistema político que al albergar la doble vertiente de libertad y ley, edifica una “fragilidad ontológica esencial” (Zizek, 2001: 19), en frágil equilibrio de ley y libertad.

Sin duda que podría hacerse una historia de lo real que sea a la vez una historia de la civilización y la cultura: la de lo real “pleno de sentido”, según la expresión de Lukács (1970: 355), que se corresponde con las sociedades pre modernas, míticas y religiosas, y que en Occidente es contemporánea de la belleza; y lo real, concebido como creación

en gran parte por la percepción, tal como empieza a concebirse en la modernidad y en la postmodernidad, y parece corresponderse con “el malestar en la estética” (Ranciere, 2011). Zizek ha señalado en este sentido: “La brecha que separa la belleza de la fealdad es aquella que separa la realidad de lo Real”, y concluye: “Lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real” (Zizek, 2011: 30).

La modernidad intenta romper el encantamiento “amo-esclavo” por medio del valor de la libertad; propicia en todos los planos de la existencia, de la sociedad, de la cultura, el brote del relato emancipatorio: el siervo deviene ciudadano que puede delimitar su espacio a distancia del poder, crea la geometría que diferencia lo público de lo privado y el yo se abre hacia los mundos de la subjetividad. Y junto a la subjetividad, la perspectiva y, por tanto, el relativismo de la verdad; y la autorreflexividad.

En tal sentido, Heidegger ha señalado que la modernidad es la época de la imagen de mundo. Nietzsche ha señalado, por su parte, que la perspectiva es un recorte ontológicamente parcial sobre el mundo y en su seno nace y habita la verdad; por tanto toda verdad es una visión parcial sobre el mundo, una imagen de mundo. En la tradición clásica el poder absoluto creaba, como uno de sus bastiones, la verdad absoluta. El poder era la verdad. En la modernidad es posible diferenciar la verdad en su perspectiva sobre el objeto. La modernidad “optimista”, según la expresión de Rorty, que nace con Descartes y Newton en el pensamiento científico, asumirá la objetividad como uno de sus premisas. A partir de Nietzsche, y más recientemente la filosofía de la ciencia, de Popper a Kuhn, la objetividad será desplazada por la interpretación y la conjetura, produciendo el desplazamiento de la epistemología a la hermenéutica. La física cuántica, al introducir el sujeto, la subjetividad, en el

estudio del objeto llevará esta estrategia discursiva a una extrema posibilidad.

La libertad, noción emblemática de la modernidad, permite deslindar momentos del poder en la cultura: en las sociedades religiosas, legitimadas por Dios o los dioses, el absoluto del poder y la sintaxis amo-esclavo. La palabra del Príncipe, repetición de la de Dios, materializa la presencia absoluta del poder, que se legitima de este modo en su origen divino. Nietzsche da testimonio de ese origen al decir que incluso en la época moderna el hombre tiende a ser genuflexo ante el poder. En la modernidad, en su expresión secularizada, el poder intenta recuperar algo de la ritualidad sagrada que de antiguo lo acompañaba, en las reglas de protocolo y prácticas ritualizadas: el lugar del poder como el lugar distanciado donde signos de una sacralidad persisten.

La afirmación del sujeto y la subjetividad hace posible una esfera de libertad ante el poder. El siervo, lo decíamos, deviene ciudadano, y entre este y el poder se constituye una red institucional que culmina en el Estado y en el reconocimiento legítimo de la ley. Se establece el régimen propio de la modernidad, la democracia que ya había sido inventada por los griegos. Su propósito es “dividir” constitucionalmente al poder para que la ciudadanía sea posible. En este sentido *El espíritu de las leyes (1748)* de Montesquieu se convertirá en texto emblemático y se establece lo que Foucault ha denominado la fórmula fundamental del orden democrático: la ley por encima del poder (Foucault, 1983: 39).

Pero el ansia de absoluto del poder brota aquí y allá, poniendo en crisis las democracias institucionales. La Alemania Nazi y los gobiernos autoritarios en muchos países así lo muestran, en el ejercicio de un poder de diaria confiscación de los derechos de ciudadanía.

El poder que vuelve por sus fueros y reasume su condición de absoluto propicia la regresión de la ciudadanía a la condición de servidumbre. En este horizonte, el poder envolvente por su origen divino, colocado a distancia por los procesos de secularización de la modernidad, realiza regresiones y es sustituido por la ideología. Zizek ha dicho de la ideología que es la verdad impuesta por un poder (Zizek 2003: 15), y esa imposición modernamente es posible, después de las enseñanzas de Maquiavelo, después de las estrategias de la propaganda de Goebbels en el desprendimiento de todo escrúpulo para la manipulación del lenguaje de la mentira y en la anulación de las instituciones intermedias entre el poder y el ciudadano. Impunidad y cinismo transforman el Estado protector de la modernidad en Estado criminal para las acciones del poder absoluto.

## **Percepción y visión de mundo**

Merleau Ponty demuestra cómo la percepción de cada ser humano es producto de una laboriosa e instantánea elaboración o construcción: Dos imágenes, para los dos ojos, que se invierten y fusionan para finalmente darnos la certeza de la visión (Merleau Ponty, 1945); por su parte, Gadamer (1992) ha señalado que el acto de comprensión está determinado por la confluencia de una serie de “horizontes”. En este sentido el complejo neurológico constituirá una parte de esos horizontes, pero en ella concurren sin duda la genealogía y la historia personal, la educación y la instrucción, las competencias aprendidas o no, el cultivo o no de la sensibilidad, la edad, el tipo de cultura, la historia familiar y social, el presente específico donde nace y se expresa la visión de mundo, la estructura personal e intelectual, etc.; y todo en la determinación de límites de los sentidos, tal

como señalara el viejo Heráclito; y los límites mismos del lenguaje, si atendemos a la famosa frase de Wittgenstein de que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo; la posibilidad de la visión entre muros de ceguera. La expresión popular “cada cabeza es un mundo” parece indicar la diferencia de comprensión de una persona a otra y, podríamos decir, de cada familia, de cada ciudad o país (de allí: “al país que fueres, haz lo que vieres”) y cada persona es en algún sentido distinta en dos momentos distintos de su vida. Es claro que, por otro lado, al compartir zonas de inteligibilidad, una sociedad se hace posible y se hace posible el diálogo entre sociedades y culturas

En la medida en que vemos, somos ciegos. Hoy sabemos que la percepción se da gracias no solo a la percepción objetiva sino también gracias a la inferencia. Esta permite tener certeza de existencia de lo que en principio no se ve. La lógica ha descrito dos procedimientos fundamentales, la ilusión y la deducción para la comprensión del objeto (Pierce 1992) ha descrito un tercer procedimiento, la abducción, que permitiría restablecer el sentido determinado en signos a primera vista irrelevantes. Junto a Pierce, Umberto Eco ha puesto en evidencia que este es el procedimiento del científico inventor y de esa figura narrativa de la modernidad que es el detective, el sujeto de la razón en el relato policial. La inferencia guía en gran medida los estudios cosmológicos modernos, en especial los de la física cuántica.

Lo real, es posible decir desde Kant, está condicionado por la percepción. Así dirá Kant que “sólo conocemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas” (Kant, 1996: 21). Esta reflexión kantiana atraviesa la reflexión filosófica posterior y alcanza uno de sus últimos avatares en la física cuántica. Citemos a título de ejemplo la reflexión de Mauthner: “Nada en el mundo podrá convencernos de que nuestras percepciones son fieles imágenes de un mun-

do real fuera de nosotros”; y señala: “el infinito de los movimientos de la realidad sólo pueden entrar en nosotros por las estrechas puertas de los sentidos [...] todo aquello que no tiene dirección hacia estas puertas, debe quedar fuera” (Mauthner, 1976: 45). Traemos a colación las palabras de Mauthner pues su libro será una de las grandes referencias de Borges; y es posible observar su impacto en la creación de la realidad por la percepción en muchos de sus cuentos, por ejemplo en “Tlón Uqbar, Orbis Tertius”, de 1941.

La percepción ilumina el mundo para la comprensión y la deslinda de un afuera indomitable que es el mayor de los enigmas. El afuera acompaña al orden y lo real como la sombra al cuerpo. Acechante, resistente a la inteligibilidad, indomitable, se distancia de las redes de la normalidad del orden y, a distancia, se alimenta del escándalo de la paradoja. En el movimiento de la paradoja el afuera brota en el adentro. Quizás la muerte sea el mejor de los ejemplos, en tanto que “afuera absoluto” que de pronto irrumpe aniquilando la vida. Podríamos decir que su irrupción se asimila, *mutatis mutandis*, a “lo ominoso” descrito por Freud en su breve ensayo de 1919, y es posible decir que el ser vivo es lo suficientemente viejo, incluso antes de su nacimiento, para poder morir y que la muerte lo acompaña, haciendo de la vida un “proceso de muriencia”, según la expresión de Barthes. Es posible recordar el breve poema de Octavio Paz: “El salto de la ola / más blanca / cada hora más verde / cada día / más joven / la muerte”. Esa afuera que ha sido imaginado con los signos de lo sublime o lo monstruoso, que pervive, paradójicamente en las entrañas del orden, ha sido llamado por Lacan, en resonancia kantiana, “extimidad”.

Quizás la religión da respuesta a ese enigma colocando en su lugar a Dios o a los dioses. En este sentido, en *El malestar en la cultura*, Freud ha señalado que sólo la religión sabe responder a la pregunta sobre el final de la vida. El

hombre de las sociedades religiosas y míticas aprende que el enigma del afuera se convierte en el misterio divino. La racionalidad helénica inicia la interrogación del enigma uniéndolo al destino trágico. El hombre religioso hace del enigma misterio. El misterio es la concepción religiosa del enigma que es celebrado desde la oración de San Francisco al poema de San Juan de la Cruz. En la sociedad helénica, en el ámbito de una religión que se desprende hacia la racionalidad, el enigma es un absoluto que impone el destino de los hombres. Así ocurre con el oráculo. En *Edipo rey* el absoluto del oráculo no podrá ser evitado. Es interesante el contraste entre Edipo y Macbeth: en la obra de Shakespeare, escrita siglos después el dictamen del oráculo responderá, en un juego de equivocaciones, a una lógica de la racionalidad.

La primera modernidad, aquella que empieza con Newton, asume el optimismo de superar el peso del enigma por medio de la racionalidad científica. Así Laplace imagina un momento posible de la ciencia donde todos los enigmas sean dilucidados. De Kant a Nietzsche, de Schopenhauer a Popper, desde las incertidumbres de la física cuántica, sin embargo, la gravitación del enigma vuelve por sus fueros, alcanzando acaso, con la física cuántica, su máxima posibilidad. La comprensión del mundo como un punto de luz en la vasta, acaso infinita presencia del enigma. De Pitágoras a Laplace el Kosmos es un orden inteligible; para la física cuántica es un enigma irreductible.

## Lo real y la realidad

A partir fundamentalmente de Kant, el “pensamiento lingüístico” (Rorty, 1990) ha concebido vertientes de lo real que se resisten a la inteligibilidad. Esta es una intuición es-

tremecedora: los límites de nuestra comprensión determinan la irreductibilidad del enigma. Kant ha introducido la noción de *noumeno* para referir una vertiente de lo real –la vertiente de los enigmas, diríamos nosotros– en total resistencia a la verbalización e inteligibilidad. Lacan, en lectura de Kant, diferencia la “realidad” (nuestros horizontes de comprensión de mundo) de lo “real” lo que persiste en zonas de no verbalización. En hermoso texto, Hegel refiere en el afuera, en la alteridad, lo que él llama “la noche del mundo”; citemos *in extenso*:

El hombre es esa noche, esa nada vacía, esa noche que lo envuelve todo en su simplicidad, una infinita variedad de representaciones, de imágenes, ninguna de las cuales es en ese momento pensada ni está presente. Lo que existe aquí es la noche, la naturaleza en su interioridad, el yo en su pureza. En torno a esas representaciones fantasmagóricas se cierne la noche: aquí aparece bruscamente una cabeza ensangrentada, ahí una forma blanca, para desaparecer de inmediato. Esa noche es la que descubrimos cuando miramos a los ojos al hombre, una noche que se torna cada vez más espantosa: cae ante nosotros la noche del mundo. (Hegel, 1984: 154).

El pensamiento moderno ha intuido ese afuera negado a toda comprensión. Es posible pensar en un amplio campo semántico donde podrían confluir o guardar correspondencias algunas nociones en este sentido. Así, la “noche del mundo” de Hegel; así la noción de “ominoso”, de Freud: el afuera que se encuentra paradójicamente en el interior (y que Lacan, como hemos señalado designa como “extimidad”): y el afuera a distancia del orden, del poder, de lo real. Su forma natural es la monstruosidad.

## De la gran teoría a la fealdad en la expresión estética; el desfiladero del sin sentido

La estética clásica atendió desde siempre a la noción de belleza, en tanto que armonía y percepción, según se desprende a las tesis pitagóricas. Belleza, orden y verdad confluyen en Platón y regirán el pensamiento por más de veintidós siglos. Una de las primeras revisiones modernas de la noción de belleza, orientada a la comprensión del arte y la literatura, es posible encontrarla en el clásico libro *Historia de seis ideas*, de Wladislaw Tatarkiewicz, publicado en polaco en 1976 y vertido al español por primera vez en 1987; en este libro Tatarkiewicz describe la noción de belleza como el horizonte y la intencionalidad fundamentales de la estética en Occidente, concebida la belleza por los presocráticos como proporción y armonía, e identificada por Platón con la noción de Bien, ratificada en un arco de siglos por la estética y la moral dentro del cristianismo, produciendo lo que se ha llamado “la gran teoría”, y deslindando ámbitos estéticos: lo bello y lo feo, que se corresponderían con ámbitos morales: el bien y el mal. La gran teoría de la belleza crea el canon en la tradición, y el carácter edificante del arte y la literatura.

Los estudiosos de la crisis de la estética tal como se manifiesta en el manierismo, en el barroco, en el romanticismo y en las vanguardias, han puesto el énfasis en la relación entre crisis de la belleza en la expresión artística y cuestionamiento del canon; uno de los teóricos que ha llevado más lejos esta reflexión ha sido Arthur Danto: este autor explica cómo la irrupción de la fealdad como valor estético a partir del barroco y el manierismo, y su formulación a partir del romanticismo, agrega una dimensión de complejidad tanto a las relaciones estéticas como a las éticas. En el primer caso, al pensar que en el seno mismo de la fealdad puede brotar la

belleza; y en el segundo, que a partir de la fuerza del mal es posible alcanzar situaciones de transformación y de libertad inimaginables desde la noción moral del bien. Archimboldo y Velásquez, el Bosco o el Greco nos darán una estética de la fealdad en desplazamientos que harán modificar los términos de valoración de la estética; Rabelais y Cervantes, Góngora y Quevedo, plantearán la desmesura y la exuberancia frente a la armonía de la tradición clásica; sin embargo, la crisis estudiada por Danto como el giro más extremo de la estética se encuentra en el Dadaísmo, fundamentalmente en la obra de Marcel Duchamp, y particularmente en sus *ready mades* y en su estética del *objet trouvé* (convertido en estrategia creadora en Picasso), momento en que entra en crisis de extrema negación toda tradición y todo canon, y donde el reconocimiento de la obra de arte se desplaza del horizonte (canon) al objeto (la poética postulada por la obra misma). Las llamadas “instalaciones”, proliferantes hoy en las salas de arte del mundo, no hacen sino llevar al extremo, muchas veces, objetos “no estéticos”, legitimados como estéticos en función de la poética interna expresada con relación a ese objeto. La obra de Danto es una nueva lámpara de Diógenes para el reconocimiento de la obra de arte, situada por el giro de Duchamp, en el límite mismo de su disolución. El paso de la gran teoría (belleza como proporción y armonía) a la estética de lo feo (exuberancia, desbordamientos, etc.) indica uno de los desplazamientos más importantes en la producción estética de nuestra cultura: el paso en el arte de la valoración de la belleza a la valoración de la verdad. Este paso ha sido cimentado por Kant, por Hegel, por Heidegger. La filosofía había otorgado a la lógica le exclusividad del conocimiento de la verdad; el desplazamiento de la belleza a la pluralidad de las formas de la fealdad crea una inflexión en el corazón del arte y lo convierte en forma de resistencia y problemática de la verdad.

Quizá la expresión estética no ha dejado de tener en la belleza su centro fundamental, de allí que, la proyección de figura y travesía trágica y heroica del héroe para restituir la perfección de un orden se reiteran en la expresión estética y literaria. La modernidad, tal como ha señalado Weber, hace de la moral, la ciencia y la estética ámbitos autónomos, de allí la delimitación estética a partir de Baumgarten y en Kant, y de allí su desplazamiento: “el hombre de la modernidad –ha señalado Jakobson– no ha cesado de desplazarse desde el centro a la periferia”. Por los desfiladeros de la subjetividad la desmesura y los hiperbolismos transgreden toda posibilidad de la armonía y la perfección y hacen brotar la monstruosidad y la estética de lo invisible, y la crítica de lo real. La dimensión asertiva del lenguaje da paso a la pregunta y a la duda; la certeza a las incertidumbres, lo celebratorio a la crítica; la contemplación al desocultamiento de la verdad. Se abren las condiciones de posibilidad para que se establezca una distancia entre hombre y mundo y, a distancia de la integración identitaria del siervo se hace posible la distanciación crítica, tal como lo expresara Kant; la visión irónica, tal como la formulara Schlegel: visión crítica e irónica que se coloca en el corazón mismo de la estética moderna. Ser del límite, apetente de comprensión pero cercado por lo innombrable, el hombre alcanza, en el lenguaje el lugar para el juego con lo infinito, con lo invisible, con las diversas formas del afuera. El lenguaje para la posibilidad del juego estético. En ese juego, los soportes de certidumbre de lo real pueden llegar a la anulación. Así es posible encontrarlo en el *Ulysses* (1922) de James Joyce, en la anulación de deslindes espaciales en Virginia Woolf o Samuel Beckett. La obra autorreflexiva que interroga los procedimientos de su producción. La obra como un mundo. En este sentido ha señalado Lacan: “La obra solo existe en esa curvatura que es la de su estructura de sí” (Rabeté, 2007:16).

Señalemos tres ejemplos de ese juego en la literatura latinoamericana: la expresión poética de lo invisible en José Lezama Lima; la disolución de parámetros espaciales y desplazamientos de la representación en Noé Jitrik; y los juegos de visibilidad y desaparición en Enrique Vila Matas.

La literatura toda de José Lezama Lima puede concebirse como juego estético para la materialización de lo invisible. El verbo de Lezama recorre el mismo camino de la oración. La sustantivación de lo invisible que tiene la fuerza y la resonancia de lo divino. Poética de la religión, la obra de Lezama se abre a la modernidad de una poética del afuera. Así dirá “el nacido de la poesía siente el peso de su irreal”. El camino de la formación estética de José Cemí en *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977) se corresponde con una poética de resonancias profundamente cristianas para la expresión de lo invisible.

De la extensa obra de Jitrik quisiéramos referir brevemente su *Destrucción del edificio de la lógica* (2009), obra que, desde su título enuncia ya, en frase reflexiva, casi teórica, lo que va a ser el centro de la novela: el juego de representaciones y crisis de lo real. La novela se despliega, en lujoso arte de relato, en juego de representaciones; en resignificación de la cotidianidad para mostrar el sin sentido de la existencia. La mirada vigilante, escrutadora, del profesor, sobre las irrelevantes escenas en el café, la calle, el hotel, de personajes que son uno y varios, según el juego de los nombres que son uno en su repetición, y expansión hacia otros nombres, juego de representaciones que emparenta el relato, a la vez, con escena y “tras bastidores” del teatro; y con precipitaciones en el absurdo que lo acerca a las propuestas estéticas de un Ionesco o, más exactamente, de un Beckett. La representación de lo irrelevante, en desplazamientos hacia el sin sentido, en ámbito de juego del texto, nos da a la vez la experiencia de lo lúdico y del absurdo; plantear “el problema

de la verdad en el fugitivo mundo de los signos”; y diluir las certezas de lo real al producirse la “destrucción del edificio de la lógica”.

En *Doctor Pasavento* (2005), de Vila Matas dirá el narrador: “...he venido aquí a narrarme la historia de la ambigua desaparición del sujeto en nuestra civilización”. De Descartes a Nietzsche, de Berkeley a Heidegger, esa “ambigua desaparición” alcanza diversas modalidades pues es posible decir que el precipitado hacia esa desaparición es la impronta misma de la modernidad; y de la postmodernidad. En este horizonte de extrañeza y juego, de viaje y extravío, se fragua una propuesta estética lejana de la ambición de perfección de la tradición clásica, y más cerca de la imperfección como grieta de la misma expresión estética, y que Gombrowicz llamara incompletud. Es esa incompletud, esa imperfección la que exige la autorreferencialidad de la obra, como el surco mismo de su autenticidad, y en ese surco emerge la conciencia crítica

## Lo grávido y lo leve

La expresión estética y literaria se encuentra atravesada por dos fuerzas contrarias: la gravidez de la referencialidad y la levedad de los juegos y el goce estético. Una y otra configuran posiciones, valoraciones, estéticas. Quizás en la noción platónica de *mimesis* confluyen y desde ella se expanden hacia los siglos las complejas relaciones entre expresión estética y realidad: el arte al servicio de la paideia (según la concepción del Estado platónico); al servicio del orden real y divino o con la modernidad al servicio de la ideología. Arte celebratorio de una soberanía que le es exterior, cercado por el interdicto sobre su propio juego sobre lo entrañable de su propia constitución. En la República con-

cebida por Platón, como siglos después en el Estado comunista, la expresión estética deberá atender a una paideia, a la gravidez de un referente, a la glorificación de un orden. He allí el pintor y el poeta al servicio de la Corte; he allí el trazado del hacer heroico que, de manera explícita o no, restituye un orden quebrado.

En la mimesis, sin embargo, fisuras pueden observarse de lo real. En su libro *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, de 1953, Erich Auerbach nos muestra una visión crítica sobre lo real, por medio del comentario de obras fundamentales de la literatura de occidente; la famosa frase de Stendhal “la novela es un espejo que se lleva a lo largo del camino” subraya esa conciencia crítica. La gravidez del referente siempre acompañara la expresión estética, en atención celebratoria o crítica, pues la expresión estética es un decir sobre el mundo. En ese decir la expresión deviene nueva percepción (celebratoria o crítica). La expresión estética y literaria es el hallazgo de una distinta percepción que atiende, por el interdicto o por su propia naturaleza, a la gravidez del referente pero también a la levedad propia de su condición estética. En su ensayo sobre lo leve, Calvino ha dicho (1990: 245) “en su condición leve lo estético reclama para sí lo que le es constitutivo, en resistencia ante la gravidez”. La modernidad ha hecho brotar esa condición ingrávida creando lo que Weber ha llamado la autonomía de la esfera estética (en correspondencia con la autonomía de las esferas moral y científica) en la exigencia mínima de un deslinde, de un régimen de valoración y reconocimiento.

En tal sentido, tal como lo hemos señalado, Alexander Gottlieb Baumgarten, en 1750, usará la palabra “estética” como ciencia de lo bello, del conocimiento sensible; y de esta noción partirá Kant para, fundamentalmente en su *Crítica del juicio*, como teoría de la percepción y de la fa-

cultad que permite obtener percepción. A su vez en 1746, Charles Battlenx propone organizar, bajo la noción de Les Beaux Art, las diferentes expresiones de intencionalidad estética y de la belleza. En el horizonte de la estética se pueden percibir de este modo dos vertientes: la que privilegia la subordinación a una paideia, en estudios de sociología de la literatura que de Lukács a Goldman ha iluminado zonas de comprensión de la obra estética y literaria; y la vertiente llamada esteticista, que alcanza una de sus extremas expresiones en el *L'art pour l'art*, de Victor Cousin, y Benjamín Constant, y de movimientos como el Parnaso francés (1870). Compromiso o esteticismo se han constituido en recurrente querella política e ideológica. Los estudios de Heidegger sobre el desocultamiento de la verdad en el arte (1973) y los de Gadamer sobre los procesos de comprensión que produce el hecho artístico (1992) abren nuevas posibilidades de comprensión en la compleja relación Arte-Mundo.

La especificidad de lo leve en la expresión estética deviene así, en el horizonte moderno de esferas de autonomía, en el más auténtico crisol para la posibilidad de comprensión del mundo en resistencia ante imposiciones e interdicciones: deviene resistencia ante las imposiciones ideológicas.

## **El malestar de la estética**

El “régimen de identificación de la estética”, según la expresión de Rancière (2011) permite interrogar la belleza como la noción dominante por más de veintidós siglos en Occidente (Tatarkiewicz, 1987), observar sus rasgos de perfección y armonía, tal como se formula con prodigio en Pitágoras y Platón; tal como se expresa bajo el mandato divino en la Edad Media; y tal como se expresa en el esplendor del Renacimiento. Pero permite también observar

el “giro” dado por la estética, en su desplazamiento hacia expresiones distanciadas de la belleza, produciéndose lo que Rancière llamó “el malestar en la estética”, en resonancia con el famoso título de Freud.

Es posible señalar momentos centrales de ese malestar: en Rabelais y Cervantes; en Sterne, en Shakespeare, se marcan los rasgos caracterizadores de una estética disonante de la búsqueda de la belleza: la parodia y la paradoja; el humor y la alegoría; lo grotesco y el absurdo, la ironía y la melancolía; expresiones todas de la levedad para la posibilidad de una distinta comprensión y una visión crítica del mundo. El llamado por Danto “efecto D” que, con el urinario colocado por Duchamp desplaza el objeto no artístico al lugar del arte, y los modos dadaístas de la poesía en Tristan Tzara, por ejemplo, produce un efecto devastador en el “régimen de identificación de lo estético”.

El giro de la modernidad ha hecho posible desplazar la expresión celebratoria a expresión crítica para el hallazgo de nuevas formas de la belleza y nuevas formas de lo monstruoso; para nuevas formas de la percepción y de la verdad.

## Bibliografía

Calvino, Italo, “Levedad”, Seis propuestas para el próximo milenio, Madrid, Siruela, 1990.

Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Presse Universitaire de France, 1966.

Danto, Arthur, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* [2003], Buenos Aires, Paidós, 2005.

Eco, Umberto y Sebeok, Tomás A. (eds.), *El signo de los tres*. Dupín, Holmes, Pierce. [1983], Barcelona, Lumen, 1989.

- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas* [1978], México, Gedisa, 1983.
- Freud, Sigmund, "Lo ominoso" [1919], en *Obras completas*, XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1987.
- , *El malestar en la cultura* [1930], en *Obras completas*, XXI, 1999.
- Gadamer, H. G., "Sobre el círculo de la comprensión" [1959], en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1992.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu* [1807], México, FCE, 1972.
- , *Filosofía real*, México, FCE, 1984.
- Heidegger, Martín, "La época de la imagen del mundo" [1938], en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- , *Arte y poesía*, México, FCE, 1973.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura* [1781], México, Alfaguara, 1996.
- , *Crítica del juicio* [1790], México, Alfaguara, 1998.
- Lukács, Georg, *El alma y las formas y Teoría de la novela* [1920], Barcelona, Grijalbo, 1970.
- Mauthner, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje* [1906], México, Juan Pablos Editor, 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945.
- Peirce, Charles Sanders, "Deducción, Inducción e hipótesis" [1878], en *Obra filosófica reunida*, T. 1, México, FCE, 1992.
- Rabaté, Jean-Michel, *Lacan literario. La experiencia de la letra*, México, Siglo XXI, 2007.
- Rancière, Jacques, *El malestar en la estética* [2004], Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- Rorty, Richard, *El giro lingüístico* [1967], Buenos Aires, Paidós, 1990.
- Rosenblum, Bruce y Kuttner, Fred, *El enigma cuántico. Encuentros entre la física y la conciencia* [2006], Barcelona, Tusquets, 2010.

Rosset, Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie* [1977], París, Minuit.

Sloterdijk, Peter, *Esferas I* [1998], Madrid, Siruela, 2003.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética (I, II y III)* [1970], Madrid, Akal, 1987.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus* [1921], Madrid, Tecnos, 1972.

Zizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 2011.

—, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política* [1999], Buenos Aires, Paidós, 2001.

—, *El Frágil absoluto* [2000], Valencia, Pre-Textos, 2002.

### **3. Perseverancias**

---



## Para un mapa de la cultura latinoamericana de la segunda modernidad: 1920-1973

*Grínor Rojo*

Entre 1903 y 1907, primero, y luego entre 1911 y 1915, gobierna en el Uruguay el presidente reformista José Batlle y Ordóñez. Durante su primera administración, después de un siglo de luchas políticas enconadas, que le costaron la vida a un presidente (asesinaron a Juan Idiarte Borda en 1897), Batlle consigue estabilizar su país; en la segunda, lo transforma en el más progresista de América Latina: estatiza las empresas de servicio público, reduce la jornada laboral a ocho horas, prohíbe el trabajo infantil, instala la gratuidad en la educación secundaria y universitaria, promueve la educación de las mujeres y hace aprobar una ley de divorcio, entre otras medidas que no eran menos inauditas para la cultura regional de aquella época; en 1910 estalla la Revolución Mexicana, cuya fase bélica se extenderá hasta 1920, una revolución que a los mexicanos les gusta recordarnos que es anterior a la rusa y cuyo logro principal fue la eliminación (incluso física) de la antigua oligarquía y la apertura del país hacia nuevas experiencias ciudadanas; en 1916 los argentinos eligen al primer presidente de su historia que no proviene de una cuna oligárquica, al radical y maestro de

escuela Hipólito Yrigoyen, y en 1920 los chilenos hacen algo semejante cuando elevan a la presidencia de la república al abogado liberal y progresista Arturo Alessandri Palma.

Del lado de la literatura, en 1916 muere Darío y ese mismo año un Vicente Huidobro de apenas veintitrés años publica *El espejo de agua*, en cuya “Arte poética” les recomienda a los bardos latinoamericanos de su generación que “cuanto miren los ojos creado sea”, jactándose en el último verso de que “el poeta es un pequeño Dios”. En ese poema y no en la conferencia *Non serviam*, como suele decirse, deberíamos identificar nosotros al portaestandarte para el desfile posterior de las vanguardias regionales. Unos pocos años después, en 1921, regresa Borges a Buenos Aires, habiendo conversado discipularmente con Rafael Cansinos Assens en Madrid, y trayendo en su maleta el ultraísmo (después de la publicación de *El espejo de agua*, el pije Huidobro, que según cuenta Cedomil Goic pasó por Madrid, “acompañado de su mujer, dos hijos pequeños, una criada y una vaca lechera”<sup>1</sup>, había intentado explicarle a Cansinos Assens cuál era el secreto para ser un artista de vanguardia); también en 1921, Diego Rivera, que viajó a Europa por primera vez en 1907, que después coqueteó con el cubismo y que por último se pasó un año completo en Italia aprendiendo las técnicas de la pintura al fresco, retorna a México. Desembarca en Veracruz, continúa viaje hacia el D.F. y se suma al equipo ya formado de los muralistas. De 1922 es *La creación*, el primero de sus famosos murales. La Semana da Arte Moderna brasileña, que es la del nacimiento oficial de la vanguardia en ese país, tiene lugar en 1922. Las legendarias revistas *Klaxon* y de *Antropofagia*, no las únicas pero sí las emblemáticas del vanguardismo brasileño (ellos dicen *modernismo*)

---

1 Goic, Cedomil, “Vicente Huidobro en España”, en *Vicente Huidobro. Vida y obra. Las variedades del creacionismo*, Santiago de Chile, LOM, 2012, p. 221.

se publican la primera entre 1922 y 1923 y la segunda entre 1928 y 1929 (primera “dentición”) y entre marzo y agosto de 1929 (segunda dentición). José Carlos Mariátegui funda en el Perú, en 1926, la revista *Amauta*, la más importante de todas las que produjo el vanguardismo continental.

Era un tiempo de cambios, qué duda cabe. Estaba extinguiéndose en aquellos años una cierta formación histórico-social y, en particular, para los propósitos de mi presentación, una cierta formación histórico-cultural, en tanto que otra comenzaba a articularse. La llamada “crisis del fin de siglo” fue la de un parto que aun cuando se anunció en aquel momento no acabó de concretarse. Hasta donde ello resultaba factible, lo intentaría veinte o más años después. La estrategia oligárquica, que le imprimió su carácter a nuestra primera modernidad, entre 1870 y 1920 aproximadamente, le cederá entonces el paso a una estrategia nueva, de carácter nacional-popular primero y desarrollista después, que iba a ser la destinada a orientar el carro de nuestra segunda modernidad (con los matices de inepción que determinan circunstancias nacionales disímiles, por cierto: la Revolución Mexicana se desata en 1910 y Batlle está llevando a cabo sus reformas en el Uruguay entre 1911 y 1915), prolongándose en sus efectos hasta la década del setenta del siglo XX (si no fuera por el bochorno que significa para nosotros los chilenos, podríamos proponer el 11 de septiembre de 1973 como una fecha convencional para su cancelación).

Porque lo cierto es que ya hacia 1900, pudiéramos añadir que a pesar suyo, la vía oligárquica para el desarrollo de los países de América Latina había creado sus propios demonios y que esos demonios estaban haciendo su trabajo con una enorme eficiencia, trabajo que iba a dar sus primeros frutos palpables en torno a 1920. Anoto en lo que sigue solo a cuatro de estos.

El primero son los grupos medios, en formación a lo largo de todo el siglo XIX pero que entonces, en el cambio del siglo, se acrecientan y refuerzan, especialmente aquellos que tienen su residencia en las grandes ciudades, embarcados en un proceso de expansión sin precedentes: artesanos exitosos, pequeños comerciantes, profesionales, técnicos, empleados de la administración civil del Estado, rangos medios de las fuerzas armadas, etc.; segundo, un segmento pujante y transversal de mujeres “nuevas”, desde las ensombreradas damas del feminismo aristocrático chileno, que han llamado la atención de mi amigo Bernardo Subercaseaux, que son quienes fundan en 1915 el exclusivo “Club de Señoras de Santiago”, hasta las maestras de la primaria argentina y las cigarreras en armas de las empresas tabacaleras de Cuba y Puerto Rico; tercero, una generación de intelectuales críticos, que actúa en los bordes o incluso por fuera del sistema, que no se muerden la lengua a la hora de impugnar las numerosas tropelías e injusticias que observan en torno suyo y entre los que se destacan Manuel González Prada, Manoel Bomfim, Euclides da Cunha, Juan Bautista Justo, José Ingenieros y hasta cierto punto también Valentín Letelier; y cuarto, un proletariado que se gana su magro condumio en los enclaves capitalistas desde donde salen los productos primarios hacia los mercados externos, en las “oficinas” del salitre chileno, en los ingenios cubanos, en los frigoríficos argentinos, pero también en los muelles, en la construcción y la operación de los ferrocarriles, en el transporte público, en las maestranzas y en el desarrollo urbanístico, arquitectónico y fabril de una docena de ciudades. Hernán Ramírez Necochea cuenta entre doscientos y doscientos cincuenta mil obreros chilenos en 1900, Luis González setecientos mil mexicanos en los años finales del porfiriato y David Rock quinientos mil argentinos hacia 1914. Proletariado ése que, no hay que olvidarlo, posee a la sazón sus propios sin-

dicatos, sus propios partidos y sus propios líderes de clase. Luis Emilio Recabarren, por ejemplo, quien se definía a sí mismo como un “intelectual obrero”, o los mexicanos Jesús, Ricardo y Enrique Flores Magón, anarquistas de los duros, precursores de la Revolución Mexicana y uno de los cuales (Ricardo) fue a parar a la cárcel del Estado de Washington por estar llamando a los estadounidenses a sumarse a las huestes de una insurrección planetaria.

Cada uno con su agenda y cada uno a su manera, eran sectores sociales que hasta bien entrado siglo XIX habían ocupado un lugar marginal en el espacio público latinoamericano, y que ahora aspiraban a y se estaban movilizándose por la entronización de un orden político dentro del cual sus demandas tuviesen por fin acogida. Más aún cuando en el mundo de afuera empezaban a precipitarse acontecimientos de una inmensa trascendencia y abastecidos asimismo con un no menos grande poder transformador. Estoy pensando en la primera guerra mundial, en la revolución rusa, en la gran depresión y en las soluciones que el sistema capitalista mundial encontró para escapar a esa crisis, que se resumían o en el Estado de bienestar keynesiano o en los fascismos de variado color. Del costado opuesto, sabido es que los “frentes populares” les prometieron a sus adherentes un esplendor revolucionario que al final de cuentas no cuajó. Tales acontecimientos tuvieron, como era previsible, repercusiones y réplicas en nuestra esquina del planeta. Los partidos comunistas latinoamericanos se fundan casi todos ellos en los años veinte y los fascismos concitan adhesiones de importancia en México, Brasil y Argentina.

Pero fueron políticos como Batlle, Yrigoyen, Alessandri o los de la posrevolución mexicana los primeros que desde el centro del poder pusieron oído a las demandas por el cambio, a veces de buena gana y en otras porque las circunstancias los obligaron a ello: mejores condiciones de trabajo,

mejor educación, mejor salud, mejores pensiones, participación ciudadana y, *last but not the least*, educación y cultura. Mencioné más arriba algunas de las espectaculares transformaciones que introdujo Batlle en el Uruguay durante su segundo mandato. En México, en los años veinte, mientras que Álvaro Obregón se subía las mangas de la camisa para reconstruir una nación hecha pedazos, a la que diez años de guerra civil habían dejado por los suelos, en la Secretaría de Educación Pública José Vasconcelos echaba a andar un plan de alfabetización popular que por primera vez se proponía llegar hasta las zonas campesinas e indígenas del país, además de abrir bibliotecas públicas, crear casas editoriales y de darles su apoyo a los muralistas, a quienes Vasconcelos les ofrece las paredes de los edificios del Estado para que descarguen sobre ellas su imagen de país. En la Argentina, después de la “Semana Trágica” (1919) y la “Patagonia Rebelde” (1920-1921), el gobierno radical reacciona: reduce la jornada de trabajo y mejora sustancialmente los salarios de los trabajadores. También fue Hipólito Yrigoyen quien fundó, en la Argentina, con lucidez visionaria y que a mi juicio lo honra, la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales, que se estaba adelantando en casi dos décadas a la nacionalización del petróleo que iba a llevar a cabo en México el presidente Lázaro Cárdenas y en más de cinco a la del cobre que realizó en Chile el presidente Salvador Allende. Tampoco tendríamos que olvidarnos de que quien le concedió a José Carlos Mariátegui una beca para ir a estudiar a Europa en 1918 fue Augusto B. Leguía, aunque no falten los que dudan de las buenas intenciones del “hombre fuerte” peruano de entonces.

Clave para la configuración del nuevo período histórico será el vuelco gradual desde una economía orientada hacia afuera a otra orientada hacia adentro. En vez de la exportación de materias primas y alimentos y de la importación

de bienes manufacturados, que fue el cimiento económico sobre el cual se construyó el edificio de nuestra primera modernidad, lo que ahora se tiene en perspectiva es un esfuerzo de industrialización nacional con capitales domésticos, que pueden ser privados, privados con apoyo del Estado o administrados por el Estado mismo. La Carteira de Redescuento do Banco do Brasil, la Nacional Financiera mexicana, la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) chilena y la Dirección Nacional de Industrias del Estado (DINIE) argentina, la primera de 1933, la segunda de 1934, la tercera de 1939 y la cuarta de 1945, son todas instituciones que favorecen este tipo de gestión. ¿El resultado? Hacia 1940, un desarrollo considerable en la producción de bienes de consumo y un desarrollo pequeño, muy pequeño en realidad y solamente en los países grandes, en la producción de bienes de capital.

Y, junto con eso, posibilidades para un desarrollo humano en el más amplio de los sentidos, lo que se traduce en el fortalecimiento de los derechos políticos y civiles, entre otros los derechos políticos y civiles de las mujeres (recuérdese que en varios de nuestros países ellas obtienen su derecho a voto en elecciones nacionales durante las décadas del cuarenta y del cincuenta: en Argentina, en 1947; en Chile, en 1949; en Costa Rica, en 1949; en Colombia, en 1954; y en Perú, en 1955). He ahí solo algunos de los dispositivos modernizadores de los cuales se echa mano. Que no todos ellos se pusieron en práctica, o que algunos lo hicieron solo en la medida de “lo posible”, eso es verdad y sería una tontera negarlo. Pero no es menos verdad que el programa los preveía.

Por detrás, el motor que propele el proceso de afianzamiento de nuestra segunda modernidad es una a menudo volátil alianza entre los grupos medios urbanos y la clase obrera. “Obreros y estudiantes” fue la consigna de los sectores radicales de la reforma universitaria que se inicia

Córdoba en 1918 y que no tarda en propagarse, como una llamarada, por la región entera. Debido a la volatilidad de esa alianza, sin embargo, se producirán los abandonos, las traiciones y las cobardías: dictaduras más y menos abyectas, obsecuencia con el imperialismo, desconocimiento de los compromisos económicos adquiridos con los trabajadores, represión de los trabajadores, desinterés por las diferencias étnicas so pretexto de la asimilación de los pueblos originarios en el generoso crisol nacional (definido a veces con la entelequia del mestizaje, dándole de ese modo al racismo patente de corso), macarthysmo anticomunista al término de los cuarenta y principios de los cincuenta, machismo y homofobia sin tapujos, en fin.

En la literatura y el arte, nuestra segunda modernidad la inauguran las vanguardias, no siempre tan deshumanizadas ni tan europeizantes como asegura el relato que acerca de su desempeño nos ofrecen muchos manuales escolares, y ahí están Mariátegui y los dos de Andrade para demostrarlo. El eminente crítico brasileño Alfredo Bosi fue quien observó que todo aquel que practique un corte sincrónico en el corpus de las vanguardias latinoamericanas “deberá registrar, a veces en el mismo grupo y en la misma revista, manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo modernoso y lo modernoide con toda su babel de signos tomados de un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional”<sup>2</sup>. En cuanto a Gabriela Mistral, el no menos eminente crítico chileno Jaime Concha ha escrito que la suya es en efecto una literatura de vanguardia, pero de una “vanguardia arcaizante, hondamente autóctona y

---

2 Bosi, Alfredo, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Schwarz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 14.

endógena”<sup>3</sup>, y que lo mismo se puede afirmar acerca de César Vallejo y Cecilia Meireles.

Tal vez los mejores ejemplos de esta complejidad vanguardista latinoamericana sean los movimientos de Brasil y de México. En el Brasil, junto a las vanguardias paulistas de Mario y Oswald de Andrade existen las vanguardias cariocas, como la católica de *Festa* y la neosimbolista de la revista *Estética*. También hay en el Brasil vanguardias provincianas, como la de Bahía, que surge asociada a la revista *Arco & Flexa*, y la aún más provinciana que en un pequeño municipio de Minas Gerais, Cataguases, publica entre 1927 y 1929 la revista *Verde*. En el caso de México, conviven allí, entre principios de los veinte y principios de los treinta, los “estridentistas”, que habían asimilado el espíritu provocador y la insolencia de las primeras vanguardias europeas (en 1998, ellos serán el modelo vanguardista que convoca a los “detectives salvajes”, en la mejor novela de Roberto Bolaño), con el nacionalismo y el indigenismo de los muralistas y no mucho después con el cosmopolitismo blanco, europeizante y de finas maneras de los “contemporáneos”.

Podemos hipotetizar hoy día, en consecuencia, que el espectro de las vanguardias latinoamericanas es multifacético y que su influjo se expande en el espacio y en el tiempo centrífugamente, como quien dice a través de las varillas de un paraguas al que hubiésemos puesto al revés, desde 1916, que es el año de la publicación del “Arte poética” huiobriana y por lo tanto el punto de arranque de su creacionismo, hasta el *boom* narrativo de los años sesenta. Esto es algo que las vanguardias hacen de una manera directa en los comienzos y después a través de sus derivaciones más y menos ortodoxas, postvanguardia, neovanguardia,

---

3 Concha, Jaime, “La vanguardia en Chile: formas d una tierra”, *Anales de Literatura Chilena* n° 23 (2015), p. 217.

transvanguardia o como se las quiera llamar. El último de los vanguardistas latinoamericanos, y esto lo percibió muy bien Bolaño, ha de haber sido Octavio Paz. Pero más importante que su despliegue en el espacio y en el tiempo es que las tendencias que se dan cita en el interior de este espectro son de muy variada índole y que las relaciones entre quienes las protagonizan se entablan a ratos en términos de coexistencia pacífica, de indulgencia y hasta de colaboración, y en otros sumidas en una batalla campal. A grandes rasgos: antirrealismo, europeísmo, universalismo y política de derecha, por un lado, realismo, nacionalismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, feminismo y política de izquierda, por el otro. Podríamos decir que a nadie ni a nada le faltó un boleto en el tren de las vanguardias.

Pero las vanguardias fueron ecuménicas no obstante tales diferencias, y su común denominador fue el ánimo rupturista a cuyas seducciones fueron muy pocos los que pudieron o quisieron sustraerse. Cualquiera fuese el tinte de su ideología o su estética, los vanguardistas encarnaron el espíritu de cambio que se agitaba sobre todo en la práctica de los jóvenes latinoamericanos de esos años. Si esto es efectivo, ello querría decir que, en el marco de una tentativa como esta mía, de elaborar una comprensión contemporánea de la historia de la cultura latinoamericana del siglo XX, no constituye una falta de respeto que yo me aparte del escepticismo decimonónico de don Pedro Henríquez Ureña, quien consideró a las vanguardias no mucho más que una “forma de expresión críptica, una red de complicadas metáforas, un continuo y elíptico tránsito de una imagen a otra”<sup>4</sup>, y que en cambio las postule como una hacendosísima fragua en cuyo fuego se fundieron los metales si es que

---

4 Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 194.

no de todo de casi todo el arte y la literatura del período que me interesa abordar; que en ellas y en las que he calificado más arriba como sus derivaciones, con más y menos fidelidad, a lo largo de cincuenta años, confluyeron las más significativas corrientes del quehacer intelectual de aquel entonces. Todos sabemos que Neruda no es comprensible enteramente si no retrotraemos el semillero de su inspiración a las estéticas de vanguardia, tampoco Borges, menos todavía Octavio Paz. Sin perjuicio de sus convicciones políticas profundas y de sus convicciones estéticas no menos profundas, los relatos de los novelistas chilenos de la generación del 38, izquierdistas en política y realistas sin medias tintas en la confección de su arte, como no ha habido otros iguales en la historia literaria de Chile, Godoy, Guzmán, Coloane, Tetelboim, Castro, Alegría, Lomboy, nos llegan todas forradas en una prosa de vanguardia. En los años sesenta, el *boom* de la nueva narrativa, en el que la (tardía) crítica del realismo de raíz decimonónica fue un motivo recurrente (recuérdese el desafortunado panfleto de Carlos Fuentes sobre la “nueva novela” hispanoamericana), tampoco se entiende si no es como un desprendimiento de aquella gran teta nutricia, aunque por otra parte también sea su canto del cisne, un canto espléndido pero que el pájaro emite cuando se va a morir.

Con todo, durante este período el quehacer de los políticos siguió encomendándose a las verdades “científicas” y “técnicas”, aunque a unas verdades científicas y técnicas a las que se habrá acomodado de conformidad con las pautas de un nuevo paradigma epocal. Estoy pensando en el que reemplaza poco a poco a los determinismos románticos, comteanos y neodarwinistas, que son los que alimentaron los discursos conductores de los dos períodos previos de nuestra historia republicana, deudores de los desarrollos de las ciencias físicas y biológicas durante el siglo XIX, y me

refiero al período de la formación de los Estados nacionales (1810-1870) y al de la primera modernidad (1870-1920), por unos determinismos nuevos, pero esta vez de corte socio-lógico, weberiano, keynesiano o estructuralista y no sin los óbolos del socialcristianismo. Desde la *Rerum novarum*, de 1891, la encíclica de León XIII, la Iglesia Católica estaba tratando de activar una tímida “opción por los pobres”, la que va a verse resignificada en el siglo XX por el corporativismo católico tan ligado a las enseñanzas prefranquistas de la Falange española. De esa pintoresca confusión, a la que se le irían sumando en el camino unas lecturas aplicadas de Jacques Maritain, saldrán los partidos demócratacristianos de América Latina.

Son las nuevas formas de leer a una sociedad que se transforma velozmente, que pronto va a ser la “sociedad de masas” latinoamericana del siglo XX, cuyos habitantes pululan como hormigas por las calles de nuestras megalópolis del subdesarrollo. En la Argentina, en la década del treinta, son unos transeúntes que se desplazan por las calles de la que don Ezequiel Martínez Estrada bautizó como la “cabeza de Goliat”, haciendo alarde el célebre ensayista de un discurso anti o contramoderno y con el que él advertía a sus lectores que en ese Buenos Aires de hace más de ochenta años se estaba viviendo ya en una “perpetua agitación” y que “hombres, vehículos y hasta objetos inánimes se diría que andan por una necesidad intrínseca de andar”.<sup>5</sup>

Era la ciudad de masas, evidentemente, la ciudad de la *crowd* o de la *foule*, que se había estrenado a mediados del siglo XIX en Nueva York y en París, de la que T.S. Eliot se espantó en su *Tierra baldía* y que ahora estaba haciendo su estreno entre nosotros, en América Latina. Don Ezequiel

---

5 Martínez Estrada, Ezequiel, *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Losada, 1983, p. 35.

no terminaba de acostumbrarse a esa ciudad, por lo pronto al estruendo de los autobuses que cada mañana pasaban repletos de pasajeros con destino a su “laburo” y pensando esos pasajeros en lo que habían escuchado antes de salir de sus casas con la oreja pegada a “la radio”.

Porque, si vamos a ser sinceros, tendremos que conceder que fue esa caja de Pandora, la radio, difusora por excelencia de una cultura popular masiva y que hizo su debut a principios de la tercera década del siglo, la que entonces asumió el papel de vehículo educador de la conciencia y la sensibilidad de las muchedumbres. Aparece en los años veinte, como digo, y en los treinta ya es dueña y señora del comportamiento cultural de la nación, habiéndole disputado su predominio y victoriosamente a la cultura de la letra. “En Chile la radio, que había realizado su primera transmisión pública en 1922”, escribe Eduardo Santa Cruz, “desarrolló un proceso de masificación relativamente rápido. A fines de los años veinte ya había unas 15 emisoras operando en el país, y en Santiago unos 15 mil aparatos receptores. A fines de los años cincuenta, existían 95 emisoras en el país, 24 en Santiago y un millón de receptores, considerando una población de cerca de nueve millones”<sup>6</sup>. Más que en las escuelas, más que en los libros y en los periódicos e incluso más que en la escritura popular magazinesca (otro vehículo importante y sobre el que propio Santa Cruz ha escrito páginas notables), yo me temo que fue en los noticieros radiales y en las radionovelas donde muchos de mis contemporáneos se educaron y hay quienes se han preocupado de hacérselo notar (Jesús Martín Barbero y Beatriz Sarlo, entre otros). Es más: yo estoy convencido de que entre los sobrevivientes de mi propia ge-

---

6 Santa Cruz, Eduardo, *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*, Santiago de Chile, Universitaria, 2014, p. 129.

neración no va a ser difícil encontrar a alguno que no leyó nunca un libro pero que se conoce al dedillo una o más de las piezas de Shakespeare porque las escuchó por la noche en las versiones radiofónicas.

Para enfrentar los desafíos de esa sociedad de masas surge la nueva perspectiva teórica, desarrollista y nacional-popular, como he dicho (el segundo de estos términos ha sido materia de disputas académicas a ratos furibundas, lo sé, pero a mí no me interesa por ahora hacerme parte de esa discusión que estimo o bizantina o como en el caso de Ernesto Laclau inspirada por una intencionalidad política dudosa), acompañada por una nueva estrategia epistémica, por nuevos dispositivos modernizadores y con una retórica que también es nueva, pero cuyo progresismo suele desentenderse del desfase y la contradicción escandalosos que supone el rezago que persistía aún en las áreas rurales, las que continuaban aferrándose a un modo de funcionamiento que se remontaba a las “encomiendas” y “repartos” de los siglos XVI y XVII. Un destacado economista chileno, Aníbal Pinto, apuntó en 1959 a esa anomalía, que a su modo de ver frenaba el esfuerzo industrializador de la nación y era la causa de su “desarrollo frustrado”. Treinta años antes que Pinto, en 1929, José Carlos Mariátegui, en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, había observado que eran precisamente el latifundio y el régimen de trabajo respectivo, la servidumbre, los dos lastres que estaban impidiendo la incorporación de su país en el coro de las naciones modernas.

*Los pasos perdidos* (1953), la famosa novela del maestro cubano Alejo Carpentier, nos muestra esta misma anomalía, pero como la columna vertebral de su despliegue sintagmático: se recordará que su protagonista sale desde Nueva York, se subentiende que desde la modernidad plena, que se desplaza a continuación hacia una capital latinoamericana,

donde la modernidad existe pero con menos arraigo que en la metrópoli, que luego sigue a una capital de provincia, algo escasa de modernidad o donde la modernidad no pasó, para continuar posteriormente hacia un pueblo colonial y terminar en la mitad de la selva, en el primer día de la creación. Es ese el mismo descubrimiento que inducirá a Antonio Cornejo Polar, pero bajo la tutela de Mariátegui, a especular, en las décadas del sesenta y del setenta, o sea mucho antes de encontrarse en Estados Unidos con las novelarías posmodernas, sobre la esencia “heterogénea” de América Latina.

En definitiva, yo creo que es justo admitir que, como la modernidad oligárquica, la modernidad desarrollista y nacional-popular innovó en una serie de aspectos, *vis-à-vis* el paquete heredado, pero que no lo hizo en muchos otros; a mediados del siglo XX las oligarquías latinoamericanas se han replegado, eso es cierto, pero no han desaparecido. Conservan, como antaño, la propiedad de la tierra y con ello una cantidad importante de poder político. Tienen ministros, senadores, diputados y jueces, todos los cuales continúan velando, como perros guardianes, por sus privilegios. No solo eso, sino que en México se encuentran de vuelta pero con un equipo nuevo, como una oligarquía de generales victoriosos. Y así es como los latifundios se mantienen a salvo de intromisiones ingratas, por lo que, dadas tales circunstancias, los dispositivos que se prefieren son, una vez más, no los económico-políticos sino los científico-técnicos.

Desde el exterior, el expansionismo estadounidense no descansa. Hablaré por ahora únicamente de Chile, pero todos sabemos que podría decir cosas parecidas o aun peores respecto de otros países. En 1960, en nuestro Norte Grande, la Braden Copper Company (subsidiaria de la Kennecott Copper Corporation), la Chile Exploration Company y la

Andes Copper Company (subsidiarias estas otras dos de la Anaconda Copper Company) son las propietarias legales de la “gran minería” del cobre y el cobre representa ni más ni menos que el sesenta y cinco por ciento del total de las exportaciones nacionales. Las fuerzas políticas que se oponen a esta dadivosa legalidad chilena no son suficientes. Porque, con el advenimiento primero de la tétrica noche stalinista, luego a causa de las componendas a que obligó la lucha contra el fascismo y finalmente como el resultado de una lectura positivista de Marx (según la cual la pera iba a caerse del árbol por su propio peso, por el peso de las “leyes de la historia”, por lo que no hacía falta esforzarse en sacarla), el socialismo juvenil y aguerrido de las primeras décadas del siglo habrá perdido mucho de su energía antiimperialista, dejándoles el campo libre a los burócratas de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), de las Naciones Unidas, fundada en 1948, con Raúl Prebisch a la cabeza, y que son quienes perpetran los “informes” (aún no se llamaban *papers*) que diseñan y recetan una política paliativa de “sustitución de importaciones”. ¿Cómo honestamente pretendían Prebisch y los suyos implementar una política de sustitución de importaciones cuando más del cincuenta por ciento de la población latinoamericana seguía viviendo en el campo, sin acceso a los productos que generaban las industrias nacionales, y cuando los recursos estratégicos seguían en manos de las empresas foráneas? Ese es un misterio para el cual yo tengo una respuesta poco amable.

Todo ello hasta que la etapa “fácil” del desarrollismo se agota, cuando las debilidades económicas, sociales y culturales que eran inherentes al modelo se tornan flagrantes y cuando, después del estallido de la Revolución Cubana, se empieza a hablar, cada vez más y cada vez con mayor vehemencia, de la necesidad de un nuevo “cambio”. El arco que forman el estallido renovador de los veinte, la fe y el

entusiasmo nacionalista de los treinta y el desarrollismo de los cuarenta y cincuenta, seguido de su declinación en los sesenta estaba tocando a su fin.

Las opciones fueron entonces o profundizar el modelo desarrollista, con más y mejores tecnologías (en su cara buena, eso es lo que pretendían la kennedyana Alianza para el Progreso y sus aliados domésticos; en la mala, la Alianza y sus aliados domésticos se inclinaron por el adiestramiento de los hombres de uniforme en Panamá y en Fort Benning, para que con sus nuevos pertrechos materiales e ideológicos se hicieran cargo de las campañas de “contrainsurgencia”), o cambiarlo de una vez por todas. En este último caso, cambiarlo por un modelo socialista: el soviético, el yugoeslavo, el chino, el cubano, el montonero o el de la revolución con sabor a empanadas y vino tinto.

También, pero entrando esta por la puerta trasera del teatro, que no estaba del todo prevista pues los revoltosos parecen haberla descuidado imprudentemente, hace constar su presencia, en ese primer lustro de la década del sesenta, sobre todo después del asesinato de Kennedy y de su reemplazo por el texano Lyndon B. Johnson, la determinación de prescindir de reformas y revoluciones y reimponer al cabo la disciplina social a cualquiera fuese su precio, incluidos el secuestro, la tortura, la desaparición y el asesinato. Esta alternativa, la tercera, que como digo se introdujo por una puerta trasera, casi subrepticamente (digo “casi” porque sabíamos ya sobre Panamá y sobre Fort Benning y porque existían las experiencias aleccionadoras de Guatemala en 1954 y de Bahía Cochinos en 1961), fue la que triunfó. Por primera vez en el Brasil, en 1964, cuando en una operación que duró apenas tres días, desde el 31 de marzo al 2 de abril y no sin la meticulosa supervisión de la embajada de los Estados Unidos, los militares dejaron al presidente João Goulart sin trabajo. Lo que vino después, hasta fines de los

setenta y comienzos de los ochenta, es el peor tramo de la historia de América Latina con posterioridad a los desmanes de la Conquista española y con él el del comienzo de un nuevo período histórico.

El proyecto de investigación que acabo de presentar debiera culminar en un libro, que seguirá a otro anterior cuyo manuscrito se encuentra ya terminado, sobre la primera modernidad latinoamericana, que va de 1870 a 1920. Como en aquel otro proyecto, también en este acerca de nuestra segunda modernidad indago e interpreto datos empíricos pero a partir de una premisa teórica que sostiene que la construcción del “común de la comunidad”, según la expresión popularizada por Jacques Rancière, no es nunca factible, y ni siquiera concebible, si no es sobre la base de una construcción cultural previa, lo que quiere decir que en mi opinión los seres humanos no accedemos a la experiencia de nosotros mismos y del mundo sino es a través de los formas que para ello nos suministra la cultura. Finalmente, también como Rancière, considero yo que durante el proceso de la emancipación humana la gran literatura y el gran arte desempeñan un papel que no es accesorio de ninguna manera, por cuanto si bien es cierto que éstas son prácticas por cuyo intermedio la humanidad procede al “reparto de lo sensible”, también lo es que son aquellas mediante las cuales logra modificarlo (el último Adorno me habría dicho que son las únicas), apropiándose cada vez más de posibilidades inéditas para hacer estallar las porfiadas fronteras de la dominación.<sup>7</sup>

---

7 “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas”; Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009, p. 9. Traducción de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco Undurraga.

# La autonomía de la literatura, ese infierno tan temido

*Hebert Benítez Pezzolano*

I

Me propongo afrontar el reto de una conceptualización amparada en cierto empleo metafórico de la “infernalidad”, orientando de esa forma una reflexión sobre los fenómenos literarios y el campo de la teoría literaria en tiempos actuales. Entiendo dichos fenómenos, es decir, los hechos literarios materializados en obras, como entidades complejas de proposición estética y de postulación artística originadas históricamente en la *poiesis* por la palabra. Estas se han visto durante la modernidad tardía progresivamente disgregadas en sus estabilidades más o menos canónicas gracias a la confluencia de diversos discursos culturales, entre los que se cuentan la propia emergencia de otras literaturas, todo lo cual ha terminado por definir la crisis de una esfera que poco antes revelaba baja discutibilidad en los órdenes semióticos, del valor estético y de las consecuentes canonizaciones. Ahora bien, incluso posiciones como las de algunos deconstruccionistas, quienes sin esconder sus raíces nietzscheanas parecían destinados a desestabilizar

cualquier propiedad inequívoca y más o menos sagrada de la literatura (y de toda manifestación de una “metafísica de la presencia”), todavía no conseguían alejarse de una cierta evidencia de su carácter. Por ello comparto en alguna medida las siguientes afirmaciones de Alvin Kernan, orientadas críticamente en ese sentido. Aunque la cita es algo extensa, resulta ilustrativa y concentrada respecto de varios problemas que actualmente nos convocan:

El lenguaje nos compromete sin que nos demos cuenta con afirmaciones como “la *literatura* es esto” o “la literatura *es* aquello”, que objetivan y esencializan a la literatura. Tanto el público general como los que están profesionalmente comprometidos con la escritura y los estudios literarios suelen hablar y escribir como si la literatura fuese una cosa objetiva definida que se puede situar, analizar y describir de una manera científica. Aun nuestros escépticos modernos, los desconstruccionistas, presentan teorías de la literatura que dan por sentado tácitamente que ésta es una realidad objetiva definida, o al menos hablan como si lo fuese. “El texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propia modalidad retórica.” Pero como la literatura no tiene una realidad objetiva y no hay un acuerdo social firme sobre lo que es, un gran número de discusiones en el pasado y en el presente sobre qué es la literatura ha resultado no solo en vano sino también inoperante (p. 185).<sup>1</sup>

Pese a que las observaciones de Kernan no se ocupan del conjunto de los argumentos que, con todos sus matices, la teoría ha venido exponiendo durante décadas, tienen la

---

1 Kernan, Alvin, *La muerte de la literatura*, Caracas, Monte Ávila, 1996.

ventaja de ofrecer ciertas conclusiones comunes a diversos investigadores. No obstante, quiero dejar constancia de mi desacuerdo con la idea final sobre la vanidad e inoperancia de la interrogación acerca de qué es la literatura. Y esto por la sencilla razón de que se trata de una pregunta que ha originado un nuevo conocimiento sobre nuestras posibilidades e imposibilidades de respuesta, al tiempo que ha dejado al desnudo las implicaciones normativistas o aún metafísicas de las versiones más extremas del esencialismo literario. De hecho, con todas sus diferencias, trabajos como los de Raymond Williams, Terry Eagleton, Teun Van Dijk, Carlos Rincón o Walter Mignolo. entre tantos otros, solo han resultado posibles gracias a los problemas suscitados por dicha interrogación fundadora, la cual, por otra parte, ha dado lugar a algunas respuestas sobre las eventuales propiedades de los textos literarios que, para ser sinceros, no siempre han recibido refutaciones plausibles.

Sabido es que para Kernan y tantos otros la Literatura con mayúsculas aparece como un relato eurocentrista herido de muerte. Sin embargo, nosotros podríamos sostener que, aún sin llegar al extremo de la defunción, puntos de vista semejantes ya están planteados tempranamente en la vanguardia teórica rusa, por lo que se borraría parcialmente la certeza de una estricta correspondencia con el tiempo histórico de la posmodernidad. En efecto, la segunda época “formalista”, particularmente a partir de los desarrollos de Iuri Tynianov a comienzos de los años veinte, debió abandonar la *literaturnost* a cambio de una realidad conceptual necesariamente más dinámica y abierta según la cual un *hecho literario* es una categoría mutante que no se resuelve reductivamente en la “serie” literaria sino en un conjunto amplio de valores sociales distribuidos en las demás “series” que la condicionan. Si bien pagan el precio de una concepción sistémica, las propuestas de Tynianov generan impor-

tantes consecuencias. Tal como las explica Renato Prada Oropeza, Tynianov establece las relaciones entre “una función autónoma de los elementos inmanentes al sistema” (la autofunción) y “una función entre elementos de diferentes sistemas o sistemas diversos” (la co-función) (p. 62),<sup>2</sup> con lo que cabe sostener que la autonomía literaria existe pero su construcción es relativa a los factores heterónomos producidos por “series” vecinas, como ser (siguiendo el léxico de Tynianov) la serie lingüística, histórica, biográfica, etc.

Por otra parte, remitiéndose a los presupuestos tempranos de la OPOIAZ, particularmente de Víktor Shklovski, Emil Volek subraya que ciertas adopciones posmodernas *ya* se encontraban asimétricamente a la espera en el interior del moderno formalismo. Justamente, desde el momento en que la presencia del trasfondo histórico era determinante para considerar la eventual naturaleza artística o no de los textos en cuestión, se rompía de una vez la utopía inmanentista. Por eso, ahora involucrando un presupuesto fundacional de los formalistas, Volek señala que la desfamiliarización (*ostranenie*) es un concepto deconstructivo *avant la lettre*: la centralidad de los textos está vacía y lo más importante para su lectura radica fuera de ellos (pp. 30-31).<sup>3</sup> Para advertirlo, solo basta pensar en el concepto de “las inestables fronteras de la literatura” y en el subrayado de Tynianov, en 1924, a propósito del desplazamiento del centro a la periferia de los géneros literarios centrales. La idea de que el centro puede ser ocupado por fenómenos procedentes “de [un] segundo orden, de los traspatios y de los bajos de la literatura” (p. 209)<sup>4</sup> es una clara manifestación de esta conciencia crítica moderna.

---

2 Prada Oropeza, Renato, *La autonomía literaria*, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1977.

3 Volek, Emil (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992.

4 Tynianov, Iuri, “El hecho literario”, en Volek, ob. cit., pp. 205-225.

Como se verá, me vengo refiriendo a la teoría y a la literatura prácticamente en un mismo movimiento, hecho que, por cierto, obedece a un grado de inevitabilidad que acollara la pregunta sobre la literatura a las propias condiciones de posibilidad del discurso teórico. En verdad, más allá de la posiciones que se esgriman (incluidas aquellas que niegan que la literatura se pueda describir, y aun que esta exista diferenciadamente), la teoría literaria siempre formula o contiene, sea en forma directa o no, algún tipo de respuesta a esa pregunta, incluso a su pesar. En efecto, yo pienso la teoría literaria en el actual concierto (y quizás desconcierto) de lo que aún llamamos estudios literarios, especialmente a partir del momento en que el sentido de esa pregunta sobre qué es literatura se anuda como manifestación intensificada de un mismo círculo de crisis con su objeto. La dinámica de los hechos literarios contiene ante todo una dinámica del valor y de las discusiones históricas que consagran su contingencia en el seno de las ideologías. Así, las sucesivas y variadas preguntas por el *quid* de la literatura –que bastante más de lo que se presume se amparan en la problemática del valor literario– toman caminos distintos, incluso opuestos. La cuestión radica en la orientación metafísica que esa tentación por el *quid* es capaz de producir. Porque una de las formas consagratorias de la violencia del valor es convertirlo en esencia, la cual puede ser descripta (una descripción que “valora”) y prestarse olímpicamente a los demonios de la normatividad.

Fuere como fuere, la potencia del valor es un acontecimiento que puede llegar a cuestionar toda pretensión meramente descriptiva de los hechos literarios, pues para decirlo de algún modo, el valor se encontraría condensado y desplazado de antemano en cualquier clase de descripción que se propusiera de tales hechos. A propósito, entre otras precisiones acerca de la noción de ‘literatura’ y los estudios literarios, Noé Jitrik observa que

por ejemplo, si, por una parte, está la perspectiva estructural, indispensable aunque no agota el fenómeno, por otra parte lo que sabemos de la literatura incluye ciertos “valores” que, aunque añadidos, en gran medida justifican su existencia; además, como nuestra forma de conocer la “literatura” es compleja, e incluso vaga, cuando nos ponemos en contacto con algunos de sus miembros les transferimos esas dos cualidades (pp. 42-43).<sup>5</sup>

En suma, lo que pretendo sostener aquí es la inexistencia de un estatuto descriptivo y analítico de la literatura entendido como una técnica discrecional *absoluta* e indemne respecto de enunciados valorativos. En realidad, estos últimos *también* orientan el acto de describir y sus sentidos, por más que, a veces, esas descripciones no acepten que están previamente habitadas por una dimensión axiológica y nos propongan la creencia en alguna clase de objetividad. Ahora bien, si para algunos el valor posee la capacidad de interceptar toda pretensión descriptiva del arte literario, también es cierto, como sostiene el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer al criticar semejante dicotomía, que

no hay nada que objetar a la *combinación* de enfoques evaluativos y descriptivos [ya que] si la mayoría de nuestros compromisos con los hechos culturales están axiológicamente orientados, es igual de cierto que la mayoría de estas orientaciones axiológicas se deben, entre otras causas, a las propiedades (intencionales) de estos hechos (p. 51).<sup>6</sup>

---

5 Jitrik, Noé, *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*, México, Fontamara, 2001.

6 Schaeffer, Jean-Marie, *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar literatura?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Por supuesto que la habilitación de la mencionada combinatoria no es razón suficiente para desconocer la diferencia entre uno y otro enfoque, por lo que resultaría un sinsentido afirmarse en tomas de partido ciegamente descriptivas o antidescriptivas. Schaeffer recurre a la solución brindada por el filósofo Hilary Putnam, para quien debe admitirse la distinción pero no la dicotomía entre hechos y valores. De hecho, Schaeffer sugiere, dentro de la complejidad de un tema que pienso nos sitúa en el dilema del esto es esto pero esto es un valor, que la integración de descripciones de hechos y de valoraciones ocurre en diferentes niveles: “Tal vez existan enunciados descriptivos ‘puros’, pero no podrían existir *discursos* puramente descriptivos” (p. 55). Con ello, siguiendo a Putnam, Schaeffer opta por la discontinuidad entre discurso y enunciados que dentro de ese discurso se muestran relativamente independientes. Si bien para unos esto constituye una solución, tampoco deja de ser, para otros, un problema. De ahí que Schaeffer concluya señalando:

En realidad, defender la hipótesis de una diferencia entre descriptividad y normatividad no implica negar la existencia de enunciados compuestos. Un enunciado puede perfectamente tener, a la vez, un componente descriptivo y un componente evaluativo. Como lo ha mostrado Gérard Genette, tal es el caso de los juicios estéticos, por lo tanto, de una parte nada desdeniable de las proposiciones formuladas en el marco de los estudios literarios (p. 56).

La cuestión del valor literario no resulta fácilmente despejable de los estudios literarios y de sus justificadas necesidades descriptivas, lo que pone constantemente de relieve la cuestión artística. Ciertamente, el valor literario surge de

una instancia relacional (histórica, ideológica, institucional, etc.) con los horizontes de los lectores, pero también señala la faz compositiva de los textos, la fuerza de unas creaciones que resultan precisamente valoradas gracias al movimiento autorreflexivo de la espectacularidad de la palabra. Esto significa que la esfera de la evaluación y la de la autonomía relativa de los fenómenos literarios no pueden separarse puesto que se constituyen por una existencia profundamente co-referencial.

El desplazamiento, y hasta la supresión directa del tema del valor, también es el síntoma de un problema político en los estudios literarios. Si por un lado esto responde a las crisis de paradigma, que terminan por cuestionar la evidencia del valor en las tradiciones centrales de las bellas letras, y ello ocurre a consecuencia del advenimiento crítico de aquellos discursos minoritarios que cuestionan las ideologías de dicha centralidad –desde la que, por así decirlo, se había reprimido todo un magma dialectal frente a esta lengua principal–, las cosas no son, sin embargo, tan sencillas. Ahora bien, la cuestión del valor pone en el centro la propia razón de ser del arte, sin la cual resulta impensable. En consecuencia, si la discusión de las ideologías de la “evidencia” del valor es un asunto necesario desde el punto de vista crítico, la supresión de dicho problema como problema funciona en tanto desintensificación, también ideológica, de las condiciones del arte. A eso se refiere Theodor Adorno cuando sostiene que “una estética sin valores es un disparate”, puesto que “sin los valores no se comprende nada estéticamente, y viceversa” (p. 347).<sup>7</sup> En tal sentido, bajo la convicción de que comprender una obra de arte significa hacerlo en la medida en que es “compresión de la verdad” (ibídem), agrega que “en el arte hay más razones

---

7 Adorno, Theodor, *Teoría estética. Obra completa*, 7 [1970], Madrid, Akal, 2004.

para hablar de valor que en ningún otro lugar [pues] cada obra dice como un mimo: “¿no soy buena?”; a esto responde el comportamiento valorativo” (pp. 347-348). De hecho, para el pensador de la Escuela de Frankfort “el arte no tolera valores aproximativos”, ya que “no hay un continuo que conduzca de lo malo a lo bueno pasando por lo mediano; lo que no está conseguido es malo, pues *la idea de salir bien es inherente al arte*” (subrayado mío) (p. 414). Si bien semejante perspectiva puede resultar polémica, al punto que cabría incluirla dentro de las posiciones que le han valido al pensamiento de Adorno sobre el arte y la cultura la acusación de elitismo, no deja de manifestar una vez más la innegociabilidad del concepto de ‘valor’ en la obra artística.

## II

La consideración actual de las dinámicas de los fenómenos literarios y de sus teorías –con sus diferencias ontológicas claras aunque envueltas en una trama que necesariamente las vincula– nos ha conducido, para decirlo en términos de la topografía dantesca, a la puerta de un infierno cuya sentencia se enciende para las letras y sus teorías: como no hay más evidencia literaria, tampoco queda lugar para una pertinencia teórico-disciplinaria –o aun transdisciplinaria– que la refiera. Y si ahora hago resonar este mínimo diálogo con el infierno dantesco, debo decir que sólo me limito al vínculo con su impactante plástica poética, no así con su filosofía moral. En efecto, la infernalidad a la que deseo referirme se vincula, por el contrario, con Settembrini, un personaje de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, ya que infierno y demonio son, por así decirlo, dos nombres de esa conciencia, la cual en suma lo es de la modernidad. Cito un pasaje del diálogo con Hans Castorp, el protagonista de la novela:

–¡Ja, ja, ja! ¡Qué caústico es usted, señor Settembrini!

–¿Cáustico? ¿Quiere decir, malicioso? Sí, soy un poco malicioso –dijo Settembrini–. Lo que lamento es estar condenado a malgastar mi maldad en cosas tan miserables. Espero que no tenga nada en contra de la maldad, mi querido ingeniero. A mi parecer, es el arma más brillante de la razón contra las fuerzas de la tinieblas y la fealdad. La maldad, señor, es el espíritu de la crítica, y la crítica es el origen del progreso y la ilustración (p. 91).<sup>8</sup>

La entrada en el infierno representa, siguiendo las paradójicas palabras de Settembrini, una opción de triunfo de la conciencia crítica moderna y emancipatoria, incluidos los riesgos que para ella implica su desenvolvimiento, las dificultades con que observa la crisis continua de sí misma, que es a la vez la crisis del criterio que en cada circunstancia le presta condiciones para su movilidad. Ahora bien, ¿qué quiere decir todo esto para el asunto que nos convoca? Que la literatura y la teoría, pero también la crítica y la historia literaria que las refieren y las implican, despliegan el doble movimiento paradójico de una alegría simultánea de caer y de ascender. La conciencia crítica moderna desprende un fuego con el que quema y se quema, para entonces superar sus conquistas precedentes: es gracias a ese fuego que se trasciende a sí misma.

Ahora bien, el hecho de que discutamos nuestra localización histórica en un cambio de paradigma civilizatorio categorizado para algunos en términos de posmodernidad, o que de otra forma, por ejemplo, admitamos que formamos

---

8 Mann, Thomas, *La montaña mágica* [1924], traducción de Isabel García Adánez, Barcelona, Edhasa, 2005.

parte de una modernidad que resolvemos llamar tardía, hiper, etc., poco cambia las cosas a la hora de reconocer la poderosa matriz moderna que incluye, asimismo, el devenir histórico de su propio “alivianamiento”, por momentos identificado con un estado de sinceridad crítica. Sea como sea, no es fácil saber en dónde estamos, sobre todo porque a lo mejor las fronteras temporales y territoriales de la modernidad siguen siendo más móviles y absorbentes de lo que estamos dispuestos a conceder. Esa es la razón por la que de pronto nos encontramos participando de experiencias, constructos y procesos que bien podemos, aún desconcertados, reconocer no solo en lo que designaría el *post*, sino también, como apunté hace un momento, antes de él, lo que a la postre colocaría su razón de ser en tela de juicio. Por cierto, no relevaré aquí la profusa producción académica y política contenida en el debate modernidad-posmodernidad de los años ochenta y noventa. Aun sin abundar en ello, quisiera llamar la atención sobre acontecimientos como el del concepto de hibridismo latinoamericano (García Canclini), que en sí mismo precede y construye la modernidad en la dialéctica de cultura popular, cultura letrada y cultura de masas de América Latina, en lugar de tratarse, como también pudiera parecer, de un fenómeno posmoderno *avant la lettre*. O en el caso europeo, también consignado más arriba, la inestabilización irreductible de conceptos de literatura, los cuales, en virtud de la tensión y desplazamientos entre centro y periferia de los así llamados hechos literarios, impiden cualquier definición estática que no termine en una candidatura al normativismo. En nuestra restringida esfera, que es la de los estudios literarios con toda su dilatación, acontecimientos como los mencionados obran en esa línea problematizadora de la barra de oposición modernidad/posmodernidad: una suerte de reconocimiento, vale la pena reiterarlo, de que lo posmoderno ya

estaba *de cierta manera* en lo moderno que el primero a su vez critica. Por cierto que toda la discusión post-Lyotard es más amplia y compleja que lo representado por estos dos casos “literarios”, pero estos no deberían olvidarse a la hora de retomarla: ni una modernidad como la de América Latina carece de “rasgos” premodernos y posmodernos, ni la modernidad europea es un proceso lineal en que lo *post* ocupa el lugar de una etapa de corte ocurrida con la eventual caída de los metarrelatos.

Si la mencionada crisis abre las políticas de archivo en los estudios literarios –y por ende procura poner en juego otras políticas de la teoría, como afirma John Beverley–<sup>9</sup>, la superación de las clausuras operadas por un esencialismo de las bellas letras define un avance significativo, aunque no elimina los problemas si es que de alguna manera terminamos desvistiendo un santo para vestir a otro. Por cierto que no representa lo mismo la adopción del esencialismo literario que la movilización de un canon alternativo que ponga en tela de juicio las nociones de literatura y de canon. En efecto, el contracanon promovido por diversas líneas culturalistas también ha venido marcándose como una señal de identidad contestataria, destituyendo de alguna forma la metafísica de la presencia de *la literatura*. Sin embargo, ha provocado una apertura cuyo precio suele ser el del ingreso no siempre problematizado pero sí dicotómico al lugar de la diferencia proclamada, con la consiguiente expulsión de la autorreferencialidad “literaria” a cambio de una heterorreferencialidad que si afortunadamente proclama el compromiso con la intervención social, corre el peligro de su inversión cuando dicho juego solo se juega

---

9 Beverley, John, *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*, Caracas, Fundación Celarg, 2011.

mediante una globalizada desintensificación de la *poiesis*.<sup>10</sup> Ahora bien, semejante reducción de la intensidad a la que aludo es hartamente discutible y tiene el mérito de proponer una crítica del valor instituido y normativista, pero también construye un objeto que termina por condenar las fuerzas autorreferenciales y, con ello, la espectacularidad de los textos literarios como valor mecánicamente negado, sobre todo si se piensa que dicha espectacularidad de la opacidad es también un espectáculo de la producción. Contestar a

---

10 Ello se ha promovido de una manera exponencial en el Uruguay de los últimos veinte años. No obstante, conviene reconocer que dichos discursos no siempre se desarrollaron con una perspectiva crítica rigurosa, pues con frecuencia primó el deseo de actualidad de "agenda", de ingreso algo apresurado a las conciencias de estas crisis, antes que la elaboración de un enfoque crítico. Los *Cultural Studies* han tenido una palabra que decir, y quizás aún la tengan, aunque por lo general se trató de un decir trasladado procedente de academias hegemónicas, aun en aras de la liberación de paradigmas obsoletos, logocéntricos, eurocentristas, etc. Las razones son múltiples. El eje principal consiste en la puesta en crisis de un objeto que ya no puede reconocerse, mediante cierta evidencia, como *literatura*, problema que desde los años sesenta del siglo XX ha cobrado un desborde político democratizador y aún liberador, pero asimismo contradictorio en el proceso de la modernidad tardía. Sin embargo, aun en sus diversas y complejas dinámicas *post*, la trama moderna parece encallar dentro de sí misma. Ante el desgaste de la política de la teoría, originada en los proyectos radicales de los años sesenta y cuya herencia John Beverley identifica con los estudios culturales, que por momentos "cayeron en una relación de complicidad con los nuevos 'flujos' de la cultura mercantilizada, producidos por la globalización económica, los medios de comunicación y el *ethos* neoliberal" (p. 88), la "reterritorialización de los campos disciplinarios, incluyendo la literatura" (p. 91) constituye un peligro. Para Beverley este radica en la aplicación de un giro neoconservador por parte de las élites profesionales latinoamericanas, generalmente identificadas con la izquierda. A mi entender, no hay una relación necesaria entre un retorno a los estudios literarios y el neoconservadurismo cultural, siempre y cuando estos estudios pongan en tela de juicio los límites del campo literario y aún la propia noción y funciones políticas del mismo, capitalizando críticamente los avances producidos por las políticas de la teoría pero en consonancia con la superación de las expresiones más burdas de los fetiches disciplinarios. Precisamente, reterritorializar disciplinas, redistribuir sus tradiciones sin renunciar a un enfoque crítico que las capitalice desmontando los supuestos históricos, negándoles la condición de imperativo epistemológico de un objeto pero a su vez reabsorbiéndolas desde estas operaciones de desnaturalización ideológica, no conduce, por cierto, a una regresión. Sin embargo, una convicción de este tipo de pronto me sitúa, en términos de Beverley, en el bando de los neoconservadores, pero en todo caso no comparto semejante adopción.

este problema obliga a entablar una perspectiva crítica sobre el problema de la autonomía literaria. Aunque de suyo esto ameritaría una exposición dilatada y analítica que no puedo desarrollar aquí, me conformaré con algunas observaciones de alcance preliminar, particularmente por razones de espacio, pero también porque resultan suficientes a efectos de formular con cierta claridad los motivos que conducen a la crítica del posautonomismo postulado por Josefina Ludmer.

### III

De modo muy sucinto, quisiera recordar que el autonomismo artístico es un producto de la modernidad, que desde el complejo período romántico y posromántico hasta la vanguardia consagra una creciente especificidad artística de la obra creada frente a los valores de cambio instituidos por la lógica del capital. De la mano del desinterés y del autotelismo kantianos, la autorreferencialidad aparece como el comportamiento de repliegue y despliegue de unas creaciones en las que opera un *feedback* continuo, cuya fuerza centrípeta releva constantemente el libre juego de la artísticidad. Esa dimensión dinámica, para nuestro caso, de *arte literario*, se convierte, a su vez, en una argumentación interna del valor, por lo que entre autonomía y valor literario se entabla una relación necesaria: las propias leyes de la obra de arte constituyen su suficiencia en función de la realización de los valores de una artísticidad que se debate entre la condición histórica (con las obvias amenazas de la heteronomía) y las postulaciones (o deseos) transhistóricas. Sin embargo, semejante fenomenalidad histórica de la autonomía literaria va a devenir de postulado estético de una época dada en construcción teórico-literaria, y, por ende,

descriptiva y categorizadora de lo que se entiende por literatura. Ese traspaso puede ejemplificarse en las críticas de Bajtín a los formalistas, para quien estos habrían hipostasiado la estética de la vanguardia futurista en teoría literaria general. Durante la época de la Escuela de Praga, y muy especialmente con las investigaciones de Jan Mukarovsky, el concepto de autonomía alcanza nuevos desarrollos críticos que superan significativamente ciertos límites inmanentistas del primer formalismo ruso. En las investigaciones más avanzadas de Mukarovsky, la autonomía de la obra literaria se produce con relación a un mundo histórico de normas y valores condicionados por el dinamismo social. Refiriéndose a la poesía, el semiólogo checo sitúa el eje neurálgico del problema de la autonomía, retirándola del callejón sin salida de la autotelia ciega:

¿Quiere decir esto que la obra poética esté privada de toda relación con la realidad? Si la respuesta fuese afirmativa, el arte se reduciría a un juego cuyo único propósito sería el placer estético. Tal conclusión sería evidentemente incompleta. Por consiguiente, debemos continuar la investigación de la denominación poética para demostrar que el debilitamiento de la relación entre el signo y la realidad por él directamente referida no excluye la relación entre la obra y la realidad como un todo; y, más aún, que resulta en beneficio de esta relación (p. 102).<sup>11</sup>

También es significativa la precisión, bastante posterior, de Karlheinz Stierle:

---

11 Mukarovsky, Jan, "La denominación poética y la función estética del lenguaje" [1938], en *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Jarmila Jandová y Emil Volek, editores, Bogotá, Plaza & Janés, 2000.

La autorreflexividad de la ficción no implica su autonomía en relación con el mundo real. El mundo de la ficción y el mundo real están relacionados de manera que el uno es horizonte del otro: el mundo aparece como horizonte de la ficción, y la ficción como horizonte del mundo (p. 131).<sup>12</sup>

Así entendida, la autonomía literaria queda propuesta como el resultado de un comportamiento semiótico que, al privilegiar la función estética, reconfigura las relaciones con la realidad a partir de sus propias configuraciones intencionales. Es decir, una reconfiguración valorada. La autonomía emerge como el lugar en que se realiza el valor literario, pero de ninguna manera el giro autónomico significa la expulsión de la realidad sino, por el contrario, la activación de una potencia transformadora: el movimiento autorreferencial no abandona sus funciones heterotéticas para con la vida social. De pronto esta concepción propone un bálsamo para con el condenado autonomismo literario, tantas veces reducido a la versión de *l'art pour l'art* así como a otras prácticas de aspecto socialmente pasivo respecto de las intervenciones sociopolíticas de la literatura. Como fuere, la expresión paradójica es la que mejor conviene a la complejidad crítica del concepto: la autonomía no es autónoma. En efecto, esta no es el producto de una legalidad propia en la que se amalgaman de modo lineal las naturalezas de campo y objeto, sino que procede de una red que la precede pero que no necesariamente la fetichiza. Por así decirlo, ni la primera ni la última palabra de y sobre la autonomía son autónomas. Por lo demás, lo autónomico es un momento de la productividad, no el absoluto de un

---

12 Stierle, Karlhein, « ¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?» [1975], *Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral, compilador. Madrid: Arco/Libros S.A. 87-143.

*nomos* dentro del dominio del arte. En tal sentido, vale la pena recordar los planteos de Theodor Adorno al respecto, para quien “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo” (p. 298).<sup>13</sup> En efecto, según Adorno, “al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como ‘socialmente útil’, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprueban” (ibídem).

Por su parte, en uno de los textos más provocativos dados a conocer por Josefina Ludmer en 2007,<sup>14</sup> se plantea el problema de la autonomía literaria y su desplazamiento contemporáneo a cargo de escritos u obras que revisten, a su parecer, características singulares relacionadas con la globalización y la hegemonía de las lógicas del capital transnacional. Estos escritos calzan en una suerte de categoría a la que Ludmer denomina “literaturas posautónomas”, planteo sobre el que se han escrito diversos trabajos, entre los que pueden citarse el de Ramiro Zó<sup>15</sup> y el de Tiago Alberto Pinheiro,<sup>16</sup> publicados en el dossier de la revista *Landa* denominado “A questao da pós-autonomia”. No obstante el interés que suscitan al respecto uno y otro, sus perspectivas son en parte diferentes de la que comprende nuestro enfoque crítico. No así el de Martín Kohan, con el que advierto algunos puntos en común, sobre todo cuando

---

13 Adorno, Theodor, *Teoría estética. Obra completa*, 7 [1970], Madrid, Akal, 2004.

14 Ludmer, Josefina. “Literaturas posautónomas”. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2014). También en Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires Eterna Cadencia, 2010, pp.

15 Zó, Ramiro Esteban, “El efecto post-Ludmer. Presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura”, 149-156. *Landa*, Vol. 1, Nº 2, *dossier* “A questao da pós-autonomia” (2013), pp. 349-371.

16 Pinheiro, Tiago Alberto, “O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de “Literaturas pós-autónomas” de Josefina Ludmer”, *Landa*, Vol. 1, Nº 2, *dossier* “A questao da pós-autonomia” (2013), pp. 153-173.

maneja el concepto de autonomía en explícita clave adoniana, que tanto considera la cuestión en los rasgos de las obras como en las acciones institucionales, al tiempo que el autónomo conserva un inequívoco sentido de resistencia que también sostengo y que es asimétrico con los planteos de Josefina Ludmer. Si bien mantengo numerosas discrepancias con el conjunto de las argumentaciones de su ensayo-manifiesto, me centraré, a partir de este en momento, en dos o tres aspectos fundamentales.

## IV

Para empezar, Ludmer se refiere a una clase de obras que no serían literatura en función de sus características intrínsecas, dentro de las que destacan la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción, la de mostrarse resistentes a cierto tipo de identificación literaria asegurada por categorías clásicas, al hecho de que son productoras de “presente” y a la vez producto de la evaporación de la figura del autor a cambio de la imaginación pública construida por los medios. Se trata de obras que “atravesan la frontera de la literatura y por eso no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido” (2007: 1). Sostiene Ludmer que antes “autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y cambiarse a sí misma” (4). Pero ahora no. Es decir que siendo este el tiempo de las transnacionales del libro, de las cadenas mediáticas y de internet, en que todo lo cultural es económico y viceversa, de la mano de las tecnologías se genera la realidadficción en que vivimos, estos escritos quedan vacia-

dos de densidad, digamos, literaria. Al mismo tiempo señala la opción por formas como el testimonio, la autobiografía, los reportajes periodísticos, etc., pero conformadas por una realidad representada que ya es una representación, quizás como en un *reality show*, las cuales guardan diferencias claras con las realidades histórico-referenciales de, por ejemplo, la novelística anterior, sea, habrá que suponer, casos tan disímiles como los de García Márquez, Onetti, Clarice Lispector, Rómulo Gallegos, Julio Cortázar, Juan José Saer, y a lo mejor Manuel Puig y Mario Levrero...

En principio, la propuesta de Ludmer me ofrece una objeción fundamental: para la ensayista argentina el concepto de autonomía es cerradamente kantiano y está gobernado por una lógica del desinterés y de la finalidad sin fin, lo que le impide considerar una serie de investigaciones como las llevadas a cabo por la Escuela de Praga. Efectivamente, que algo se deje o no leer como literatura depende de la relación que consiga establecerse entre la potencia semiótica del artefacto textual con los horizontes culturales e institucionales que admitan la posibilidad de esas lecturas. Pero Ludmer, en cambio, parece apelar a la idea de que *hay* categorías propiamente literarias, esto es, ciertas fijaciones de una autonomía normativa que aunque delaten su procedencia de un tiempo anterior e inoperante, se mantienen independientes del acto de leer. De lo contrario no afirmarí la existencia de una “frontera de la literatura”, o el hecho de que “estas [nuevas] escrituras no admiten lecturas literarias”, o que pierden “voluntariamente especificidad y atributos literarios” [y que] “al perder ‘el valor literario’ la literatura posautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica” (p. 5). Dicho sea de paso, nunca aclara Ludmer cuáles son los atributos literarios ni sus fronteras. ¿Desde qué presupuestos cabe consignar que

una novela como *La villa*, de César Aira, comporta una renuncia al valor literario, a la crítica social o incluso al género? Parece que en todo caso para Ludmer el valor es un fenómeno inscripto *especialmente* en el texto más que en las contingencias de activación sociocultural que lo atribuyen. Su propuesta articula valor y autonomía para arraigar una oposición en que estas nuevas escrituras resultan signadas por el no valor y la posautonomía (en lugar de heteronomía). ¿Acaso leemos *La villa* como literatura porque *no nos damos cuenta* de los cambios en el estatuto de la literatura y por ende formamos parte de aquellos nostálgicos que no sabemos o no queremos saber que *La villa* debiera ser leída de otro modo, más de acuerdo con su voluntad intencional, que sería posautonómica y desvalorizada? Efectivamente, *La villa* puede ser leída en dichos términos, pero estos no pasan de constituirse en una lectura. Esto puede proyectarse a otras producciones citadas por Ludmer, como *Montserrat* (2007), de Daniel Link, o, pese a que Ludmer no lo cite como caso, el libro de relatos *Villa Celina* (2008), de Juan Diego Incardona.

Se entiende perfectamente que Ludmer sostenga que esa desaparición de la noción de campo autónómico de Bourdieu haya sido asaltada por la globalización y sus rigurosas leyes de mercado. Esta, bajo la energía del capitalismo transnacional, borra el juego firme de las identidades literarias y sus poderes, quizás permutadas por un sujeto fantasmático y difuso que de ninguna manera se homologa con un concepto de autor surgido como función social dentro de dicho campo. Del mismo modo, me resulta dudoso que estas escrituras sean situadas como novedad en el despliegue, al parecer indecible, de realidad y ficción. Solo basta remontarse a *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, para pensar que hace más de medio siglo esta obra y su proceso de construcción pusieron en el tapete público un

montaje de realidad-ficción que, si no es igual a la desfronterización de estas nociones que según Ludmer ofrecen las nuevas escrituras, de ninguna manera puede negarse en la obra de Walsh el estado dinámico de la suspensión del estatuto de realidad en tensión conjunta con el estado dinámico de suspensión del estatuto ficcional. Este último se erige, mediante acciones de escritura que por lo demás son sucesivas, a una irreductible jerarquía de géneros, para segregar, en cambio, como ya demostró palmariamente Roberto Ferro, un sistema abierto (p. 146).<sup>17</sup> La opacidad y la autorreferencia del proceso de investigación y escritura se ofrecen intensamente en el trabajo de Walsh. Sin embargo, en *Operación masacre*, a diferencia de las literaturas posautónomas, no se exhiben, como “en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos”. Este acontecimiento diferenciador otorgaría cierta razón a Ludmer, pues los propósitos y la identidad del sujeto de Walsh son notoriamente distintos del vaciamiento que estos sufrirían en las literaturas posautónomas. Pero el problema subsiste de otra manera cuando pensamos si lo que hay es efectivamente un vaciamiento en estas literaturas, incluso un cierto desparpajo de esas poéticas del vacío, o si el pastiche del muestrario constituye en verdad un giro crítico desde el interior de un proceder literario que no se confiesa como tal para de una manera invertida mejor mostrarse: para mantener, si no una consistencia constante de otro tiempo, sí la memoria activa de una autonomía literaria que no desaparece sino que se repliega y despliega mediante otras fenomenalidades. En tal sentido es que comparto la afirmación de Kohan sobre el asunto:

---

17 Ferro, Roberto, *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*, Buenos Aires, Biblos, 2010.

Despojadas de su tensión autónoma, o deshaciéndose de ella por alguna razón, [las obras] han de quedar fatalmente neutralizadas y dócilmente integradas al imperio de lo existente. La autonomía es su única opción de resistencia (p. 316).<sup>18</sup>

Si la vanguardia se había propuesto la superación del arte autónomo, en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital, tal como la plantea Peter Bürger (p. 100),<sup>19</sup> me pregunto y en parte me respondo si los argumentos posautónomos (no el acontecimiento de las literaturas así designadas, sino el discurso de Ludmer), que precisa inventarlas y nombrarlas de ese modo, no conducen realmente a una praxis de la sumisión o de la ceguera. Es decir si ante el muestrario global de la web, la posautonomía no es otra cosa que una falsa superación de la autonomía, una confesión de parte a propósito de lo que con otro lenguaje –y, naturalmente, otros alcances y, solo en parte, otros sentidos– Bürger se refería a literatura de evasión y a la estética de la mercancía. El problema es si no se designaría con este concepto, más que a tales o a ciertas literaturas, a una hipóstasis teórica de las lógicas culturales de la globalización del mercado. Ello no quiere decir que no haya que identificar ciertas obras de cierto momento histórico con determinados rasgos semiótica e ideológicamente situados (aspectos del muestrario web antes referido, etc.), los cuales resultan relevantes pero no sustitutivos. E incluso si no se trata de un modo de suspender la libertad crítica que el

---

18 Kohan, Martín (2013). "Sobre la posautonomía", *Landa*, Vol. 1, Nº 2, *dossier* "A questao da pós-autonomia" (2013), pp. 309-318.

19 Con meridiana claridad, Bürger señala que la *autonomía del arte* es una categoría ideológica de la sociedad burguesa "que combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho a una esencia" del arte)", en Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia* [1974], Barcelona, Península, 1987.

juego más libre de la memoria autonómica permite, con su lado productivamente opaco, con su leerse como escritura que a su vez resiste el fatigado binarismo realidad / ficción. En tal sentido, por más que han pasado cuatro décadas, pienso que continúa vigente la especulación histórica de Peter Bürger, para quien

Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual (p. 110).

En efecto, semejante reserva implicaría, para nuestra época, una posibilidad de resistencia sobre las reificaciones producidas por los lenguajes desintensificados de la globalización mediática y transmidiática, movimiento que puede identificarse como el de una autonomía capaz de empujar en un sentido originado por el desarrollo crítico del momento de verdad. Por cierto que, siguiendo a Bürger, no hay un momento sin el otro una vez que pensamos el arte desde la categoría de la autonomía. Por ello es preciso insistir en que no existe un lugar para el borramiento del momento de falsedad, pues este es constitutivo, junto con el momento de verdad, de las dos caras de esta moneda autonómica. De manera que resultaría una ilusión el hecho de pensar que la falsedad ha sido superada, cuando de hecho permanece allí, incluso solapándose, constantemente. En efecto, si en ciertas circunstancias es posible reconocer la fuerza dominante del momento de verdad, la falsedad, como un parásito, se nutre de la energía de lo verdadero para entonces amenazarlo con la tentación que implica que semejante verdad devenga en esencia transhistórica del arte. En otras

palabras, que el momento de falsedad trata de fortalecerse con la debilidad intrínseca de un momento de verdad que sucumbe a la soberbia de su deificación esencialista. De ahí que es capital que el momento de verdad de la autonomía se asuma con una decisiva conciencia crítica que dicha verdad posee a propósito de una sombra que, constituyéndole, no se le despega.

En consecuencia, cuando retomo la noción de posautonomía, lo hago desde este fondo precedente que en esta aplica un estado de *posterioridad*. En otras palabras, se vuelve necesario crear espacios que permitan superar la separación con la praxis vital a partir de una intensidad autonómica crítica y sin *post*, que, simultáneamente, reclame el trabajo sobre el valor como trabajo productivo que no corresponde ocultar. Para ello, habrá que tener en cuenta que la dimensión autonómica corresponde al estatuto de las obras en tanto proceso histórico socialmente condicionado. Por eso no está de más repetir que un error decisivo consistiría en “superar” la situación de estatuto convirtiendo a la autonomía en doctrina sobre la “naturaleza literaria” o la “literaturidad” de esas obras. Ello también ocurriría, al fin de cuentas, si las contingencias históricas de dichos procesos derivaran –incluso cuando se piensan a partir de la muy discutible presunción de un estado posautonómico– en una doctrina manifiesta de la posautonomía.

# “La peste del olvido”\*. Re-presentar a Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005), un fuera de lugar\*\*

Javier Lasarte Valcárcel

A Susana Zanetti y Hugo Achugar

No temáis al poeta cuando  
noblemente se enoja, su letra  
mata, pero el espíritu vivifica los espíritus.

Hölderlin<sup>1</sup>

## ¿Crítica disuelta en el aire?

En una cuarta conferencia que no tuvo lugar (Universidad Nacional, 1987) pero que fue integrada a las tres anteriores

- 
- \* Es una frase que Rafael Gutiérrez Girardot toma de García Márquez a la que recurre no pocas veces; aún más, podría decirse que funciona como una especie de *leit-motiv* del crítico, que expresa su voluntad de “poner de presente” lo que las modas literarias o teóricas ha dejado injustamente en el camino (Henríquez Ureña o los antecedentes del *boom* en la primera mitad del siglo XX, por ejemplo). Esta idea mandante (“la peste del olvido”) es también el punto de partida del artículo de Damián Pachón Soto, “Rafael Gutiérrez Girardot y José Luis Romero: historiografía e identidad latinoamericana”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 36, N° 112 (2015).
- \*\* El presente texto ha debido ser la conferencia inaugural de un homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot, organizado por la Universidad de Antioquia, que, con motivo de los 10 años de la muerte de Rafael Gutiérrez Girardot, tuvo lugar el 29 de octubre de 2015 en el Aula Máxima del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y el Archivo de Bogotá. Su lectura y mi presencia no tuvo lugar por... asuntos burocráticos. Y tiene como punto de partida la introducción que hice a la edición de *El intelectual y la historia*, “Gutiérrez Girardot: polémica y utopía” (Caracas, La Nave Va, 2001, pp. 9-15). (Aparte: de entrada, debo advertir sobre un vacío importante en este acercamiento: la consideración de escritos de Gutiérrez Girardot sobre filosofía, área en la que fue muy solicitado, y seguramente con toda justicia).
- 1 Es un fragmento del poema “Sófocles” de Hölderlin que Gutiérrez Girardot cita a propósito de la marginación de que fue objeto la figura de Hugo Ball, impulsor principal del dadaísmo y ensayista polémico (“Hugo Ball o la circunferencia de la vanguardia” (*Entre la Ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 87).

en uno de sus libros más sugerentes: *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispano-americana*<sup>2</sup>, Rafael Gutiérrez Girardot llamaba la atención por enésima vez sobre los riesgos de las apropiaciones acríticas de teorías y terminologías consagradas por la moda; y la razón de esta advertencia residía aquí en que tal actitud sumía en la “peste del olvido” a figuras y proposiciones capitales de los discursos críticos latinoamericanos. Si bien se refería a la recepción que por entonces tuvo “el formalismo negador de la historia y de dogmatismo histórico” procedente de Francia, centrada en autores como Julia Kristeva, Michel Foucault, “Derridada y Lacanacan”<sup>3</sup>, Gutiérrez Girardot remonta el inicio de esta actitud al menos a mediados del siglo XX, cuando ocurre la introducción exitosa en América de la estilística en las versiones de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño; acogida que

trajo como consecuencia el desprecio de los estudios históricos y el tácito rechazo de la contribución de autores hispanoamericanos al conocimiento de Hispanoamérica. El entusiasmo por ese formalismo que quería sustituir el impresionismo de la crítica por una crítica exacta impidió una discusión crítica con esa revelación, gracias a la cual se consideraron añejas o no científicas obras como *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1946) de Pedro Henríquez Ureña o *El deslinde* (1944) de Alfonso Reyes [...]. Con [...] estas falsas valoraciones, se renunció en Hispanoamérica a

---

2 Aunque publicado originalmente como libro en Bogotá, Ediciones Cave Canem, 1989, seguiremos y citaremos aquí el texto incluido en la edición revisada y organizada por el propio Gutiérrez Girardot del citado *El intelectual y la historia* (y por tanto, de aquí en adelante al citarlo, se hará como si fuese uno de sus “capítulos”).

3 Es la denominación que Gutiérrez Girardot acoge de Pierre Vilar, en “Temas y problemas...”, ed. cit., p. 145.

crear los fundamentos para la renovación de los estudios literarios en general y de los hispanoamericanos en particular [...]. Lo que lograron estas omisiones [...] fue la trivialización de la literatura, esto es, la despolitización de la literatura en el sentido de que la privaron de su más inmediata y específica tarea histórica [...] [.] la de hacer consciente a la sociedad de lo que ella es, y la de señalar, a través de la crítica, metas utópicas, es decir, contribuir a dinamizarla (pp. 146-147).

Llegaba incluso Gutiérrez Girardot a achacar estos actos –de los 50 y 80– de “despolitización de la literatura”, de suspensión de la historia, a una suerte de pereza intelectual: “Más difícil, porque exige esfuerzo, es poner a prueba esas teorías recibidas y más pesado aún resulta a estos terminólogos y actualistas considerar una tradición” (p. 147).

No sé si como efecto de la pereza o como una actualización más de las valleinclanescas “divinas palabras” –especialmente al tratarse de las pronunciadas por autoridades puestas en boga desde los centros de producción teórica más prestigiosos–, me inclino incluso a pensar que esa operación descrita por Gutiérrez Girardot, que decretó el olvido de la propia tradición crítica o historiográfica latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, tuvo otra arremetida que se concretó en los alrededores del último fin de siglo. A falta de datos precisos sobre el estado actual y los alcances de los estudios literarios latinoamericanos, podría pensarse incluso en una cierta desarticulación o disolución, sin recambio visible, de aquello que en los años 70 se llamó Nueva Crítica Literaria Latinoamericana<sup>4</sup>, a la que

---

4 No me interesa la etiqueta en sí. Lo cierto es que desde los años 60 se fue consolidando un pensamiento crítico respecto de la literatura que pretendía superar el impresionismo crítico, los nacionalismos literarios cerriles y los formalismos (la estilística, el estructuralismo), para explorar el modo más adecuado de articular la literatura en sus contextos literarios, culturales,

—¿a pesar de sí mismo?— podría integrarse el propio trabajo de Gutiérrez Girardot, y que aún espera, más allá del obvio paso del tiempo, una ponderación crítica.

Con un punto de exageración, podría decirse que lo que hoy pervive más claramente como referencia o saldo de aquel empeño es un libro póstumo de Ángel Rama, sin duda actor y gestor principalísimo de aquel intento de renovación: *La ciudad letrada* (1984), texto sugerente que abordó una ambiciosa “microfísica” del poder letrado en la historia sociocultural latinoamericana, pero que, más allá de algún olvido injusto<sup>5</sup> y aunque su idea-proyecto fuese imprescindible, no parece ser el mejor ejemplo de la enriquecedora complejidad de la que Rama solía hacer gala. Quizás por ello haya encajado tan bien en el “calor” del auge de los estudios culturales y poscoloniales y sus agendas, no pocas veces empeñadas en reducir de forma maniquea la historia intelectual del continente. Lo cierto es que ya hacia el último fin-de-siglo, la atención de los estudios literarios latinoamericanos, al menos en ciertos sectores, parecía hallar mayor interés, con la salvedad de *La ciudad letrada* o textos como *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) de Julio Ramos, en proposiciones de especialistas provenientes de otras disciplinas, como *Culturas híbridas*.

---

sociales. Aunque tampoco me interesa fijar con precisión los inicios de esta tendencia de la crítica literaria, cabe mencionar, entre otros, dos textos de Ángel Rama “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (1964) y, sobre todo, *Rubén Dario y el modernismo* (1970); *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas (1964); *Calibán* (1971) o *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975) de Roberto Fernández Retamar; *Literatura y praxis en América Latina* (Gutiérrez Girardot, Rama, Jitrik, Traba, Alegría; 1974). Y algunas publicaciones que funcionaron como “nichos”: *Revista Iberoamericana*, *Casa de las Américas*, *Hispanamérica*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*...

- 5 Pienso en el hecho de no dialogar explícitamente con antecedentes próximos como *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1975) de José Luis Romero, a quien sí mencionó (y generosamente) en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Por esto último, si fuese verdad que *La ciudad letrada* pudo no ser una versión final, mi “injusto” sea realmente injusto.

*Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989) de Néstor García Canclini o *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1991) de Jesús Martín-Barbero. Y la literatura misma y su estudio, entre esos sectores, se impregnaba de un cierto aire a pecado original, a antigualla.<sup>6</sup>

Podría conjeturarse que, a pesar de que murió en 2005, por los últimos “enemigos” que mencionó en el campo de la teoría (Kristeva, Foucault, Derrida...), Gutiérrez Girardot no llegó a considerar (o no suficientemente) algunos cambios de distinto alcance que tuvieron lugar en el pasado fin-de-siglo. Pienso en el desplazamiento del interés (¿y el gusto?), en sectores del campo académico “entregado” a las novedades, no solo de la literatura sino en general de los productos artísticos, a favor de una idea ampliada de cultura y, quizás aún más, a favor de la teoría en sí misma: suerte de “súper-género” cuyas fronteras de delimitación se han relajado hasta lo indecible e impropio –en el sentido de que casi cualquier cosa pasa por tal–, y que ha dado pie a una especie de autofagia intelectual corporativa, en la que pasan por más prestigiosos los trabajos académicos sobre otros trabajos académicos que los que anteaer versaban sobre objetos que se hallaban *fuera* del campo (o del *campus* universitario). Ello vino aparejado con una cierta modificación de la figura del “sujeto académico”, cada vez más dado sea a la “vedet-

---

6 Contra lo que pudiera parecer estoy lejos de ser un nostálgico o fanático de la literatura. De hecho, mis preferencias como consumidor cultural –en sentido amplio– siempre han tenido puestos los acentos en otros espacios. Pero no veo por qué, aun despojada de su “aura”, hacer de lado la literatura cuando menos como un privilegiado documento para la comprensión de culturas, sociedades, historias... Me atrevo a recurrir al inicio de “La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno Durán” de Gutiérrez Girardot (en *Provocaciones*, Bogotá, Ariel, 1997): “Los fundadores de la moderna sociología urbana norteamericana, Robert E. Park y Erns W. Burgess, observaron en el prólogo a [...] *The City* (1925) que ‘mucho debemos a los escritores de ficción por su conocimiento más íntimo de la vida urbana contemporánea’; con ello reconocían que “la literatura puede suscitar problemas científicos o abrir campos de investigación poco o nada explorados” (173).

tización” o al desarrollo de una enfática actitud más-allá-de-la-crítica, en la que se sentaba juicio terminal, ante los nuevos escenarios de lo global/local, las dinámicas de exclusión/inclusión, el sujeto y las multitudes, los asuntos de género... sobre cualquier asunto del pasado o el presente, de este a oeste y norte a sur, con aires no siempre ajenos a los de alternativos sacerdotes o tribunos teórico-enciclopedistas. En ese fin-de-siglo se concretaría a la vez el cambio de los centros de poder académico de París a Estados Unidos (y, en menor medida, al Reino Unido), en cuyas universidades o *politburós* se cocinaban las nuevas “agendas”, predominantemente las de los estudios culturales y las lecturas de género, y las del poscolonialismo –con menos adeptos pero con no poco impacto en ciertos medios.

Las voces de resistencia por parte de latinoamericanistas no se hicieron esperar. 1997, por ejemplo, fue un año que congregó trabajos de críticos que, desde distintas posiciones y situaciones, expresaban esas reservas. Así, el monográfico *La crítica literaria como problema*<sup>7</sup> recogía artículos orientados a cuestionar tanto el lugar desde el que se producían esas agendas, como la función exótica que América Latina pasaba a cumplir en el nuevo panorama o el olvido de la propia tradición culturalista y poscolonialista latinoamericana. No pocos se sumaron a ese debate América Latina/EEUU-Europa –Cornejo Polar, Sarlo, Schwarz, Santiago, Rojo, Richard, de la Campa...– para intentar, cuando menos, una asunción crítica de lo que esas agendas querían im/pro-poner.<sup>8</sup> Baste un pasaje del texto de Hugo Achugar

---

7 *Papeles de Montevideo*, N° 1 (1997). Ver especialmente: “Crítica literaria y globalización cultural” de Mabel Moraña, “Los estudios culturales: elaboración intelectual del intercambio América Latina-Estados Unidos” de Néstor García Canclini, o “Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento” de Hugo Achugar.

8 El inicio, en 1993, de las *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* puede entenderse como un temprano espacio de encuentro en este sentido.

como ejemplo (en términos, a decir verdad, no tan distantes de los de Gutiérrez Girardot):

...el marco teórico de los estudios poscoloniales que intenta construir un supuesto nuevo lugar desde donde leer y dar cuenta de América Latina no sólo no toma en consideración toda una memoria y una tradición de lectura, sino que además aspira a presentarse como algo distinto de lo realizado en nuestra América. Ese nuevo marco teórico se ha llamado de múltiples modos en América Latina, se ha llamado “pensamiento latinoamericano” y, bien o mal, ha estado detrás de la discusión que, por lo menos, desde Andrés Bello hasta nuestros días recorre el debate latinoamericano [...]. Una visión que ha permitido dar cuenta de la historia sin necesidad de un supuesto nuevo marco teórico que, insisto, supuestamente podría dar cuenta de fenómenos que eran invisibles para los propios latinoamericanos, cosa que la historia del pensamiento latinoamericano muestra no ser así. Una visión, a la vez moderna y posmoderna, y que surge de la historia de las agendas de la sociedad latinoamericana.<sup>9</sup>

En cualquier caso, lo cierto es que la repercusión en términos de *políticas*, en los centros o las periferias, de estos intentos afirmativos del *lugar* del latinoamericanismo es difícil de estimar en este momento.<sup>10</sup>

---

9 Achugar, Hugo, “Leones, cazadores e historiadores. A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, N° 180 (1997), p. 383.

10 Más allá de debates ¿teóricos? al respecto, quizás no estaría de más revisar, por ejemplo, en lo que respecta a la literatura y sus proximidades, la estructuración y los tipos de asignaturas de estudios de pregrado y posgrado en las universidades de América Latina y EE.UU. o Europa, además de las bibliografías de referencia o consulta obligada, con el fin de entender los alcances reales de novedades y resistencias o de indagar hasta qué punto se puede hablar de asimilacio-

## Primer ¿autorretrato?: El clásico/moderno

En “La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)” sobre intelectuales de primer orden en la primera mitad del s. XX, Gutiérrez Girardot decía:

No es improbable que la velocidad con la que se suceden teorías y postulados obligue [...] a considerar el pasado intelectual inmediato como algo que no responde a las exigencias del presente [...]. Si así fuera, el olvido a que fueron condenados el ‘arielismo’ y sus consecuencias, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y tantos más sería no sólo justo, sino inevitable. Y todos ellos descansarían en el cementerio con su lápida mercada, en el mejor de los casos como monumento. Sin embargo la realidad es diferente.<sup>11</sup>

Y probablemente lo afirmado pueda “calcarse” hoy para la figura del propio Gutiérrez Girardot. Quién quita que incluso haya que presentarlo a zonas de las nuevas promociones de profesionales de las ciencias de la historia, la sociedad, la cultura y la literatura, al menos para asegurar que “la peste del olvido” no active su máquina una vez más. O, en cualquier caso, re-presentarlo.

Uno de tantos blancos que Gutiérrez Girardot gustaba demoler fue, más que el ejercicio de las digestivas biografías escolares, las “semblanzas” –vida y obra– de escritores (aún hoy campantes en innumerables páginas de internet), una tendencia de la crítica que en su momento gozó de al-

---

nes críticas o no, de rearticulaciones o desarticulaciones, o de lluvias sobre el agua. Aún persiste, por ejemplo, en algunas universidades latinoamericanas el muy tradicional e hispanista nombre de “Filología” para designar carreras, Escuelas o Facultades.

11 Gutiérrez Girardot, Rafael, “La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)”, *Cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 8.

gún prestigio: la explicación biografista de los textos por la procedencia social o étnica, situaciones vitales, rasgos de personalidad de los autores... Y no era cosa de que Gutiérrez Girardot despreciase el recurso a elementos biográficos del autor si fuesen de utilidad, sino que su interés se centraba primordialmente en establecer diseños de figuras de intelectual y de su lugar en el concierto de la modernidad occidental. Para ello se daba por igual a la tarea de escudriñar los textos, como de pensar el modo en que un escritor se insertaba tanto en su específico campo intelectual o cultural como en su más próxima o amplia tradición. Su “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo”<sup>12</sup> ilustra con suficiencia no solo su refutación de las explicaciones biografistas,<sup>13</sup> sino la contundente mezcla de sensibilidad y sagacidad de Gutiérrez Girardot tanto para leer poesía como para tejer una inédita urdimbre de relaciones (Quevedo, Rilke, Kafka, Celan, Trakl, Antonio Machado, Jorge Guillén, Borges o Kierkegaard, Heidegger, Benjamin...), con el fin de realzar el *lugar* central de Vallejo en el mapa de la modernidad occidental.<sup>14</sup> Pero hay también en “Génesis...” la sugerente idea de que el Vallejo persona/personaje, poeta/intelectual, más genuino está en sus textos, suerte de involuntarios autorretratos que devienen así en una de las más rescatables y productivas biografías de Vallejo.

Quizás una forma viable de “presentar” a Gutiérrez Girardot, al crítico-persona/personaje, para quien no esté

---

12 Gutiérrez Girardot, Rafael, *César Vallejo y la muerte de Dios*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2000, pp.19-86.

13 Según la cual, por ejemplo, el sustrato cultural indígena del “cholo” Vallejo explica la índole doliente y melancólica de su poesía (quizás una de las razones por la que Mariátegui haya sido desterrado de su galería de “héroes” intelectuales).

14 Sin que falte por ello alguna de sus habituales destemplanzas: “Así como es vano comparar a César Vallejo con Pablo Neruda o con Octavio Paz, así es también vano suponer que *después* de Vallejo se puede hablar de poesía y entender por tal la de Neruda o la de Paz” (p. 28).

familiarizado con su obra, sea seguir lo propuesto por él para Vallejo: avanzar una cierta lectura de sus escrituras, pensándolas a modo de involuntarios autorretratos, de tal modo que, en su trazado, digan de lo que fue/es como figura de intelectual. Obviamente no solo valdría para su caso; hace tiempo se sabe que las elecciones, los énfasis, los olvidos, los tonos, las “afinidades electivas” y los enemigos... dicen siempre algo más de lo que dicen. Ello hace, por ejemplo, que el Vallejo transido por el inseparable bifrontismo de racionalidad y misticismo religioso, de certeza de la nada y deseo de redención, de poesía y filosofía y política, sea ante todo, o además, no Vallejo *en sí*, sino el Vallejo mediado, el *de* Gutiérrez Girardot, y que, en cierta forma, *ese* Vallejo “diga” también del propio Gutiérrez Girardot. Aun a riesgo de tentar más a Pero Grullo... podría decirse algo similar respecto de una zona de sus trabajos menos publicitada y, como en el caso *César Vallejo y la muerte de Dios*, menos conocida o considerada. Pienso, por ejemplo, en el dibujo de la tensión constitutiva –más que dilemática– de lo clásico/moderno (radicalmente moderna al menos desde Baudelaire, como lo marcó el propio Gutiérrez Girardot) en “‘Clasicismo’ y revolución en Jorge Luis Borges”<sup>15</sup>, entre otros varios agudos trabajos dedicados al argentino universal. Pero también en su interés y afecto indudable por la obra referencial de españoles como Quevedo o la poesía de Antonio Machado y Jorge Guillén, o alemanes como Gottfried Benn, el olvidado trágico y multifacético Hugo Ball o teóricos centrales de la historia y la sociedad (Schiller, Marx, Nietzsche, Benjamin, Schmitt, Weber...), paradigmas de modernidad.<sup>16</sup>

15 En *Provocaciones*, ed. cit., pp. 55-73.

16 Podría creerse que su interés por la literatura española o alemana respondía a las necesidades de su cargo en la Universidad de Bonn, que sin duda determinó su mayor circulación por la cátedras del hispanismo europeo (en las que, con matices pero colonialmente, Latinoamérica aún

Estos mismos intereses ponen de relieve su condición de “fuera de lugar”, de excéntrico, respecto de sus coetáneos, que pocos, como Ángel Rama, apreciarían en su momento. En especial, si se toma en cuenta que su interés por lo “demasiado” humano y moderno está atravesado por una lectura que inequívocamente marca la significación política de todo discurso y su pertinente “puesta” en relación con la sociedad y la historia en las que se inscribe y a las que responde. Aunque esté fuera de duda su latinoamericanismo, expresado en su enfática voluntad de hacer valer sin complejos, ante Europa, Estados Unidos o la propia América Latina, el lugar que colonialmente se le ha regateado, fue un latinoamericanismo poco dado a la complacencia, el fanatismo o la estrechez de miras (que lo limitase a ser una suerte de súper-nacionalismo), matizado a la vez por su incisiva racionalidad y por su cosmopolita creencia en el valor del saber y el arte, y presidido por su particular idea de la utopía, heredada de la tradición humanista, pero dinamizada, como asimiló de Pedro Henríquez Ureña, por el sentido político de su aspiración.<sup>17</sup> De tal suerte, que no fueron ajenos al propio Gutiérrez Girardot, tensionado entre la busca de la utopía americana, la fe (presupuesta) en la condición liberadora y trascendente del saber y el quehacer

---

no ha dejado de ser “apéndice”), pero no creo que ello tenga mayor relevancia para el caso de los autores mencionados, en los que el interés del colombiano está libre de cualquier sospecha. Por lo demás, difícilmente alguien pueda cuestionar tanto la solvencia de su conocimiento de la literatura española o alemana, como la valentía para ejercer críticas deliciosamente feroces (contra Curtius, la generación del 98, Bousoño, Alonso, De Torre o, ¡claro!, Ortega y Gasset), aún más tratándose de un académico “indiano”.

- 17 Gutiérrez Girardot, en el citado prólogo a *La utopía de América*, exaltaba la idea de “utopía” en el dominicano, al considerarla: “categoría antropológica e histórica” (p. xxiv); “esencialmente histórica y dialéctica: ella implica los conceptos de proceso y totalidad, de armonía entre lo general y lo particular” (p. xxv); y cifrada en la búsqueda permanente de educación, cultura, libertad y justicia social (p. xxiv), contando para alcanzarla con dos fundamentales instrumentos: la discusión y la crítica (p. xxiv).

intelectual y la conciencia asumida del desamparo radical del hombre moderno, los dilemas y (aparentes) contradicciones que el colombiano desveló en la escritura poética, política o –incluso– teórica de César Vallejo.

Muy probablemente Gutiérrez Girardot podría ser adscrito a eso que para Uruguay Ángel Rama caracterizó, casi en términos de ausencia (por lo que no es), como la “generación crítica”<sup>18</sup>, lo que es válido sólo a condición de que, como en el caso del mismo Rama, se consigne su activo y peculiar protagonismo en la vanguardia de los años 60, cuya dinámica impregnó, con aires de adhesión o resistencia, casi todo discurso cultural de entonces, articulados en torno a la idea de crisis y la necesidad de cambio, innovación, ruptura o revolución, y vividos con una cierta crispación, con sentido de urgencia, de ahora-o-nunca. De ese contexto nace, por ejemplo, la “nueva crítica”, y en ella halla contexto la obra de Gutiérrez Girardot.

De las varias vanguardias de la modernidad, la de los años 60 fue una de las más resonantes o cruciales, y Gutiérrez Girardot la asumió, pero no de un modo militante o unívoco; más bien la *interpretó* en una tesitura casi borgeana –o conflictivamente vallejana si se prefiere. Cabe decir que Gutiérrez Girardot vivió esa *su* vanguardia pero transido por sus (aparentes) opuestos, sin renunciar a los “existenciales” más allá de lo moderno, por ejemplo. Uno de los aspectos de su obra inscrito en su tiempo es la búsqueda y fijación de hitos, de novedades. Pero, a diferencia del intenso *presentismo* y la negación del pasado que se vivió en sus años –algo propio por lo demás de toda vanguardia–, Gutiérrez Girardot optó, incluso cuando más extremo fue-

---

18 Rama, Ángel, *La generación crítica*, Montevideo, Arca, 1972. Generación en la que Rocío Antúnez, en “Ángel Rama y la generación crítica” (*Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Nº 211, 2005, pp. 373-379), incluiría al propio Rama acertadamente.

se su costado polémico, por y para lo moderno-clásico. Y lo hizo por entender que se vivía otro episodio, diferente y mismo, crucial sin duda y amenazante por demás, pero enmarcado en la historia de los *tiempos* de la modernidad desde la Ilustración (que Gutiérrez Girardot gustosamente remontaría en sus orígenes, por ejemplo, a los años del cisma luterano o a los de Quevedo...); “episodio” que bien podría acarrear por su radicalismo una oleada más de la “peste del olvido”. Por no hablar de los mohines que, entre ciertos críticos rígidos de esos años, ha podido “suscitar” la docena de ensayos que dedicase a la obra de Jorge Luis Borges en tanto narrador/filósofo –y por ellos considerados al menos como conservador–, la mayoría posteriores a su inicial *Jorge Luis Borges: un ensayo de interpretación* (1959)<sup>19</sup>.

---

19 En la cercanías de este tipo de consideraciones, pero en otro sentido, me “urge” marcar, como otra posible diferencia respecto de coetáneos, el sostenido interés y la atención que a lo largo de toda su trayectoria Gutiérrez Girardot prestó al estudio de la poesía europea y latinoamericana, expresada en una importante cantidad de publicaciones, entre las que no quiero dejar de mencionar un texto como “José Emilio Pacheco y su comprensión del apocalipsis” (*Insistencias*, Bogotá, Ariel, 1998, pp. 205-217), no solo porque bien puede incorporarse la poesía de José Emilio Pacheco a esta serie de autorretratos involuntarios, sino porque viene a ser el último clásico-moderno acompañante de otros nombres “hermanos”: Quevedo, Vallejo y Borges –en el que Gutiérrez ve proximidades sugestivas y de fondo con la poesía de Pacheco. Pero el hecho de enfatizar la presentación de Gutiérrez Girardot como lector de poesía puede tener alguna otra implicación.

Muy a finales de los años 70, cuando iniciaba mi trabajo en el CELARG, existía una polarización bastante marcada, sin duda derivación de los agitados años 60, entre agentes de la “crítica como creación” y personeros de la Nueva Crítica Latinoamericana, en especial en torno a Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, donde la confrontación quedaba constituida por un ejército de “poetas” y el bando de los sureños (Rama, Osorio, Achugar...). Más que desarrollar tal polarización, me interesa rescatar una tendencia que me llamaba la atención: la repartición de los géneros: la poesía para los primeros; el resto de los géneros para los “sureños”. (Obviamente hay excepciones: Rama, entre otros, le dedicó un libro a José Antonio Ramos Sucre). Quiero pensar que tal repartición de géneros no obedecía finalmente a una cierta comodidad o a una sacralización de “poeta muerto en sociedad”, o a cierto temor e incompetencia? o a deleznales inconscientes simbólicos del tipo masculino/femenino... (aunque algo de eso hubo). Pero fuera de especulaciones, lo consistente y remarcable es esta otra “desviación” feliz del fuera de lugar Gutiérrez Girardot respecto de sus contextos.

Entre otros posibles, hay dos textos de Gutiérrez Girardot que, creo, ejemplifican cabalmente su apuesta entrelazada por lo polémico y lo clásico/moderno en su discurso; suerte de visión bifronte que pedía un mirar (nuevo y atento) hacia atrás para ver (mejor) hacia adelante. El menos logrado es un artículo sobre el *boom* latinoamericano que apareció originalmente en la revista *Quimera* en 1985: “Los olvidados: América sin realismos mágicos”<sup>20</sup>, cuando el fenómeno que absorbió desde los años 60 el interés de un creciente mercado del libro literario exhibía ya incluso su “post” (*boom*). Su proposición central, ya para entonces poco novedosa,<sup>21</sup> es que el *boom* no se creó de la nada, como reacción inédita ante los varios realismos que “asfixiaban” la embridada imaginación latinoamericana, y que su “venta” como radical novedad, salvada medianamente por la incorporación relativa de autores como Borges, Onetti o Marechal –a los que Gutiérrez Girardot añade a Eduardo Mallea o Agustín Yáñez y, a medias, la trágica imposibilidad representacional en el último José María Arguedas, o sugerencias críticas de Henríquez Ureña o Reyes–, silenciaba una producción que funcionaba a modo de “condición de posibilidad” del

---

20 “Los olvidados: América sin realismos mágicos”, *Quimera*, N° 46-47 (1985), pp. 91-99. Posteriormente fue recogido en el libro *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas* (Bogotá, Temis, 1989) y en *Insistencias* (ed. cit.), edición que seguiré aquí. Respecto de los artículos publicados por Gutiérrez Girardot, puede revisarse: Rivas, Carlos, “Rafael Gutiérrez Girardot en la revista *Quimera* (1981-2003). Una antología ejemplar”, *Revista Chilena de Literatura*, N° 78 (2011), pp. 257-278.

21 Quizás Gutiérrez Girardot no pensaba en este caso en el mundo académico sino en espacios de divulgación dominados por textos como *La nueva novela hispanoamericana* (1969) de Carlos Fuentes. No pocas veces, Gutiérrez Girardot pecaba de lo mismo que achacaba como problema imperdonable en otros (Ortega y Gasset, Paz, Foucault...). Baste con recordar que respecto de la renovación de la narrativa latinoamericana, ya para 1985 Ángel Rama había publicado *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (Bogotá, Procultura, 1982), precedido por “Mezzo secolo di narrativa latinoamericana” (*Latinoamericana. 75 narratori*. Firenze, Vallecchi, 1973) y Nelson Osorio, entre otros, había publicado ya también “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, N° 114-115 (1981), pp. 227-254.

*boom*: “esto es lo que desconocen los formalistas y los parásitos ‘críticos’ del *boom*, [...] los consumidores lucrativos de las oportunidades que les da el *boom*” (p. 237). Olvidos que, al ser marcados y reprochados, si bien “afeaban” la consagración en el mercado universal de un producto latinoamericano, preservaban para el futuro un bien más valioso: el conocimiento y la certeza de una cultura que se revelaba mucho más sólida de lo que se creía.

El otro, *Literatura y praxis en América Latina*<sup>22</sup>, tuvo su origen en un Seminario de Romanística en la Universidad de Bonn, en mayo 1973, organizado por Gutiérrez Girardot. En él, mientras Ángel Rama abordaba un texto de pretensiones teóricas, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, donde, por ejemplo, hablaba ya de “imaginario social” –mucho antes que Bronislaw Baczko–, Gutiérrez Girardot optaba por el rescate de una tradición en “Pedro Henríquez Ureña y la historiografía literaria hispanoamericana”. Esta intervención es seguramente uno de los primeros textos que marcan lo que con el tiempo sería uno de los objetivos primordiales –finalmente insatisfecho– de la “agenda” de la nueva crítica literaria latinoamericana: la renovación de la historia (social) de la literatura latinoamericana. Reconociendo tempranamente esa necesidad, Gutiérrez Girardot reta allí el ansia de novedad de esos años fijando lo que la tradición ofrecía como pauta ineludible para cualquier proyecto historiográfico: *Las corrientes literarias en la América hispana* (1945) de Henríquez Ureña. Y la aprecia como pauta, entre otras cosas, por asumir la historia de la literatura como una “filosofía de la historia” que aspiraba a establecer las expresiones constitutivas de la “utopía de América” –la “tabla de valores” que fijó en

---

22 Fernando Alegría (ed.), *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974. Las citas se harán por esta edición.

*Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928)– y como un “proceso” que entendía la literatura como intrínsecamente articulada con otras manifestaciones de la serie cultural – prensa y revistas, arte o ciencia– y con la historia política y social (pp. 31-32). Dicha concepción de la historia como proceso se traducía en una “periodización histórico-social de la literatura” (p. 37), “dialéctica” más que pragmática (p. 38), contraria al modelo generacional imperante, mecanicista y conservador (*id.*), y pensada desde una “conciencia de emancipación, de unidad continental y de revolución social” (p. 40). Con este aparente “salto atrás”: la fijación de Henríquez Ureña como hito historiográfico, Gutiérrez Girardot pretendía, al romper el silencio construido en torno a *Las corrientes...*, cuestionar el auge de la estilística, seguido pronto por la moda estructuralista, y de las historias nacionales regidas por principios positivistas seudocientíficos (pp. 43-45); ambas, expresiones “de conformismo disfrazado de ciencia, de asimilación servil de todo lo que viene de los Estados Unidos, [...] [y de] parroquialismo” (p. 45), y reclamar la necesidad de un nuevo orden investigativo, latinoamericano y utopista.

Por lo demás, no quedaría completo este primer autorretrato involuntario sin marcar la admiración de Gutiérrez Girardot por ese otro estilo de clásico-moderno que es el propio Pedro Henríquez Ureña de “La utopía de América” (1922) o “Patria de la justicia” (1925), ensayos, por cierto, producidos en los años de las “vanguardias históricas”, y las *Corrientes literarias de la América hispana* (1949). Aún más, podría decirse que estos ensayos y la empresa historiográfica de Henríquez Ureña funcionan en el colombiano, en lo que tiene que ver con su propio trabajo, como uno de sus modelos mayores y, si se quiere, como una suerte de héroe intelectual. Tanto así que Gutiérrez Girardot lo asentaría –aunque con signo inverso– en su “Prólogo” a *La utopía de América*:

Pedro Henríquez Ureña encarnó la figura del antihéroe literario en la República opulentamente patética de las letras latinoamericanas de su tiempo. Este antiheroísmo lo ha retribuido la perezosa posteridad latinoamericana con un apurado, pero pertinaz olvido memorable.<sup>23</sup>

A ello habría que añadir que, a lo largo de la obra de Gutiérrez Girardot, Henríquez Ureña funcionará como pieza central de una selecta galería en la que el dominicano aparece acompañado por otros coetáneos suyos, igualmente “olvidados”: Alfonso Reyes o (en menor medida) Mariano Picón Salas.<sup>24</sup> Y si se pensase en el más lejano antecedente de esta reducida “galería” de intelectuales latinoamericanos clásico-modernos, modelos vivos del propio trabajo de Gutiérrez Girardot, habría que pensar sin dudas en Andrés Bello, cuyo papel fundacional del latinoamericanismo fue marcado en su momento por Henríquez Ureña en sus *Corrientes...*<sup>25</sup>.

Mención especial de esta primera serie de autorretratos merece José Luis Romero, otra de sus capitales “afinidades

---

23 Gutiérrez Girardot. Rafael, “Prólogo” a Pedro Henríquez Ureña. *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, pp. ix-x.

24 Sobre Alfonso Reyes, además de su inicial trabajo *La imagen de América en Alfonso Reyes* (Madrid, Ínsula, 1955), entre otros, el ya citado “La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)” o “Alfonso Reyes o el futuro de América” (en *El intelectual y la historia*, ed. cit., pp. 35-43). Sobre Picón Salas, “Ensayo e historia en Mariano Picón Salas” (en *El intelectual y la historia*, ed. cit., pp. 151-157).

25 Testimonios de ese lugar privilegiado pueden hallarse, entre otros, en un capítulo de “La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX” (publicado originalmente como un cuaderno por el Latin American Studies Center, University of Maryland; fruto de una pasantía de la Rockefeller Humanities Resident Fellow, 1989-1990, fue luego recogido en *El intelectual y la historia*, ed. cit., pp. 76-85) o en un extenso pasaje de “Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana” (*El intelectual y la historia*, ed. cit., pp. 131-134), pero también en su artículo “Andrés Bello y la filosofía” (*Insistencias*, ed. cit., pp. 9-21), dedicado a rescatar de lecturas impropias la obra mayor de Andrés Bello, *Filosofía del entendimiento*, desatendida y malentendida por filósofos de oficio en España y América.

electivas”, lo más próximo en América Latina al arquitecto de una “historia total” de los procesos socioculturales articulados a una historia de las mentalidades, desde obras iniciales como *La Edad Media* (1949) a *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976)<sup>26</sup>. Gutiérrez Girardot fue franco en la admiración que le despertaba la obra del argentino. En “Sobre el problema de la definición de América. Notas sobre la obra de José Luis Romero”, destaca tanto su voluntad de distanciarse de las modas imperantes para concentrarse en “un detallado examen de [...] los acontecimientos concretos, los movimientos sociales y políticos, las ideologías, las estructuras sociales y económicas”, y entregar así un riguroso “conocimiento fundado de las fuentes” y una particular “limpieza y precisión en la formación de conceptos” (pp. 263 y 264); como su apreciable contribución a la historia europea gracias precisamente a “su enfoque latinoamericano” (p. 265) y el modo en que ese conocimiento le permitió hacer juicio consistentes sobre la “originalidad” latinoamericana, esquivando “tipicismos” o esencialismos sobre el “ser’ de América” (p. 266).

Aparte de la coincidencia en modos de entender el trabajo científico y sus asumidos posicionamientos, la misma diversidad de intereses historiográficos de Romero (Europa y América) y la soltura de sus manejos, cuestionadores

---

26 Sobre *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Gutiérrez Girardot diría lo que señaló para Henríquez Ureña y sus coetáneos: “No deja de ser lamentablemente significativo que la obra de José Luis Romero haya tenido en los países de lengua española una acogida tan precaria” (“Temas y problemas...”, ed. cit., p. 111). De Gutiérrez Girardot sobre José Luis Romero puede consultarse: “Sobre el problema de la definición de América. Notas sobre la obra de José Luis Romero” (VV. AA., *De historia e historiadores*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 85-94; reproducido en *Insistencias*, ed. cit., pp. 257-267; por el que citaré a continuación); su “Prólogo” a *Historia, sociedad, cultura y praxis política en José Luis Romero* (Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1995, pp. 9-26); el “Prólogo” a José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (Medellín, Universidad de Antioquia, 1999); o “La significación continental de José Luis Romero” (*Hispanérica: Revista de literatura*, Nº 88, 2001, pp. 3-20).

abiertos o implícitos de miradas eurocentristas, es también un punto en común con el trabajo de Gutiérrez Girardot, para quien su apasionado latinoamericanismo sólo podía plantarse con firmeza a condición de ser cosmopolita, es decir, en la medida que supusiera el conocimiento lo más pleno posible de la cultura europea, como para fundamentar con solvencia sus juicios sobre el valor del pensamiento o la literatura latinoamericana. (No en vano, a propósito de Romero, Gutiérrez Girardot (en p. 265) invoca a Borges: “que nuestra tradición es Europa y que tenemos derecho a esa tradición”). Pero José Luis Romero, el otro gran modelo intelectual junto a Henríquez Ureña, no solo permite entender especularmente la inflexión clásica de la vanguardia o la cosmopolita del latinoamericanismo de Gutiérrez Girardot. Hay otro elemento que establece un tejido que nuclea la galería de héroes intelectuales –todos, de Bello a Romero, involucrados en tiempos que reclamaban cambios históricos–, con los que Gutiérrez, de algún modo, se “ nombra ” a sí mismo: la “confianza humanista e ilustrada” (p. 261).

## Segundo autorretrato: El polemista

No sé hasta qué punto concurrían a la vez deber crítico y placer en Gutiérrez Girardot a la hora de presentar el costado menos frecuente de textos y autores. Así, por ejemplo, no dudaba en entregar fragmentos “incómodos” y riesgosos de César Vallejo:

Existe una palabra que ha causado y causa confusiones inextricables: la palabra ‘revolución’. Esta palabra ha perdido, con frecuencia, su alcance y contenidos vitales, para convertirse en máscara, del impostor,

del renegado y del oportunista. ¡Qué tráfico de aventureros, de cobardes y traidores, se ha consumado al amparo de esa contraseña de comadres! ¡Qué contrabando de ideas, de personas y arribismos, se ha perpetrado al amparo de este pasaporte!<sup>27</sup>

Un riesgo similar decidió asumir Gutiérrez Girardot al menos desde los años 70: al construir una nutrida casa de “enemistades electivas”. Es justamente su compulsivo y consciente talante polémico, a veces incluso recurriendo al más duro sarcasmo, la imagen como intelectual por la que más fácilmente fuese “distinguido” Rafael Gutiérrez Girardot, a veces, quizás, en detrimento de sus mejores propuestas crítico-historiográficas. Títulos como *Provocaciones* o *Heterodoxias* sirven de obvia proa.

Un texto de Gutiérrez Girardot que apostaría ha pasado inadvertido (¿por tratarse de un alemán?), el citado “Hugo Ball o la circunferencia de la vanguardia”, funciona ejemplarmente para esta serie de involuntarios autorretratos o alter-egos. En él, presenta de partida al dadaísta como un “polemista político y ‘francotirador’” (p. 84). Ambos términos se avienen al colombiano, pero hay un tercer elemento crucial que los unifica (y que también corresponde a Vallejo, con quien comparte el alemán el ansia de redención final de un espíritu sometido al vacío desolador del hombre moderno): la independencia de criterio. “Ball desvela [...] la naturaleza de la inteligencia comprometida no con un partido sino consigo misma, con la pasión del conocimiento” (p. 102), dice Gutiérrez Girardot, contando para ello con la confesión del propio Hugo Ball: “No pertenezco a ninguna facción; las combatiré todas” (p. 103). Por eso, aunque fuese

---

27 Vallejo, César, “Escollidos de la crítica Marxista”, *El arte y la revolución*, tomado de Rafael Gutiérrez Girardot en “César Vallejo y Walter Benjamin”, *César Vallejo y la muerte de Dios*, ed. cit., p. 164.

más “visible” por su quehacer como agitador dadaísta, en su *Para una crítica de la inteligencia alemana*, Ball no temerá afrontar la crítica radical de los pilares de la cultura alemana: Lutero –en especial–, Kant o Hegel (p. 86)... ni pagar sus consecuencias: “por su independencia [...] sufrió el castigo que depara la sociedad masculino-chismosa y gregaria de su país a quien no se integra en el rebaño de lobos con piel de oveja, esto es, la reticencia, el olvido premeditado y la marginación oportunista” (p. 84).<sup>28</sup> De cara a su campo intelectual, Ball será, como Henríquez Ureña, un antihéroe, aunque con ribetes más dramáticos: un “crucificado” (p. 87).

No obstante, en ese mismo texto, Gutiérrez Girardot avanza una afirmación cuya lucidez trasvasa los alcances o problemas de la crítica de Hugo Ball para expandirse (como algo más que una sombra y tal vez autocriticamente) sobre la propia ensayística del colombiano. A propósito de las reflexiones de Ball sobre Lutero, Gutiérrez llega a señalar: “el intento polémico sofoca naturalmente la fundamentación detallada de las contrapropuestas” (p. 95). Para ambos casos se marcan los límites de la polémica, su riesgo mayor. Y no obstante al “no obstante”, volviendo a Pero Grullo... ¿no es la provocación –brazo hiperbólico de la polémica– un vehículo frecuente de toda vanguardia y, por ende, condición de posibilidad del cambio? O aún más: ¿no funciona la polémica en los mejores casos como agente expresivo de

---

28 Por cierto que frecuentemente Gutiérrez Girardot se expresará en términos similares de la intelectualidad y el mundo cultural español o el latinoamericano, y con un verbo aún más encendido y sarcástico cuando le corresponda el turno a la universidad o la aristocracia colombiana. De momento, para ejemplificar, me quedo con un delicioso fragmento de engañoso sabor a candorosa crónica de viajero que Gutiérrez Girardot le dedica a la universidad colombiana: “Cerca de la iglesia de las Aguas y del monumento a Policarpa Salvatierra y del domicilio de una fábrica de cerveza, se instaló una fábrica llamada Universidad que produce calcomanías de Mickey Rooney, encarnación del universitario norteamericano tan superficial como ‘pendejo’ y que debió constituir una decisiva vivencia cultural del eximio fundador de esa institución” (en “La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno Durán”, ed. cit., p. 200).

la razón crítica y no constituye esta la médula desde la que se erige el mundo moderno? Por lo demás, si bien existe el peligro de que el lector se quede con el gesto y no con la argumentación,<sup>29</sup> existe, al menos en el caso de Gutiérrez Girardot, la no menor compensación del frecuente recurso al humor, algo cada vez más infrecuente en el medio universitario, donde no pocas veces se confunde la pose adusta de lo grave con lo científico?

Más allá de asuntos de “personalidad”, los años 60 y 70 fueron un caldo de cultivo propicio para el desarrollo del Gutiérrez Girardot polemista, que veía en su época una fase decadente y enmascaradamente totalitaria del capitalismo, alimento inminente de dictaduras y nuevos nazismos, y cuyo mejor símbolo era la idea de confort (o confort-mismo) que encarnó en la clases medias (académicas incluidas) surgidas en el promediar del siglo, sustento del nacionalismo desarrollista y servil, y en las hollywoodenses aristocracias latinoamericanas, comprometidas con “la incongruencia de quien cree que la mejor manera de gobernar es la abdicación [ante EE.UU.]” y cuyo ideal “consistió en una mezcla de Jorge Negrete y Robert Taylor [...], de charro y eficiente galán moderno norteamericano, de una América folklórica y una Norteamérica confortable, de ranchera y foxtrot”<sup>30</sup>. Desde ese punto de partida, su talante polémico, sus provocaciones, estuvieron orientadas a la crítica de la realidad histórica y sus poderes; crítica

---

29 El propio Gutiérrez Girardot lo advertía su firme defensa de los “excesos” de toda polémica, cuando, a propósito del manejo de la polémica en Sarmiento, afirmaba: “suponer que una polémica diferencia minuciosamente sus tesis es tanto como esperar que el polemista [sea] medurado [...]. La polémica deja de ser polémica y puede convertirse en el formulario simple de una encuesta estadística” (en “La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX”, *El intelectual y la historia*, ed. cit., p. 88).

30 Gutiérrez Girardot, Rafael, “Prólogo”, *Pedro Henríquez Ureña. La utopía de América*, ed. cit., pp. xiv-xv.

centrada de preferencia en el campo intelectual –los poderes del saber–, sin por ello esquivar pasajes o textos sobre otras instancias más decisivas (las “aristocracias”, la iglesia, ciertos marxismos, los totalitarismos, las exclusiones sociales...), y casi siempre haciendo énfasis en la articulación de figuras y proyectos intelectuales con las políticas de esas otras instancias. La polémica era, pues, mucho más que un estilo o un gesto de parte de Gutiérrez Girardot; tenía su “fundamento”: la crítica utopista de todo poder ilegítimo e injusto y la defensa del conocimiento.

En el “Preliminar” de *Provocaciones*, seguramente Gutiérrez Girardot ya conocedor de su fama como polemista, daba la vuelta a la tortilla: las provocaciones más radicales procedían de la realidad que suscitaba las suyas: sea de “la santanderina República, de la Dictadura embozada y sutilmente terrorista de los socarrechos y archiniegas, es una provocación”<sup>31</sup>; del “racista” Ortega y Gasset, exaltado en Colombia y España por “la carencia de crítica” (p. 8); o la invención del “‘realismo mágico’ [...] solamente un síntoma de la petrificación de una ciencia, la ‘filología hispánica’”, que “se detiene a contemplar una mancha de aceite y no ve la totalidad y la grandeza del cuadro” (p. 9); u Octavio Paz: “no hay probablemente mayor provocación que la confusión apodíctica y el exhibicionismo arrogante y semicultural del poeta cósmico” (p. 13). “Enemigos” alérgicos a la “discusión fundada, crítica, juicio libre, exclusión de mitos, es decir, cuestionamiento de toda simulación” (p. 12). De hecho, la adopción acrítica de figuras y modelos teóricos, especialmente los “deshistorizantes” y carentes de rigor, causantes de “olvidos” de autores y textos que Gutiérrez Girardot consideraba genuinos y sólidos ejemplos del pensamiento moderno, probablemente fuese el

---

31 *Provocaciones*, ed. cit., p. 7.

objetivo principal de su actitud polémica. Así, Gutiérrez Girardot, calificaba al formalismo ruso (Sklovsky) o checo (Mukarovsky) de “cielo de las perogrulladas”, “equivalencia científica del canto grave de los cosacos y del alma rusa”; o de “arroz con mango”, las proposiciones teóricas de Barthes, Macherey, Foucault..., por haber “contribuido considerablemente al enriquecimiento de la ciencia literaria: con el rigor verbal de los análisis, y con la liquidación de la historiografía literaria”<sup>32</sup>.

En no pocos casos, sus juicios sobre o contra los distintos formalismos o su animadversión hacia ciertas figuras (Paz, Ortega y Gasset, Mariátegui, Foucault...) tomaba pie en la revelación de algo más que “gazapos”:

Foucault [...] aseguró que su *Historia de la sexualidad* (1982) era la primera que hasta entonces se había hecho. Bajo otro nombre, *Historia de las costumbres sexuales*, el marxista no leninista Eduard Fuchs había publicado entre 1909 y 1912 una historia de la sexualidad desde la Edad Media hasta la era burguesa, que documentaba esa historia además con las manifestaciones de esa sexualidad en el arte.<sup>33</sup>

Otros saldrían incluso peor parados: “Amado Alonso supone, muy peninsularmente, que la novedad de la *Gramática* de Bello no se debe a Bello, sino a Humboldt, a Alejandro, quien en un acto profético informó al adolescente Bello a su paso por Caracas sobre la teoría gramatical de su hermano, que todavía no había formulado”<sup>34</sup>. Con ello Amado Alonso, autor del prólogo a la *Gramática...* en la edición de las *Obras completas*, en su afán de “minusvalorar a un hispanoamericano”, sería ejemplo del “cretinismo

---

32 “Prólogo”, *Pedro Henríquez Ureña. La utopía de América*, ed. cit., p. xxviii.

33 “Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana”, *El intelectual y la historia*, ed. cit., p. 146.

34 Ob. cit., p. 132.

histórico”<sup>35</sup>. (Otro pilar de la estilística hispánica, Carlos Bousoño, sufriría con más frecuencia y saña sus dardos).

No tan al margen, debe decirse que España, junto a Colombia y quizás Alemania, fue de los países donde mayor reconocimiento tuvo Gutiérrez Girardot, y no solo porque allí se dictaron y publicaron buena parte de sus conferencias y libros. Quizás no solo tampoco por las muchas páginas lúcidas (y amorosas) dedicadas a grandes escritores pero insuficientemente apreciados (Antonio Machado, Jorge Guillén), sino porque algunos sectores intelectuales o académicos se vieron (auto-)representados en la demolidora crítica y por las provocaciones que ejerció contra figuras de gran cartel y patas de palo, favorecidos por un medio donde su discusión era poco menos que impensable. Ya para 1977, en “Sobre el modernismo”, denunciaba la mirada colonial (y machista) de figuras como Guillermo Díaz Plaja o Pedro Salinas, quienes asignaban roles femeninos al modernismo hispanoamericano de Darío frente a la “reciedumbre” unamuniana de la Generación del 98. Gutiérrez Girardot replicaba sin complejos:

muy difícilmente han podido explotar los totalitarismos el modernismo como fuente de sus consignas y de su ideología. Los discursos de José Antonio Primo de Rivera, en cambio, están llenos de tácitas o expresas referencias a los padres e hijos del 98 [...]. El modernismo no es fascistizable, el 98 en cambio es prefascista.<sup>36</sup>

---

35 No obstante, Gutiérrez Girardot, quizás por elegancia mas no con justicia, no se ensaña del mismo modo con el responsable último de la edición: ¡el Ministerio de Educación de Venezuela! Y eso, claro, es un problema.

36 Aunque publicado inicialmente en la revista *Escritura* (Nº 4, 1977), cito por Sosnowski, Saúl, *Lectura crítica de la literatura*, Tomo II, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 269.

Sin duda su “blanco” hispánico preferido fue Ortega y Gasset. Si bien podía aparecer integrado a su crítica del irracionalismo bergsonian o heideggeriano, favorecedores de “la carencia de auténtico rigor intelectual”, por negar la posibilidad de un pensamiento sistemático de “método crítico y exposición coherente de los resultados de una investigación”, perpetuando así el peso de “la fe [...] sustituida por la intuición”, con el rechazo “del conocimiento y de la discusión crítica de la historia del pensamiento”<sup>37</sup>, Ortega y Gasset participaba además de otra “categoría” –compartida protagónicamente con Octavio Paz–: la “liliputiense gigantomaquia”<sup>38</sup> de ensayistas cortos de miras y llenos de sí mismos.

En *Provocaciones*, Gutiérrez Girardot incluye dos textos dedicados a Ortega y Gasset escritos en dos registros bien diferenciados pero que satisfacen un mismo objetivo: la demolición de un ídolo. Uno: “José Ortega y Gasset en el primer centenario de su nacimiento”, es una conferencia dictada en España, trabajo de tono mesurado, pesquisa entre filológica y detectivesca que demuestra puntualmente cómo las relaciones de Ortega con filósofos alemanes coetáneos de las que se ufano en sus ensayos o no existieron o fueron no correspondidas. Otro: “Ortega y Gasset o el arte de la simulación majestuosa”, publicado en la revista *Quimera* (Nº 103-104, 1991), es una abierta provocación al “Dios simulador”, burla feroz que toma pie en una cita del propio Ortega: “no podría decir [...] cuál es la proximidad entre la filosofía de Heidegger y la que ha inspirado siempre mis escritos, entre otras cosas, porque la obra de Heidegger no está aún concluida, ni, por otra parte, mis pensamientos adecuadamente desarrollados en *forma impresa*”<sup>39</sup>. Recuer-

---

37 “Prólogo” a *La utopía de América*, ed. cit., pp. xvi-xvii.

38 Gutiérrez Girardot, *César Vallejo y la muerte de Dios*, ed. cit., p.176.

39 *Provocaciones*, ed. cit., p. 122. Las siguientes citas corresponden a esta edición.

da gozosamente cómo *La Codorniz* lo proclamó: “Primer filósofo de España y Quinto de Alemania” (p. 123), considera muchos de sus juicios como “desafueros de rastacuerismo” (p. 126) o “cantinflada involuntaria” (pp. 130-131), y lo trata de “estafador” (p. 126), por no perdonar su “simulación de ciencia” (p. 133), tal como Franco “simuló pomposamente el Imperio” (p. 136). Más allá del tono encendido, está claro que Gutiérrez Girardot aporta, en ambos textos, pruebas para sustentar su juicio condenatorio:

Con la novedad, introdujo lo que sofoca la posibilidad de asimilar y acrecentar la novedad; introdujo la simulación de ciencia, el truco bibliográfico [...], el arte peculiar de la ‘inlectura’ [...], la justificación ‘importantista’ del balbuceo, la adquisición de fama científica mediante el chulesco además de estrecha amistad con los grandes, en otras palabras; una especie de onanismo [...] que Ortega encubrió con gesto majestuoso (p. 133).<sup>40</sup>

---

40 Aunque no alcanzasen tal clímax, los dardos Gutiérrez Girardot rozaron también a pensadores como Mariátegui, Augusto Salazar Bondy, el hispano-mexicano José Gaos o Leopoldo Zea. Pero para el caso de América Latina, Gutiérrez Girardot reservó casi todo su “veneno” para la figura de Octavio Paz en “Notas al margen de *El arco y la lira* de Octavio Paz” (*Provocaciones*, pp. 15-28): “Los lectores que se emocionan con las cataratas sonoras del narciso telúrico Neruda o con las verbosidades peninsulares de León Felipe o con las ternuras materno-lácteas de Gabriela Mistral encontrarán en la obra del filósofo, helenista, sociólogo, germanista, anglista, galorromanista, hispanista, orientalista y místico mexicano Octavio Paz, esto es, *El arco y la lira*, ocasiones de sobra para satisfacer de modo alucinante la curiosa necesidad de embriagarse con nebulosidades. A juzgar por la larga vida que el Señor y, sin duda, los mitos aztecas concedieron a este libro, debe haber en los países de lengua española un considerable número de analfabetos que todavía confunde la caricia retórica del sermón enmarcado en incienso y sonidos ventosos del órgano coral con el uso modesto de la facultad de pensar” (p. 15). Publicado el libro de Paz en 1956, su éxito contrasta, para Gutiérrez Girardot, con el silencio que pesa sobre obras de la década anterior (de Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Francisco Romero o José Antonio Portuondo), con lo que se perdió para el ensayo “soltura y saber, claridad y orden de la exposición y precisión conceptual, acompañados de un estilo terso y elegante” (p. 16). “Epígono de Ortega y Gasset –en Cataluña se

Pero la polémica, por la vía de las goethianas “afinidades electivas”, frase a la que Gutiérrez recurrirá en más de una ocasión, y como había señalado ya en el prólogo a *El intelectual y la historia*, tendrá su costado positivo: la de la “galería” de grandes polemistas latinoamericanos. Así, la polémica, en el ya citado “La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX”, permitirá a Gutiérrez Girardot establecer una suerte de historia intelectual en la que destacan los fundadores del “arte de la justa injuria” (p. 104) en América Latina y, por supuesto, en la que Gutiérrez Girardot se proyecta y autorretrata: de Fernández de Lizardi a González Prada, pasando por Sarmiento o Montalvo, “el ataque a la persona o a las instituciones [...] era un ataque, una crítica ‘ilustrada’ a las visiones del mundo y a las situaciones sociales y políticas que se cristalizaron en ellas” (p. 70). Esa razón, la crítica política o de políticas, expresadas por “arte” de la polémica, nucleará el elogio de sus modelos intelectuales y funcionará como justificante de partida de su propio ejercicio.<sup>41</sup>

---

lo llamó ‘Ortega y Gasset con poncho’, Octavio Paz es, como su inspirador y ejemplo, un pomposo simulador de cultura” (pp. 18-19). “Oh! Paz”, como lo llama repetidas veces, a modo de sarcástica letanía, seguidor del reaccionario E.R. Curtius, antípoda de Borges y Alfonso Reyes, “cacique intelectual y universal”, “[e]s el exótico con el que Latinoamérica contribuye a la necesidad de folclore del mundo curiosamente civilizado, el precio que paga el subdesarrollo voluntario para ser consagrado internacionalmente” (p. 28).

- 41 Hay también otro tipo de proposiciones que, sin tener la apariencia de la polémica o la provocación, resultan funcionar en la práctica como tales. Por ejemplo, pensando en cierta crítica rígida que se quiere de izquierdas, así funciona su inclusión admirativa de Andrés Bello como figura central de su latinoamericanismo y como modelo de sí mismo; o el arriesgado (y por ende irreverente) rescate de otras figuras intelectuales asociadas (justamente) al conservadurismo. Decía en mi prólogo a *El intelectual y la historia*: “Aunque parezca paradójico, dicho rescate parte de una concepción radicalmente racionalista de la democracia como práctica político-intelectual llevada al terreno del ensayo crítico o historiográfico. La idea de que ‘una izquierda sin derecha conduce siempre a un dogmatismo, esto es, a una sustitución de la derecha bajo la máscara de izquierda’ [...], hará que [...] Gutiérrez Girardot asigne un papel de relieve a intelectuales como René Gabriel Moreno, Miguel Antonio Caro y José de la Riva Agüero, al reconocerlos como

Por lo demás, la crítica polémica, provocadora, de Gutiérrez Girardot afectaba zonas altamente “sensibles” de las discusiones sobre/en América Latina. Con mayor o menor acierto, practicaba un discurso políticamente incorrecto, a veces hasta la mofa, a propósito de “grandes temas” de una data más larga de lo deseable y que aún hoy muestran su resistencia a desaparecer. A veces simplificando –con premeditación o no– la historia de ciertas discusiones o reduciéndolas a las posiciones menos complejas y más difíciles de sostener, como para facilitar el ataque; es el caso de cierto tipo de “indigenismo”:

Todos los intentos de ‘redención’ del indio, los diversos ‘indigenismos’ fracasaron no sólo porque se enfrentaron a la situación con argumentos abstractos y con sentimentalismos intimidantes ni, sobre todo, porque lo colocaron en un marco político maniqueo, de retrasado cuño rousseauiano (el buen salvaje pervertido por la civilización), sino principalmente porque no tomaron en cuenta el hecho de que antes de ‘civilizar’ al indio había de ‘civilizar’ a sus pretendidos civilizadores: a la supuesta y pretendida aristocracia de papel crepé, cuya única gran contribución a la cultura occidental consiste en dar material abundante para una Historia universal del Kitsch.<sup>42</sup>

---

‘indispensable[s] complemento[s]’ de la construcción de la modernidad latinoamericana. Y ello es válido tanto para aquellos ideólogos que, como Caro, asientan nexos con el pasado [...] hispano o latino, como para aquellos que, como Moreno, dedicaron buena parte de sus energías a ‘la tarea de conservar’ [...]. Ambas actitudes, constituyentes de tradición, proveerán de condición de existencia a la opinión pública, que para Gutiérrez Girardot quiere decir: ‘discusión, sin [la] cual desaparece lo que justifica la política y en vez de contraposición de razones se convierte en lucha de dogmatismos’; en otras palabras, servirán de fundamento a la crítica (Lasarte Valcárcel, Javier, “Gutiérrez Girardot: polémica y utopía”, en *El intelectual y la historia*, ed. cit., pp. 10-11).

42 En “La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno Durán”, ed. cit., p. 190.

Otras, desplegando su agudeza para contribuir a una trabajosa demolición: el *affair* “identidad”. Aunque intelectuales ensayistas o académicos como José Ignacio Cabrujas (“Se busca la identidad viva o muerta. Preferiblemente muerta), Carlos Monsiváis o Néstor García Canclini, y no pocos libros “teóricos” de los 60 al fin de siglo, hayan dedicado no pocas páginas a mostrar tal entelequia “folclórica” como idea necesariamente reduccionista y excluyente, pasto de nacionalismos fundamentalistas o instrumento de populismos demagógicos, de índole siempre conservadora y propicia a los totalitarismos, su uso en discursos políticos o culturales es aún hoy en día de una fortaleza temible, con la anuencia de sectores significativos de cualquier población de Ecuador o Venezuela a Estados Unidos o Francia.

Así, Gutiérrez Girardot recordaba, en “La identidad hispanoamericana”, que el asunto de la identidad fue en Europa, más que un “problema”, asunto de “ideología en el más prístino sentido de tal concepto en Marx”<sup>43</sup>, pues fue artefacto cultural que sirvió de argamasa para la consolidación de la burguesía y los Estados nacionales, y para justificar actos de coloniaje ante estados considerados como inmaduros e inferiores (pp. 202-203). Y denunciaba su carácter instrumental en mano de lo que él llamaba las “aristocracias latinoamericanas”. Ante el reclamo de Bolívar (“Uncido el Pueblo Americano al triple yugo de la ignorancia, de la tiranía y del vicio”) quería Gutiérrez Girardot desenmas-carar su trasfondo:

El triunfo de estos obstáculos poderosos, irresponsables y viles no plantea un problema de identidad [...]. Es el problema de un estrato social, llamado clase dirigente o aristocracia, según el caso, cuyos miembros

---

43 En *Provocaciones*, ed. cit., p. 202.

u hombres, que están por debajo del mal y al margen del bien, se empeñan [...] en diversificar y ornamentar el delito para presentarlo como norma ideal y lógica de convivencia y de justicia. Es el hombre prehistórico de Neanderthal que se escapó de sus tumbas y se vistió de frac. El problema es, pues, el de la supervivencia y la constancia de esos fantasmas [...]. Hablar de identidad, en cualquier sentido, equivale a distraer de esta oprobiosa realidad (p. 205).

En otro sentido, Gutiérrez Girardot recordaba también la lúcida respuesta que Alfonso Reyes dio al historiador argentino Ricardo Rojas cuando pesquisaba sobre una “fórmula ya hecha, fácil y prontamente asimilable” de identidad nacional: “Felicitémonos [...] de que no se haya inventado hasta hoy un comprimido Bayer que nos permita ingerir, de un trago, toda la conciencia nacional” (p. 207). Con Reyes, pedía leer los libros “no como catecismos o manuales de confesionario y comulgatorio para almas afligidas que han perdido la orientación de su parroquia” (p. 208), al tiempo que buscaba desacreditar tal entelequia como posible punto de partida de cualquier intento historiográfico: “¿Hay motivos convincentes, fundados de modo sólidamente conceptual, para analizar la historia de la literatura hispanoamericana con un concepto historiológicamente anacrónico y literariamente inepto como el de ‘identidad’?” (p. 209).<sup>44</sup>

---

44 Esta ocurrente y feliz respuesta de Reyes, Gutiérrez Girardot la repite al menos en otros dos textos. Uno de ellos, “Mestizaje y comopolitismo: perspectivas de interpretaciones literarias y sociológicas de América Latina” (en *Insistencias*, ob. cit., pp. 241-256), en tanto aborda otro “gran tema” sobre América Latina, implicado con frecuencia en el de identidad, pues una de sus fórmulas históricas y “exitosas” ha sido la del “continente mestizo”, retoma además parcialmente su argumentación (por ejemplo, su insuficiencia en tanto concepto para explicar cultural o sociológicamente América Latina o su proveniencia de las operaciones simbólicas depuradoras y racistas que contribuyeron a consolidar el establecimiento de los Estados-nación), aunque me

## Final con “peros”, tinos y una asignatura no superada

### “Peros”

Además de algunos “excesivos” excesos o injusticias que el verbo provocador comete contra “personas e instituciones”, con el riesgo siempre latente de perder seguidores o de entrar en contradicción con su propio proceder, el trabajo crítico de Gutiérrez Girardot plantea de hecho problemas de mayor “calado”, que trascienden opciones de estilo, gustos o (in-)tolerancias.

A Beatriz Sarlo, por ejemplo, se le hicieron en su momento duras críticas desde los estudios culturales y postcoloniales latinoamericanos a partir de textos como *Escenas de la vida postmoderna* (1994) o “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”<sup>45</sup>. Más allá de muchas

---

atrevería a decir que supera en factura y solidez al de “La identidad hispanoamericana”. No faltan en ella provocaciones como los recordatorios de que Europa ha estado atravesada por procesos de mestizaje (que han “afectado” directamente a figuras como Goethe o Thomas Mann), siendo así naciones más “blanqueadas” que “blancas”; y además ofrece un panorama histórico del peso real de los componentes raciales y de sus procesamientos en América Latina, incluyendo a intelectuales que lograron trascender las limitaciones de tales manejos (Andrés Bello, Rubén Darío, Alfonso Reyes, –muy discutiblemente– José Vasconcelos, Borges...), en favor de aperturas cosmopolitas que se tradujeron, más allá de las apariencias de dilemas rígidos y pobres, en obras sólidas sobre las que poder asentar originalidades o diferencias, y a otros que no lograron escapar al “juego de las razas” (Ugarte, Bunge, Martínez Estrada, Paz).

- 45 Conferencia dictada en Duke University (1996) y publicada en *Revista de Crítica Cultural*, Nº 15 (1997), pp. 32-38. Y aún podría incluirse su participación en la Mesa “Literatura y valor” del Congreso de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (Florianópolis, 1998), recogida en Sarah de Mojica (comp.), *Mapas culturales para América Latina. Culturas híbridas-No simultaneidad-Modernidad periférica* (Bogotá-Berlín, Pontificia Universidad Javeriana-Wissenschaftlicher Verlag, 2001). Para el caso de las críticas a las posiciones de Sarlo, puede revisarse, entre otros: Mabel Moraña, *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004; o Alfredo Laverde Ospina, “Estudios culturales/crítica literaria: ¿una contradicción insuperable?”, en *Acta literaria*, Nº 49 (2014).

obvias diferencias entre Sarlo y Gutiérrez Girardot, puede que cuando menos los una la independencia crítica respecto de grupos y sistemas o modas, la agudeza de sus lecturas –algo cada vez menos usual– y la convicción de la que la aproximación a la literatura privilegie el diálogo que los textos establecen con su tradición, el campo cultural, la sociedad y el momento en que se producen y al que responden. Quizás también podrían compartir, de un modo general, las objeciones a las valientes y muy discutidas proposiciones de Sarlo, enfocadas especialmente, por un lado, en su defensa del “valor” artístico/estético y social de la obra literaria, por su potencialidad crítica respecto de sus “afueras”, en un momento en que hablar de literatura resultaba poco menos que pecaminoso o trasnochado en los auditorios de las élites académicas *à la page* de las dos Américas, ante las que Sarlo asentaba sus reservas sobre los cambios epistemológicos de la posmodernidad; cambios, por cierto, de los que Sarlo, a diferencia de Gutiérrez Girardot, no solo era totalmente consciente: “hablaba” a partir de su reconocimiento. Y por otro, de modo concomitante, en su rotunda defensa de la función crítica y, quizás, “con o sin nostalgia”, del lugar social que, como conciencia crítica, cabría corresponder al intelectual en estos tiempos de cambios y, por ende, de su “valor”.

Y si hubiese la tentación de reprochar una suerte de índole neoilustrada del discurso de Sarlo, ¿qué decir del de Gutiérrez Girardot, que gustosamente la aceptaría? Aún más, no solo daba por sentado el asunto del valor estético o social de la literatura,<sup>46</sup> sino que, como heredero de

---

46 Aunque al menos en un par de momentos (en “Revisión de la historiografía literaria hispanoamericana”, *Aproximaciones*, Bogotá, Procultura 1986, p. 27; y en “Temas y problemas...”, ed. cit., p. 113) se refiera a la necesidad de incorporar a una historia social de la literatura, su versión “rosa”, más que como la reivindicación de la telenovela que haría por entonces Martín Barbero, Gutiérrez Girardot pensaba tan sólo en la posibilidad de reconstruir un panorama general de las mentalidades actuantes en la sociedad y la cultura.

la “tabla de valores” de Henríquez Ureña –y esto es una de las notables diferencias con los trabajos de Sarlo– Gutiérrez Girardot confería una “importancia casi mítica [al] intelectual”<sup>47</sup>, al punto de figurarlo, si no como nuevo sacerdote o profeta, sí como titán o héroe, sujeto de una especie de mega-misión. Un pasaje de “Temas y problemas...” es definitivo al respecto:

Estas sociedades vejadas por quienes deberían defenderlas y dirigirlas, tienen hoy un único soporte y esperanza de recuperar su fuerza unitaria, y éste es el intelectual. Pero esta gigantesca tarea que corresponde al intelectual no es realizable sin esa nota que caracterizó a los arquitectos de América en el siglo XIX, esto es, responsabilidad y pasión intelectual (p. 147).

Tal posicionamiento, que no puedo compartir, no hará más que fijar a la inversa una dinámica en última instancia maniquea que permeará su visualización y valoración de la historia intelectual y cultural en términos de héroes/antihéroes, afinidades/enemistades, genuinos/simuladores...<sup>48</sup>

---

47 Zuleta Álvarez, Enrique, “Sociedad, historia y literatura en la crítica de Rafael Gutiérrez Girardot”, en Juan Guillermo Gómez, Bettina Gutiérrez-Girardot, Rodrigo Zuleta (comps.), *Caminos hacia la modernidad. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1993, p. 19.

48 Lo que no deja de ser paradójico es que al respecto me hago eco de una observación de Gutiérrez Girardot, cuya “autoridad”, más allá de las críticas, concedo con gusto, para apoyar esta distancia crítica respecto de su propio trabajo. En el ya citado “Mestizaje y cosmopolitismo...”, Gutiérrez asentaba el problema y la limitación de la “parcialidad temática”, dispuesta a exaltar las bondades de una literatura mestiza o indigenista, en detrimento de obras y autores cosmopolitas, del siguiente modo: “Al declarar que la autenticidad latinoamericana de la literatura depende exclusivamente del tema regional o indígena, dictaminó prácticamente quién y qué es latinoamericano auténtico y qué o quién no lo es. Creó, pues, una situación de ‘amigo-enemigo’ y favoreció el populismo que invocaba la autenticidad no sólo racial-social sino la autenticidad moral-patriótica. Se dibujó una imagen del blanco, extranjero y nacional, capitalista, que obedecía en parte a la realidad, pero que era considerablemente indiferenciada” (p. 252).

Más allá de que tal dinámica enlace con la idea del “gran hombre” (o la gran mujer) –y no es que rechace del todo la idea de una jerarquización siempre arriesgada–, creo que el problema es cómo este tipo de representaciones radicalizadas afectan el propio sentido crítico, aún más desde una perspectiva historiográfica; lo que deriva en una lectura de la historia o la actualidad extrema más que razonable, aun concediendo que la ausencia de discriminación puede derivar con facilidad en prácticas (ponderadamente) demagógicas o en farragosos listados carentes de compromiso crítico. Ello propicia que las “afinidades electivas”, los héroes modernos de Gutiérrez Girardot –Bello, Sarmiento, Henríquez Ureña, Reyes, Vallejo, Romero, Borges, García Márquez, Pacheco...– sean figuras sujetas sí a una lectura crítica en muchos casos lúcida respecto de sus aciertos y alcances, pero no problematizadora, como si se tratasen de figuras sin fisuras;<sup>49</sup> mientras que los “otros”, los falsos ídolos, solo parecen merecer la provocación, si no la burla.

Pero si bien asiento mi distancia de posiciones como estas de Gutiérrez Girardot (o Sarlo), por lo mismo, menos me resulta aceptable el rechazo radical a obras intelectuales de primer orden, sea por diferencias, desfases históricos o cognoscitivos, inconsistencias, provocaciones..., especialmente si provienen de instancias que, pretendiendo superar posiciones o modos de visualizar los fenómenos sociales excluyentes o agotados o ideologizadores, lo hacen desde “lugares” no siempre ajenos a la vedettización, a poses o gestos sacralizadores o a juicios tribunicios y nuevas fórmulas finalmente tan excluyentes

---

49 Tal actitud es clara en sus textos sobre sus héroes intelectuales más inmediatos (Henríquez Ureña o Romero), pero también es fácilmente observable tanto en textos de ambición historiográfica, como el ya citado e imprescindible “La formación del intelectual hispanoamericano del siglo XIX”, como en artículos centrados en individualidades, como “José Enrique Rodó, *revisited*” (*Insistencias*, ed. cit., pp. 45-65), por no repetir referencias ya hechas.

como los del “antiguo régimen”, con el agravante de todo doble discurso.<sup>50</sup>

## Tinos

En cualquier caso, más allá de desacuerdos, rescato por encima de todo el particular modo de “leer” obras, autores o procesos que tuvo Gutiérrez Girardot. Aparte de textos sobre Henríquez Ureña, Vallejo o Borges, cuyas aproximaciones me resultan “actuales” por sugerentes, hay otros más generalmente reconocidos que –“sin querer queriendo”– apenas he mencionado: su acercamiento al modernismo latinoamericano,<sup>51</sup> de consulta obligada (como los de Carlos Real de Azúa, Ángel Rama o Julio Ramos). Pero del mismo modo habría que resaltar otro tipo de textos muy poco atendidos, al menos fuera de su país de origen, tal vez (y más en estos años de latinoamericanismo nominal por atomizado) porque muchos de ellos versaron sobre literatura colombiana. Es el caso de un cu-

---

50 Salto-atrás: “¿Y quién decide qué es de ‘primer orden’?”, se ha dicho y se me dirá, a caballo, tal vez, entre la justicia y la demagogia. Reconozco que el problema del ‘valor’ no es de poca monta; por lo demás, las valoraciones construyen cánones, que siempre son excluyentes y permean, según su éxito o poder, toda institución que los ‘contengan’. ¿Pero está la solución en construir un contra-canon (¡oh, Rigoberta Menchú!)?, ¿en la descanonización a ultranza o en la desestimación del caduco problema-valor para abrirse a fenómenos y sujetos desestabilizadores de los presupuestos de las lecturas post-ilustradas y sus políticas, para señalar otros temas y vías (migraciones, políticas culturales, TIC y medios, ec-o-ralitura, globo-localizaciones, sexualidades, transoceanismos, creación digital...), otras miradas (nómadas, oblicuas, intersticiales, resistentes...) pero, en última instancia, inevitablemente de forma valorativa?

51 Sobre este momento crucial de la literatura latinoamericana, aparte del ya citado “Sobre el modernismo” (1977) y su libro de mayor difusión: *Modernismo* (Barcelona, Montesinos, 1983; ampliado en edición del Fondo de Cultura Económica, 1988), merecen destacarse también, por ejemplo, la compacta reescritura hecha en “La literatura hispanoamericana de fin de siglo” para la *Historia de la literatura hispanoamericana*. V. II (Luis Íñigo Madrigal coord., Madrid, Cátedra, 1988, pp. 495-506) o ensayos dedicados a autores modernistas, como “La obra en prosa de Rubén Darío” o “El dandismo en José Asunción Silva” (ambos en: *Insistencias*, ed. cit., pp. 23-44 y 89-106).

rioso *aleph*, recomendable como un inicial acercamiento a la obra de Gutiérrez Girardot, que perfectamente habría podido dar origen a otro artículo: “Estratificación social, cultura y violencia en Colombia”<sup>52</sup>, en el que se conjuntan de modo imprevisible la revisión de consideraciones teórico-historiográficas, la crítica de prácticas historiográficas referidas a Colombia y reflexiones historio-sociológicas a partir de la lectura de tres textos costumbristas colombianos. O el caso de un inteligente acercamiento a *La vorágine* de José Estasio Rivera,<sup>53</sup> centrado en la novela como *locus terribilis*, lúcidamente opuesto al *locus amoenus* de la *Silva a la agricultura* de Bello (p. 91), en la exclusión del poeta-hidalgo por la modernización burguesa (p. 94) o en la negación de la selva (tierra/naturaleza) como huida/salida (p. 97). Establece, además, sugerentes e inéditas conexiones con la idea de ausencia del Estado o de Dios y el caos o el vacío, o con autores como Vallejo, Nietzsche o Sartre, antes que retomar etiquetas y temáticas improductivas típicas del historicismo tradicional y la estilística (naturalismo, romanticismo, novela de la tierra...) o interpretaciones biografistas.

De hecho, el lector se puede topar con ciertos pasajes inesperados y certeros, propios más de una mente en ebullición –a veces algo incontrolada– que de un cómodo, prefijado y previsible estilo y patrón de trabajo. Como ejemplo, quizás sirva uno presente en “La crítica a la aristocracia bogotana ...”, donde, a cuenta de llamar la atención sobre la ausencia de estudios sociológicos sobre las “aristocracias latinoamericanas”, cuya política de la “ostentación”, construida, al modo de altares barrocos, por un sólido tejido hecho de

---

52 En: *Revista de Estudios sociales*, N° 7 (2000), pp. 9-18.

53 “*La vorágine* de José Eustasio Rivera. Su significación para las letras de lengua española del presente siglo”, *Cuestiones*, ed. cit., pp. 81-100.

simulacro y teatralidad (pp. 178-179), en la práctica uno de sus principales “instrumentos psicológicos de dominio” (p. 177), y siguiendo la idea de Fernand Braudel sobre la diferente duración de fenómenos de diversos períodos que pueden superponerse en uno, podemos encontrar al paso un sugerente hallazgo para la discusión sobre la cultura o el imaginario social o la historia de las mentalidades en América Latina, por el estilo de:

La ‘monarquía’ escondida en la mayoría de los hispanoamericanos constituye, como su catolicismo visceral, un ‘existencial’, cuyo análisis pone en tela de juicio los fundamentos secretos de su personalidad. Esos dos ‘existenciales’ están en íntima relación. La imagen jerárquica del mundo del catolicismo, que subyace al ordenamiento feudal y en Hispanoamérica al de la hacienda, nutre la ambición monárquica de todos precisamente cuando las consignas de ‘libertad, igualdad y fraternidad’ quebrantan la rigidez de la pirámide social. El ascenso social y la democracia que postularon estas consignas se convirtió en una potenciación del monarquismo católicamente atávico de los ‘criollos’: tras la Independencia estaban ‘*entre nous*’, la monarquía desterrada se llamaba República, pero a diferencia de la francesa que la impulsó y le prestó, en parte, modelos de organización estatal, las nuevas Repúblicas hispanoamericanas no rindieron culto a la Razón sino a variaciones de la Jerarquía eclesiástica y su organización: la magna patria que proyectó Bolívar se disolvió en parroquias, llamadas Naciones; Rosas, José Gaspar de Francia y García Moreno equivalían a los obispos, diversamente cultos o incultos; y los caudillos, a los párrocos. Los coros catedralicios fueron el modelo de los Par-

lamentos. Y los obispos y párrocos, a su vez, multifacéticos como son, mantenían el fuego de la obsesión monárquica (p. 174).<sup>54</sup>

## Asignatura

¿Y qué decir finalmente de sus trabajos y sugerencias sobre una eventual historia social de la literatura o la cultura latinoamericana? El asunto no es de fácil manejo. Sus sugerencias y presupuestos fueron múltiples y certeros, pero... ¿aún actuales? Para Gutiérrez Girardot una historia de la literatura latinoamericana debería descansar ante todo en “una noción de historia de reducida validez exclusiva para la literatura”, una historia social por tanto, dispuesta a:

tener en cuenta o interpretar sociológicamente [...] fenómenos de la llamada vida literaria, de la historia de la cultura, ser menos una historia de autores y obras en su contexto estético y social, y ser más una historia de las condiciones sociales en las que se desarrolla la literatura en su relación indisoluble de configuración estética y de institución social.<sup>55</sup>

---

54 Para un estudio histórico de las aristocracias latinoamericanas, Gutiérrez Girardot sugiere la aportación que pueden brindar obras como *Casa grande* de Luis Orrego Luco o *Un mundo para Julius*, aparte de centrarse en obras de García Márquez y Moreno Durán, para avanzar su idea, nada descabellada, de que tal mentalidad, nacida en la colonia, aún pervive vigorosamente en nuestros días. Para un estudio de tal naturaleza, también podrían funcionar como “insumos” sociológicos obras venezolanas, como *Cesarismo democrático* (1917) o su (casi) versión narrativa: *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Úslar Pietri.

55 “A propósito de las interpretaciones de la literatura hispanoamericana”, *Hispanoamérica. Imágenes y perspectivas*, Bogotá, Temis, 1989, pp. 56-57.

## Asimismo:

...deberá evitar todo fraccionamiento, abandonar todo criterio reduccionista, y colocar la literatura hispanoamericana como totalidad [...] [; lo que] exige que en sus análisis primen la contemporaneidad y no la nacionalidad de los autores, la simultaneidad de los géneros y la presencia de obras escritas que, como la literatura rosa o trivial, han sido descuidadas [...] por la historiografía literaria, aunque formen parte de la vida literaria entendida sociológicamente.<sup>56</sup>

Son, en general, sugerencias y proposiciones que empezaron a tomar cuerpo desde los 70, en textos como los referidos a sus principales modelos historiográficos latinoamericanos: las *Corrientes...* de Henríquez Ureña y la obra de José Luis Romero. Por lo que quiero/debo asentar el “valor” de las sugerencias historiográficas presentes en el “Prólogo” a *La utopía de América* (1987), precedido por “Pedro Henríquez Ureña y la historiografía literaria hispanoamericana” (1974), y las proposiciones formuladas en su *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispano-americana* (1989); textos que, además de funcionar como una suerte de compendio de principios historiográficos del colombiano, resultan ineludibles para quienes aún hoy crean en la posibilidad y necesidad de una historia social de la literatura y la cultura latinoamericanas. Habría que añadir además, a esa selección, lo más cercano a un ensayo de índole propiamente historiográfico: *La formación del intelectual hispanoamericano del siglo XIX* (1989-1990) –recogido, como *Temas y problemas...*, en *El intelectual y la historia*. En todo caso, la labor de Gutiérrez Girardot fue sobre todo la de un proble-

---

56 “Revisión de la historiografía literaria hispanoamericana”, ed. cit., pp. 26-27.

matizador e incitador, consciente de la necesidad e importancia de tal empresa.

Pero la pregunta que realmente cabe hacer hoy es ¿tiene aún sentido plantearse una historia social de la literatura o de la cultura –en el sentido que se quiera– latinoamericanas? Y de tenerlo, ¿cómo abordarlas? Más allá de lo que crea, no parece haber algo parecido a un consenso. El caso es que esta tarea sea quizás la zona menos satisfecha por quienes confluyeron en aquella Nueva Crítica (Literaria) Latinoamericana de los 70-80. Y no es que el vacío la defina en absoluto. Habría que mencionar, por supuesto y sin pretensión de exhaustividad, valiosos proyectos, como *La ciudad letrada* de Rama (1984) o el coordinado por Ana Pizarro: *América Latina: Palabra, literatura e cultura* (I: 1993; II: 1994; III: 1995). Y más allá, iniciativas más recientes, como la *Historia de los intelectuales en América Latina* (I: 2008; II: 2010), coordinada por Carlos Altamirano. O incluso historias de literaturas nacionales como la ingente *Historia crítica de la literatura argentina* en doce volúmenes, coordinada por Noé Jitrik. Y por supuesto, no hay por qué obviar u olvidar intentos editoriales coordinados desde fuera de América Latina, en los que han participado una cantidad apreciable de latinoamericanos, como la *Historia de la literatura hispanoamericana* (Cátedra, I: 1982; II: 1988; III: 2008) o los tres volúmenes de *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History* (Oxford University Press, 2004).

Esos intentos (que en su contexto y por distintas razones habría que llamar “titánicos”) pusieron de manifiesto, en algunos casos, por un lado, la necesidad de actualizar la concepción historiográfica en el sentido de renovar perspectivas y afrontar aspectos excluidos por los cánones de la historiografía tradicional, y, por otro, que una posible historia debía ser abordada por colectivos y no por individuos, aportando una mayor densidad en lo particular, aunque

quizás se haya creado un nuevo gran problema: la visualización global de los procesos a base de adiciones temáticas de tiempos y espacios, ¿conjuntos más bien?; de ningún modo descartables, es claro.<sup>57</sup> En todo caso, el nuevo milenio ha supuesto una merma notable de ese impulso incipiente y las “nuevas epistemologías” no han producido a la fecha nada equivalente, sea por las burocráticas exigencias de la vida universitaria (a veces fábricas cuantitativas de embutidos académicos, cuyas consecuencias aislantes e individualizadoras no logran ser superadas por las proliferantes “redes intelectuales” o los tradicionales “encuentros”, espacios de exposición y negocios académicos); o sea porque la crítica de las raíces de la historiografía, ilustrada, diseñada para satisfacer las necesidades unificadoras y excluyentes de los estados nacionales burgueses, celebre incluso su desmembramiento, dando cabida a la atención de sujetos, fenómenos y productos que apunten en otra dirección no necesariamente historiográfica.

En cualquier caso, por lo que a mí respecta, el discurso crítico e historiográfico de Gutiérrez Girardot, aunque susceptible de discusión, provocador y sugerente, está lejos aún de ser estela inoperante, polvoriento, mudo “monumento”.

---

57 Tampoco lo son las empresas individuales. Además del éxito incesante de *La ciudad letrada*, suerte de nueva biblia de los estudios sobre América Latina, hace poco José Carlos Mainer ha publicado su *Historia mínima de la literatura española* (Madrid, Turner, 2014). Ambas, aunque necesariamente “panorámicas” o limitadas, quizás cuenten con el agradecimiento de no pocos estudiantes. Por supuesto, sería ideal la constitución de equipos, capaces de profundizar en los conocimientos y de discutir frecuentemente sus avances, más que la participación necesariamente aleatoria de colectivos multinacionales con un escaso contacto entre los concurrentes, que ha llevado al diseño de conjuntos más que historias propiamente tales. Pero, de momento, eso parece ser mucho pedir.

## Releer *ECO*

*Juan Gustavo Cobo Borda*

Con 112 páginas aparece en Bogotá, en mayo de 1960, la revista *ECO*. La publica la librería y galería Buchholz. Karl Buchholz era un viejo librero alemán que había tenido librerías y galerías en Berlín, Bucarest, Lisboa y Madrid. La de Madrid se destacó en la década del 50 por haber abierto sus espacios a figuras como Chillida, Tápies y a lo que se denominaría el informalismo español.

Esta revista apuntaba hacia una defensa y exploración de la cultura de Occidente con perspectiva alemana (¿un eco quizás de la *Revista de Occidente* que en Madrid había pilotado Ortega y Gasset?). El primer número apostaba por la versión al español de textos poco divulgados en nuestra lengua. Un cuento de Hermann Hesse sobre un poeta chino y tres poemas de Gottfried Benn, uno de ellos sobre el momento en que Nietzsche enloquece en Turín, dan la pauta. Hay, además, un ensayo sobre Ernst Jünger y trabajos sobre Albert Camus, quien acababa de morir, y sobre el inesperado éxito del Gatopardo del conde de Lampedusa. En otras disciplinas, Heisenberg planteaba los problemas filosóficos de la física atómica a partir del descubrimiento de Planck.

El sumario, no hay duda, era notable si a ello añadimos además trabajos sobre arte y economía. Desde el primer número Ernesto Volkening, el crítico alemán que números más tarde sería el descubridor de García Márquez en sus trabajos pioneros sobre *Los funerales de la mamá grande* y sobre *La mala hora* ya desde sus inicios sería traductor regular de *ECO* y colaborador asiduo. Otros nombres de traductores: Carlos Patiño, un destacado filólogo quien firmaría con Álvaro Mutis el primer libro de poesía de los dos, *La balanza*, y Antonio de Zubiarre, un exilado español radicado en ese entonces en Bogotá como profesor universitario. Muy pronto los secundaría en tal tarea de traducción dos de los fundadores de la filosofía moderna en Colombia, Rafael Carrillo y Danilo Cruz Vélez, que viajarían a complementar sus estudios en Alemania, donde Cruz Vélez pudo recibir el influjo de un Heidegger que había retornado a la cátedra en Friburgo. En *ECO* aparecerían muy variados textos de Heidegger desde Hegel y los griegos hasta el texto cuando rechazó una cátedra en Berlín pues prefería permanecer en provincia, en su cabaña de la Selva Negra, al recorrer una vez más senderos en el bosque que lo incitaban a pensar.

Aunque no llevaba ilustraciones salvo el grabado de la carátula, los ensayos sobre pintores, llámense Paul Klee o Marc Chagall, no dejaban de llamar la atención por su pertinencia y calidad. En tal sentido el aporte de la argentino-colombiana Marta Traba, la crítica de arte que renovó el canon de la pintura moderna en Colombia, se estrenó en *ECO* con agudas reseñas de muestras itinerantes de arte alemán o de libros sobre la escultura en Europa.

Algo similar a lo que ocurrió con el recién fallecido (en 2015) Jaime Jaramillo Uribe, el fundador de la llamada “Nueva Historia” de Colombia, quien ya en 1961 adelantó un trabajo sobre el liberalismo colombiano en el siglo XIX en *ECO* y muchos capítulos de su clásico *El pensamiento colom-*

*biano en el siglo XIX*, nutrido en sus cursos en Francia, entre otros con Bachelard, y su conocimiento del pensamiento alemán y su admiración por Henri Pirenne. Pero su retorno a Colombia le permitiría enriquecer la mirada en el diálogo con figuras como Gilberto Freyre y José Luis Romero y tomar en cuenta la historia de las mentalidades.

Esta es quizás una de las constantes de *ECO*: traer lo ignoto y poco divulgado para así sustentar una mirada propia sobre estas tierras. Allí están los poemas de Aurelio Arturo y los textos de Álvaro Mutis, algunos de ellos tan afines al mundo de Kafka, sin hablar de sus *lieders* que buscan sintetizar en el poema la música del romanticismo alemán y los compositores austríacos.

No es de extrañar que los primeros doce números de 1960 y 1961 incorporen relatos de Henrich Böll, quien en 1959 había publicado *Billar a las nueve y media*, primer escalón que lo conduciría al Nobel, o que se hablara de Musil y Döblin, tan exaltado por Günter Grass como su maestro. Es sorpresivo, por el contrario, que en 1961 aparecieran en *ECO* dos poemas de Luis Cernuda. Uno de ellos “J.R.J. contempla el crepúsculo” sorprende por la eficacia con que se sirve de la cultura para efectuar una demoledora crítica a cierta fragilidad lírica del poeta de Moguer.

*ECO* no rehúye nunca su diálogo vivo con la poesía. Ingeborg Bachmann, desde el número 2, invoca a la Osa mayor y sus recias patas, con esa dura certeza que sorprendería a Paul Celan. Los otros poetas colombianos, compañeros generacionales de Mutis, como Fernando Charry Lara y Fernando Arbeláez, también reconocidos por Aldo Pellegrini en su *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1962), ocuparían su sitio en *ECO*, al igual que Jorge Gaitán, el fundador de *MITO*, con sus poemas gnómicos sobre China en marzo de 1962. No era una revista de poesía pero la poesía siempre ocupaba un lugar decisivo. De allí que haya dedi-

cado uno de sus números especiales a la figura de Hölderlin (números 123/124, 1970). Otros dos números especiales sobre Brecht (números 85/86) y sobre Nietzsche (números 131/132) son coherentes por la valía de los colaboradores y la riqueza y variedad de los textos traducidos de los homenajeados: Arendt y dos colombianos. Por una parte, Francisco Posada, quien interesado en la relación entre vanguardia y arte realista publicaría en Galerna de Buenos Aires un documentado libro, y Carlos Rincón, quien será traductor asiduo de la revista. En el caso de la dedicada a Nietzsche, bajo la dirección de Ramón Pérez Mantilla, aparecen Adorno y Horkheimer, Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Heidegger, Klossowski, y muchos textos aún no conocidos de la edición de Colli y Montinari.

Esta relectura de los primeros 182 números, que van de mayo de 1960 a diciembre de 1975, brinda indudables sorpresas. No tanto en relación con uno de los puntos álgidos como es la separación de las dos Alemanias o el Berlín fragmentado entre cuatro potencias, de lo cual da testimonio Uwe Johnson, “Una estación de metro berlinesa”; mezcla de relato e informe sobre las contradicciones, un tanto esquizofrénicas, que padecen sus habitantes, con tantas aduanas, requisas, peajes, y el omnipresente muro, sino sobre ese color gris inalterable que recubre Berlín Este y sus expectativas vitales. Pero sí desde la literatura y el arte, que son nuestro vector, es necesario reconocer cómo Buchholz y su hija Godula promovieron en Alemania arte latinoamericano y así la figura de Fernando Botero empezaría su ascenso en las cotizaciones pero también innovaría con sus rotundos volúmenes como los óleos en que exaltaría las suculencias carnales de las figuras femeninas de Rubens o ya en dibujos y grabados aquello que firmaría como Durero-Botero, un homenaje al gran artista alemán. También trabajos como los de Marta Traba y Álvaro Medina inaugurarían su corpus crítico.

En ese ir y venir entre dos polos, Colombia y Alemania, *ECO* miraría también hacia otros espacios y otras formas de expresión creativa. En estas primeras entregas Latinoamérica se percibe y afianza de un modo irreversible. Allí están poemas entonces escritos de Mario Benedetti y Carlos Germán Belli, de Jorge Eduardo Eielson y Eduardo Carranza, de Roberto Juarroz y Alberto Girri, de José Lezama Lima y de Octavio Paz (“Viento entero”, el gran poema escrito en la India), César Moro y Enrique Molina, Francisco Madariaga y Gonzalo Rojas, José Emilio Pacheco y Álvaro Mutis, Juan Sánchez Peláez y Tomás Segovia, Javier Sologuren e Ida Vitale, Juan Liscano y León de Greiff. Una abierta y verdadera antología de la poesía latinoamericana del momento. En este sentido, un valioso complemento fueron los trabajos críticos sobre poesía del venezolano Guillermo Sucre, ya sean sobre Borges, Huidobro, Vallejo o Gironde. También en el número 151 un amplio trabajo sobre Alejandra Pizarnik fue la primera lectura que se hacía de su obra en Colombia.

En otra área, la novela, *ECO* se vio honrada (número 82) con un capítulo inédito de *Cien años de soledad*, y un verdadero alud de análisis de la obra de García Márquez, que iniciados por Ernesto Volkening y reproducidos por Jorge Lafforgue en sus volúmenes colectivos sobre la nueva novela en Paidós se suman otros como los de Noé Jitrik sobre “La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*”, los de Helena Araújo sobre “Las macondanas”, los de Graciela Maturó o el de Jill Levine sobre lo real maravilloso de Carpentier a García Márquez.

Pero al lado de Lutero y Hegel, de Spengler y Burckhardt, de Ernst Bloch, con muchos aportes suyos y sobre él, era una real sorpresa el ensayo de Gostautas sobre Roberto Arlt, novelista de Buenos Aires (números 141/142) o el hecho de que dos secretos cuentos de Borges y Bioy Casares, en

un feroz lunfardo anti-peronista, hayan sido rescatados y presentados con tino: “La fiesta del monstruo” y “El hijo de su amigo”. También es una coincidencia notable que los dos críticos más representativos por aquellas fechas, los uruguayos Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama dedicaran su atención a Juan Carlos Onetti y que escritores que apenas empezaban a destacarse, como Augusto Monterroso y el venezolano Salvador Garmendia, recibieran plurales asedios críticos. Todo ello enmarcado en un despliegue teórico de gran novedad entonces con las traducciones de Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” o de Michail Bachtin, “Carnaval y literatura”. Había que pensar la novela pero también había que leer la novela, tal como sucedió con José Lezama Lima. En este sentido, las “Notas sobre *Paradiso*” del cuentista y novelista peruano Julio Ramón Ribeyro (número 91) son un ejemplo admirable de agudeza y comprensión.

*ECO*, en realidad, había trazado el mapa universal de la novela, sea Ellmann al escribir sobre Joyce, sea René Girard sobre “Los mundos de Proust” (número 44) o Robert Musil con cuentos y reflexiones o la lectura que realizó el mexicano Juan García Ponce. Sin olvidar a uno de los redactores de *ECO*, Hernando Valencia Goelkel, quien prestó en todo momento atención preferente a la novela, sea en su ensayo sobre *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry (número 49), Pavese, Graham Greene, Louis Aragon o Norman Mailer.

En el caso del cuento, donde hay muchos y muy brillantes ejemplos de autores alemanes, es interesante volver a poner de presente el carácter de *ECO* que sirve, en alguna forma, de puente entre lo producido en Colombia y su versión al alemán y la recepción crítica que allí experimentaron. Peter Schultze-Kraft, un habitual colaborador de la revista, preparó una muy amplia antología en alemán titulada *El duelo y otros cuentos colombianos*, publicada en 1969, que

presenta treinta y siete autores en 380 páginas. En uno de los párrafos del prólogo, traducido en *ECO*, Shultze-Kraft asienta su idea de la literatura colombiana.

Los más conocidos representantes de la literatura colombiana son, actualmente, Gabriel García Márquez, Eduardo Caballero Calderón, Manuel Mejía Vallejo y (en la periferia, pues el primero fue fundamentalmente poeta y ensayista y el segundo, es ante todo, dramaturgo y director) Jorge Zalamea y Enrique Buenaventura. Todos ellos están convenientemente representados en esta antología. Además, queremos llamar la atención especialmente sobre Álvaro Cepeda Samudio y Darío Ruíz Gómez, a los cuales consideramos los cuentistas contemporáneos más significativos después de García Márquez. (XXII, diciembre 1970, p. 162)<sup>1</sup>

Pero en el número 130 de *ECO*, Wolf Dieter Albecht criticaba la antología con mucha energía descabezando a Arciniegas y Caballero Calderón, poniendo en duda a un divulgador de las letras colombianas en Alemania como Günter W. Lorenz y declaraba tajante que desde el año de 1967: “Cuando se dice en cualquier parte ‘Colombia’ se piensa: Padre Camilo Torres Restrepo” (XXII, febrero 1971, p. 389).

En tal purga caían también Oscar Collazos, cuyo cuento de 1965 “Las compensaciones”, “es una narración sin conocimiento de problemas de transposición literaria ni de escritura, por desconocimiento aparente de los escritores que en otros países latinoamericanos ya habían hecho lo mismo quince o más años atrás” (ibíd, p. 395). También ponía en duda al fundador del nadaísmo, Gonzalo Arango, y el cuento inseguro de Gustavo Álvarez Gardeazábal y el ambicioso y falso de Ricardo Cano Gaviria. Los años parecen haberle dado la razón.

---

1 Para las citas de *ECO*, se indica entre paréntesis el tomo, el número, la fecha y el número de página.

En cambio, en el buen sentido, Luis Fayad y Roberto Burgos, cuyos cuentos incluidos en la antología fueron tomados de revistas pues aún no habían publicado libros, mantuvieron carreras muy fructíferas, en cuento (ambos colaborarían en *ECO* con nuevos aportes) y en novela, hasta el día de hoy. Quizás debemos hacer una pausa. Después de aparecer el número 182 de *ECO*, en 1975, cuando cumplía quince años de existencia, *ECO* se suspendió por un año por los altos costos del papel y la impresión. Pero reanudó su tarea con un renovado ímpetu. Raimundo Lida evoca a Murena a raíz de su muerte y en diálogos, cartas y poemas revive sus contradicciones y sus novelas esperpénticas. En marzo de 1977 en el número 185 de *ECO*, Noé Jitrik nos trae las primeras noticias en nuestro ámbito de Juan José Saer y *El limonero real*. También en esos años se vuelve sobre Walter Benjamin, aparece Jacques Derrida al hablarnos de Rousseau y Saussure, la teoría de la recepción surge con fuerza y nuevos nombres en el cuento colombiano como Marvel Moreno y Andrés Caicedo, el mito juvenil de *¡Qué viva la música!*, se presenta por primera vez al lado del gran poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas. *ECO* fue, además, la editora de los escolios de Nicolás Gómez Dávila, hoy tan traducido en Alemania. Pero otros temas inquietan como la filosofía analítica, la crítica de arte con Jorge Romero Brest y Damian Bayon, la novela de culto de Lucien Rebatet. Hay, como es natural en *ECO*, homenajes a Rilke y a Hesse. Y José Miguel Oviedo sigue, libro tras libro, la trayectoria de Mario Vargas Llosa. La teoría crítica (Albert Beguin, Lucien Goldmann, Roland Barthes) se hacía fecunda praxis en las notas de lectura o los ensayos de mayor calado. En tal sentido, Rafael Gutiérrez Girardot estudia el papel de la naturaleza en la novela latinoamericana. Enrique Lihn, el poeta chileno, desmonta el personaje novelístico Gerardo de Pompier y Habermas y Gadamer nos recuerdan que

*ECO* sigue vertiendo al español lo más destacado del pensamiento alemán. También en esos años se percibe con mayor asiduidad el portugués, trátase de Pessoa o el Brasil de Mario de Andrade, Murillo Mendes, Jorge de Lima, el movimiento modernista y Haroldo de Campos. Un nuevo espacio de suscitaciones. También llegan nuevas voces con Gabriel Zaid o entrevistas con Cioran. En mayo de 1980, en el número 223, José María Pérez Gay, ensayista mexicano, presenta y traduce pomas de Paul Celan.

En agosto de 1980, *ECO* cumple veinte años y un número triple lo celebra. Roger Munier vuelve sobre Heidegger y Guillermo Sucre revive un “raro” de Venezuela: el poeta suicida José Antonio Ramos Sucre. Por Alemania, Otto Flake. Pero el panorama se refresca con aproximaciones a José Bianco y entrevistas a Guillermo Cabrera Infante en otros números. En agosto de 1981, en el número 238, Paul de Man estudia a Maurice Blanchot. El historiador Germán Colmenares, en tres números de 1981, ofrece un dossier muy amplio sobre la forma de escribir historia. Traduce ensayos sobre la narrativa, la escuela de los “Annales”; la marxista, la económica, la social (Hobsbawn) y la historia social de la Hispanoamérica colonial. Un verdadero breviario al respecto.

En el número 245, de marzo de 1982, se celebra a Elias Canetti, Premio Nobel, de quien *ECO* ya había publicado dos textos y que ahora con un nutrido sumario de él y sobre él se torna una de las figuras más destacadas de la ficción y la reflexión. Igual sucedería en octubre de 1982 en su número 252 cuando García Márquez gana también el Nobel y un texto suyo sobre el pintor Alejandro Obregón abre el índice y trabajos de Martha Canfield y Jorge Ruffinelli sobre sus memorias lo complementan.

Una nueva comarca inexplorada se abre en septiembre de 1982 con el número dedicado al nuevo cine alemán:

Fassbinder, Herzog, Wender, Syberberg. Entrevistas, textos suyos y sobre sus films nos revelan su multifacética capacidad para enriquecer esta forma de expresión tan consustancial al siglo XX.

Números especiales también sobre la mujer o la obra de Kant caracterizan este tramo final de *ECO*, que dedica un número a la literatura argentina con textos de Olga Orozco y el estremecedor poema de Néstor Perlongher “Cadáveres”, que sintetiza el drama de los desaparecidos. A lo cual se añade una nota de Valencia Goelkel sobre el caso Timermann: antisemitismo y fractura de la sociedad argentina. En junio de 1984, en su número 272, concluye *ECO* su activa, generosa y fecunda labor, en el diálogo de América con Alemania y el pasado con el presente. De incorporar los debates a nivel mundial en nuestro ámbito latinoamericano y promover nuestras creaciones en mentes receptivas allende mares y montañas. El *ECO* se hizo voz y, como se ha visto, sigue resonando.

Los redactores de *ECO* fueron Hernando Valencia, Nicolás Suescún, Ernesto Volkening y Juan Gustavo Cobo Borda. Lo asombroso es cómo sobres con estampillas traían regularmente a Bogotá textos pasados a limpio con papel carbón de firmas como Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Sergio Pitol, Fernando del Paso (hoy flamante Premio Cervantes), Manuel Puig, Carlos Monsiváis y Sergio Ramírez. Una cosecha aún viva.

## El Instituto y los nuevos ceremoniales

*Raúl Antelo*

En el verano de 1931, salía el primer número de la revista *Sur*, con un texto de Waldo Frank, en que se proponía a Brasil, por excelencia, como el país tropical del Nuevo Mundo, mientras Jules Supervielle a su vez se detenía en las minucias de su viaje a Ouro Preto. En la Navidad de ese mismo año, pero en la Universidad de Buenos Aires, por lo demás muy cerca de la redacción de *Sur*, junto a una Agrupación de Partidos Reformistas de Izquierda, se creaba el Instituto de Cultura Latinoamericana, por determinación del decano Coriolano Alberini, un anti-positivista cercano a Bergson, que llegó a la administración universitaria de la mano de Ricardo Rojas, y con la firma también de Carmelo M. Bonet, autor de célebres libros de divulgación teórica, quien colocaba a la misma facultad bajo la advocación de los guías espirituales de su fundación, Darío y Lugones.<sup>1</sup> El Instituto cambia su nombre, para el actual, Instituto de

---

1 Bonet, Carmelo M., "Recuerdos de vida universitaria", *Centro*, N° 10 (Buenos Aires, 1955), pp. 28-43. En él destaca que el Instituto de Cultura Latinoamericana, "de escasos recursos, repartía mensualmente un modesto Boletín en el que sobresalía la información bibliográfica, hecha por egresados y supervisada por Arturo Giménez Pastor" (p. 36).

Literatura Hispanoamericana, en 1935, siendo su director Arturo Giménez Pastor (1872-1948), hombre de *La Nación* y del teatro, profesor en el Colegio Nacional y en la facultad, hijo de chileno y argentina, educado en el Uruguay. Contaba además con una serie de profesores adscriptos honorarios, comenzando por el citado Alberini y por un auténtico americanista como Pedro Henríquez Ureña, miembro del consejo de *Sur*, que sin embargo moriría poco después, en 1946. Figuraban también el académico Angel Battistessa; Bernardo González Arrili; el hispanista Augusto Cortina, en cuyos brazos muere Ureña, y el tío de Borges, Álvaro Melián Lafinur; el biógrafo de Sarmiento Juan Manuel Corcuera; un poeta de la tierra, futuro autor de una monografía sobre literatura brasileña, Miguel Alfredo d'Elia,<sup>2</sup> y dos filólogas hispanistas empeñadas en la enseñanza de la literatura, Francisca Chica Salas y Erli Danieri. Predominaba, como se ve, el abordaje filológico más tradicional y académico. En octubre de 1944, el Instituto invitó a dar un curso de cultura brasileña a Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), jurista y docente universitario, que había sido profesor de Historia de la Civilización Brasileña en la hoy extinta Universidade do Distrito Federal, creada en Río de Janeiro por Anísio Teixeira, donde dio clases entre 1936 y 1937. A esas alturas, Arinos ya había publicado también *Introdução à realidade brasileira* (1933); *Preparação ao nacionalismo* (1934); *Conceito de civilização brasileira* (1936); *Espelho de três faces* (1937); *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*; *as origens brasileiras da teoria da bondade natural* (1937); *Síntese da história*

---

2 Tercer premio de poesía en el concurso municipal que distinguió *El idioma de los argentinos* en segundo lugar. D'Elia, funcionario de vialidad nacional y ocasional crítico de artes plásticas en *El Mundo*, era autor de *Estampas en la tierra* (1930) y *La pampa y el río* (1932), amén de una monografía sobre lo telúrico. Ver Miguel Alfredo D'Elia, *El sentido de la tierra en la narrativa*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 1948. Es el tomo 7 de la serie Las literaturas americanas

*econômica do Brasil* (1938); *Idéia e tempo* (1939); *Um soldado do Reino e do Império*; *vida do Marechal Callado* (1942); *Mar de sargaços* (1944); *Homens e temas do Brasil* (1944) y *Desenvolvimento da civilização material no Brasil* (1944). Unos años antes, en 1938, había impartido cursos de historia económica brasileña en la Universidad de la República, en Montevideo, y, al estallar la guerra, estaba dando un seminario de cultura brasileña, en la Sorbonne, auspiciado por el Instituto Franco-Brasileño de Alta Cultura. Como miembro de familia insigne y representante de la alta cultura, no sorprende que, años más tarde, Arinos entrase a la Academia Brasileña de Letras, siendo recibido por el poeta Manuel Bandeira.<sup>3</sup>

En el curso que desarrolla en Buenos Aires, Afonso Arinos recuerda la metáfora fundante de Sarmiento para también con ella caracterizar su país.

La formación histórica del Brasil, como la de otros pueblos americanos –no todos– se basa, incontrovertiblemente, en este punto de partida inseparable de la totalidad de las consecuencias: el hombre ante el desierto. Es de recalcar la significación extraordinariamente rotunda que debe asumir aquí la expresión “desierto”, pues ella es concomitante a las ideas de va-

---

3 En el discurso de recepción, en julio de 1958, Bandeira destaca su libro sobre el indio brasileño y la noción de bondad a partir de la Revolución Francesa, “um clássico na bibliografia do assunto. Na elaboração desse magnífico estudo de literatura comparada, partistes do segundo Discurso de Rousseau e do ensaio de Montaigne sobre os Canibais. Mas verificastes que nem Rousseau e Montaigne, nem os franceses que vieram depois –Chinard, Ferdinand Denis, Paul Gaffarel, nem ainda os brasileiros que se ocuparam do tema tiveram consciência de quanto influiu o conhecimento dos nossos índios, ou melhor, o falso conhecimento dos nossos índios, sobre a formação das idéias revolucionárias que acabaram provocando a explosão de 1789. Foi uma árdua pesquisa, em que rastreastes o conceito da bondade natural do homem, desde o Renascimento. Estáveis, aliás, no vosso elemento, que, como já disse, são as idéias e sua ação sobre o meio social e político”. Ver <http://www.academia.org.br/academicos/afonso-arinos-de-melo-franco/discurso-de-recepcao>.

cio geográfico y de ausencia de civilización. Desierto era el Brasil, porque en su inmensa extensión apenas deambulaban escasos núcleos de población aún no habituados al sedentarismo. Desierto, porque los pueblos indígenas no habían alcanzado un nivel cultural capaz de darles estabilidad a sus formas sociales, condición sin la cual es imposible la desaparición histórica del desierto geográfico, y, particularmente, del desierto en relación al conquistador portugués, el que no sólo se encontraba ante una tierra virgen, sino también con la dificultad para la aplicación de su experiencia adquirida en contactos africanos y asiáticos.

Nuestra historia se presenta de esta manera en una condición, no muy frecuente, de espectáculo de creación total, y, por así decir, instantánea. Todo estaba por hacerse, sin que ningún aprendizaje anterior pudiese ser aplicado con certitud de éxito.<sup>4</sup>

Esta idea de la cultura como pura potencialidad acaba definiendo el trabajo crítico como reconstrucción sujeta a controversia actual y verdad diferida.<sup>5</sup> Y una de las ideas más manidas desde esa perspectiva es la misma existencia del objeto de disertación. ¿Desde cuándo existe Brasil? ¿Qué lo hace existir? Para Arinos no hay duda: es la forma-

---

4 Arinos de Melo Franco, Alfonso, *La literatura del Brasil. Algunos aspectos de la literatura brasileña*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945, pp. 77-78. Traducción de Raúl Navarro.

5 "La interpretación, siempre presente, aun en la obra de los historiadores que pretenden con mayor ahinco recusarla, es, al fin, una revivificación. Al interpretar colocamos, imprescindiblemente, no el tiempo histórico en nuestro tiempo sino a nuestro tiempo en el tiempo histórico. A título de ejemplo, podemos recordar la comprensión romántica de Lamartine sobre la actuación de los Girondinos, en páginas tantas veces magistrales como estilo emocional, y la seca crítica de Jacques Bainville respecto del papel desempeñado por ese grupo revolucionario. ¿Cuál de los dos historiadores tiene razón? Lo prudente sería decir que ambos y no que ninguno". *Ibíd.*, p. 81.

lidad de la ley universal, la República, lo que nos permite hablar de un Brasil moderno digno de tal nombre.

En 1889 salió el Brasil llevado por el ejército, que desde la guerra del Paraguay se hizo una especie de gran partido político, del Imperio para la República. Ahora veamos el fenómeno que nos interesa. El Imperio brasileño no fue políticamente tan unitario como suponen los que solo conocen superficialmente su historia. Tuvo mucho de federalista, aun políticamente, en el funcionamiento efectivo de sus instituciones. Pero la vida federal, aunque resultante de movimientos propios, gravitaba, como la de un sistema planetario, dentro de órbitas fijas en torno a eso que se denominó, según la terminología de Benjamín Constant, “poder moderador”. El “poder moderador” era en el Brasil la persona del monarca, y era, sobre todo, la inquebrantable disciplina que sus prerrogativas legales ejercían sobre todas las tentativas de tornar centrífugas y divergentes las trayectorias federales.

El ejército, único partido político nacional bajo la República, supo mantener esta tradición centralista, pues dominó el régimen desde su infancia con los dos primeros presidentes militares. Pero la asunción al poder del primer presidente civil vendría a perturbar el sistema, pues la Constitución no imponía y ni siquiera facilitaba la formación de partidos políticos nacionales. Fue entonces que, inconscientemente, pero de acuerdo con las ineludibles leyes de la autoconservación histórica, el centralismo moderador imperial, mantenido y transmitido por el ejército republicano, se substituyó, dentro del poder civil y constitucional federalista, por una práctica ingeniosa e imprevista de

rotación del poder político en manos de los dos grandes estados federados centrales, San Pablo y Minas, que eran, al mismo tiempo, los centros geográficos, demográficos, económicos y culturales del país.<sup>6</sup>

De allí que la lectura propuesta por Arinos, poco antes del fin de la Segunda Guerra Mundial, en cuyo frente aliado Brasil participó efectivamente, fuese la de resignificar antiguos conflictos a la luz de los nuevos.<sup>7</sup> En última instancia, aquello que Afonso Arinos nos propone en su curso de la primavera del 44, y que sería retomado en otras iniciativas culturales argentinas,<sup>8</sup> no solo en el volumen de D'Elia, no

---

6 Ibid., pp. 35-36.

7 "En todos los terrenos donde trabaja, desde la poesía hasta los estudios históricos y sociales, la inteligencia brasileña, por medio de todos sus nombres representativos, está hoy firmemente al lado de la restauración de la libertad, de la democracia y del orden jurídico, en este pobre mundo que nos fué [sic] dado habitar en estos años trágicos. Por ser brasileña, ella es americana, por ser americana, ella es universalista. Prefiero dominar de esta manera su sentido de solidaridad humana, ya que la expresión internacionalista se presta hoy a interpretaciones políticas tan funestas como el término nacionalista a que ya nos referimos, aunque en un sentido opuesto. Nosotros, intelectuales brasileños, amamos lo regional, lo nacional, lo universal. Pero no somos ni regionalistas, ni nacionalistas, ni internacionalistas, ya que el regionalismo es separatismo y que el nacionalismo y el internacionalismo significa regímenes opuestos a la libertad de pensar, sean de derecha o de izquierda.

"También somos profunda y sinceramente pacifistas. Detestamos la guerra, considerándola la máxima manifestación de la brutalidad, de la opresión a la inteligencia y del asalto a todos los derechos humanos. Somos tan pacifistas que estamos peleando en Europa por la conquista definitiva de la paz en el mundo democrático". Ibid., pp. 74-75.

8 Ese mismo año 1931, cuando se crea el Instituto, Lourival Fontes lanza, en Río de Janeiro, el primer número de una revista, *Hierarquia*, que aclimataba la prensa orgánica mussoliniana a la situación brasileña. El vicepresidente del Touring Club, el escritor paulista Christovam de Camargo, defendía en ella que el gran problema brasileño era la falta de caminos de penetración, lo que antaño las *bandeiras* (Camargo, Christovam de, "Novos rumos do Brasil", *Hierarquia*, Río de Janeiro, Año 1, Nº 1 -ago. 1931-, pp. 26-28). En mayo de 1953, Camargo, que amén de traducir *Rubayat* compondría comedias en francés, abría las actividades del Instituto Argentino-Brasileño de Cultura. Ver Camargo, Christovam de, *O ensino do português na Argentina*, Buenos Aires, Instituto Argentino-Brasileiro de Cultura, 1953; *El escritor frente al momento mundial. Discursos de Christovam de Camargo y Octavio R. Amadeo en el Jockey Club*, Buenos

disto mucho de lo que un Martínez Estrada escribiría quince años después, lectura en la que también se partía, como Arinos, de la hipótesis colonizadora del expansionismo capitalista en las *bandeiras* hacia el oeste. En un elogio indirecto a Roca, diría Martínez Estrada:

La bandeira es la institución que fija las líneas tectónicas de la vida política, económica y social brasileña, aunque no haya adquirido en ningún momento de su historia una configuración gubernamental. Estableció un tipo rudimental de libertad individual y el predominio de los grupos, creados por poderosos intereses comunitarios que, con un cariz francamente mestizo, juntó al portugués, al indígena y al africano en una comunidad que hizo posible la convivencia de credos y temperamentos diversos y hasta contradictorios. El factor prevaleciente es el de la solidaridad social y el usufructo equitativo de la explotación de la tierra, uniéndose blancos, indios y negros, mujeres y hombres, militares, civiles y sacerdotes en la defensa con-

---

Aires, Comisión de homenaje, 1945. En 1954, contrarrestando el peso de ese Instituto, inicia sus actividades, en Buenos Aires, el Centro de Estudios Brasileños, creado por Djacir Menezes, profesor de derecho, nacido en el Nordeste pero educado en Río de Janeiro. Se podría asociar esa fundación a cierta dinámica cultural, nacional, sin ser nacionalista, para retomar el tópico de Arinos, muy característica del desarrollismo de Kubitschek. Al prologar en 1956 su libro *O Brasil no pensamento brasileiro*, decía Menezes: "em nenhuma época se sente mais necessidade de estudar o passado do que nestes dias de incerteza, ante a decomposição dos estilos tradicionais do pensamento, cujos valores estão sob o fogo da crítica prestes a transmutar-se nos golpes de força. Tal estudo não se confunde com a volta ao passado pregada pelos que vão buscar no passado argumentos para escorar os ídolos convertidos em simples anteparos de interesses ameaçados. Reviver tradições para curar misérias é a mais triste confissão de impotência cívica. O de que se trata é de explorar a vitalidade da experiência histórica no mais alto teor da palavra. A compreensão do passado feita criticamente, com a análise política das idéias, nos textos legados pelos pensadores honestos" (Brasília, Senado Federal, 1998, p. 21). Menezes fue, sin embargo, rector de la Universidad Federal do Rio de Janeiro entre 1969 y 1973, es decir, el período más duro de la dictadura.

tra los enemigos comunes, internos y externos, y en la solidaridad que creaba la misma situación de hechos que les planteaba la lucha de cada día. Esa es la más poderosa amalgama que fragua elementos dispares, el que perdura a lo largo de las vicisitudes históricas por sobre cualesquiera otras formaciones, sean jurídicas, políticas o educacionales que no sólo asienta en presente sino que hace del país, como expresó Stefan Zweig, el “país del futuro”.<sup>9</sup>

Esa consolidación de la libre empresa se consagra en Brasil cien años antes de la creación del Instituto, en 1831, y a partir de la Regencia, decisión esa que aborta el debate no solo sobre la continuidad del Imperio, sino también sobre la misma unidad de la nación, aunque para lograr tales objetivos fuese indispensable actuar *manu militari*. Recordemos el documento que la implanta:

Ahora, Señores, cumple declarar cómo entendemos esta memorable revolución. La Nación, abdicado el trono constitucional por el Primer Príncipe que ella eligió, no tuvo el designio de subvertir las instituciones constitucionales o de mudar la Dinastía, ni de consagrarse a la violencia y proclamar la anarquía; usó sí del incontrastable derecho de resistencia a la opresión, y quiso popularizar la Monarquía, alejando de ella los abusos y los errores que la habían tornado gravosa para los pueblos, a fin de reconciliarla con los principios de la verdadera libertad.

Firmemente convencido de esto, el Gobierno está también convencido de que debe reprimir la violencia

---

9 Martínez Estrada, Ezequiel, “Consideraciones políticas. Panorama político”, *Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 283.

y la sedición, ejecutando y haciendo ejecutar puntualmente las leyes y, cuando éstas no basten, presentando y proponiendo a la Asamblea General las providencias necesarias. La sedición es un crimen, cualquiera sea el pretexto con que se la revista; crimen es también la violencia, porque ella origina perturbaciones del orden que sólo un gobierno endeble y leyes insuficientes pueden tolerar. [...] Un día, Señores, llegará en que los principios harán por sí solos la ley de todas las naciones. Pero hoy, y tal vez por largo tiempo, es preciso apuntalarse en la fuerza para mantener el hasta ahora combatido Imperio. El arte de la guerra es actualmente resultado de combinaciones científicas, de cálculos profundos, basados en los principios más trascendentes de la matemática; se ha complicado en razón directa de los progresos de la civilización; exige talento y práctica cotidiana, que no se adquieren en el momento de necesidad. El gobierno, por lo tanto, procurará dar a los cuerpos de mar y tierra la instrucción precisa para mantener con denuedo la honra nacional y conservar la subordinación y disciplina en el regazo de la paz, inaccesible a las criminosas sugerencias de la rebelión y de las facciones.<sup>10</sup>

Si la Revolución Pernambucana (1817) o la Confederación del Ecuador (1824), al norte, y la República de Piratini (1835-1845) o la República Juliana (1839) hubieran alcanzado sus objetivos, habría hoy varios países de lengua portuguesa: el nordeste con capital en Recife quizás, y el sur con capital en Porto Alegre o incluso Laguna. De las dos

---

10 Ministerio de Regencia, "Exposición de principios (1831)", en: Romero, José Luis; Romero, Luis Alberto (Comps.), *Pensamiento conservador (1815-1898)*, 2ª. ed., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, pp. 307-309.

primeras rebeliones, tenemos el testimonio del general Abreu y Lima, lugarteniente y defensor de Bolívar, atacado en Europa por un borbónico y más tarde napoleónico Benjamin Constant, en las páginas del *Courrier Français* de París (1829):

Un genio eminente y recomendable por la vasta extensión de ideas, que ha hecho circular en el inmenso océano político de ambos mundos, ha osado atacar la reputación del Libertador de Colombia de un modo poco digno de la liberalidad de sus principios. Esta producción, que pudo quedar en olvido, entre el bullicio de tantas novedades, como las que ocupan actualmente la Europa, despertó sin embargo, el amor de la verdad, cualidad característica de otro genio no menos fecundo en pensamientos brillantes, y siempre feliz por la buena fe de sus intenciones. Si se debieran calcular los efectos del ataque por la influencia de su autor, pudiéramos decir que su misma inconsideración fue la que produjo la victoriosa defensa que tanto lisonjea al agraviado; ella por si sola destruye un millón de errores; es una luz que enciende un inmenso fuego; millares de monumentos testifican la verdad, que ella contiene, y millares de bocas la repiten y propagan en otros tantos parajes diferentes. Rodeaos, detractores, de vuestros numerosos Satélites, por medio de los cuales se abrirá ella camino, y os alcanzará hasta en vuestros retiros para arrojaros de ellos. Y vosotros, Apóstoles de la impostura, asalariad las mil bocas de la calumnia, armad los mil brazos del fanatismo político; la verdad, como la cabeza de Medusa, no tiene más que presentarse para petrificaros. Temblad; ella cae en rayos de fuego para reducir a cenizas vuestras Persépolis. Con todo, nosotros de-

bemos al ilustre defensor del General Bolívar una inmensa suma de gratitud, que empezaremos a pagar, proporcionándole el gusto de poseer los documentos públicos, que caracterizan más los últimos actos de su actual dictadura.<sup>11</sup>

Y en seguida, Abreu e Lima exhortaba a los

¡Pueblos de América, que gemís bajo la cuchilla de los ambiciosos! decidid sobre el lugar que debe ocupar el Libertador de Colombia entre los bienhechores del género humano. Méjico, Guatemala, Chile y Buenos Aires ¿en dónde están los monumentos de vuestros hechos ilustres? Confundidos en el horror de la monarquía, los cubren las cenizas de vuestras víctimas. La suerte de la América, encadenada por las manos del destino, nos arrastra poderosamente por la maligna influencia del mal ejemplo. La demagogia se ha conspirado por todas partes para confundir los héroes con los malhechores, la virtud con el vicio, el desprendimiento con la usurpación; mas, si la justicia no está proscrita de la tierra; si los hombres no están todos condenados a la reprobación, es menester que aún exista un átomo de luz, que deje ver por entre las tinieblas de las pasiones cuanto importa a los pueblos de la América la causa del General Bolívar; desgraciadamente es el único blasón de que podemos gloriarnos hasta ahora para legitimar la más noble, la más justa de las Causas, la INDEPENDENCIA.<sup>12</sup>

---

11 Abreu y Lima, José Ignacio de, *Resumen histórico de la última dictadura del Libertador Simón Bolívar comprobada con documentos*, Río de Janeiro, O Norte, 1922, pp. 131-132. Prefacio y traducción de Goulart de Andrade

12 *Ibíd.*, pp. 288-289.

De todo ello se concluye que Brasil es en verdad el único país bolivariano exitoso. No se divide porque, justamente, reprime todas esas sublevaciones en nombre del orden y la ley, ya que, como expresaba el documento que instala la Regencia, el arte de la guerra es resultado de combinaciones científicas y cálculos profundos, basados en los principios más trascendentes de la matemática. No pocas serán las justificaciones en ese tono. El Conde dos Arcos, en la represión a la revolución pernambucana de 1817, proclamaba que no habría negociación posible sin que los cabecillas se entregasen y agregaba que a todos era facultado dispararles “como a lobos”. Se esboza así el tema central de la biopolítica contemporánea, el *homo sacer*. Pero por ese mismo motivo poco le interesa a la cultura oficial de Brasil, más allá de la retórica, la suerte de los otros países latinoamericanos, porque estos ilustran una suerte de situación arcaica dejada atrás ya por Brasil. Si a los sublevados internos se les aplica el poder de hacer morir o dejar vivir, a toda otra organización externa que no afine con la república se le reserva el don de hacer vivir y dejar morir. Consecuentemente, a diferencia de Europa, donde el parlamentarismo podía ser encarado como un movimiento progresista, una defensa del tercer estado frente al absolutismo real, en las repúblicas latinoamericanas, sin embargo, le cupo muchas veces al presidente, contra la acción disolvente de los parlamentos, promover los cambios indispensables. Hacia 1890, por ejemplo, el congreso chileno se opuso tenazmente a los proyectos nacionalistas del presidente Balmaceda. Joaquim Nabuco, en sintonía con el parlamento conservador, decía temer un posible desmembramiento de Chile con tales políticas de defensa de la explotación nacional del salitre. Temiendo que ese audaz nacionalismo ejecutivo se expandiese, Nabuco se curaba en salud, porque el espíri-

tu sedicioso era, como el gusano, algo que corrompía los propios frutos.<sup>13</sup>

Muchos de los científicos sociales que especularan sobre modos alternativos de construcción de la nación recibieron la indiferencia o el olvido. Eran los gusanos de la fruta. “A América Latina está ameaçada; a civilização transborda sobre ela, e esse transbordamento será uma ameaça e um perigo, se ela, por um esforço consciente e metódico, não buscar a única salvação possível: avançar para o progresso, entrar no movimento, apresentar-se ao mundo, vigorosa, moderna, senhora de si mesma, como quem está resolvida a viver, livre entre os livres”, decía Manoel Bonfim en

---

13 “La solución del problema debe, por tanto, procurarse dentro incluso de cada uno de nuestros países, pero depende de la formación alrededor de ellos de una opinión interesada en su rescate, que auxilie los esfuerzos, o cuanto más no sea, registre los sacrificios de los que en alguna parte luchan por la causa común. La libertad argentina se volvió un interés directo para Brasil, como era para los argentinos la libertad chilena en el tiempo de Rosas. Es del interés del boliviano y del peruano que el Estado más vecino le ofrezca un asilo seguro, y sirva a su país de estímulo, si es que no de vejamen. No es, sin embargo, solamente en la frontera que se da la irradiación; ella alcanza a todo el Continente. El efecto de un gobierno moralizado es ilimitado, y, de un modo indirecto, universal. Por eso, si Chile se desgarrase políticamente, si perdiese las nociones de moral social que forman su cohesión, la pérdida sería de toda la civilización suramericana. Desde que nuestras antiguas instituciones, en vez de ser aprovechadas con avaricia, fueron desdeñosamente menospreciadas, las de Chile quedaron siendo las únicas que en América Latina merecen realmente el bello nombre de instituciones. Verlas desaparecer casi a continuación de las nuestras sería una tristeza más para los que acompañan la terrible danza macabra del continente. Felizmente Chile mostró, por instinto, apreciar, como gran secreto de su fuerza, la continuidad de su libertad, inmemorial hoy, puesto que las generaciones actuales no le conocieron el origen. El hecho debería quedar registrado en cada uno de los países de América del Sur. Por mi parte, lo he subrayado en Brasil. El ejemplo no será inútil en la era republicana para un país del cual, aunque en el apogeo de la libertad y del orden, decía, en el Parlamento, su más fecundo periodista: ‘El espíritu revolucionario se unió a la existencia de la Nación brasileña, como el gusano, desde que ella nace, se une a la fruta que se pudre antes de pasar por la madurez. Yo considero que esa lucha del espíritu revolucionario con la autoridad en Brasil como una lucha permanente, como una molestia crónica, que atacó al enfermo desde su infancia, cuyos ataques han sido reiterados, que en esas condiciones es combatida, pero nunca perfectamente curada’”. Nabuco, Joaquim, “Post-Scriptum. La cuestión de América Latina”, en *Un estadista del Imperio y otros textos*, Francisco Iglesias (sel.), traducción de João Lopes, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 65-66.

su libro pionero, *América Latina, males de origem*, en 1905.<sup>14</sup> Bonfim sería inmediatamente refutado por el fundador de la historiografía literaria de Brasil, Silvio Romero en *A América Latina* de 1906. Pero quisiera valerme de un caso menos conocido, a título de ilustración.

A Araripe Jr., nieto de José de Alencar, el más emblemático novelista romántico, se lo conoce por reivindicar, ya al principio del 1893 y en las páginas del *Jornal do Brasil*, al poeta barroco Gregório de Matos como caso ejemplar de una teoría de la *obnubilación*,<sup>15</sup> inmediatamente elogiada por Martín García Merou,<sup>16</sup> lo que implica admitir que, en verdad, bajo la luz del sol tropical no vemos casi nada, y es en cambio de noche cuando vemos el universo, o en otras palabras, como también detectarían Mallarmé, Blanqui o Benjamin, la eternidad de los astros solo se ve a través de las constelaciones. Pero a Araripe Jr. también se lo recuerda por destacar a Raul Pompeia como un escritor que potenciaría la contingencia mallarmeana a partir de la convicción de que la obra de arte es una máquina de emociones.<sup>17</sup> Coherente con esas ideas, Araripe Jr. siempre defendió el panamericanismo, al que consideraba como una auténtica máquina del mundo. “O nosso socialismo consiste em não deixar que a Europa entre na nossa economia; basta que nos entre na imaginação”<sup>18</sup>.

En efecto, como resistencia a ese proceso, basta recordar que, al estallar la Primera Guerra Mundial, en 1914,

---

14 Bonfim, Manoel, *América Latina, males de origem*. Río de Janeiro, Garnier, 1905, p. 387.

15 Araripe Junior, T. A., *Literatura Brasileira - Gregório de Mattos*, Río de Janeiro, Fauchon & Cia., 1894.

16 García Merou, Martín, *El Brasil intelectual: impresiones y notas literarias*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1900.

17 Ver Pompeia, Raul, El Ateneu, Buenos Aires, Colihue, 2015. Traducción de Juan Manuel Fernández, estudio preliminar de Raúl Antelo. Araripe Jr., T. A. *Raul Pompéia. "O Ateneu" e o romance psicológico*, Desterro, Cultura e barbárie, 2013.

18 Ararripe Jr., T. A. *Obra crítica*, Río de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, Vol. III (1895-1900), p. 219.

Raymond Roussel imaginó, en *Locus solus*, la posibilidad de retener el tiempo por la inyección de *ressurrectina*. En 1928, época de Bauhaus y *Macunaíma*, Alexander Fleming descubría las propiedades de la *penicilina*, que recién se explotaría en gran escala en la siguiente guerra, a partir de 1943, cuando Jackson Pollock exponía por primera vez en Nueva York.<sup>19</sup> Pero antes incluso de la primera conflagración, aunque su lógica ya estuviese efectivamente activa, Araripe Jr. llegó a pensar, en 1909, que la *crepusculina* fuese la “medula substantífica das coisas humanas”<sup>20</sup> e, incrédulo ante los discursos degenerativos a lo Max Nordau que dominaban la escena, creía que la creciente hegemonía norteamericana era mera consecuencia de un movimiento epicicloidal civilizatorio que así naturalizaba un sistema jerárquico de engranajes planetario y por ello echaba la vista al Oriente, viendo en China ese origen que renovaría al Occidente. Por varios motivos la interpretación de Araripe equiparaba la situación, tan enorme como aislada, de Brasil con la de China.<sup>21</sup> El acontecimiento de la espiral cultural, en Araripe, duplicaba así el acontecimiento de la

---

19 Se la explota en gran escala a partir de 1946, mientras en París se abre el primer salón de las Nuevas Realidades, con el arte abstracto, razón por la cual Jean Clair vincula esos dos universos disparatados, la penicilina y la *action painting*, limpia, más aún cuando son cuestionados, en pleno periodo de fusiones y megafusiones de capital, en los 90: “L’Émergence, au d’but des années 80, d’un axe italo-germanique qui, pour la première foi en Europe, relevait le défi américain et proposait une peinture qui, d’inspiration néofigurative et de tradition classique, renouait avec le passé et balayait le puritanisme imposé par la Guerre froide et ses séquelles culturelles –abstraction gestuelle, minimalisme, art conceptuel, rogatons faits pour des palais contrits et des ventres hypocrites– est aussi liée à la redécouverte des vertus de la pâte et du pain, ces formes évoluées de la cueillette du champignon sauvage. Dans le même temps, les vertus de la pénicilline, comme on l’a dit, cédaient devant la poussée du sida, opportunément venu nous rappeler que nous étions mortels et, à ce titre, animaux de jouissance autant que de mortification”. Clair, Jean, *De l’invention simultanee. De la penicilline & de l’action painting, et de son sens*, París, L’Échoppe, 1990.

20 Araripe Jr., T. A., *Obra crítica*, Río de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, Vol. III (1895-1900), p. 219.

21 Araripe Jr. T. A., “A doutrina de Monroe”, *Revista Americana*, Río de Janeiro, Tomo I, Fasc. III (dez. 1909), pp. 288-290.

puesta de sol, ese sueño vespertino que es la metáfora más contundente de la poética de Mallarmé, aludiendo al desaparecimiento como tal. En la espiral, lo nuevo barre algo de lo viejo que con él desaparece.

Pero agreguemos que, así como el abuelo de Araripe escribió *Iracema*, novela fundacional en que el nombre de la india anagramatiza el de la misma América, su nieto entendía que las redes simbólicas, en su disposición de evaluar lo que ocurría en una cultura, deberían captar los datos como una “imagen de cinematógrafo”, una prótesis sensible que ya no se identificaba con la espiral de Goethe ni con el helicoide de DeGreef, meras figuras geométricas planas, sino que por analogía la cuestión se formulaba hacia el 1900 en términos de una cuarta dimensión: “Por isso parece que a *epicycloide* é a que mais se prestava a suportar o que inevitavelmente existe de aleatorio em toda a hypothese sociologica”<sup>22</sup>.

Así, Araripe se sitúa en un particular linaje que piensa el tiempo y el poder en términos espiralados. Sandro Botticelli, antes incluso del descubrimiento de Colón, pinta un mapa del Infierno, ilustrando la *Comedia* de Dante, en forma cicloide. El jesuita Athanasius Kircher graba, en 1679, una de las mayores utopías occidentales: *La Torre de Babel*. Hacia finales del siglo XIX, el emblema patafísico de *Ubu Roi* era precisamente una espiral.<sup>23</sup> En la época de su creación,

---

22 *Ibid.*, p. 292.

23 Jean-Hughes Sainmont veía en *Ubu* un personaje prodigioso, construido por sobrio y seguro escultor dramático, aunque *Ubu Rey* no sea, para hablar con propiedad, una creación literaria, porque “el arte, en el sentido en que se lo entendía hasta entonces, está ausente en esta obra”; es, sin embargo, una creación ya que “todo arte ha consistido siempre en suprimir el arte”. Y a continuación agrega que, de las tres almas que distinguía Platón, de la cabeza, del corazón y de la *gidouille*, la tripa espiralada, “esta última solamente, en él, ha dejado de ser embrionaria. Es el símbolo salvaje de ese ser intestinal, cruel y abyecto, miedo y rapacidad, inconscientemente gracioso como lo son todos los hombres detrás de sus fachadas, sin atreverse a confesarlo: su doble innoble”. Sainmont, J. Hughes, “Ubu o la creación de un mito”, en Jarry, Alfred, *Patafísica: epitomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*, Buenos Aires, Caja Negra, 2009, pp. 98-99. Traducción de Margarita Martínez.

en mayo de 1896, Jarry reseña el *Diario de un anarquista*, de Augustin Léger, y en esa lectura traza el auténtico retrato de ese portador de la condecoración de la espanziral.

Un hombre, por medio de máquinas inventadas por él, o vueltas a encontrar a partir de tradiciones perdidas para el resto, golpea a distancia, y según su placer, a cualquiera que estorbe su libertad perfecta. Fuerzas cerca de las cuales la electricidad de los fonógrafos y micrófonos de Edison, demasiado material, es rudimentaria, cambian el mundo mientras siguen siendo tan parecidas a las causas naturales (característica de la obra del genio) que sin absurdo no se las puede negar. Lo Natural y lo Sobrenatural están a sus órdenes. Y por un lapso de vida, Dios le cedió su lugar de Síntesis. Si no camina sobre el mar, como el otro Dios, es porque eso se podría ver. Así sería el anarquista propio. A. Léger transcribe de modo muy verosímil la evolución, desde una fecha vetusta, de un “obrrrrrrro” [*overrier*] primate de estos tiempos burgueses y evolutivos, obrero para el cual dos siglos de progreso y civilización (entre ellos el nuestro, porque esto ocurre hacia el año 2000) “determinaron” su superioridad de espíritu; que su oficio de tipógrafo lo ayude “a seguir las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo, al soplo de las cuales se avivan las luces naturales”, y que complete su educación por la noche en las salas de lectura. Aprovecha para “rechazar por medio de sus propias fuerzas el yugo de la superstición” gracias también, sin embargo, a Lourdes y otras obras de los “maestros del pensamiento”. Su fe es la Torre Eiffel, “que volveremos a encontrar siempre, impecedera, indestructible, eterna como la ciencia que la ha edificado”. Cree todo el tiempo que ha llegado,

sucesivamente militar, socialista y anarquista, lo que sería la continuación más accesible. Episodio del militar un poco cerebrado, y entonces sujeto en el vértigo, horrorizado de franquear con armas y perdigonera la viga elevada del pórtico, y que puede pasar porque se le lee el Código Penal, como más tarde disparará en un Fourmies cualquiera, porque asoció tal orden monosilábico a una crispación de la segunda falange del índice derecho, a lo que no se puede negar, puesto que ha creído leer a Darwin y a Spencer. Sensación molesta: demasiados acontecimientos superpuestos en cajones, explosiones célebres, etcétera. Libro que tendería a demostrar que los “obrrrrrrros” anarquistas son malos literatos, y cuyo héroe finalmente es guillotinado después de beber así como es conveniente.<sup>24</sup>

Pero no mucho después de Araripe Jr., un gran contingente de artistas va a pensar la cuestión del tiempo y el movimiento, casi en los mismos términos que la paradoja de Zenon: cuanto más el mundo gira, más paralizado queda. Dos años después del artículo de Araripe, Marcel Duchamp pinta el *Desnudo bajando la escalera*; en ese mismo momento, Anton Giulio Bragaglia, que se deslumbraría por las potencialidades anacrónicas del Santos Vega escenificado en el *circo criollo*, algo que además transmite a su amigo Leopoldo Marechal, ensaya sus fotodinámicas con movimientos circulares. Los trabajos de Giacomo Balla (1912), la *Construcción en espiral* de Boccioni (1913), la *Celebración patriótica* (1914) de Carlo Carrà se inscriben en esa línea. Estando en París, el chileno Joaquín Edwards Bello, que ya había presenciado una suerte de Potemkin tropical, la rebelión de los marine-

---

24 Jarry, Alfred, “Notice bibliographique: Augustin Léger - *Journal d’un anarchiste*”, *Mercure de France*, mayo 1896, pp. 294-295.

ros negros en la Río de Janeiro de 1910, adhiere al dadaísmo con un manifiesto que solo conoceríamos en 1921, “Espiral”:

El primer paso firme que dio el dadaísmo en el mundo fue en 1919, cuando nuestro jefe Tristán Tzara, dijo:

–Señores: DADÁ no significa nada.

Desde ese día el dadaísmo ha seguido progresando.

La dimensión del infinito o arquitectura del silencio, de todo lo constantemente silencioso, fue el punto de partida de la gran revolución estética.

Considerando los seres y las cosas como una pura ilusión, períodos de evolución, el artista médium puede transformar sorprendiendo al tiempo.

Rebusca estética hacia el infinito, sujetándose a las normas de la concentración espiral y giratoria.

Sello de correo, maquinaria de reloj, barómetro, sartenes. Kangurú, foca, pingüinos, albatros.

La última gran guerra, espiral silenciosa en el planeta, proporcionó a los nervios de Europa la necesaria laxitud. He ahí la verdadera importancia de la guerra.

América, equilibrio vacuno, repugna a DADÁ.

La seudo solidez mental americana reirá el chiste cien años después. América es simplemente abono. ESTAFA.

DADÁ es bueno porque no concede ninguna importancia a la eternidad.

Historia, policía privada, cocina, box, medicina, todo es DADÁ. En todas partes está DADÁ. DADÁ DA DADÁ DAR.

Todo DADÁ es cometa, móvil, materia sideral con espermatozoides vivos y saltones.

DADÁ chocará con la absurda geometría de los astros.

La cordillera de los Andes, tragedia espiritual sin comparación posible, tiene una grandeza que escapa a todas las disciplinas. El arco de triunfo y las pirámides son monumentos absurdos, pantanales. Todo monumento es pensamiento antigiratorio; es momia o manifestación cadaverizante. Más vale un poste de teléfonos con su maraña de alambres en cualquier pueblo chato, con la condición de que pueda ser más feo todavía.

La verdad durará una hora a lo sumo. La materia es inmortal porque se destruye a cada instante EVOLUCIÓN.

DADÁ destruirá a DADÁ.

DADÁ será perseguido por los gobernantes.

Conclusión:

DADÁ es lo infinitamente giratorio que forma el SILENCIO del todo.

DADÁ es fermento astronómico, oblongo, gaseoso sin exageración y de color amarillo. Pero no significa nada.<sup>25</sup>

Aunque anarquista, la espiral de Joaquín Edwards, como se ve, está en línea directa con la torre de Tatlin para celebrar la III Internacional (1919-1920) o con los *calembours* porno de Duchamp, en *Anémic cinema* (1926), que además

---

25 Edwards, Joaquín, *Metamorfosis*, Santiago de Chile, Nascimento, 1979, pp. 13-15.

de disolver y descomponer las formas (las normas), nos muestran la creciente visibilidad de la entropía de masas. No debe sorprendernos, por lo tanto, que sea a través de esa misma hipótesis epicicloidal que Araripe Jr. elabore una inédita situación de Brasil en el nuevo escenario global, que no desdeña la lógica imperial, o sea de ascensión y caída del poder, a la manera nietzscheana, pero que preserve para el país una nueva dinámica hiperestésica o, en extremo, hipopolítica.

Ora, quem deante de um globo terrestre der-se ao trabalho de traçar uma linha acompanhando o movimento da civilização ocidental [...], a partir do Império de Alexandre, ha de verificar que essa linha no fim de contas traduz um movimento comparavel ao epicycloidal, realizada a operação em tórno do Mediterraneo. Partindo do extremo desse mar, isto é, das bocas do Nilo e da Asia Menor, a civilização humana, durante o periodo referido, rodou para o Occidente, envolvendo povos diversos na fórmula de pequenos circulos, e voltou, por ultimo, ao ponto de partida, depois de realizadas as revoluções que constituem o que nos compendios se chama a *historia antiga*. Resta, entretanto, saber se essa marcha envolvente e circular fechou-se ou rompeu-se, decompondo-se em outro movimento *epicycloidal*. Com certeza decompôs-se. [...] A catastrophe foi completa. O desastre era inevitavel. E a Europa despendeu muitos seculos a expiar o grande “crime” da philosophia hellenica, ajoelhada deante de bispos, de papas, de reformadores, de protestantes, illuminados, que andaram a resolver pela politica e até pelas fogueiras questões de consciencia e da salvação eterna, – questões que uma nação asiatica empedernida já havia aliás eliminado do seio dos seus

conselhos e da arte de governo havia muitos seculos  
passados.<sup>26</sup>

En verdad, Araripe presenta la historia nacional en el marco de la internacional y esta, a su vez, como una historia del saqueo, tema tan antiguo como la misma globalización.<sup>27</sup> La teoría que Araripe Jr. elabora en 1909, un año antes de la rebelión anarquista y una década antes que los dadaístas, es abiertamente ficcional y espacial, una vez que la multiplicidad de los ciclos, que reproducen al inicio del siglo XX, aquello que la historia describe relativamente al progreso de la cultura grecorromana, revela que esa acción “não mais se exerce sobre um plano, porém sobre a esfera”, hipótesis que, infelizmente, Araripe luego abandona, porque “isto levar-me-ia a prolongar estas considerações até uma região philosophica, na qual eu não desejo entrar por modo algum”<sup>28</sup>. Tal cuestión se reactivaría, recientemente, en las lecturas divergentes de Mallarmé. Alain Badiou ha leído en varias ocasiones al poeta de la contingencia, pero

---

26 Araripe Jr., T. A. “A doutrina de Monroe”, ob. cit., pp. 292-293.

27 “A comienzos del siglo XVI se expusieron en Antwerpen piezas de oro de los aztecas, sin que nadie hubiera planteado siquiera la pregunta por su dueño legal; Alberto Durero contempló con sus propios ojos esas obras de un arte de otro mundo completamente diferente. Sin los iconos interiores de los reyes la mayoría de los dirigentes expedicionarios de la globalización temprana no habrían sabido para quién –excepto para sí mismos– tenían que conseguir sus éxitos; pero, sobre todo, no habrían experimentado a través de qué clase de reconocimiento podían saberse completados, justificados y transfigurados. Incluso las atrocidades de los conquistadores españoles en Suramérica y Centroamérica son metástasis de la fidelidad a majestades patrias, que se hacen representar en el exterior con medios extraordinarios. Por eso el título de virrey no solo tiene significado jurídico y protocolario, sino que es, a la vez, una categoría que llega psicopolíticamente al fondo de la Conquista misma. Quedaron sin escribir los libros de los virreyes. Por su causa los reyes europeos están presentes siempre y por doquier en las expansiones externas del Viejo Mundo, aunque ellos mismos nunca visiten sus colonias”. Sloterdijk, Peter, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 156-157. Traducción de Isidoro Reguera.

28 Araripe Jr., “A doutrina de Monroe”, ob. cit., p. 295.

siempre a partir de la hipótesis de que la era de los grandes poetas estaba concluida. En otras palabras, las grandes revoluciones también tocaron a su fin y, para Badiou, Mallarmé, aunque no es elegiaco, ni ditirámico, tampoco es ya lírico. Busca, en cambio, la Noción, el Número, la Cifra. El aislamiento, cuyo emblema es la escena-múltiple, fija la separación y se constituye en la operación suprema de su poética.<sup>29</sup> Como, en última instancia, Badiou propone un Mallarmé que sería un Wagner sin mitología explícita, su discípulo, Quentin Meillassoux, ha enfatizado, en cambio, la búsqueda en él de un nuevo ceremonial, que sería una forma de afirmar la demanda de lo político tras la política. Mallarmé se reconciliaría así con Wagner, haciendo que los movimientos de la historia fuesen, alternativamente, ridículos y sublimes, nuevos y recurrentes, reales y ficticios, lo que no sería exactamente una falla de anteriores certezas revolucionarias, sino la instalación, envolvente y epicicloidal, de un parsimonioso *quizás*, que alzase la ceremonia de la lectura a una eterna hesitación entre lo solemne y lo irrisorio, lo enigmático y su constelación.<sup>30</sup> Contra las certezas sin pueblo de los Arinos o incluso de los colaboradores de *Sur* que se interesaron por Brasil, la lectura del mallarmeano Araripe venía a decirnos justamente eso. No se lo oyó. Nos cabe a nosotros volver a recorrer ese anillo.

---

29 Badiou, Alain, *Condiciones*, Pref. F. Wahl, Traducción de Eduardo L. Molina y Vedia, México, Siglo XXI, 2002.

30 Meillassoux, Quentin, "Badiou and Mallarmé: The Event and the Perhaps", *Parrhesia*, N° 16 (2013), pp. 35-47.



# Para una historia de los afectos culturales franco-brasileños

*Silviano Santiago*

*Para Denílson Lopes*

Antes de indagar en la presencia insistente y todavía viva de la lengua y de la literatura francesa en Brasil, se hace necesario esbozar un marco para mis comentarios.<sup>1</sup> Se hace necesario mencionar los presupuestos teóricos de una larga y delicada historia de los afectos en las relaciones culturales entre dos regiones poblacionales distantes en el planeta y desarticuladas en el tiempo de maduración de Occidente. Trazar las líneas generales de esa historia desequilibrada y, sin embargo, afectuosa implica volver a la época de los grandes descubrimientos marítimos, cuando, en evidente afronta al poder administrativo y militar portugués, los galos pisaron las tierras que no le pertenecían de derecho al rey cristianísimo de Francia, y tendieron sus manos amigas a los tupí-guaraníes.

En la historia oficial del Brasil, los primeros franceses que desembarcaron en estas tierras recibieron el apelativo

---

1 El origen de este texto es una conferencia en la Academia Brasileira de Letras (ABL) de Río de Janeiro, para la que se me propuso la temática de la cultura francesa en Brasil. La traducción fue realizada por Luciana de Leone, cuyas notas se indican como [NT].

de *invasores*, cuando no el de *corsarios*, en contraste evidente con el título legal de *conquistadores* y *colonizadores* concedido a los portugueses. La tradicional distinción entre colonizadores portugueses e invasores franceses se superpone a otra, de carácter religioso, derivada de la inestabilidad doctrinaria que alcanzaba a las monarquías europeas en el período de la reforma y la contrarreforma. Los marineros lusos son secundados por los misioneros pertenecientes a la Compañía de Jesús, de Ignacio de Loyola, mientras que los franceses buscan diseminar en la tierra recién descubierta las enseñanzas reformistas de Calvino.

Agreguemos, finalmente, que el acontecimiento del descubrimiento del Nuevo Mundo y las primeras décadas de su colonización siguen un camino de mano única y en dirección al sur. Nuestro indígena no ha podido desbravar el Atlántico sur rumbo al hemisferio norte, con la intención de conocer y transformar a su otro, llamado civilizado. Ya el marinero europeo atraviesa la línea del Ecuador y aquí desembarca con el fin de *occidentalizar* a su otro, llamado salvaje. La desarticulación entre la historia europea y la historia americana –responsable del desequilibrio entre las naciones del norte y las del sur– es consecuencia del conocimiento técnico-científico producido por apenas una de las partes. En nuestro caso, la llamada superioridad de la cultura portuguesa en relación con la indígena se debe a los fundamentos cosmográficos y náuticos desarrollados y perfeccionados en la mítica Escuela de Sagres (Algarve, 1417).

Traído hasta nuestros días, el viaje de los grandes descubrimientos encaja con otro también de mano única: el viaje interplanetario en tiempos de globalización, guiado por el lanzamiento del Sputnik. Ayer, por audacia o coraje, por codicia o ansia de gloria, o por la mayestática implantación de la Fe y del Imperio (como nos enseñó Luis de Camões en su poema épico), el marinero europeo se rebelaba contra

la mentalidad feudal y la doctrina religiosa reinantes en el viejo continente, y se lanzaba a los desconocidos mares en busca de nuevas tierras y de otras gentes. En los mejores casos, la conquista del Nuevo Mundo se abrazó a la búsqueda de libertad. Actualmente, por motivos similares, el astronauta se rebela contra la visión apocalíptica resultante del medio ambiente contaminado de la tierra y, montado en un cohete tan solitario y frágil como la antigua carabela, se lanza al espacio intergaláctico. Quiere poner sus pies en otro planeta para clavar allí la bandera nacional.

La narrativa de los afectos culturales entre brasileños y europeos –que vamos a circunscribir, más adelante, a los aspectos lingüísticos y literarios que asocian brasileños a franceses, y franceses a brasileños– recorre, entonces, poco más de cinco siglos. Si el intento de exponerla resumidamente resultase exitoso, se abriría otro capítulo en la historia de las mentalidades, de la que fueron emisarios los investigadores de la *École des Annales*. Se trata de establecer los presupuestos y de trazar las líneas de una *histoire de longue durée*, para recuperar al concepto de Fernand Braudel.<sup>2</sup>

A pesar de contar con medio milenio de vida, esa historia narra en su recorrido un pequeño número de accidentes y pocas peripecias arriesgadas. Sin embargo, durante el mismo período de cinco siglos, el trepidante y cambiante progreso económico y técnico de Europa cohabitó –sí y no– con el progreso social, intelectual y moral de Occidente. Las conquistas históricas del hombre, de las que son ejemplo los descubrimientos marítimos, el Iluminismo, la Revolución Industrial y la Revolución Soviética, y los acontecimientos de mayo de 1968, fueron bañados por lamentables movimientos de marcha atrás, de los que son ejemplo la Santa Inquisición, la esclavitud de los indios y

---

2 Braudel, Fernand, "Histoire et sciences sociales: la longue durée", *Annales*, 1958.

africanos, las interminables guerras continentales y mundiales y, más recientemente, el Holocausto.

Esas vueltas y revueltas en la historia *événementielle*, para retomar otro concepto de Fernand Braudel, sucedieron bajo la fuerza coercitiva de gobiernos nacionales y de convenciones administrativas y religiosas arbitrarias, poquísimas veces justas, a veces tolerables y siempre crueles. Por eso, en los últimos cinco siglos de la bulliciosa e inquieta historia socio-política y económica de Occidente, nacerán los “hombres huecos”, de los que habló en 1925 el poeta inglés T.S. Eliot, o los “hombres partidos”, de los que habla en 1945 el brasileño Carlos Drummond en el poema “Nosso tempo” [Nuestro tiempo]. Ya de la lenta historia de los afectos culturales, que transitan de un lado a otro del Atlántico, saldrá fortalecido el “hombre humano”, para volver a la reveladora expresión de Guimarães Rosa en *Grande sertão: veredas*.

Cada nueva generación de brasileños que desenvuelve un afecto por la lengua y la literatura francesas es una evidencia de su simpatía sentimental y espiritual por seres *semejantes* y de buena formación artística, técnica e intelectual, aunque nuestros análogos del norte –en los primeros siglos del medio milenio en cuestión– sean considerados *superiores*. Aunque la *diferencia colonial* haya tenido un peso excesivo en las disputas técnico-científicas y financieras, continuamos siendo semejantes porque, en la condición de vivientes, somos todos iguales en el plano de los sentimientos, de las emociones y de las pasiones, y son legítimas las aspiraciones estéticas, sociopolíticas y espirituales de los ciudadanos brasileños. *Liberté, égalité et fraternité* ¿no es lo que pregonaba la Revolución Francesa?

Cuando se habla de afecto cultural entre franceses y brasileños, se habla, por lo tanto, de una ambigüedad racional y sentimental como la de una reina caprichosa y mordaz, que finalmente da el brazo a torcer para que no haya discordia

entre las partes involucradas, porque sabe, de antemano, que del desentendimiento técnico-científico y financiero nace también la armonía moral entre naciones distantes en el tiempo de maduración de Occidente y en el espacio que separó durante milenios el viejo mundo europeo de los territorios americanos que le fueron agregados. Las sucesivas generaciones de antiguos colonos y de ciudadanos brasileños hablan de la adhesión incondicional –o relativa– a Occidente. Se destacan, en primer lugar, los aspectos extraños, o inclusive bizarros, de una sociedad distante y diferente de la nuestra, la francesa, que –en el medio milenio en cuestión– logró atraernos, por haber incorporado, depurando y actualizando, la finura del glorioso pasado grecorromano y judeocristiano.

*Como era gostoso o meu francês*, ¿no fue el juguetón y sintomático título elegido por el cineasta Nelson Pereira dos Santos para una de sus películas más notables? ¿Ese título no traduciría la ambivalencia de los afectos a los que nos referimos? O sea, ¿Pereira dos Santos no asocia allí el deleite sensorial y estético de los brasileños con el aprendizaje occidental a la crueldad antropofágica existente en la convivencia política y financiera con los franceses? En el conmovedor poema “Arrivée dans la baie de Guanabara”, la poeta moderna Jane Catulle Mendès se confiesa invadida por una mezcla de euforia y de miedo frente al paisaje de la bella capital federal: “Heureuse d’être vive et toujours en danger, / Rien des mondes sacrés ne peut m’être étranger”<sup>3</sup>.

De la historia de los afectos culturales franco-brasileños, ni la mayor figura del apostolado jesuita en los trópicos –el vasco Ignacio de Loyola– podría estar ausente. Al final de su formación intelectual, comulgó con la lengua

---

3 “Feliz por estar viva y siempre en peligro, / nada de los mundos sagrados me puede ser extraño” [NT].

y las letras francesas en el Colegio de Santa Bárbara, en París. Allí, estudió artes y se licenció en 1533, volviéndose en 1534 Maestro en Artes. En ese mismo colegió parisino conoció al futuro Padre Fabro, Pierre Lefèvre de nacimiento, *premier Compagnon de Saint Ignace*. En un primer momento, la historia de los afectos culturales que asocian Brasil y Francia ya era trabajada indirectamente y a espaldas de la desavenencia político-económica y religiosa del siglo XVI, que lanzará colonizadores portugueses contra invasores franceses en la capitania que hoy es nuestro Estado do Río de Janeiro.

A lo largo de los siglos, se fueron sucediendo generaciones de portugueses y de extranjeros aclimatados, de colonos y de ciudadanos brasileños, que pasaremos a llamar *afrancesados*. En medio milenio de vida en el planeta, se acumularon los lazos culturales establecidos entre los galos y nosotros, nos enriquecimos mutuamente y, muchas veces, se autodestruyeron frente a fuerzas militares que se volvieron poderosas en el ajedrez de la historia *événementielle*. Los lazos culturales son estables y son efímeros, ya que la experimentación en común de ideas y de pensamientos diversos, a veces en conflicto, otras veces contradictorios e inclusive paradójicos, pasa por la experiencia individualizadora de sucesivos y precarios seres humanos, dedicados y solitarios, a los que llamamos *lectores*.

Los lectores brasileños *afrancesados* son seres sentados en el escritorio de su casa o frequentadores de bibliotecas públicas o universitarias, lectores de periódicos, revistas y libros extranjeros, a la luz del sol, de la vela, del farol o del velador. Infelizmente, la historia de los afectos culturales, que nos compete narrar, tiene como protagonista apenas al menguado número de ciudadanos letrados del Brasil colonial monárquico. *iHélas!* – como exclaman los amigos fran-

ceses.<sup>4</sup> Ciudadanos letrados son seres humanos de carne y corazón tristes, como reza el verso de Stéphane Mallarmé: “La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres”<sup>5</sup>.

Dar los primeros pasos en una historia de los afectos culturales franco-brasileños significa, entonces, poner la mano del pensamiento y el dedo del corazón en la experiencia personal intransferible del lector brasileño afrancesado. Gracias a los valores heredados por la convivencia fraternal con la letra impresa, nuestro coterráneo pudo, a su turno y como ejemplo, inspirar movimientos sociopolíticos de gran complejidad humana, como la Inconfidencia Minera, a fines del siglo XVIII. Si no fuera afectuosa la relación cultural entre los brasileños cultos y rebeldes y las instituciones educativas francesas, Vendek –alias del joven inconfidente José Joaquim Maia e Barbalho– no se habría matriculado en la Facultad de Medicina de Montpellier y no le habría escrito a Thomas Jefferson, por entonces presidente de los Estados Unidos de América, una carta que se volvería histórica. En ella, el académico carioca se autodefine a través de la lengua francesa: “Je suis brésilien et vous savez que ma malheureuse patrie gémit dans un affreux esclavage, qui devient chaque jour plus insupportable depuis l’époque de votre glorieuse indépendance”. Vendek escribe en seguida que los brasileños querían romper las cadenas que los ataban a Portugal a fin de “faire revivre notre liberté”.

---

4 En 1846, la viajera austríaca Ida Pfeiffer observaba: “Admito de buen grado que, en relación con la instrucción, [los negros brasileños] no se comparan a los blancos, sólo que no creo que sea necesario buscar la causa en su falta de inteligencia sino en la falta completa de educación. No hay escuela para ellos, no reciben ningún tipo de instrucción. En una palabra, no se hace nada para que desarrollen sus facultades intelectuales”. *Voyage d’une femme autour du monde*, París, Hachette, 1858.

5 Una traducción literal del francés podría ser: “la carne es triste, ¡ay de mí!, y ya leí todos los libros” [NT].

La insurgencia del brasileño contra la opresión colonial se expresa, entonces, a través de un idioma nacional que nos es extranjero, el francés, que pasa a cuestionar –del lado de afuera de la lengua portuguesa, por dentro del pensamiento libertario francés y en territorio universitario galo– el desarrollo abusivo y cruel de la administración lusa en los trópicos. Se expresa a través de un vocablo francés –*liberté*– que estará de vuelta en los años 40 en el poema de Paul Eluard traducido por Carlos Drummond y Manuel Bandeira en plena vigencia del Estado Novo. Vale la pena citar la estrofa final del poema en la traducción de los poetas: “E ao poder de uma palavra / recomeço minha vida / nasci pra te conhecer / e te chamar Liberdade”<sup>6</sup>. Además de que la traducción del poema es de por sí un ejemplo moderno de nuestra historia de los afectos, también lo es el acto heroico del pintor Cícero Dias, entonces residente en París. Es él quien contrabandea el poema de Eluard para Inglaterra, siendo corresponsable por su divulgación bajo la forma de panfletos lanzados desde aviones por toda la Europa ocupada por los nazis.

Si no hubiera existido la libertaria Facultad de Montpellier en el pasado dieciocho brasileño, otro de sus alumnos, el futuro inconfidente Domingos Vidal Barbosa, no habría tenido acceso a la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770), escrita por el Abate Raynal. En la provincia del oro y de las piedras preciosas, Vidal Barbosa recitaba de memoria párrafos y más párrafos de los cuatro densos tomos escritos por el abate, que eran escuchados y apreciados por los compañeros inconfidentes. En *Conflicts and Conspiracies*:

---

6 Aunque existen varias versiones del poema francés en español, optamos por sugerir una traducción de la traducción para privilegiar las elecciones realizadas por Drummond y Bandeira: “Y al poder de una palabra / recomienzo mi vida / nací para conocerte / y llamarte Libertad” [NT].

*Brazil and Portugal, 1750-1808*, comenta el historiador británico Kenneth Maxwell: “la amplia descripción del Brasil realizada por Raynal, su despectivo retrato de Portugal y la condenación de la influencia ejercida por Inglaterra, económica y políticamente, y el parecer de que los puertos del Brasil debían ser abiertos al comercio de todas las naciones, contradecían frontalmente la nueva tendencia política de Lisboa”.<sup>7</sup>

Cuando se quiere narrar una historia de los afectos culturales que son intermediados únicamente por la letra impresa en lengua francesa y por la lectura de los textos en el original, o en la traducción a la lengua portuguesa, hay que entrar de inmediato en el campo de la educación nacional. La relación afectuosa entre brasileños y franceses se inició –de manera apenas *virtual*, como diríamos hoy– en la sala patriarcal y se extendió durante décadas de aprendizaje y de lecturas en los bancos escolares. Lengua y literatura francesa están en la base de la formación moral e intelectual de brasileños privilegiados, y se perpetúan en carreras profesionales de mayor o de menor prestigio cultural, sociopolítico y financiero.

A partir de la caída de Napoleón y de la llegada de la *Mission artistique française* a Río de Janeiro, en 1816, es el propio *suelo educacional* donde pisa el ciudadano brasileño privilegiado el que se vuelve afrancesado. La curiosidad intelectual de nuestros antepasados –tanto por los clásicos de la literatura y del pensamiento universal, como por los autores extranjeros contemporáneos– pasa a ser satisfecha por las ediciones en francés, que nos llegan a través del puerto. Dos libros de Fénelon (1651-1715) –la novela didáctica *Les aventures de Télémaque* y las *Fables choisies*– son

---

7 Del mismo autor, consultar *Naked tropics: Essays on Empire and Other Rogues*. Nueva York, Routledge, 2003, especialmente el capítulo 7, “The Idea of the Luso-Brazilian Empire”.

los más adoptados por los maestros de escuela de francés. La preferencia indica que, en el Brasil colonial y monárquico, el eje principal en la formación literaria del joven estudiante era conservador. Era idéntico al diseñado para el adolescente francés noble y culto, recurriendo la educación del Duque de Borgoña, a quien, además, está dedicada *Las aventuras de Telémaco*.

En el ensayo “O francês como língua de desenvolvimento”, de 1977, Antonio Candido encuentra el momento histórico en el cual los letrados brasileños adoptan el francés como lengua “universal” (las comillas se imponen, cuando se cuestiona hoy el eurocentrismo). Escribe Candido: “Fue por intermedio de las traducciones francesas, por ejemplo, que los brasileños del siglo XIX leyeron autores clásicos de la literatura mundial, como Goethe, Byron, Schiller [...]”. A mediados del siglo XX, Walter Benjamin no traducía una idea diferente al estudiar la obra de Charles Baudelaire en el contexto de París, la capital del siglo XIX.

Entre nosotros, la mediación universal de la lengua francesa –continúa el ensayista de San Pablo– trajo como consecuencia –ya ahora entre los que se querían artistas e intelectuales– la paulatina sustitución del estudio de las culturas clásicas (en lengua griega y, principalmente, en latín) por el estudio del francés y de su extraordinaria literatura.<sup>8</sup>

---

8 Aún actual, en especial en el caso de las naciones africanas, sería el capítulo que trataría de las dificultades que una lengua-de-colonización encontraría para transformarse en lengua-de-cultura de los nuevos ciudadanos. Si es correcta la tesis de Celso Cunha de que “hasta 1759 el sistema pedagógico adoptado tanto en Portugal como en sus colonias, en los niveles que podremos considerar secundario y superior, no incluía la enseñanza del portugués, enseñanza que se restringía a la alfabetización en las escuelas menores”, se llega a la conclusión de que la lengua dominante en el siglo XIX, el francés, estaría predestinada a ser “universal” en nuestra región. La tesis del profesor Celso se apoya en la crítica a la *Ratio Studiorum* de los jesuitas, que buscaba que los alumnos pasaran “de la alfabetización directamente para el latín de la *Gramática* del Padre Manuel Alves, escrita íntegramente en esa lengua”. De allí que, aún según

Apoyando la observación y la tesis de Antonio Candido, señalemos que la enseñanza *obligatoria* de la lengua francesa en la escuela pública brasileña se inició con la creación del Imperial Colegio de Pedro II, en 1837.

Observa el historiador y pintor J.B. Debret respecto de la enseñanza del francés en época anterior:

En 1816 había apenas dos colegios privados [...]. También algunos franceses, forzados a sacar partido de su educación, daban clases de Lengua Francesa y de Geografía, en casa de personas ricas. [...] Las muchachas aprenden con facilidad a traducir y a escribir la Lengua Francesa, pero encuentran en general cierta timidez para hablarla.<sup>9</sup>

El diseño curricular de la precursora institución imperial de educación pública se presentaba con un tinte predominantemente literario y proponía también la lectura de manuales escritos en francés, versando sobre disciplinas científicas, como zoología, botánica, física y química.<sup>10</sup> El norteamericano Jeffrey Needell hace una lista de los libros franceses que eran estudiados en el Imperial Colegio Pedro II:

---

Celso Cunha, haya que aventar "otra verdad, que desmiente la afirmación [...] de que los colegios de los jesuitas fueron, en el Brasil-colonia, centros de cultivo y de difusión de la lengua portuguesa". Fragilizada por los siglos de colonización, la lengua portuguesa no tenía estatuto digno para propiciar el acceso de la elite brasileña a lo mejor de la cultura occidental. Las citas fueron extraídas de Celso Cunha, *A questão da norma culta brasileira*, Río de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.

9 Debret, J. B., *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*, San Pablo, Martins, 1954, II, V.

10 En 1850, el programa del Imperial Colegio indicaba como lectura obligatoria: *Grammaire* (primer año), Buffon, *Morceaux choisis* (segundo), Fénelon, *Morceaux choisis* (tercero), Massillon, *Petit Carême* (cuarto), Montesquieu, *Selecta* de Blair (quinto), Racine, *Athalie* (sexto) y Bossuet, *Oraisons funèbres* (séptimo año).

el *Atlas* de Delamarche, *la Grammatica Franceza* de Sevène, las *Nouvelles narrations françaises* de Filon, la *Historia romana* de Rosoir y Dumont, el *Cours de Littérature française* de Claude André, el *Cours élémentaire de philosophie* de Barbe y el *Manuel d'Etudes pour la préparation du baccalauréat en lettres: Histoire des temps modernes*.<sup>11</sup>

Teniendo en cuenta que el francés era obligatorio en el currículo de la escuela pública brasileña del siglo XIX, es natural que sea inaugurada, en 1885, una *Alliance Française* en Río de Janeiro, o sea, dos años después de la fundación de esa famosa sociedad en París. Gracias a la intermediación del sicólogo Georges Dumas –un verdadero diplomático universitario en el Brasil de la República Velha (1899-1930)–, se crea en 1915 el Liceo Francés en Río de Janeiro, y en 1923, el Liceo Francés en San Pablo. Tal como informa Claude Lévi-Strauss en *Tristes tropiques*, es también Georges Dumas quien, a comienzos de la década del 30, es contactado en París por la elite gubernamental y financiera paulista, para reclutar jóvenes universitarios franceses, *agrégés*, dispuestos a componer el cuadro docente inaugural de la Universidade de São Paulo. Además de Lévi-Strauss, Dumas indica los nombres de Roger Bastide (Sociología), Paul Arbousse-Bastide (Sociología) y Fernand Braudel (Historia).<sup>12</sup> En 1934, se crea en la ciudad de

---

11 Needell, Jeffrey, *Belle Époque tropical*, San Pablo, Companhia das Letras, 1993, p. 78.

12 Alberto Venâncio Filho me hizo recordar que, en 1935, Anísio Teixeira, Secretario de Educación del Distrito Federal, creó la Universidade do Distrito Federal (UDF) y convocó como rector a Afrânio Peixoto. Este, con asesoría del ya citado Georges Dumas, contrató un equipo de profesores franceses. La UDF recibió un elenco de grandes maestros de la Sorbonne, entre los que se contaba Henri Hauser (Historia), Henri Tronchon (Literatura comparada), Emile Bréhier (Filosofía), Jean Bourcier (Filosofía romana), Eugen Albertini (Historia antigua) y Pierre Desfontaines (Geografía). A partir de 1936, Dumas es nuevamente convocado, esta vez por el Ministro Gustavo Ca-

San Pablo la Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que tiene como una de sus actividades el curso precursor de Lengua y Literatura Francesa. Su primer regente fue el profesor Robert Garric.<sup>13</sup>

La historia de los afectos culturales entre ciudadanos brasileños y franceses se articula y se mueve predominantemente en un juego entre profesores y discípulos, entre libros y lectores. Y solicita por parte de los segundos –discípulos y lectores– el aprendizaje de una lengua complementaria, el francés, que pasó a ser nuestra segunda lengua a fines del siglo XIX. Hoy en día, la lengua francesa se esconde –*ihélas!*– en los intersticios de la lengua inglesa, dominante y planetaria.

Dado el cuadro pedagógico descripto resumidamente aquí arriba, natural es que, después de la Independencia brasileña y por ocasión de la aclimatación en los trópicos del movimiento romántico, la literatura francesa y otras lecturas europeas en traducción francesa pasen a ser el principal “influjo externo” (para retomar la expresión de Machado de Assis)<sup>14</sup> que movía nuestra producción literaria e intelectual. Nuestras historias de la literatura –desde la del francés Ferdinand Denis, cuyo *Resumo histórico do Brasil* fue adop-

---

panema. A las exigencias de calidad académica Capanema agrega otras, de orden religioso. Los invitados para la Faculdade Nacional de Filosofia (hoy UFRJ) deberían ser *profesores católicos*: René Lucien Poirier (Filosofía), André Ombredonne (Psicología), Jacques Lambert (Sociología), André Gros (Ciencia política), Charles Antoine Bon (Historia de la antigüedad y de la edad media), Maurice Byé (Economía política), Victor Marie Lucien Tapié (Historia moderna).

- 13 Maria Sabina Kundman observa que el mencionado curso, desde el punto de vista docente, tiene dos momentos significativos. Escribe: “Un primero, de 1934 a 1974, marcado por la presencia de los profesores franceses como regentes de curso, y el segundo, a partir de 1974, caracterizado por la regencia pedagógica y administrativa de profesores locales”.
- 14 En 1879, el patrono de la Academia Brasileira de Letras, Machado de Assis, marca como “verdad de La Palisse” [sic] el hecho de que es “*el influjo la que determina la dirección del movimiento [cultural brasileño]. No hay, por el momento, en nuestro ambiente la fuerza necesaria a la invención de nuevas doctrinas*”.

tado nacionalmente durante el Segundo Reinado, hasta la de Afrânio Coutinho, la de Antonio Candido, la de Alfredo Bosi y la de Wilson Martins, consagrados maestros de la actual universidad brasileña– no disfrazan el tránsito de las ideas e ideales estéticos franceses en dirección al Brasil.

Acentuaremos aquí, sin embargo, el modo singular en que la literatura francesa es acogida por nuestros futuros escritores y el tratamiento estético que estos le proporcionan en novelas y poemas. La recepción y el tratamiento estético de la literatura francesa por brasileños no se presentan bajo la forma de la copia o del plagio, sino que se afirman de manera sustantiva y original. En las *transformaciones*<sup>15</sup> llevadas a cabo por la lengua portuguesa en la lengua francesa, en las *transformaciones* llevadas a cabo por el texto literario brasileño en el texto literario francés, es que nace la *originalidad* de la literatura brasileña en el siglo XIX.

En esa ruta marítima por donde transita el afecto cultural franco-brasileño, en ese espacio de *transformación* –que preferimos al epíteto caduco de *influencia*, que acarrea consigo los conceptos de matriz francesa y de copia brasileña–, si la palabra –por ejemplo, *indien*/índio– es la misma, su significado hace circular entre nosotros y por el mundo otro mensaje diferente. Un mensaje de sentido inverso al que el texto en francés propone, y que el brasileño lee. Aislamos, por mera comodidad expositiva, la palabra *índio*. En las novelas de Chateaubriand y de muchos otros románticos europeos, la palabra *indien* está en el origen de un importante tema literario decimonónico que, al exponer el

---

15 Seguimos de cerca las propuestas de Jacques Derrida: “En los límites en donde ella es posible, al menos donde parece posible, la traducción practica la diferencia entre significado y significante. Pero si esta diferencia no es pura nunca, la traducción tampoco lo es, y a la noción de traducción habrá que suplantarla por la noción de transformación: transformación reglamentada de una lengua por otra, de un texto por otro”. Derrida, Jacques, *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, p. 56. Traducción de Manuel Arranz Lázaro.

deseo de escapar de los límites estrechos de la patria europea, invita al lector a la evasión y al viaje transatlántico. Lo incita, en fin, a vivir la utopía exótica, cuyo modelo les es dado por el “*bon sauvage*”, estudiado por Afonso Arinos de Melo Franco en *O índio brasileiro e a Revolução Francesa; as origens brasileiras da teoria da bondade*.

Ya en la novela indianista de José de Alencar, donde es visible la presencia de las famosas novelas americanistas de Chateaubriand, como *Atala*, la transformación de *indien* en *índio* está en el origen de la constitución de un símbolo político. El indio –Peri, Iracema o Ubirajara– es símbolo del nacionalismo que eleva su voz libre (aparentemente libre, como infelizmente es muchas veces el caso), después de las sangrientas luchas por la independencia del Brasil. Si el significante es el mismo, el significado es completamente diferente.

Si entre los europeos el vocablo *indien* expresa un deseo de expansión colonizadora, ya su *transformación* en *índio* en los escritores brasileños marca el deseo de establecer los límites de la nueva patria, el Brasil. Representa la forma más profunda de una nueva comunidad en el Nuevo Mundo –la brasileña–, que se afirma por la imaginación del artista. En el siglo XIX, nuestros mejores novelistas, poetas y ensayistas dieron forma a la nación brasileña gracias al *influjo externo* europeo, francés en particular. Exhibían el Brasil ante el mundo bajo la forma de una “comunidad imaginada”, para retomar el concepto de Benedict Anderson, recientemente retrabajado con éxito por Doris Sommer en *Ficciones de fundación*.

Las comunidades imaginadas por nuestros artistas de la palabra fueron escritas por el estilo romántico y reescritas, sucesivamente, por los estilos realista-naturalista, parnasiano y simbolista. Ya en las primeras décadas del siglo XX, serán reescritas por el estilo vanguardista, del que son

ejemplo *Macunaíma*, de Mario de Andrade, y la *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

Apoyándome en los dos escritores vanguardistas y en sus respectivas obras, reabro el capítulo donde el afecto cultural franco-brasileño desborda. Desborda y sacude la ruta tranquila de los cargueros de café paulista rumbo a Europa y el tránsito de las letras y las artes francesas rumbo a Brasil. Por el gesto iconoclasta y por el placer de la *boutade*, el afecto cultural de los jóvenes vanguardistas por Francia compromete el ritmo de las *transformaciones*, al que el brasileño letrado del siglo XIX se había acostumbrado. En la primera mitad del siglo XX, jóvenes escritores e intelectuales de todo el Brasil procuraron aclimatar las osadísimas teorías de la vanguardia europea al entonces timorato ambiente cultural brasileño, teniendo la agresiva *Antropofagia* como propuesta teórica. Esa historia ya fue narrada por la mejor crítica nacional y extranjera.

Para no repetirla, resuelvo interferir en el debate modernista a partir de un costado prácticamente inédito y emblemático –el del viaje de Paul Claudel y el compositor Darius Milhaud al Brasil, más precisamente, a Río de Janeiro, en 1917. El poeta llega como “ministro”, para utilizar la jerga técnica del Quai d’Orsay, y había sido nombrado encargado de los negocios de Francia en el Brasil. Sustituía a Jules Chevalier, técnico en economía.<sup>16</sup> Ya el músico y compositor había sido elegido por el propio Claudel para ser no sólo su secretario en la legación, sino también el responsable por el servicio de propaganda (estamos en plena Primera Guerra Mundial, no lo olvidemos).

---

16 El diplomático e historiador Henri Hoppenot escribe: “Desde el Conde de Gobineau, cuya misión se remonta a 1870, nuestra legación en Brasil sólo había recibido como titulares, con raras excepciones, viejos funcionarios cansados y próximos de la jubilación. La designación de Claudel rompe esa tradición” (*Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953*, París, NRF, 1961).

Debíamos terminar la historia de los afectos culturales franco-brasileños con un cuestionamiento de la interjección *ihélas!*, de la que nos hemos valido para destacar que el brasileño no letrado, y económicamente no privilegiado, estuvo ausente en esa historia de larga duración que estábamos narrando. El brasileño no letrado aparece al final de nuestra historia –y de la mejor manera– si evocamos la figura extraordinaria del compositor Darius Milhaud y las palabras de las que se vale para describir su estadía de año y medio en Río de Janeiro. Sigamos el camino que él mismo traza en el libro *Notes sans musique*.<sup>17</sup>

Allí, el famoso compositor recuerda que había llegado a Río de Janeiro en el momento justo. El carnaval soplabla “un viento de locura” sobre la ciudad. Se entusiasma con la belleza de la Calle Paissandu, donde se encuentra la Legación de Francia, y con las copas de las palmeras altaneras. Admira las comparsas carnavalescas, el corso, los desfiles y, en cualquier plaza de la ciudad, se regala con las danzas populares. Anota el éxito del samba de Donga, “Pelo telefone”, elegido el mejor de 1917. Oídos atentos, observa que el samba de Donga es tocado por las bandas militares, las pianolas y los gramófonos, es cantado por los coros municipales, es silbado por todos los transeúntes.

Milhaud se deja entusiasmar por el ritmo personalísimo de la música popular brasileña. Compra una gran cantidad de partituras de *maxixes* y de *tangos* (nombre por el que era conocido el *chorinho* en aquella época).<sup>18</sup> Se sorprende con el compás negro y sofisticado de las melodías. El composi-

---

17 *Notes sans musique*, París, Julliard, 1949.

18 *Maxixe*, estilo musical y danza de salón nacida en Río de Janeiro, en la segunda mitad del siglo XIX. El *choro*, literalmente, “llanto”, aquí refiere a un estilo musical popular y urbano que surgió en Río de Janeiro, a mediados del siglo XIX, en general es tocado por grupos formados por guitarra, flauta, pandereta y *cavaquinho*, instrumento de cuerdas del formato de una guitarra en escala de violín. [NT]

tor anota: “en el *breque*, hay una suspensión imperceptible, una respiración *nonchalante*, una parada ligera”. En el gran salón de la calle Paissandu, Milhaud va sacando en el piano *maxixes* y *tangos*, para concluir enseguida: “mis esfuerzos fueron recompensados”. Admira a Ernesto Nazareth (1863-1934), que toca piano a la puerta del antiguo cine Odeón. Anota: “su toque fluido, impalpable y triste me ayudó también a conocer mejor el alma brasileña”.

Milhaud recuerda cuando dejó Río de Janeiro a fines de 1918: “Estaba feliz con la idea de volver a París, de ver nuevamente a los parientes y a los amigos, pero mi alegría estaba marcada por cierta nostalgia: amaba profundamente Brasil”. Según Alexandre Eulálio, “Darius Milhaud fue sin dudas el primer intelectual en despertar la curiosidad de [Blaise] Cendrars por Brasil”. El resto de la estadía de ese francés por nuestras tierras está en sus grandes obras musicales, como la composición *Le Bœuf sur le toit*, de 1919, que fue confesadamente inspirado en el tango *O boi no telhado...*, de Zé Boiadêro, lanzado en el carnaval carioca de 1918. Dos años después, Milhaud compuso la suite *Saudades do Brasil*, donde cada composición lleva el nombre de un barrio carioca. En 1922, invitado por él, el famoso grupo de Pí-xinguinha (1897-1973), *Os Oito Batutas*, tocaba en París. La popular y compleja argamasa musical encontrada por el francés Milhaud en las calles y plazas de Río de Janeiro hizo también florecer el genio de uno de sus mejores amigos brasileños, Villa-Lobos.

Retomo Guimarães Rosa para definir, una vez más, el sentido de la historia de los afectos culturales franco-brasileños: “Existe el hombre humano. Travesía”.

## **4. Persecuciones**

---



## Entre dos lenguas: la escritura literaria de Braulio Muñoz

*Antonio Melis*

El plurilingüismo es una práctica presente en la literatura hispanoamericana, sobre todo a partir de la época de las vanguardias. Poetas como Vicente Huidobro y César Moro representan algunos de los casos más llamativos, originados por una voluntad de experimentación de nuevas fronteras del lenguaje poético. Un elemento constante de estas aventuras es la motivación eminentemente literaria de la elección del idioma. No se trata, en otras palabras, de una situación de diglosia, sino de una elección libre y cambiante del idioma.

En las últimas décadas, en una situación de contacto entre dos grandes lenguas como el inglés y el español, han surgido en el territorio de Estados Unidos varias experiencias literarias, caracterizadas por actitudes diferentes frente a la situación de bilingüismo. El caso más conocido y estudiado es el de la literatura chicana, que asimismo presenta una pluralidad de soluciones lingüísticas. Pero se habla también de literatura *nuyorican*, con alusión a la presencia en Nueva York de una comunidad portorriqueña y de su práctica literaria.

El caso de Braulio Muñoz es bastante diferente, porque se vincula con una experiencia vital muy específica. El escritor ha nacido en Chimbote, el gran puerto pesquero al Norte de Lima, en 1946, hijo de un español emigrado al Perú después de la guerra civil y de una mujer india. En el fatídico año 1968 –época de grandes luchas juveniles en todo el mundo– debe dejar el país para evitar la cárcel por su participación en las luchas de los pescadores chimbotanos. La que, en sus intenciones iniciales, debía ser una estadía provisional se transforma en una larga permanencia en Estados Unidos. Antes de esta fuga, Braulio Muñoz se había dedicado, en su etapa juvenil, a la escritura poética, como lo atestiguan algunos textos insertados en un libro reciente.

Durante mucho tiempo, sin embargo, abandona la literatura para dedicarse a la investigación sociológica, empezando una carrera académica que lo lleva a ocupar los cargos más altos en el prestigioso Swarthmore College, en Pennsylvania. Hoy sabemos que este abandono de la escritura creativa era sólo aparente y provisional. Como esos ríos cársicos, que se hunden en el subsuelo, para aflorar de nuevo a larga distancia, la vocación creativa del autor ha quedado durante mucho tiempo ocultada. En los últimos años, en forma sorprendente, el río subterráneo se ha asomado con ímpetu desde la tierra. Esta nueva epifanía de la escritura ha conocido su primer episodio con *Alejandro y los pescadores de Tancay*.<sup>1</sup> El libro se presenta sobre todo como una ofrenda de la memoria y no es nada casual que la palabra misma aparezca en el subtítulo, en la dedicatoria y a lo largo de toda la narración. El autor advierte con mucha

---

1 Muñoz, Braulio, *Alejandro y los pescadores de Tancay. Memorias*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004. Introducción de Antonio Melis. En Italia, además de la edición original del libro, han aparecido dos ediciones diferentes de la traducción al italiano de Francesca Bianchi: *Alejandro e i pescatori di Tancay. Memorie*, Ilesa, Gorée, 2006, prólogo de Antonio Melis, y, con prólogo de Rodja Bernardoni, Livorno, Victoria Iguazú, 2014.

fuerza el compromiso ético de impedir que se pierda el recuerdo de un mundo que se ha ido derrumbando en un proceso acelerado de desgaste. Al mismo tiempo vuelve a incorporarse al idioma materno, después de muchos años, puesto que también un libro suyo de investigación literaria se había publicado en inglés y sólo sucesivamente había sido traducido al español.<sup>2</sup>

Para evocar una parte relativamente menos conocida del Perú, la costa del departamento norteño de Ancash, se remonta a sus orígenes precolombinos. La cultura moche ha dejado su huella profunda en este territorio. Sigue representando, junto con la cultura chimú, el substrato en el que se asienta la posibilidad de una visión alternativa a la cultura hegemónica. El repertorio de leyendas alrededor de los orígenes hace irrupción en este texto, dentro de la recuperación de una memoria multicultural. Esta visión se extiende a los mismos conflictos interétnicos que favorecieron la conquista española en la época de los Incas.

La presencia constante en estas páginas de los Gentiles señala el carácter precario de la evangelización, que afecta sólo las manifestaciones superficiales y formales del culto. En estas tierras, así como en toda la América con raíces indígenas profundas, sigue hasta hoy el conflicto entre la visión ancestral de lo sagrado y la religión impuesta por los colonizadores.

Toda esta problemática vinculada con el multilingüismo y la multiculturalidad no se enuncia en ningún momento en términos abstractamente teóricos, sino que se vierte plenamente dentro del tejido narrativo. Se encarna en una tipología humana muy especial, vinculada so-

---

2 Muñoz, Braulio, *Sons of the Wind. The Search for Identity in Spanish American Indian Literature*, Nuevo Brunswick, Rutgers University Press, 1982 (*Huayrapamushcas. La búsqueda de la identidad en la novela indigenista hispanoamericana*, Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 1996).

bre todo con su relación antigua con el mar. La figura del pescador auténtico está animada por una clara línea de conducta, sedimentada a través de los siglos. Ella se manifiesta, por ejemplo, en el rechazo de una explotación indiscriminada de la pesca. Cuando alguien asume una actitud de prepotencia, de desconocimiento del sentido del límite, recibe su llamado al orden por la colectividad y por la propia naturaleza, a veces en forma trágica. La dimensión ética coincide con la perspectiva ecológica, puesto que no significa un mero gesto de humildad, sino que tiene consecuencias prácticas. Sirve para garantizar la continuidad de la pesca, y de la vida misma, para las futuras generaciones. Véase, por ejemplo, este retrato del viejo don Tico:

El amito era tan viejo que uno ya no le podía ver los ojos, de tantas arrugas que tenía. Parecía que había pescado por esas rocas desde el comienzo del mundo. A veces, creo que él era uno de Los Gentiles, haciéndome un favor. Sabía todo sobre la pesca: cómo leer las sombras, cómo sentir el pescado, cómo ver los colores de la luna, cómo conocer el baile de la espuma. Pero, más que todo, sabía ser paciente y conservar el corazón limpio. Porque para llegar a ser un Buen Pescador, como para llegar a ser cualquier cosa que valga la pena, uno tiene que tener el corazón limpio.<sup>3</sup>

Esta sabiduría que viene desde muy lejos se opone también a la agresión sufrida por el territorio en los últimos años. La contaminación del ambiente producida por las industrias es un factor decisivo para acabar con este mundo. Sus efectos se suman a los que provocan las catástrofes

---

3 Muñoz, Braulio, *Alejandro y los pescadores de Tancay*, ed. cit., pp. 106-107.

naturales, como el terremoto y el fenómeno del “Niño”. El mismo poder económico, con sus consecuencias arrasadoras en la realidad chimbotana, se ha transformado progresivamente en un poder impersonal, aséptico y, por eso mismo, más incontrolable.

Frente a este desgaste, es urgente reafirmar los valores originarios, como antídoto posible. Su síntesis se encuentra tal vez en la metáfora del “corazón limpio”, que no se ciñe a la esfera de los hombres sino que, como en el caso de la perra Carmela, se extiende a los animales. Las relaciones simbióticas entre animales y hombres constituyen, por otra parte, un elemento fundamental de esa cultura. Las “Almitas”, con su presencia palpable, representan una realidad importante en un mundo muy atento a los presagios. Son señales lanzadas por una naturaleza ofendida, que alerta sobre el desastre inminente:

Tú no habrás dado cuenta, porque no tenías ojos para esas cosas. Nosotros sí, sabíamos que Las Almitas andaban por las rocas. La mayoría salían envueltas con la neblina de la mañana o con las sombras de la tarde, cuando los hombres estaban ya cansados de mirar al cielo, al desierto, o al mar. Esas eran los espíritus de los que murieron hace cientos o miles de años. Porque no todos nos vamos de un jalón y del todo, como dicen los curas.<sup>4</sup>

Lo que aparece evidente a través de estas referencias es que el regreso a la lengua madre del autor, que coincide con el comienzo de su obra narrativa, conlleva implicaciones muy profundas. Junto con el idioma, se recupera toda una visión del mundo, que se presenta en un claro conflic-

---

4 *Ibíd.*, pp. 126-127.

to con la modernidad. El camino de regreso a las raíces, para contar una historia que no debe borrarse, se realiza al mismo tiempo en el terreno lingüístico y en la dimensión antropológica.

La memoria de Chimbote no se agota con este texto, aunque en el medio se produce, como veremos, el estreno de la narrativa en inglés de Braulio Muñoz. *Los apuntes de Alejandro*<sup>5</sup> corresponden a un mecanismo típico de quien considera que la caja de la memoria, una vez abierta, debe agotarse hasta el final. Al mismo tiempo el autor asume un punto de vista más subjetivo y menos coral. En su nueva hazaña literaria emplea dos procedimientos complementarios, que confieren a la narración una notable agilidad y una gran variedad de registros expresivos. Por un lado recurre al antiguo y siempre eficaz expediente del apócrifo, cuyo modelo hispánico es el *Quijote* y que encuentra su máximo intérprete en la literatura contemporánea en Borges. En *Los apuntes de Alejandro* encarna este motivo el “Cuaderno Azul”, dejado por el protagonista para que una mano amiga se ocupe de su rescate. Es la tarea que cumple su antigua novia María Elena, a través de una selección del material heterogéneo que recoge.

De esta manera se abre el camino al segundo procedimiento, o sea al desdoblamiento del “Cuaderno Azul” mismo y la voz de su supuesta editora. Pero sobre todo se introduce en la narración una perspectiva femenina sobre los acontecimientos evocados en este libro y en el anterior. El autor, para señalar la introducción de esta segunda voz, utiliza una técnica muy sencilla, empleando un carácter tipográfico diferente. A través de la distancia temporal, se establece así un diálogo hecho de ajustes, integraciones, rectificaciones, precisiones, que a veces se prolongan en las

---

5 Muñoz, Braulio, *Los apuntes de Alejandro*, Chimbote, Río Santa Editores, 2009.

notas contenidas en el libro, a partir sobre todo de las abundantes referencias literarias que contribuyen a reconstruir una cultura generacional.

En las dos obras hasta aquí comentadas, Braulio Muñoz escoge una perspectiva narrativa orgullosamente periférica. En el escritor peruano encontramos una conciencia muy fuerte del carácter arbitrario de toda contraposición esquemática entre local y universal. Se puede alcanzar perfectamente la universalidad a partir de un contexto muy limitado, si el objetivo se persigue no a través de proclamas abstractas, sino entregándose al duro y emocionante trabajo de transformar la memoria en escritura. Sólo este recorrido garantiza que se consiga el proceso de mitificación que convierte el recuerdo personal en un patrimonio compartido con los lectores.

En un Coloquio reciente sobre Oralidad y Escritura realizado en la Universidad de Siena, Braulio Muñoz ha presentado una ponencia sobre el tema de la voz en la narrativa contemporánea. En su aporte confluyen, por un lado, su experiencia –tardía pero muy intensa– de novelista, y, por el otro, la sociología que practica a nivel académico, pero que en su narrativa resulta muy lejana de todo sociologismo vulgar. En el panorama de la narrativa hispanoamericana del Novecientos, señala un viraje decisivo, sobre todo en la segunda mitad del siglo, en el paso desde una voz omnisciente a una voz fragmentada:

En suma, para mediados del siglo veinte, en la América Latina la voz se da fragmentada. Y esa fragmentación no ha sido superada. Sin duda, en gran parte esta fragmentación obedece a necesidades formales internas a la novela. Pero en buena parte también se debe al impacto de factores externos al arte de escribir, tal como es la fragmentación política y el recono-

cimiento de los múltiples reclamos de una plétora de culturas subalternas.<sup>6</sup>

En esa misma ocasión el autor ha ofrecido también elementos importantes alrededor del origen de la primera novela dedicada a Tancay. El texto nació como una investigación sociológica de tipo académico, escrita en inglés y redactada, en centenares de páginas, según los esquemas dominantes en los 70 en el mundo universitario norteamericano. Pero, a partir de la exigencia expresada por el editor de completar la encuesta con datos estadísticos, se ha producido el viraje hacia la forma narrativa.

Al mismo tiempo, se ha manifestado una reacción de carácter ético, vinculada con la exigencia de mantener una fidelidad hacia una materia vivida, gozada y sufrida que, por eso mismo, no podía ser tratada de manera aséptica. De aquí no sólo la decisión de transformar el ensayo universitario en novela, sino también la elección del idioma español. Pero tampoco esta segunda versión, sedimentada a través de un proceso de decantación durante muchos años, le resulta satisfactoria. Advierte sobre todo una disonancia entre la voz narrante del protagonista, que mantiene un carácter esencialmente urbano, y la de los auténticos pescadores de Tancay. Por eso emprende la tercera y definitiva versión de la novela, donde el punto de vista y la visión del mundo de los pescadores se vuelven por fin dominantes.

Para alcanzar este objetivo, ha sido necesario que el protagonista Alejandro desarrollara toda su capacidad de escuchar, para evitar que la voz del mundo hegemónico, a pesar de sus mejores intenciones, afirmara su predominio. Se ha ido de esta manera creando una zona de silencio, que per-

---

6 Muñoz, Braulio, "Voces e identidades", en Bernardoni, Rodja y Antonio Melis (eds.), *Verba Marent. Oralità e scrittura in America Latina e nel Mediterraneo*, Roma, Artemide, 2011, p. 140.

mite el despliegue en toda su plenitud de las voces alternativas, con sus modos estilísticos, figuras, creencias.

Al final de este itinerario atormentado, al lado de la recuperación de la corralidad, quedaba sin embargo el sacrificio inevitable de la voz de Alejandro. En este sentido, *Los apuntes de Alejandro* cierra el círculo, restituyendo la palabra individual de quien había escogido hacerse portavoz de una colectividad. El resultado final señala, una vez más, una relación de complementariedad entre los dos libros, que pueden valorarse como una totalidad.

La misma voz femenina ya aludida, que reconstruye de manera diferente la experiencia vital del protagonista, adquiere nuevos matices. La estructura dialógica de la narración ya es una condición necesaria de su escritura. Sirve asimismo para superar una dicotomía entre la reconstrucción subjetiva y la representación histórica de la vida de una comunidad.

El aspecto dialógico en *Los apuntes de Alejandro* se manifiesta también en la presencia explícita o latente de referencias a textos de otros autores. Uno de los homenajes literarios se injerta en el cuerpo vivo de la narración, ocupando todo el capítulo XXIX de la novela. Está dedicado a un coloquio entre el protagonista y el “loco” Moncada, al que Alejandro acude para recibir consejos sobre algunas decisiones que está tomando. La operación realizada en este episodio es especialmente compleja y refinada porque, como se sabe, Moncada es una figura central en la última novela de José María Arguedas —que quedó trunca por el suicidio del autor—: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que tiene como trasfondo justamente Chimbote. Es significativo, asimismo, que la narración haya tenido su antecedente; como en el caso de Braulio Muñoz, una auténtica investigación antropológica de Arguedas en esos lugares. Moncada es un personaje real y, al mismo tiempo, una figura ya pasa-

da a través de una elaboración literaria. Alejandro describe un encuentro con el “loco” en su casucha donde, a través del lenguaje lleno de imágenes y a veces delirante que lo caracteriza, Moncada expone una verdadera filosofía de la vida, que aparece en contraste con las urgencias políticas que empujan al joven protagonista hasta la lucha armada:

La vida es todo un bamboleo. No hay que aferrarse demasiado a las cosas; en eso don Morales tiene razón. Este mundo es pura ilusión. Yo sé que tú piensas que tienes para rato con la política, que eso te va a quitar las ganas de hurgar hondo dentro de ti, para así tratar de voltearle la cara a la desesperación. Pueda. Pero para mí que lo mejor que uno puede hacer para taparse el vacío absoluto que nos rodea es volverse loco. De esta manera hacemos paz con nuestros propios demonios y al mismo tiempo damos la alarma al resto del mundo. Porque los locos tapamos con nuestro dolor el horror que sienten los demás.<sup>7</sup>

Moncada aprecia el impulso generoso que anima al joven, pero lo advierte proféticamente que esta decisión no podrá resolver el problema de su soledad interior. Estamos, como se ve, en el corazón mismo de un problema que ha afectado a esa generación en todo el mundo y que ha sido simplificado como un conflicto entre lo personal y lo político.

Entre los dos libros del ciclo de Tancay, sin embargo, se coloca otra novela, *The Peruvian Notebook*, escrita en inglés.<sup>8</sup> Con este libro empieza un recorrido entre los dos idiomas que hasta hoy no ha terminado. La elección de la lengua parece vinculada con el contexto norteamericano de la

---

7 Muñoz, Braulio, *Los apuntes de Alejandro*, ed. cit., p.179.

8 Muñoz, Braulio, *The Peruvian Notebook*, Tucson, The University of Arizona Press, 2006.

novela, aunque su protagonista es un peruano emigrado. Pero es interesante saber que en este caso también existe una versión de la obra anterior a la que se editó, escrita en español.

Antonio Alday Gutiérrez, después de haber conseguido ingresar a los Estados Unidos clandestinamente, asume la identidad de Anthony Allday, para subrayar su plena incorporación a la nueva sociedad. Por otra parte, en su país de procedencia han quedado sus parientes, a los que debe dar cuenta de su destino norteamericano. Su oficio para vivir es el de sereno en un centro comercial, pero la versión que ofrece a la familia que se quedó en el Perú es la transposición de los sueños que lo acompañaron en su aventura. Se presenta así como un hombre de negocios, que ha alcanzado el éxito esperado. Pero tiene que realizar una operación análoga y complementaria con sus amigos de Estados Unidos, presentándose a sus ojos como un peruano que procede de una familia decente.

Toda esta construcción ficticia, elaborada pacientemente durante muchos años hasta transformarse en una segunda verdad, está a punto de desmoronarse, debido a la visita anunciada desde el Perú de un primo del protagonista. Frente a esta perspectiva, su reacción es de mera exasperación, fuera de todo control de la racionalidad, hasta el punto de transformarse en un asesino.

Estas distintas vicisitudes se cuentan a través de un contrapunto entre párrafos que llevan adelante la narración y páginas de un diario, el *Notebook* que aparece en el título. Como en *Los apuntes de Alejandro* la distinción entre los dos niveles se percibe visualmente a través del empleo de caracteres de imprenta diferentes.

Queda por explicar la motivación profunda que empuja a la elección del idioma inglés como lengua de la novela. El propio autor ha explicado que la razón de este viraje, des-

pués de la ya recordada primera versión en castellano, ha sido la voluntad del protagonista de ser norteamericano. Hacerlo hablar en español, desde este punto de vista, sería algo contradictorio con su aspiración de crearse una nueva personalidad. Aunque la lengua madre a veces se insinúa en el texto, a través del empleo de modismos que no tienen un equivalente en el inglés o que, de todas maneras, resultan más expresivos.

En este movimiento pendular entre dos idiomas, la última novela hasta hoy publicada por Braulio Muñoz vuelve a utilizar el español. Esta vez se enfrenta con un proyecto de gran envergadura, el más ambicioso que haya emprendido hasta hoy. En este caso también, el texto definitivo que llega a imprimirse es el fruto final de una larga elaboración. *El Misha* que hoy podemos leer ha sido precedido por una larga serie de versiones preliminares.<sup>9</sup> La existencia de estos antecedentes señala claramente la importancia que el autor ha atribuido a esta empresa literaria. A ella se dedica con todas sus fuerzas, hasta conseguir el resultado que hoy podemos apreciar y que nos permite afirmar sin dudas que tanta dedicación valió la pena.

*El Misha* tiene seguramente un contenido autobiográfico, pero la solución escogida para narrar una vida no es de tipo tradicional. El autor utiliza un sistema de testimonios que va configurando progresivamente una suerte de mosaico. Las telas que componen la imagen pueden, a primera vista, parecer incoherentes o casuales, pero al final el dibujo se realiza en toda su plenitud.

El secreto de este éxito se encuentra sobre todo en una utilización muy acertada de las voces. Desde este punto de vista, la novela se presenta como una auténtica polifonía. Cada uno de los testigos convocados aporta su tonalidad

---

9 Muñoz, Braulio, *El Misha*, Lima, Estruendomudo, 2014.

distinta, a partir de sus peculiaridades lingüísticas cuidadosamente reconstruidas.

El punto de partida del texto es una novela que el hermano del protagonista se propone escribir. Pero su proyecto presenta un carácter sumamente ambiguo, puesto que hunde sus raíces en las opciones existenciales opuestas de los dos hermanos. El Misha, tal vez por esta señal que lleva impresa en el cuerpo, elige el camino de la rebeldía contra el orden constituido, que lleva hasta sus últimas consecuencias:

Los *mishas* son los que nacen con una mancha grande y negra en el cuerpo en forma de humano o de animal. Y la verdad era que el pobre Benjamín había nacido con un hombre bailando, justo sobre el corazón. Por eso era que tu mamita nunca lo dejaba andar sin camisa, ni en el río ni en los carnavales que a él tanto le gustaban cuando estaba chiquito. Tu mamita me dijo que la gente vieja de su pueblo decía que había *mishas* malos y buenos. Pero más que nada, hijito, todo el mundo en la sierra sabe que los *mishas* nacen para andariegos.<sup>10</sup>

El hermano Edilberto escoge el camino opuesto, entrando en el cuerpo militar de la Marina, el que más se ha destacado por sus abusos durante la lucha antisubversiva. Como colmo de la paradoja, construye su novela, por lo menos parcialmente, a partir de informes que representan el fruto de su trabajo de inteligencia.

Al lado de la caracterización lingüística ya aludida, el autor emplea otros recursos para señalar a los personajes principales. En el caso de la mamá Tomasita, se trata de un objeto, la chalina verde, asociada al recuerdo del marido

---

10 *Ibíd.*, p. 74.

ausente. Por lo que se refiere a los dos hermanos, encontramos la asociación con dos sensaciones diferentes, que se proponen de manera obsesiva. Benjamín, en los momentos de tensión, advierte la presencia de un hilo delgadísimo y blanco que se deshilvana de su propio cuerpo. En Edilberto, en cambio, se trata de una sensación sonora y al mismo tiempo táctil, definida como un zumbido sedoso.

Es natural la tentación de leer en este contraste entre los dos hermanos la huella de una situación arquetípica. Los nombres de Caín y Abel se nos ocurren de inmediato. Pero el acierto literario del autor consiste en la capacidad de evitar el esquema abstracto y ofrecernos personajes auténticos, expresiones de una humanidad variada y contradictoria. Para conseguir este resultado, como ya lo he adelantado, Braulio Muñoz utiliza con gran sabiduría literaria diferentes registros lingüísticos. Cada uno de los personajes principales tiene su habla, que contribuye de manera decisiva a su propia caracterización. Este procedimiento se manifiesta también en un nivel sociolingüístico. Un ejemplo particularmente significativo es el tratamiento de una figura como Félix, el chofer de la familia que está en el centro de la novela. Su habla popular tiene todo el sabor que procede de una visión del mundo forjada en la dura escuela de la vida. Félix pertenece a un sector social del que forman parte, en distintos niveles, otros personajes de la novela: por ejemplo Paulina, una sirvienta que representa, a su manera, la memoria histórica de la familia protagonista.

Las vicisitudes de este núcleo familiar atípico tienen como trasfondo la historia del Perú en la segunda mitad del siglo XX. El problema étnico aparece en primer plano, porque se manifiesta dentro de la misma familia. La relación singular que se establece entre el padre español culto y la mamá indígena no letrada se refleja en el núcleo que nace de esta unión. En la contraposición entre los dos hermanos

(menos definida es la figura de la hermana Clotilde) se refleja esta anomalía, así como se refleja en la realidad mestiza del Perú. Es como si, de alguna manera, Benjamín y Edilberto encarnaran las dos caras del país andino. Pero se trata, una vez más, de una contraposición que no tiene nada de esquemático o simplista. Al fin y al cabo, no se sabe bien cuál de las dos condiciones es más envidiable, puesto que en cada una de ellas se encuentran los pros y los contras. Si bien es cierto que el Misha sufre desde su niñez la discriminación étnica, es asimismo comprobable que su hermano “privilegiado” por el color de la piel queda excluido de algunas experiencias vitales decisivas para Benjamín.

Es un ejemplo particularmente significativo de un aspecto de la novela que representa uno de sus logros más importantes. El autor, no importa si a partir de un propósito explícito o por una actitud espontánea, utiliza en su narración el criterio de la complejidad. Esta categoría es la más adecuada para dar cuenta de las vivencias individuales y colectivas dentro de la historia peruana contemporánea. De allí procede el gusto por los matices que caracteriza toda la novela y restituye una realidad profundamente contradictoria.

Otro componente importante de la narración, aunque aludido de manera casi críptica, es el origen judío del padre de Benjamín. Se trata, por otra parte, de una relación compleja que, en el momento mismo en que se asoma –por ejemplo en los festejos para la entrada a la adolescencia del protagonista– resulta negada en nombre de una visión laica de la vida. En realidad, en la economía global de la narración, este trasfondo sirve para rematar la diversidad insalvable del protagonista, que resulta ser también un “judío a la peruana”.

Braulio Muñoz, después de haber concluido esta hazaña narrativa, anuncia ahora una segunda novela escrita en in-

glés. Esto significa que está naciendo una nueva figura de escritor entre los hispanoamericanos trasplantados en los Estados Unidos. Lo que predomina ya no es la contaminación y el *pastiche* lingüístico entre dos idiomas, sino la capacidad de entrar y salir de un idioma al otro, bajo el impulso que procede de la materia misma de la narración.

# De Bolivia a Buenos Aires y del premio al plagio: Migración y novela en la obra de 'Bruno Morales'

*Dieter Ingenschay*

## Introducción: del plagio al éxito o hacia una nueva concepción de la literatura

Entre el gran número de casos de supuesto o probado plagio, el “caso Bruno Morales” ha ganado una dinámica propia y un carácter específico. Conviene recordar algunos datos básicos: en 2006 el periodista, traductor y escritor argentino Sergio Di Nucci publica, bajo el seudónimo (que suena tan ‘boliviano’) de Bruno Morales, el libro *Bolivia Construcciones*, una especie de novela que cuenta en 87 fragmentos la historia (o mejor: *algunas* historias) de dos inmigrantes bolivianos en la Argentina actual: su llegada, su vida, sus problemas. Se trata de un texto interesante tanto por su forma como por su estilo y su explícita imparcialidad (porque apenas denuncia el maltrato de los bolivianos y bolivianas en el mercado laboral argentino y casi no menciona la explotación de los trabajadores inmigrados).

El jurado del importante premio “La Nación/Sudamericana”, compuesto por intelectuales tan destacados como Carlos Fuentes, Griselda Gambarro y Tomás Eloy Martí-

nez, decidió otorgar el premio de 2006 al libro de Bruno Morales. El autor, por su parte, cuando recibió el dinero del premio, lo transfirió a ADA, una organización boliviana no gubernamental, poco antes de que un lector de 19 años denunciara, en una carta dirigida al periódico *Página 12*, que en el texto de Bruno Morales se encuentran unas treinta páginas que corresponden casi literalmente a una parte de *Nada*, ejemplo ya clásico del género de la novela tremendista, de la española Carmen Laforet, publicada en 1944.

Acto seguido, la comisión revocó su decisión y la editorial detuvo la entrega de las copias no distribuidas. El autor Sergio Di Nucci, por su parte, puso el texto íntegro en la red de libre acceso y manifestó su sorpresa frente al reproche de plagio. Por cierto, argumentó, que si el ilustre jurado ya conocía aquella novela se deberían haber dado cuenta que su forma de “citarla”, modificaba por completo el contexto. Además, añade el escritor incriminado, “no hay una sola oración que no aluda a otro texto” (cita en la entrevista a Cecilia Boullosa, *Revista Ñ*). Parte del público crítico comentó con regodeo esta prueba de la gran farándula de los premios literarios, entre ellos el escritor argentino Washington Cucurto: “ésta es una idea genial para vender un libro y crear un pequeño escándalo en el mundillo literario. Sonreí por la travesura” (Cucurto, “¿Ha vuelto Bruno Morales?”). Entre las reacciones divergentes se destaca la de Claudio Zeiger, novelista y periodista (de *Página 12*), quien explica:

No era un caso de plagio patológico [...] ni de un simple escriba desesperado que, para completar contrarreloj su obra a ser presentada en el concurso, le anexa unas cuantas páginas ajenas disimulando como puede el delito textual. Aquí no. En el uso del seudónimo – combinado con la creación de un heterónimo, ya que

Bruno Morales se presenta como escritor– y en el título de la obra, empezaba a insinuarse –y señalizarse a su manera– la diferencia. Se trataba de una “operación literaria”, una combinación de teoría y práctica de la literatura, una intención deliberada, un ensamble de ficción y metaficción. Tras la fachada de un texto absolutamente legible y transparente que devolvía en su espejo sin mácula la mirada emocionada y contenida sobre los avatares de migrantes bolivianos en Argentina, se escondía algo más complejo, con citas ocultas, intertextualidad y otras prácticas que –destapada la olla– hicieron las delicias de una crítica que para proteger a Di Nucci contra ataques bastante obtusos por cierto, lo defendían por lo que había hecho y no por lo que no había hecho. (Zeiger, “The Bolivia Affair”)

Mientras que una parte de la crítica apoyó a la editorial en su decisión de suspender la distribución del texto, los defensores de Di Nucci juntaron firmas y escribieron largas cartas apologeticas, entre ellas la llamada “Carta de Puán” (con referencia a la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), en las que explicaban la aparición de una nueva era bajo viejas condiciones. Graciela Speranza fraguó el término de “micropiratería” (Speranza, 2007), Daniel Link se dirigió a dimensiones bíblicas (“A César lo que es de César”) y Susana Santos resumió en su blog: “La literatura no hace declaraciones de aduana” (en “La literatura interrumpida”) y acusó al grupo de los detractores de sostener una posición fascistoide: “Que la literatura produzca efectos sociales y ella misma sea un efecto social, es una verdad de perogrullo. Pero que los críticos literarios reclamen más y mayor control social sobre ella, hace resonar ecos fascistoides” (Susana Santos, “Literatura interrumpida”). El artículo de Lucienne Azevedo (2011) ofrece un excelente re-

sumen de las diferentes posiciones desde ambas perspectivas. Sergio Di Nucci mismo, quizás también para probar su competencia como escritor, se ocupó de nuevo de la misma temática y escribió una especie de segunda parte, *Grandeza boliviana*, un texto enteramente suyo, publicado en 2010 por la editorial Eterna Cadencia. El texto no sigue la pista intertextual implícita del título (con su alusión a la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena de 1604) sino que vuelve a los dos personajes principales de *Bolivia Construcciones*, sus problemas, sus ideas, y al mismo estilo fragmentario que es, para él, el elemento de una escritura diferente. Cabe añadir que su tercera novela, escrita en cooperación con Alfredo Grieco, fue publicada bajo el pseudónimo de Andrés Arbiau en 2012 y se llama *Plato Paceño*.

## **Las dos novelas *Bolivia Construcciones* y *Grandeza boliviana*: la "poética de las minucias"**

Ambas novelas se constituyen según un mismo patrón: están compuestas por fragmentos caracterizados por un estilo simple, a veces coloquial, objetivo y personal a la vez. Al inicio, en los primeros fragmentos de *Bolivia Construcciones*, el relato parece cronológico: empieza contando el viaje del protagonista de Bolivia a la Argentina, pasando la frontera entre la ciudad boliviana de Villazón y La Quiaca, estación fronteriza argentina en el Departamento de Yavi, Provincia de Jujuy, un paso común para muchísimos de los migrantes bolivianos y para los turistas que se dirigen hacia el sur.

Para el protagonista, narrador en primera persona en aquellas partes de la novela que no están formadas por diálogos, la experiencia de la frontera es, a la vez, un primer contacto con una cultura diferente y otra variante del castellano:

Un suboficial argentino, barrigón, de ojos vivaces, más bien petiso y morocho, con la camisa desabrochada y aliento a vino, me preguntó cosas que no supe responder. Adelantaba el cuello, como si quisiera husmear una fuente de asado que un oficial le sacaba de la mesa y nunca le dejaba oler.

–Y decime, ¿por qué venís a la Argentina?

Me sorprendió el voseo y sentí ganas de decirle, para confirmar sus sospechas, “a vender setenta y dos kilos de pasta base chucha-tu-madre”, recordando el célebre insulto peruano. Pero cordialmente le dije:

–A visitar a mi madre.

Quispe me felicitó por cómo me había comportado. (Fragm. I)

El personaje principal, que no tiene nombre, es un joven de menos de 21 años (como se da a conocer en el Fragmento 87, el último, donde él decide independizarse), viaja con su tío llamado el Quispe (palabra quechua que significa ‘vidrio’), que lo acompaña a través de sus quehaceres en la Argentina y quien a lo largo del relato de los fragmentos busca y encuentra trabajos de albañilería para ambos, trabajan al servicio de Pedro, dueño intelectual y amigo argentino proveniente de Sucre. Con Quispe, el narrador también comparte la pensión donde se aloja así como gran parte de su tiempo libre en la capital argentina, y es él quien le explica a su sobrino cómo funciona la Argentina:

En el camino desde el barrio, muchas veces, el Quispe me explicaba la Argentina.

–Es más interesante que las vírgenes del Altiplano, y más exagerado.

[...]

Después sabía que en la Argentina había fascistas, y hasta neonazis. Siempre aparecían por televisión. A la gente le interesaba mucho. (Fragm. 8)

Así, el contraste entre las formas de vida en Potosí, su región de origen, y en Buenos Aires se tematiza muchas veces y justifica considerar la diferencia cultural como tema principal del texto (más que la denuncia de la explotación de los obreros extranjeros en la zona porteña, por ejemplo). A primera vista, esta diferencia se concibe y describe desde la perspectiva boliviana (elegida a propósito por el autor argentino) e implica a veces cierta (auto)crítica irónica:

Argentina es ingrata con los migrantes y todavía más con los bolivianos. Pero Argentina, como las mujeres, fue hecha para ser querida y no para comprenderla (Fragm. 6)

Junto con el lenguaje, el tema de la comida concretiza las diferencias experimentadas por el narrador y sus compatriotas. A pesar de la buena reputación de que goza la cocina argentina en Europa, a los migrantes les parece aburrida e insípida; prefieren la cocina boliviana y constatan que los mejores platos son los peruanos.

Una vez llegados a la Capital Federal, el mismo Quispe tiene problemas para orientarse y encontrar el transporte hacia la pensión de Doña Estefanía donde van a alojarse. Ella es la dueña de una modesta casa de huéspedes que recibe a bolivianos, parece boliviana, pero no lo es, ya que nació en Mar del Plata y en realidad se llama Marcela. Su pensión está situada en la calle Bonorino, entre el Cementerio de San José de Flores y la famosa Avenida Rivadavia, la más extendida de la capital (con más de 30 km dentro del distrito urbano), en aquella parte del barrio de Flores que

se llama Bajo Flores, barrio conocido por sus inmigrantes paraguayos, bolivianos y coreanos y en parte compuesto de chabolas, las llamadas villas miseria (el mismo barrio tiene un papel central en *La villa*, novela de César Aira sobre la vida en una villa miseria...). A pesar de su mala fama, la calle Bonorino con su oferta de puestos de comida boliviana y peruana se vuelve rápidamente una segunda patria para el protagonista.

Nos fuimos para la avenida Bonorino. Estaba cerca. Cerca del punto de partida. Había puestos de comida boliviana, y también de comida peruana, enfrentados en torno a puestos con frutas y verduras, autos des-tartalados que sin embargo se movían y gente ebria, solos o en grupo. [...]

Yo estaba impresionado por la cantidad de objetos que encontraba. Casillas apretadas, unas junto a otras, por encima y al costado, pasillos angostos que de pronto terminaban, bares y pequeños comedores, carteles mal pintados, almacenes que vendían desde harina hasta bicicletas y el color abigarrado de las parrillas y los olores me recordaron otra vez La Paz pero también ciertas zonas de Potosí. Era también confusa la música que salía de los departamentos... (Fragm. 6)

Como se ve en la cita, no se describe, sino más bien se su-prime la extrema miseria de esta misma zona.

La geografía urbana que describe había entrado en la consideración pública en la época de la famosa crisis argentina de 2001-2002. Así se lee la descripción de Bajo Flores de la pluma de Beatriz Sarlo en su libro *La ciudad vista*: “La basura cubre las calles, flota en el aire, se amontona en los rincones. [...] Estamos en el sur de la ciudad, la zona discrí-

minada” (123). Y Sarlo afirma que se trata de una zona que produce “vergüenza”, “donde cualquier pasillo se va angostando hacia adentro como si lo de afuera consistiera en el revestimiento de ladrillos de un interior fangoso y oscuro, con casillas entremezcladas cuyas paredes nunca son completamente verticales” (126).

De hecho, en la novela de Bruno Morales, la casa de Doña Estefanía dispone de una “ampliación”, donde se encuentra el baño que rebosa de arañas y cucarachas, pero, con esta excepción, el texto no solo renuncia a las descripciones negativas de la notoria villa 1-11-14, sino que la transforma, como dije antes, en el hogar, en la patria del joven inmigrante.

La elección de esta zona, tanto como de los caminos interurbanos de los protagonistas, muestran que el autor es conocedor de la geografía urbana de la ciudad porteña; las descripciones o sobre todo la evocación del ambiente de ciertos barrios vuelve a menudo a lo largo del texto, mucho más de lo necesario, cuando pasan por zonas céntricas como Retiro, la plaza y las calles de Once, centro de la inmigración desde siempre, o cuando van a trabajar a zonas suburbanas como Laferrere.

Bajo Flores es el típico barrio de inmigrantes. La fuerte presencia de peruanos y bolivianos se nota desde el inicio de los fragmentos, cuando el narrador entra en una tienda con el Quispe y el cartel indica “Urkupiña”, aludiendo a la Virgen de Urkupiña, venerada sobre todo en la provincia de Cochabamba y que se ha convertido en una figura emblemática de los emigrantes bolivianos. Así como la Virgen de Guadalupe es el emblema de la migración mexicana en EEUU, como Silvia Spitta lo ha demostrado de forma magistral (cf. Spitta, 2008), esta Virgen omnipresente, en movimiento, adorno de buses y autos mexicanos, la Virgen de Urkupiña adopta la misma función para los bolivianos. La

radio boliviana de Buenos Aires (AM 1550), por ejemplo, se llama Radio Urkupiña en honor de la Virgen. Cuando el narrador tiene, hacia el final del texto, una relación con una chica rubia de la misma pensión, Sylvia, la compara por su belleza con la misma Virgen de Urkupiña.

Se narran algunos de los trabajos que hacen –trabajos de construcción, una chimenea en una casa particular de gente de clase media, otra tarea para un fabricante de pasta de origen italiano, etc. Se tematiza la construcción de nuevos ‘monobloques’, realizada por compañías anónimas que hacen grandes promesas a los eventuales compradores y se cuentan contactos con extranjeros (un alemán, unas mujeres de Europa del Este). A menudo se hace palpable el complejo de inferioridad que tienen los bolivianos frente a los argentinos: “Siempre nos discriminamos –saltó el Quispe–. No hay cardenal boliviano. Tampoco Premio Nobel”. (Fragm. 18)

Se mencionan, *en passant*, temas como el efecto invernalero o los efectos de la coca y de la cocaína, y se encuentran algunas alusiones al mundo literario (con la mención de un tal Bruno Morales como gran prosista al final del Fragmento 33 a modo de *mise en abyme*). El tema principal de la narración, sin embargo, parece ser la diferencia entre la cultura de los inmigrantes y la cultura receptora misma.

Al día siguiente, todos querían matar a los peruanos que habían disparado. La gente se paraba para decirselo a los vecinos.

–Los bolivianos son distintos de los argentinos. El argentino es un furioso nato. Lo que se ve, por la calle, son indignados de ambos sexos. Pero cuando los bolivianos se enojan, queman vivo a un alcalde –explicaba el Quispe. (Fragm. 35)

Este supuesto carácter propio de los bolivianos en comparación con el supuesto carácter argentino reaparece a menudo, por ejemplo en el divertido diálogo que tienen los albañiles con el chico burgués, universitario e izquierdista, hijo de la dueña de una casa en la que hacen obras. En cuanto al estilo, en resumidas cuentas, propongo hablar de una “poética de las minucias” (*Poetik der Belanglosigkeit*) que caracteriza tanto la primera novela como la segunda, *Grandeza boliviana*. En lugar de exponer en detalle el contenido de la segunda novela, cito una descripción muy precisa de Claudio Zeiger:

*Grandeza boliviana* se instala cómodamente en el terreno de *Bolivia construcciones* en cuanto al lenguaje y los procedimientos de su estructura. Muy trabajado para lograr una sencillez de expresión que se apoya en capítulos breves y estilizados a la manera de un elegante minimalismo, el relato avanza tenue, como una picaresca de contenido humor. La mirada del narrador se vuelve híper atenta mientras se hace el distraído, parece que a cada paso va a descubrir el mundo, un mundo que no se le termina de revelar del todo. En esa indecisión, en ese desajuste entre el mundo y la mirada del mundo está lo mejor de *Grandeza boliviana*. Y, una vez más, en esa sensibilidad que el autor logra comprimir en una pena infinita que emite brillos desde el fondo de una humillación no dicha, dignamente rodeada de silencio. Una pena que no se permite hablar más de la cuenta. Si hay algo que objetar aquí es cierto hermetismo a causa de la acumulación de enigmas que no se resuelven, hasta encriptar la lectura. Si bien se entiende que la intención es trabajar más en profundidad la “problemática” de la comunidad boliviana en Argentina que

en la novela anterior, las huellas se van desdibujando a medida que avanza la lectura. (Zeiger, “The Bolivia Affair”)

## **Migración y contacto socio-cultural en las novelas de Bruno Morales**

La migración boliviana a la Argentina no es nada muy nuevo. La primera ola de inmigrantes bolivianos llegó alrededor de 1930, durante y después de la guerra del Chaco. Sin embargo, las cifras se multiplicaron en los últimos treinta años, bajo el signo de una globalización en crecimiento (para más detalles, cf. Pacecca/Courtis, 2008). El censo indica que desde el año 2010, 345.272 personas de nacionalidad boliviana residen en la República Argentina, siendo este grupo el segundo (después de los paraguayos). La cifra verdadera, se supone, podría ser tres veces más alta, de más de un millón, lo que correspondería a cerca del 2,5 % de la población total de la Argentina, dado que prácticamente a partir de 1983 llegó de manera permanente un gran número de bolivianos. Los inmigrantes bolivianos trabajan en el cultivo y venta de frutas y verduras, y gran número de mujeres trabajan en la industria de ropa y calzado (cf. Alfaro Aramayo). Se supone que sólo en Buenos Aires, unas 100.000 bolivianas trabajan en talleres secretos de ropa, abiertos en 1990 como reacción contra las importaciones baratas de Asia (*Bolivia Construcciones* alude en el Fragmento 32 a las trabajadoras en el sector de la industria textil, sin profundizar en el tema). Argentina es, desde la otra perspectiva, el país de destino número uno de los bolivianos. Desde 2003 las leyes de inmigración aprobadas por la administración de Néstor Kirchner facilitan obtener un

permiso de residencia, aunque la cifra de los “sin papeles” sigue siendo elevada; el llamado proceso de ‘radicación’ se tematiza en el Fragmento 40 de la novela:

–Ahora los trámites de radicación son más fáciles –se le ocurrió decir a Augusto.

Al Quispe y Pedro no les importaba nada; solamente estaban interesados en decir que no siempre había sido así.

–La primera vez que tuve que hacerlo, fui a un edificio moderno con muchas puertas que se abren para dejar pasar a hombres grandes con bigotes finitos y hombres jóvenes con cejas que parecen postizas, quienes se dicen unos a otros: “Esto me huele a menemismo”. Después de hacer horas de cola, me mandaron a una ventanilla donde había una empleada, que hojeaba mis papeles mientras duró este diálogo:

–¿Para cuándo quiere su radicación?

–Lo más rápido posible, claro, para quedarme, que ya estoy acá.

–No va a poder ser. Se va a tener que volver. Tenemos que ponernos en contacto con nuestro representante en Bolivia, para que nos diga si en su caso es necesario un fiador...

Algunas iniciativas de ciudadanos han intentado llamar la atención sobre la situación más que precaria de los bolivianos y de las bolivianas en Argentina, pero resulta difícil encontrar medidas efectivas para mejorar o cambiar su situación. Entre las manifestaciones políticas (tan frecuentes en Buenos Aires), hay algunas tanto a favor de los inmigran-

tes como otras en contra, en este último caso respaldadas por cierta parte de la población porteña que quiere excluir a los bolivianos, ecuatorianos y peruanos, y, a la vez, a los compatriotas de las periferias, como del Chaco por ejemplo. El autor conoce la situación, dado que Sergio Di Nucci es periodista y bonaerense. Su primer viaje a Bolivia lo hizo en 1993. En 2005 publicó en el periódico *Vocero Boliviano* la historia personal de un inmigrante boliviano proveniente de Potosí que se puede considerar como la base de la novela posterior, de forma que podríamos considerar el procedimiento literario que llevó a las dos novelas como una nueva forma de la literatura testimonial (en el sentido de Miguel Barnet y de Elisabeth Burgos). No voy a ahondar en este aspecto, sino, dentro de este contexto, en el de los aspectos ‘transandinos’ de las novelas bolivianas de Bruno Morales/Sergio Di Nucci.

## Discurso transandino, migración y estudios regionales

El concepto de una cultura transandina pregunta, para citar el programa que Marco Bosshard propuso, “¿Cómo se modela, (re-)construye y vive este espacio cultural, ya no reducido a las fronteras nacionales, en las lenguas, literaturas, artes y prácticas culturales cotidianas?”. Llama la atención que esta noción o este concepto de lo “transandino” difiera del uso clásico del término en Chile y en la Argentina. En ambos países sirve para denominar la cultura/literatura del otro país ‘transandino’, respectivamente, es decir que para hablar de la literatura chilena, los argentinos usan esta palabra y viceversa. Y además, trenes y compañías comerciales también suelen ser *transandinos* a veces.

Cuando se trata de reajustar el término como concepto transnacional en el contexto hoy día determinado como ‘estudios regionales’, se impone, desde la perspectiva de

la crítica literario-cultural actual, recurrir a un conjunto de conceptos de las literaturas “trans”, descritas primero como culturas ‘nómadas’ con el término que Gilles Deleuze fraguó en 1972. Después se precisaron como ‘literaturas sin residencia fija’ (por Ottmar Ette) o como literaturas desplazadas (descritas, entre otros, por Fernando de Toro), para nombrar dos ejemplos destacados entre la abundante crítica literaria que existe sobre el fenómeno de las llamadas literaturas de migración (y baste apuntar a una corta lista de títulos pertinentes que no voy a enumerar ahora, desde Hans-Ludwig Arnold, Klaus-Dieter Ertler hasta Irene Andres-Suárez y Roy Sommer).

Múltiples son las relaciones entre las ‘ocho (intro)speciones’ que Ottmar Ette propone en *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen*, T. 2; cf. Ette, 2005) y las novelas de Bruno Morales: tenemos que pensar en un planeta bajo el signo de la migración, y con discursos que operan de forma significativa con vectores transnacionales, es decir los movimientos entre el Perú, Bolivia y la Argentina, y regionales, dado que los flujos migratorios también incluyen a argentinos del Chaco u otras regiones periféricas hacia la capital, un hecho muy conocido. Sin embargo, en las dos novelas ‘bolivianas’ que trato, faltan los aspectos transgeneracionales y transtemporales que caracterizan los ejemplos de Ette, las impresionantes novelas de Cécile Wajsbrot y de Sherko Fatah. Estamos ante textos mucho más modestos en cuanto a sus pretensiones literarias. En los ejemplos del octavo capítulo de su libro, Ottmar Ette nos los presenta como una escritura sin patria (“heimatlos”), marcada por la experiencia del pasado, situada en un entre-mundo (del aquí y allá) y, en resumidas cuentas, como una escritura ‘después de la migración’. Las literaturas ‘sin residencia fija’, para Ottmar Ette, comprenden tanto la literatura del exi-

lio, la de la Shoa, la de migración así como la literatura de viajes en general, un conjunto dedicado en su totalidad al movimiento regional.

En contraste, podríamos considerar *Bolivia Construcciones* y *Grandeza boliviana* como novelas sobre el proceso actual de la migración misma, que no tematizan el gran horizonte de la experiencia traumatizante ni la inminente pérdida de la vida, sino las modestas prácticas de supervivencia en un mundo diferente, descrito por un autor familiarizado con la sociedad argentina y que, en el fondo, la crítica o le pone la cara frene al espejo. De hecho, tengo que recordar que las dos novelas presentadas fueron escritas por un porteño, y que la acción tiene lugar en Buenos Aires, aunque en un ámbito particular no común. Por ende, no se trata de un autor “con fondo migratorio”, y sería erróneo etiquetarlas como literatura de migración (cuando se limita el término a textos literarios que son producto de la experiencia vivida por su autor).

En su ensayo “El desplazamiento de la literatura y las literaturas del desplazamiento”, Fernando de Toro despliega, basándose en los trabajos de Said, Bhabha y muchos otros, el papel de los procesos de desplazamiento en las culturas actuales, tomando como ejemplos literarios, entre otras, novelas de Carlos Fuentes, Nicole Brossard, Salman Rushdie o Michel Ondaatje, textos que abren una dimensión que va más allá de las identidades nacionales clásicas, que se constituyen en condiciones globales y que reflejan los múltiples procesos migratorios (cf. De Toro, “Desplazamiento”). Tematizan a menudo –sirva Ondaatje de prueba– experiencias transnacionales como tortura, genocidio, brutalidad política y militar, temas por completo ausentes en los textos que acabo de presentar y que por ende tampoco caben en la categoría de las literaturas del desplazamiento tal y como De Toro las concibe.

Regresemos *ad fontes*: el inicio de las teorías nomadológicas es, como se sabe, “La pensée nomade” que Deleuze escribió en 1972 y publicó en 1973 (Deleuze, 1973). El hecho de elegir la noción de lo nomádico como piedra angular de su complejo modelo geofilosófico muestra la importancia y el papel central del concepto mismo. En la introducción del *Tratado de Nomadología*, parte del volumen *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari apuntan a Aquiles y Pentésilea en la obra de Kleist, y a dos juegos que pueden ilustrar la máquina de la guerra en la que los personajes centrales se comprometen: ajedrez y go (Deleuze/Guattari, 1988). Mientras que Aquiles sigue el juego del Estado (o de la guerra institucionalizada), lo que corresponde al *modus operandi* del ajedrez, Pentésilea y las amazonas descubren la táctica del go, de una guerra sin líneas de batalla. Proyectando la metáfora central deleuziana a Bruno Morales, la sociedad receptora argentina con sus reglamentos estatales sería jugadora de ajedrez, mientras que la comunidad híbrida, polifacética y versátil de los inmigrantes correspondería a los jugadores del go. Este modelo nos daría, de forma convincente, una respuesta a la pregunta tradicional de la representación y de la autonomía del subalterno en el discurso literario “trans”, un problema al que vuelve una crítica reciente que introduce al análisis la categoría de lo “transdiferente” (o de la “transdiferencia”) para combinar las polipertinencias [*Mehrfachzugehörigkeiten*] con las contradicciones ‘identitarias’ tan características del discurso migratorio actual (cf. Kalscheuer/Allolio-Näcke, 2008).

## Las dimensiones de una nueva literatura

Ambas novelas “transdiferentes” y “transandinas” de Bruno Morales enfocan el tema de la inmigración boliviana. Sin

embargo, no son novelas de migración, porque su autor no es un autor de migración ni con residencia desplazada, es un argentino que se apropia del tema de la migración, entre otros, para condenar la altivez y la xenofobia de las regiones más desarrolladas. Como producto lateral ayuda a una remodelación de la literatura actual que, en este caso, incluye la creación de un discurso transandino. En *ÜberLebensWissen* (242), Ottmar Ette plantea que la llamada “literatura de migración” es una parte integral de las literaturas nacionales; lo que vale sin duda para las novelas de Bruno Morales. Pero el carácter transdiferente y transandino añade aspectos decisivos que a la vez rompen los moldes prevalentes en la narración argentina actual.

Desde mi perspectiva, uno de los rasgos decisivos de las dos novelas presentadas es su cercanía a la literatura urbana que tantas veces, desde Dos Passos, Joyce, Döblin y Cela, inspiró nuevos derroteros para la escritura de un momento determinado. Pero va más allá y se diferencia de la novela urbana clásica, porque abarca más aspectos de la migración que *Berlin Alexanderplatz* (donde, por cierto, migrantes polacos y judíos tienen su papel preciso). En el caso de Bruno Morales, la combinación de lo urbano con la experiencia migratoria lleva a renunciar a la organización clásica de un relato determinado en el tiempo y en un espacio urbano semiotizado. No es insignificante que Josefina Ludmer tomara el texto de *Bolivia Construcciones* como un ejemplo de un tipo novedoso de novela: “[n]o se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido” (Ludmer, “Literaturas postautónomas”). A este nuevo tipo de relatos la crítica argentina le pega la etiqueta de “literatura postautónoma”, porque “[re]presentarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas

transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios.” (ib.)

Estoy de acuerdo con Josefina Ludmer cuando, en su categorización de textos “postautónomos” como *Bolivia Construcciones*, *La Villa* de César Aira o *Montserrat* de Daniel Link, destaca la función de la experiencia de la realidad cotidiana en una “isla urbana” o un “territorio local”. Por otra parte, la crítica argentina con su cátedra en Yale insiste en el papel que ocupa el tema de la migración en estos mismos textos, cuando menciona “las experiencias de la migración y del ‘subsuelo’ de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios” (ib.).

El aspecto del fin de la autonomía literaria puede servir para entender aquella nueva concepción de una literatura que se descabalga de la noción de plagio, tal y como Bruno Morales lo postula y sus defensores lo confirman. Pero hay aspectos no menos pertinentes que podemos extraer de la discusión de los textos presentados. Estos aspectos resultan de un nuevo trato de la temática urbana, de una nueva visión del espacio de la ciudad tal y como la población migratoria la percibe, con nuevos centros, otras jerarquías y problemas diferentes, inusuales, y con nuevos símbolos y emblemas identitarios (como el de la Virgen de Urkipiña). Los ‘bajos fondos’ de la metrópolis ya no son el almacén temático de los misterios y escándalos, sino que representan la vida cotidiana. A esto se une un lenguaje literario fuera de lo tradicional y que pone en tela de juicio las propiedades lingüísticas de las variantes del español sudamericano. Como textos transdiferentes, suspenden la lógica binaria entre los dos países centrales del discurso. Desde la perspectiva transandina, son novelas que rechazan la superioridad de un centro potente para celebrar la diversidad rizomática. Es un efecto colateral que apoya a la vez el proceso de emancipación de la población inmigrada.

## Bibliografía

Alfaro Aramayo, Yolanda, *Trayectoria de los estudios migratorios en Bolivia*, FLACSO Ecuador, Quito, 2009.

Azevedo, Lucienne, "Pirataría literaria tem valor?", en *ABEHACHE. Revista de la asociación brasileña de hispanistas* 1, Nº 1-2, 2011, pp. 43-58.

Boullosa, Cecilia, "Sergio Di Nucci: 'No hay una sola oración que no aluda a otro texto'", en *Ñ. Revista de cultura*, 11 de mayo de 2010, s/p., disponible en:

[http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/11/\\_02194158.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/11/_02194158.htm) (última consulta: 1 de agosto de 2014).

Cucurto, Washington, "Ha vuelto Bruno Morales?" Posts tagged 'Bruno Morales'. Blog de la editorial Eterna Cadencia del 18 de marzo de 2010, disponible en:

<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/tag/bruno-morales> (última consulta: 1 de agosto de 2014).

Deleuze, Gilles, "La pensée nomade", en id., *Nietzsche – aujourd'hui?* Coll. de Cérisy-la-Salle, París, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 159-174.

Id./ Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

Ette, Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen, T. 2)*, Berlín, Kadmos, 2005.

Kalscheuer, Britta/Alloio-Näcke, Lars (eds.), *Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht*, Berlín, Campus, 2008.

Link, Daniel, "Al César lo que es del César", en *Linkillo*, Blog de Daniel Link del 20 de febrero de 2007, disponible en:

<http://linkillo.blogspot.com/2007/02/al-csar-lo-que-es-del-csar.html> (última consulta: 1 de agosto de 2014).

Ludmer, Josefina, "Literaturas postautónomas", disponible en:

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (última consulta: 5 de marzo de 2018).

Morales, Bruno, *Bolivia construcciones: una novela*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006 (versión completa: <http://lavaca.org/archivos/boliviaconstrucciones.pdf>).

—, *Grandeza boliviana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

Pacecca, María Inés /Courtis, Corina, *Inmigración contemporánea en Argentina: dinámicas y políticas*, Santiago de Chile, Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (CELADE) - División de Población de la CEPAL, 2008.

Santos, Susana, "La literatura interrumpida", 11 de marzo de 2007, disponible en *Linkillo*, Blog de Daniel Link:

<http://linkillo.blogspot.de/2007/03/literatura-interrumpida.html> (última consulta: 1 de agosto de 2014).

Sarlo, Beatriz, *La ciudad vista. Mercancías y Cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

Speranza, Graciela, "Entrevista a DiNucci", *Otra Parte*, N° 12, 2007, s/p.

Spitta, Silvia, "La Virgen de Guadalupe (tan campante cruzando la frontera de mojada) y la llegada del mestizaje a los Estados Unidos", en "*El andar tierras, deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*". Eds. Janett Reinstädler, Susanne Schlünder y Jenny Haase, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 247-264.

Toro, Fernando de, "El desplazamiento de la literatura y las literaturas del desplazamiento y la problemática de la identidad" [artículo en línea], *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, N° 5, Universitat de València [01/08/2014] <http://www.uv.es/extravio>.

Zeiger, Claudio, "The Bolivia Affair", *Radar*. Suplemento de *Página 12* del 28 de marzo de 2010, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3776-2010-03-28.html> (última consulta: 1 de agosto de 2014).

# ***Un episodio en la vida del pintor viajero. Mala literatura y escritura fulminante en César Aira\****

*Ottmar Ette*

## **Un pintor programado**

Su deseo de ir a América me llena de alegría y pienso que, gracias a que Ud. capta los tipos en toda su vivacidad, dará comienzo una nueva época en la pintura paisajista, pero su América no necesariamente tiene que ser Brasil, ni tampoco Cumaná, el río Magdalena o las islas de la India Occidental. Ud. deberá ir precisamente allí, adonde se aglomeren el mundo de las palmeras, los helechos gigantes, los cactus, las montañas nevadas y los volcanes, esto es la cadena de los Andes del 10° de latitud norte al 15° de latitud sur, esto es, Quindiu y Tolima en el trayecto de Santa Fé a Popayán, o Quito, o también México, al pie del Orizaba, pero México, por sus desagradables robles ya tiene un carácter demasiado norteamericano. Quito y el Alto Perú,

---

\* Este texto ha sido traducido por Rosa María S. de Maihold. Se han traducido literalmente todas las citas en alemán para facilitar su acceso.

los acantilados del Chimborazo hacia Guayaquil, todo el camino, el habitual, de Cartagena, Turbaco a Bogotá, Paso de Quindiu, Popayán, Volcán de Sotara, Puracé, Pasto hasta Titicaca y las montañas medidas por Pentland.

Cuídese de las zonas templadas, de Buenos Aires y Chili y de los bosques sin nieve y sin volcanes, del Orinoco y del río Amazonas o de las pequeñas islas. Un gran artista como Ud. tiene que buscar lo grandioso. Cuídese de todo lo que le distraiga de este fin.

Cuando Alexander von Humboldt (1769-1859) le dirigió estas líneas a Johann Moritz Rugendas el 8 de marzo de 1830,<sup>1</sup> el pintor nacido en Augsburg en 1802 ya no era un desconocido. Provenía de una dinastía de artistas muy célebres; el representante más conocido fue sin duda Georg Philipp Rugendas (1666-1741), quien se destacó en Europa sobre todo como pintor barroco de batallas y cuyos procedimientos y motivos artísticos le eran tan conocidos a su bisnieto, que fácilmente se pueden reconocer en los dibujos y más aún en los cuadros al óleo de éste. Por ser un dibujante con mucho talento, Johann Moritz Rugendas pudo participar en el viaje exploratorio del barón Georg Heinrich von Langsdorff a Brasil, que fue financiado por el zar de Rusia y de esta forma tuvo la oportunidad de conocer un país de aquella parte del “Nuevo Mundo”, que algunas décadas más tarde se comenzaría a designar “América Latina”. A pesar del fracaso de la expedición de Langsdorff y de que el joven

---

1 Esta carta se encuentra en forma de cita en Richert, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts*, Berlín, Rembrandt-Verlag, 1959, p. 23. En la cita se habla del 13 de marzo. Según la Alexander-von-Humboldt Forschungsstelle (Instituto de Investigación sobre Alexander von Humboldt) de la Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Academia de las Ciencias de Berlín-Brandenburgo en Berlín) debe corregirse este dato.

tuvo desavenencias con su superior, Rugendas, contratado como ilustrador, logró formarse una idea propia del Brasil basada en sus experiencias y desarrollar un cuadro del trópico que en el siglo XIX tendrá mucha influencia en ambos lados del Atlántico. Gracias a su incansable fuerza creadora y su perseverancia, Rugendas pudo sobrellevar su primera estancia en Brasil entre marzo de 1822 y mayo de 1825, acuñada por la fascinación y una que otra decepción y logró concebir una obra artística exquisita, cuya forma definitiva la adquirió en París y con ayuda activa de Alexander von Humboldt, que trabajaba allá. A partir de 1827 apareció bajo el título *Voyage pittoresque dans le Brésil* y le deparó al joven artista aceptación y admiración y además el capital necesario para una estancia más larga en Roma. A principios de los años treinta, Rugendas estaba perfectamente imbuido en el desarrollo y las técnicas de la pintura de su época y gracias al estudio de Delacroix, Turner o Constable, se había convertido en un pintor multifacético muy versado.

También Alexander von Humboldt, quien gracias a su viaje a América entre 1799 y 1804 en compañía de Aimé Bonpland se había convertido en un erudito de renombre y un impulsor y promotor muy influyente en los círculos científicos, se contaba entre los admiradores del *Pittoreske Reise nach Brasilien* de Rugendas. Lo que no sabía en ese momento era que no sólo iba a compartir con este pintor viajero, a quien pudo convencer de trabajar como colaborador de arte en su obra de viaje, la pasión por el mundo de rasgos ibéricos en América; iban a tener además un traductor común, porque el texto de *Voyage pittoresque* lo había redactado secretamente aquel Victor Aimé Huber, amigo de Rugendas, quien posteriormente fue considerado, junto con su madre Therese Heine-Forster-Huber, el autor anónimo de la primera traducción alemana del relato de viajes redactado en francés de Humboldt, aparecida entre 1815 y

1832.<sup>2</sup> No solamente en la literatura de viajes del siglo XIX abundan los ejemplos en los que de las maneras más diversas se infiltran voces “ajenas” en los textos de aquellos, que aparecen como autores o incuestionables autoridades en las primeras páginas de “sus” libros. No en balde en francés y en español están íntimamente vinculados el viaje y la mentira, la invención. Porque si el proverbio alemán reza: «Lügen haben kurze Beine» [Las mentiras tienen patas cortas], el imaginario colectivo francés sabe que *A beau mentir qui vient de loin* y el español, *De lejanas regiones, mentiras a montones*. Johann Moritz Rugendas y César Aira se saben aquí en buena compañía.

Humboldt apreciaba a Rugendas en primera instancia como pintor y en su afable manera le hizo saber desde el principio, en una carta del 1 de febrero de 1826, que el joven artista, a quien promovía en todos los sentidos, dejara de lado “todas las titulaciones”, porque “entre viajeros debe prevalecer un tono franco”<sup>3</sup>. Humboldt utilizaba este tono franco también en sus consejos. Por eso no sorprende que no solamente le hiciera importantes observaciones al pintor viajero referidas a los preparativos de un segundo viaje a América y le proporcionara numerosas cartas de recomendación, sino que asimismo le diera instrucciones e incluso órdenes en cuanto a la ruta de viaje que tenía que tomar en América. El gran erudito y escritor prusiano sabía que Rugendas era uno de esos grandes talentos prometedores, del que se podía esperar que hiciera realidad esas ambiciones de vincular el arte y la ciencia y cimentara así el futuro papel de la pintura paisajista. Esta debía –tal y como Hum-

---

2 Hoy se sabe que esta traducción –presentada como edición original–, que nunca fue reconocida por Humboldt, la realizaron F.G. Gmelin (tomo 1) y Paul Usteri (tomos 2-6). Véase Fiedler, Horst y Leitner, Ulrike, *Alexander von Humboldts Schriften. Bibliographie der selbständig erschienenen Werke*, Berlín, Akademie Verlag, 2000, p. 83.

3 Citado según Richert, Gertrud, ob.cit., p. 14.

boldt lo expresó en el segundo tomo de su *Cosmos* publicado en 1847– “poner de relieve el carácter fisonómico de los diferentes espacios del mundo”, redoblar “la nostalgia por realizar viajes a la lejanía” y estimular “de un modo alicionador y ameno el intercambio con la naturaleza libre”<sup>4</sup>. En su afán de vincular la exactitud con la estética por medio de la coordinación de los más diversos medios y las más diferentes medidas y lograr así “el perfeccionamiento de la pintura paisajista en grandes dimensiones (como pintura de decoración, como panorama, diorama o neorama)”<sup>5</sup>, Humboldt le asigna al artista una tarea analítica importante para el saber científico:

El azul del cielo, las formaciones de las nubes, el aroma que se posa en la lejanía, la plenitud de la savia en las hierbas, el brillo de la hojarasca, los contornos de las montañas, todos ellos son elementos que determinan la impresión total de una región. Captarlos y reproducirlos de forma clara es la tarea de la pintura paisajista. Al artista le es dado analizar los grupos y su mano resuelve (si me es permitido usar esta expresión figurativa) el gran cuadro mágico de la naturaleza en algunos pocos trazos, tal y como sucede también en las obras escritas por el ser humano.<sup>6</sup>

Cuando Johann Moritz Rugendas puso pie en tierra veracruzana, en la costa caribeña de México en julio de 1831 y comenzó allí su segundo viaje americano, que le llevaría

---

4 Humboldt, Alexander von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 1847, segundo tomo, p. 76.

5 *Ibid.*, p. 93.

6 *Ibid.* pp. 92 y ss. En cuanto a la concepción transdisciplinar de la ciencia humboldtiana, véase Ette, Ottmar, *Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2002.

por las más diversas regiones de México, a Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Uruguay y al Brasil, desde donde retornó a Europa en agosto de 1846, estaba profundamente imbuido del *programa* científico-artístico de su influyente mentor. Las “Ideas en torno a una fisonomía de la vegetación” de Humboldt –así reza el título de uno de los ensayos de sus *Ansichten der Natur*– se habían convertido en el punto de referencia central de las concepciones artísticas de Rugendas. De sus representaciones paisajistas, por tanto, “emanaba” el espíritu de Humboldt.

No estaríamos exagerando si dijéramos que Rugendas es un artista programado y no tanto un artista programático, ya que quería transformar las ideas inspiradas por Humboldt en realidad artística, tal y como también lo intentaron Ferdinand Bellermann, Albert Berg, Thomas Ender, Robert Krause o Eduard Hildebrand. Era notoria la influencia de Humboldt en la profunda transformación iconográfica de aquella imagen que daba el arte europeo y en consecuencia también el arte sudamericano de las regiones tropicales. Pero seríamos injustos con Rugendas si redujéramos su creación a la dimensión “humboldtiana”, sin duda importante, en su praxis artística.

Paradigmático es en este caso el hecho de que Rugendas abandonara el “camino recto”, que Humboldt le había prescrito. Sin lugar a dudas, siguió el consejo de visitar México y sobre todo sus volcanes, como por ejemplo el Pico de Orizaba, por lo que no es sorprendente que a Rugendas con buenas razones se le pueda considerar, en sus años mexicanos, un epígono de las concepciones de Humboldt.<sup>7</sup> Sin embargo, la decisión del pintor de embarcarse en Acapulco para ir a Chile (empresa que su protector le había aconsejado no realizar) se puede interpretar en dos direcciones como una

---

7 Así lo hace, por ejemplo, Diener, Pablo, *Rugendas 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997, p. 27.

sublevación en contra de la sombra de Humboldt. Por un lado, da fe de que el pintor alemán quería tomar sus propias decisiones sobre la ruta de viaje; por otro lado, parece como si la elección de ir a Chile fuera el intento por prolongar el viaje de Humboldt a través de los Andes hacia el sur, porque es precisamente en la encarnación de este personaje polifacético que llega a Chile. Pero Rugendas va más allá: no sólo completa el viaje del prusiano viajando por la cadena sur de los Andes hasta incursionar en la región del imperio araucano; en contra del doble “Cuídese” en la carta de Humboldt él perseguía además la meta de llegar al interior del continente “sin nieve y sin volcanes” y con ello buscaba una América, que era absolutamente contraria a la plenitud tropical, los grandes contrastes paisajistas, las altas montañas y las hondas barrancas, las cordilleras cubiertas de nieve y las costas tropicales. ¿Habría sido un signo de osadía y audacia? ¿Quería completar lo que faltaba o era simplemente un contraprograma artístico? Irónicamente, a Rugendas casi le costó la vida esta transgresión de la prohibición “paterna”. El escritor argentino César Aira convirtió más de siglo y medio después el episodio de aquel accidente que le ocurrió a Rugendas en la pampa en punto de partida para recrear literariamente, en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, la figura artística que había acuñado de forma decisiva la imagen de América Latina.

## Un escritor desprogramador

Muchos de los detalles de los aspectos históricos de la vida, del arte y de la ciencia que hemos presentado someramente los conoce la figura narradora de este texto, asimismo claro y enigmático, e incluso los presupone conscientemente. Esta figura narradora, que no deberíamos confundir con el

escritor y traductor argentino nacido en 1949 en Coronel Pringles, ha sido ataviada por el autor con amplios conocimientos previos, lo que le confiere al texto precisamente al principio el carácter de un libro de consulta, por momentos el de un ensayo literario y a veces incluso el de un tratado científico. Pero no nos dejemos engañar: desde el inicio hay errores casi imperceptibles, pequeñísimas “divergencias” que salen a relucir ya en el primer dato cronológico mencionado en el texto. La segunda visita de Rugendas a la Argentina no se realizó en 1847, sino entre marzo y julio de 1845, cuando el pintor viajero, después de bordear Cabo Hornos desembarcó en Montevideo, visitó Buenos Aires y el campo argentino y uruguayo cercano a las ciudades. Quizá un lapso. Pero los/as lectores/as atentos/as se habrán podido dar cuenta y se sienten prevenidos ante estas pequeñas “dislocaciones”.

En el transcurso del texto narrativo, publicado por vez primera en el año 2000 en Argentina, aumenta cada vez más de tamaño esta interpolación de acervos del conocimiento “no comprobado”. Lo que aparentemente comenzó sin ficción es provisto cada vez más de elementos ficcionales, sin abandonar del todo el polo alejado de la ficcionalidad. El texto narrativo de Aira presenta un vaivén tan peculiar entre elementos ficcionales y no-ficcionales, que se podría hablar de un texto *friccional*, cuya chispa se incendia por la fricción entre los hechos y las ficciones (*facts and fictions*). Este chispazo contagia definitivamente al público lector en el momento en que llega al centro del episodio narrado y el rayo atraviesa dos veces al protagonista y su corcel. El amigo que iba a acompañar a Rugendas en su viaje de Chile a Buenos Aires, atravesando los Andes y cruzando la pampa argentina, el casi desconocido pintor alemán Robert Krause (1813-1885), quien había tomado el barco a Valparaíso en 1835 y había permanecido en Chile, Perú y Bolivia durante

cinco años,<sup>8</sup> relata en una extensa carta del 8 de marzo de 1838 desde Mendoza con todo detalle el viaje que había dado comienzo en diciembre de 1837 (esto es, cuando era verano en el cono sur), y al principio había transcurrido sin reveses. Sin embargo, el 12 de febrero de 1838, el pequeño grupo de viajeros había sido sorprendido por una terrible tormenta en el camino a San Luis de la Punta. El caballo de Rugendas, que iba adelante, quedó cegado por el fulgor del rayo, se desbocó y cayó al suelo. El pie del jinete se quedó atorado en el estribo y el trastornado caballo le arrastró un largo trecho tras de sí. Krause encontró a Rugendas bañado en sangre e inconsciente, pero logró transportar al herido de gravedad, sobreponiéndose a todas las dificultades, hasta San Luis de la Punta.<sup>9</sup> Tal y como lo exige el carácter de diario de viaje en forma de cuadros, Rugendas personalmente plasmó la escena del dificultoso transporte a la ciudad provincial de Argentina en una pintura realizada en 1838.

Las secuelas de esta caída, en la que probablemente había sufrido una fractura de cráneo, acompañarán a Rugendas el resto de su vida; poco tiempo después del suceso comenzaron a aquejarle terribles dolores de cabeza. ¿Por qué un suceso tan banal como este puede convertirse en trama de un texto literario de alta calidad? En su pasaje fulminante, César Aira modifica levemente el lugar donde cayó el rayo. El corcel y el jinete son alcanzados dos veces por el rayo y el hecho de que posteriormente se bautice el caballo con el nombre *Rayo*, significa que tanto para el animal como para el ser humano comienza una *vida nueva* en este desafortunado día.

Por medio de esta leve prestidigitación, por la añadidura de un elemento ficcional, Aira le confiere una dimen-

---

8 Véase para ello Rojas-Mix, Miguel, "Die Bedeutung Alexander von Humboldts für die künstlerische Darstellung Lateinamerikas", en Pfeiffer, Heinrich (ed.), *Alexander von Humboldt. Werk und Weltgeltung*, München, Piper, 1969, p. 119.

9 Un extenso comentario de esta carta se encuentra en Richert, Gertrud, ob.cit., pp. 48 y ss.

sión metafísica a este accidente ecuestre lamentable pero banal, que antaño cruzó los planes originales de viaje de Rugendas. El relato de hechos “presentados” se convierte en la narración de acontecimientos “inventados”; y el “episodio” resulta ser –en el sentido que le dio Goethe– un “suceso inaudito”, que desencadena las experiencias liminales posteriores tanto corporales como artísticas. Desde este punto de vista, *Un episodio en la vida del pintor viajero* es en apariencia una novela corta que, según el canon genérico, se caracteriza por el transcurso lineal orientado en el hilo narrativo de la trama principal. No obstante, con esta determinación genérica no se pierde el carácter fundamental de este escrito híbrido, ya que han sido integrados en este texto estéticamente convincente y con un desarrollo consistente, elementos del ensayo, del tratado y de la biografía del artista, e incluidos el relato de viajes, la narración fantástica y la novela corta del artista. Volveremos más tarde sobre lo episódico que se menciona en el título. Tiene razón Aira, al darle a su texto el título “episodio”, porque un episodio no connota únicamente un suceso insignificante, también incluye etimológicamente los términos “marcha” y “camino” y significa además algo que se agrega o algo que se inserta. Este añadido ficcional es realmente contundente.

Con ayuda de la intersección de imágenes, César Aira logra convertir los elementos genéricos tan heterogéneos en un texto de una transparencia de ensoñación diurna. De la misma forma como el sueño diurno del soñador una y otra vez hace que la “realidad” se transparente por él, así los “hechos” dejan traslucir cada vez más otras realidades, que se dan a conocer por medio de reflexiones fulminantes. Aquí sorprendentemente gana en importancia el viaje, los cambios de lugar planeados o no planeados de este “pintor viajero” y por tanto la dimensión del movimiento.

El intento de poner en orden los movimientos de Rugendas expuestos en la novela corta de Aira pone de manifiesto que todos ellos remiten a patrones de movimiento extensos y abarcadores. Ya desde el título, el “episodio” hace referencia a la vida entera de aquel pintor viajero, que desde las primeras dos frases es considerado el mejor de los pintores viajeros de Occidente y el *gran Rugendas*. Aquí la figura narradora recurre a detalles que todos conocen en América Latina, esto es, sale a relucir la enorme importancia de Johann Moritz, alias Juan Mauricio Rugendas, cuyo nombre puede encontrarse en cualquier manual latinoamericano, lo cual no es el caso en Europa. El episodio, por tanto, adquiere relevancia gracias a que se le inserta en el currículum y en la obra completa, que, aunque lleve el indicio polisémico de Occidente, se contempla desde una perspectiva específicamente latinoamericana o más aún, desde el punto de vista argentino. Sin embargo, esto hace que su obra asimismo se inserte en una historia de las relaciones políticas, sociales y sobre todo culturales entre Europa y América, en las que la producción artística de Rugendas puede considerarse un episodio de gran envergadura. No sólo los habitantes del “Viejo” Mundo, sino también los del “Nuevo” le deben una (auto) imagen fundamentalmente modificada del subcontinente, el cual no hacía mucho había sido liberado del yugo colonial ibérico.<sup>10</sup> Las concepciones de Humboldt, llamadas aquí “el procedimiento”, que aparecen y surten su efecto a lo largo de todo el texto, incluso en la escena final, ganan importancia gracias a un diálogo europeo-americano asimétrico, en el que la palabra clave siempre la formula un europeo.

Aira no se opone a esto, un simple contrapunto expresado por medio de la conocida aseveración de que, desde el pun-

---

10 Véase para ello asimismo Rojas-Mix, Miguel, op.cit., p. 114.

to de vista europeo, los impulsos decisivos provenían por regla general de la misma América. El autor argentino más bien se sustrae hábilmente a la doble estructura circular tanto del primer como del segundo viaje americano de Rugendas y se concentra en el fracaso de aquella etapa del viaje, que el protagonista de la novela corta considera central para su empresa, para su búsqueda. No cabe duda de que el viaje de Chile a Buenos Aires fuera un movimiento lineal y por eso orientado hacia una meta, pero para Rugendas eso no tenía importancia, tal y como lo remarca el narrador:

Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento.<sup>11</sup>

La búsqueda del desafío, de un nuevo procedimiento que rebasara el horizonte delineado por Humboldt y seguido con rigidez por Rugendas, se concretiza espacialmente en la búsqueda del núcleo en el centro, en el espacio interior de esta imponente tierra. No es el círculo, ni la línea, sino un movimiento centrípeta el que debe poner de manifiesto aquellas nuevas revelaciones de las que el Rugendas de Aira al principio no tiene conocimiento. La plenitud y grandeza “dignas de pintar” que prometió Humboldt, se concentran en los márgenes del subcontinente, por lo que en el interior tenía que encontrar otra cualidad. El mismo Humboldt había descrito esa “otredad” de manera contundente, al descubrir en las grandes planicies del norte, los llanos de la actual Venezuela, aquel tipo de paisaje, que especificó en el ensayo “Ueber die Steppen und Wüsten” [So-

---

11 Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, México, Era, 2001, pp. 24 y ss.

bre estepas y desiertos] como “la corteza rocosa desnuda de un planeta despoblado”<sup>12</sup>.

El narrador casi omnisciente de Aira utiliza palabras muy similares para describir el espacio, al que se van acercando los viajeros en la pampa. Con el paso de los Andes a los llanos, con la pérdida de la tercera dimensión, tan significativa en la literatura de viajes, el viajero percibe el espacio “pequeño e íntimo, casi mental”<sup>13</sup>. Sin embargo, estos cambios del espacio “íntimo” se atribuyen a la sustitución masiva de toda la estructura espacial:

Un día y medio se desplazaron en ese vacío espantoso. No había pájaros en el aire, ni cuises ni ñandúes ni liebres ni hormigas en la tierra. La costra pelada del planeta parecía estar hecha de un ámbar seco.<sup>14</sup>

En el centro vacío se desvela la dimensión geológica del planeta, parecida a los cuerpos celestes, un menosprecio a cualquier fisonomía vegetal, hostil y extraña a toda vida humana y animal. ¿De qué forma se hubieran podido diferenciar en un páramo así los tipos fisonómicos de la plenitud de los que hablaba Humboldt? Aquí, la vertical del rayo cae desde un cielo plomizo sobre la horizontal extendida en la inmensidad de un llano reseco, del que aparentemente no hay ninguna escapatoria. Los elementos y las energías dominan este espacio. La electricidad como fuerza cósmica de una energía potenciada al infinito hiere a los intrusos precisamente allí donde nació el plan de llegar hasta ese centro vacío: en la cabeza. La imagen del jinete y su corcel que por fracciones de segundos parecen fundirse en una estatua fla-

---

12 Humboldt, Alexander von, “Über Steppen und Wüsten”, en *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Tübingen, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1808, tomo I, p. 3.

13 Aira, César, ob. cit., p. 25.

14 *Ibíd.*, p. 28.

mígera de níquel, tan cuidadosamente delineada por Aira, por su fulgor se graba perennemente en la retina del lector. Las visiones, que hieren el sentido de la vista de Rugendas y casi hacen desaparecer las pupilas en los ojos del pintor, destruyen un rostro, cuya máscara grotesca desconcierta a todo observador y que nunca jamás podrá volver a su estado anterior. El sentido de la vista y también su propia cara han cambiado para siempre y sin embargo están dispuestos a recibir nuevas revelaciones y visiones, tal y como se mostrará en el devenir de la novela corta.

La metáfora postestructuralista del centro vacío que Aira elige conscientemente y que sale a relucir en los movimientos hermenéuticos del europeo tanto en el devenir circular, como en el traslado de A a B y en el pretendido acercamiento a un centro, pueden ser llevados *ad absurdum*. Ya no sobra más que la cáscara vacía de aquel orgulloso jinete que Rugendas gustaba proyectar de sí mismo en sus autorretratos. Krause y sus compañeros tienen que rescatar a Rugendas del centro vacío y el pintor parece una marioneta de hilos flojos. Este movimiento centrifugal no autodeterminado ya no encontrará más una dirección clara: a partir de este momento, los dos pintores, sin la compañía de un guía nativo, se mueven a toda velocidad de una imagen a la otra, de una escena a la otra. Desde el punto de vista programático, Aira ha desprogramado –aunque sea temporalmente– a Rugendas y les ha robado la orientación a los representantes del occidente. En la novela corta de Aira, Rugendas apenas en este momento se convierte en pintor viajero.

## **Un texto programático como programa de toda la historia**

En la historia del arte, los cuatro años que median entre el transcurso infeliz del viaje de Rugendas por la pampa argen-

tina y su traslado de Chile a Perú –esto es, entre 1838 y finales de 1842– se considera el período artístico menos fructífero del pintor de Augsburgo.<sup>15</sup> Este no es el caso en la novela corta de Aira. Con febril prisa, Rugendas no solamente escribe carta tras carta a su hermana en Alemania y a sus amigos en Chile, sino que trabaja incansable y obsesivamente en la elaboración de bocetos y dibujos nuevos. Su talento y su maestría no se han perdido a causa del accidente. Al contrario.

Sin embargo, no sólo ha cambiado la dirección de su viaje, sino también los objetos de sus cuadros. Tanto al Rugendas de la historia del arte como al de la novela corta le habían fascinado antes del accidente las enormes carretas que cruzaban las inmensidades de la pampa y que no se cansaba de copiar. En el texto de Aira, estas carretas cruzan la pampa entre Mendoza y Buenos Aires a una velocidad de doscientos metros por día, por lo que se mueven en espacios temporales casi geológicos. Con un caballo veloz había la oportunidad de dejar tras de sí la carreta que ha partido hace tiempos inmemoriales. Así, gracias al enorme contraste entre las dos velocidades se logra realizar aquí un viaje en el tiempo, que no habría sido posible en países de dimensiones menores. El pintor se convierte por tanto en testigo del tiempo, que vive la inaudita lentitud por medio del propio movimiento y logra proyectarla en su arte espacial.

La relación del pintor hacia sus objetos se permuta totalmente después de que la caída del rayo los ha traspasado a todos. Ahora se han convertido en su tema favorito los llamados *malones*, los ataques instantáneos y los botines de los indígenas nómadas. En esos momentos es la casualidad la que determina sus movimientos. La velocidad tan insólita con la que aparecen los indios de la nada con sus ágiles caballos hace que incluso la figura histórica de Rugendas

---

15 Diener, Pablo, ob. cit., p. 50.

requiera una fuerza casi alucinatoria para poder plasmar en el papel estas escenas valiéndose del lápiz y del pincel. Los movimientos rápidos se imponen cada vez más en sus cuadros y recuerdan las grandes pinturas de batalla de sus antepasados.

Los contrastes entre la inconcebible lentitud y la aceleración como de rayo caracterizan la novela corta de Aira. Los cambios constantes de velocidad le imponen el ritmo a este texto y lo hacen de tal manera que la escenificación y el contraste entre velocidad y dinámica pueda considerarse el elemento característico más relevante en la técnica escritural de este texto. Entre la velocidad de la luz del rayo y un tiempo que corre inversamente, encarnado en la carreta que había salido mucho antes que los hombres y que ahora viene llegando a Mendoza, se crean tensiones como aquellas que han podido encontrar su convincente expresión estética en la música experimental contemporánea, para mencionar otro tipo de arte. El texto de Aira trata de acceder a estos ámbitos liminales de lo representable. La forma de escribir efrástica, esto es, transfiriendo los cuadros de Rugendas a su propio texto, es el intento por devolverle al pintor precisamente aquella dirección vanguardista que a lo largo de la historia de su recepción se ha ido perdiendo. El Rugendas histórico no sólo ha sido desprogramado, la percepción de los cuadros por él creados ha sido desautomatizada programáticamente y vinculada a interrogantes estéticos actuales. ¿Pero en qué parámetros se podrían interpretar los experimentos que Aira efectúa con los límites de la literatura y de la pintura?

Johann Moritz Rugendas sin lugar a dudas puede ser considerado la encarnación del artista del romanticismo europeo; el tratamiento que le da César Aira seguramente también es una confrontación con aquel romanticismo que se instauró en el Río de la Plata y determinó el siglo XIX argentino tanto desde el punto de vista político como cultural. Los víncu-

los de Rugendas con el romanticismo latinoamericano son evidentes. Así por ejemplo creó un ciclo de dibujos, en los que proyectó en cuadros algunas escenas del famoso poema épico *La cautiva*, que había concebido el gran escritor argentino Esteban Echeverría en 1837, esto es, casi paralelamente al primer viaje de Rugendas a la Argentina. En los círculos literarios y en las tertulias de la capital chilena había entablado amistades con los representantes de la literatura y del arte chilenos. Además tuvo la oportunidad de conocer, durante sus últimos años de estancia en Chile, al futuro presidente argentino, Domingo Faustino Sarmiento, quien tuvo que refugiarse en el país vecino por desavenencias con la dictadura de Rosas. Con su ensayo *Facundo*, publicado por vez primera en 1845, esto es, el año en que Rugendas visitaría por segunda vez la Argentina, Sarmiento creará la obra más influyente de la literatura argentina del siglo XIX. Johann Moritz Rugendas era en el mejor de los sentidos una figura mediadora entre el romanticismo alemán y el argentino, el europeo y el latinoamericano. César Aira aprovechó este papel sobre todo para hacer hincapié en la dimensión transatlántica de este intercambio más allá de Humboldt y asimismo para poner de relieve los límites de una literatura nacional argentina establecida por los representantes de la llamada *Generación de 1837*. Con Aira, nos atrevemos a considerar con mirada ajena y asimismo desvirtuada a un pintor que retrataba como viajero lo que le parecía extraño a él. ¿Cuáles son las revelaciones que nos proporciona esta mirada?

La literatura de César Aira, que reclama para su escritura provocadora y programáticamente el término *literatura mala*,<sup>16</sup> es experimental en el sentido literal de la palabra.

---

16 Véase Aira, César, "La innovación", *Boletín* N° 4 (1995), p. 29; véase también Prieto, Julio, *De la sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Su meta es poner en movimiento las ideas y alentar a su público lector a relacionar estas ideas en contextos que el autor ya no pueda controlar.<sup>17</sup> Por eso, aquí se podría hablar de una *literatura de ideas*, y esta no tiene nada que ver con una literatura intelectual o una literatura hecha para intelectuales. El autor más bien se esfuerza por desarrollar una combinatoria cada vez más compleja partiendo de situaciones muchas veces banales y conferirle así a lo que parece ser insignificante en lo episódico, la totalidad de su significado o mejor todavía, la plenitud de significados.

Es precisamente esto lo que desvela este “Episodio en la vida del pintor viajero”. El carácter autorreflexivo de muchos pasajes que remite a la autohechura del texto pone de relieve que en la figura artística de Rugendas se pueden almacenar muchas posiciones tanto del pintor alemán como del escritor argentino. Es por eso que la figura narradora no solo deja reflexionar al bisnieto del pintor de batallas real, sobre si un cuadro siempre será inferior a una narración en el momento en que se trate de la representación de las consecuencias históricas y los vínculos causales dentro de una serie de acontecimientos.<sup>18</sup> Asimismo se cuestionan, más allá de los límites discursivos y narrativos de la pintura, los límites de lo narrado, porque si se interrumpe la narración de una historia con un silencio, esto no sería sinónimo de fracaso, siempre y cuando se les ponga a disposición a las generaciones venideras todas las herramientas que requiriesen para elaborar su propia imagen, su propia narración de la historia. En lugar de la narración lineal se harán asequibles todos los elementos individuales requeridos para que las generaciones venideras puedan (re) construir el

---

17 Véase para ello Contreras, Sandra, “César Aira: el movimiento de la idea”, *Boletín* N° 4 (1995), pp. 45-64.

18 Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, ed. cit., p. 26.

pasado en su totalidad. En otro momento, la reflexión de Rugendas y Krause es parecida cuando discurren sobre el carácter fragmentario de lo que han podido retener con el lápiz. ¿Sigue siendo un indio el indio fragmentado y habría posibilidad de reconstruir al indio en su totalidad partiendo de una fracción suya, por ejemplo, el dedo de su pie?<sup>19</sup>

Ni el narrador, ni tampoco César Aira nos revelarán que han recurrido aquí a un comentario del filósofo y teórico del arte francés, Denis Diderot, extraído de sus *Salons*. Se puede exigir de una obra de arte perfecta que de la garra del león pueda reconstruirse sin problemas su cuerpo entero. Y es precisamente en esta relación de copia que se encuentra la representación de la lucha de los indios contra el blanco que invade la pampa. Deberá ser posible deducir de este toda la “lucha entre las culturas” (aunque esta seguramente tiene poco que ver con el *Clash of Civilizations* de Samuel P. Huntington)<sup>20</sup>.

Sin embargo, aquí sale a relucir la osadía –y la apuesta– del texto de César Aira: un episodio aparentemente insignificante se construye literariamente de tal forma que de él pueda reconstruirse *toda* una historia. Esta relación sinécdoica entre la parte y el todo, el episodio y la historia, el fragmento y la totalidad sólo se logra si la parte que pone a la disposición el artista no es un fragmento “hallado” de una historia fáctica, sino un elemento “inventado”, por medio del cual se puede hallar e inventar nuevamente la historia en su totalidad. El accidente ecuestre no habría podido cumplir ese cometido.

El haber elegido al pintor viajero no significaba que se hubiera querido realizar una reconstrucción fidedigna de este gran maestro de Augsburgo, menos conocido en su pa-

---

19 *Ibíd.*, p. 64.

20 Véase Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, ed. cit., p. 63.

tria que en aquellos países por los que deambuló a lo largo de dieciocho años. Tampoco se trata de la invención de un nuevo Rugendas o incluso de la creación de un mito, que fuera a convertir a la víctima del rayo y por ende, al iluminado, en mensajero no sólo del “Viejo”, sino de “otro” mundo. El escritor mexicano Juan Villoro reconocía en el recurso de Aira al pintor extranjero sobre todo el empeño de hacernos ver que la revelación requiere siempre de cierta extrañeza, de cierto encontrarse fuera de lugar, para poder ser transmitida.<sup>21</sup>

No debemos perder de vista que el Rugendas del texto de Aira, en su calidad de artista “programado” no se sentía plenamente feliz cuando llevaba a la casi perfecta práctica el procedimiento de Humboldt. El narrador de Aira más bien nos da a entender que su Rugendas encontraba la felicidad en aquellos momentos, en los que lograba penetrar en la “más profunda de las alucinaciones”, la *aninterpretativa*.<sup>22</sup> Quizá esta alucinación carente de toda interpretación sea aquella revelación fulminante, que invadió tan desprevenida el rostro del artista con la mirada hacia el cielo. Para esta visión tras la mirada, para esta comprensión más allá de la comprensión, el alumno de Humboldt encontró, en la interpretación de Aira, un camino: el del viaje por el viaje mismo, del dibujo por el dibujo mismo –y esto sin perder de vista las expectativas de su público y el mercado que ha surgido alrededor de sus creaciones. Quizá en este procedimiento paradójico radicaba aquella grandeza de la experiencia artística, de la que hablaba Humboldt.

---

21 Véase Villoro, Juan, “El juego de identidades cruzadas”, *Iberoamericana*, Vol. 2, N° 7 (2002), p. 166.

22 Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, ed. cit., p. 65.

## Rafael Spregelburd: las lenguas del teatro (y una versión de "El escritor argentino y la tradición")

*Sandra Contreras*

Ante todo, un agradecimiento a Noé Jitrik y a la Junta Consultiva del Instituto de Literatura Hispanoamericana por invitarme a participar de estos festejos y en particular de este panel cuyo título, "Bajo el ala de Pedro Henríquez Ureña", me tiende una pista para introducir, siquiera indirectamente, la lectura que propongo para compartir con ustedes. Me refiero, en principio, a la posibilidad de leer "El descontento y la promesa" como un pretexto de "El escritor argentino y la tradición", la conferencia que Borges dictó en el Colegio de Estudios Libres en 1951 y que, por diversos motivos y en distintas coyunturas, como sabemos, se convirtió en uno de nuestros manifiestos estéticos del siglo XX. Como ya fue observado, la frase seminal borgiana es prácticamente un calco de la que Ureña formulaba en el apartado "El afán europeizante" y que decía: "Tenemos derecho a tomar de Europa lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental". Pero si esta frase, que toma prestada de modo casi literal, es uno de los indicios que más claramente le sirven a Nora Catelli para demostrar que, entre 1928 y 1942, Henríquez Ureña y tam-

bién Alfonso Reyes (con *Ultima Tule*) ofrecieron a Borges el entramado argumental de una común y singular apetencia histórica –el deseo de que, ante la eclosión de los nacionalismos, América, reserva de la humanidad, ocupe el centro que el desastre europeo había dejado vacío–, al mismo tiempo, no deja de ser notorio que allí donde los filólogos dicen “América”, Borges dice “Argentina”. Desde luego, es por demás interesante re-leer el ensayo de Borges, como lo propone Catelli, en el contexto de ese pensamiento americano redentorista que entre los años 30 y 50, y según una clave diversa a las del arielismo y modernismo, ve en América la posibilidad de un espacio común, “con lenguas de intercambio y no de exclusión, con ciudadanos y no esclavos, con todas los principios de los que la cultura europea había abdicado”<sup>1</sup>. Aun así, ¿podría sostenerse que Borges comparte con Ureña y con Reyes la idea de convertir a América en centro de Occidente? Quiero decir, en tanto es evidente que comparte ese presupuesto de época, ¿apuesta, se interesa seriamente, por esa idea? Es cierto que en su prólogo de 1959 a la *Obra crítica* de Ureña, Borges, que reconocía que el nombre de Pedro se vinculaba al de América, admitía que “las verdaderas y secretas afinidades que las regiones del continente le fueron revelando acabaron por justificar su hipótesis de que la tierra dominicana era una provincia de una patria mayor”<sup>2</sup>. A la vez, sin embargo, en el mismo prólogo declaraba no saber bien si las unidades a las que Ureña solía recurrir –la América sajona, la América hispánica, las repúblicas americanas– existían “en el día de hoy” ni estar seguro de que hubiera “muchos argentinos o mexicanos que fueran americanos también, más allá de la

---

1 Cf. Catelli, Nora, “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, *Punto de Vista*, Nº 77 (2003).

2 Borges, Jorge Luis, “Prólogo”, en Henríquez Ureña, Pedro, *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. vii-x. Las citas de este párrafo corresponden a ese texto.

firma de una declaración o de las efusiones de un brindis". "El sentimiento de americanidad –concluía– sigue siendo esporádico. Basta que una conversación incluya los nombres de Lugones y Herrera o de Lugones y Darío para que se revele inmediatamente la enfática nacionalidad de cada interlocutor". Lo sé, la coyuntura es otra y Borges está discutiendo en otros frentes, y sé también que en "El escritor argentino y la tradición" equipara la situación de "los argentinos" con la de "los sudamericanos en general"; pienso igualmente en los énfasis de Borges, en el interés del que hablan esos énfasis, y me pregunto si no podrá pensarse que allí donde no terminaba de hacer cuajar un consistente interés americano, nuestro gran cosmopolita, nuestro escritor universal, estaba fundando con sus énfasis nuestro cuestionado "argentinismo".

"Nuestro argentinismo"; desde el proceso de latinoamericanización de la literatura argentina promovido a partir de la recuperación democrática, por maestros como Noé Jitrik y Susana Zanetti, a las hipótesis comparatistas en las que viene trabajando últimamente María Teresa Gramuglio sobre la necesidad de considerar las literaturas nacionales en el interior de redes transnacionales, la universidad argentina trabajó sistemáticamente, como sabemos, en desprender el estudio de la literatura argentina de sus limitaciones locales. Con todo, me interesa llamar la atención sobre el hecho de que es precisamente en el contexto de los debates en torno de las conjeturas sobre la literatura mundial donde se viene formulando también una particular defensa de la legitimidad, y hasta de la potencia, que puede conservar el marco nacional para estudiar corpus literarios, particularmente cuando se trata de corpus latinoamericanos. Es una de las vertientes que asumen los fuertes cuestionamientos al lugar que reservan al latinoamericanismo las teorías hegemónicas sobre literatura

mundial.<sup>3</sup> Me interesa especialmente la intervención de Graciela Montaldo, cuando en “La expulsión de la república” confronta los textos “normativos” de Pascale Casanova y Franco Moretti y advierte que el marco mundial –con sus métodos de lectura, fundados en oposiciones ya dadas como las de nación/mundo, lectura cercana/lejana– no es menos problemático que el nacional:

Sin duda la opción patrimonialista de nación resulta insostenible hoy para un pensamiento crítico, pero no quedan claras las ventajas de cambiar un marco por otro, si pensamos que la postulación de “mundo” hoy es tan funcional a la cultura dominante (el mercado y sus instituciones) como lo fue en el siglo XIX la de nación (el Estado y sus instituciones).<sup>4</sup>

- 
- 3 En el prólogo a *América Latina en la literatura mundial*, el volumen que compila en 2006, Ignacio Sánchez Prado da cuenta de la incomodidad que muchas veces produce la irrupción de la literatura latinoamericana en los centros internacionalistas y también de la consistente incapacidad de la crítica europea (y, eventualmente, norteamericana) para dar cuenta del rol de la literatura latinoamericana en sistemas literarios transnacionales. Y se pregunta: “¿Por qué debemos los latinoamericanos producir respuestas a teorías literarias y críticas configuradas en el centro, en vez de articular nuestras propias propuestas?”. (“Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”, en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Biblioteca de América, 2006). Una de las últimas respuestas a esta pregunta es la de Daniel Link en su reciente *Suturas* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015). Uno de sus capítulos centrales constituye una incisiva intervención que propone buscar los fundamentos del comparatismo en aquellos “monumentos” o “materiales de desecho” que, refutando anticipadamente el positivismo de Pascale Casanova en *La República mundial de las letras* pero distinguiéndose a la vez de las formulaciones que siguen pensando a América Latina en términos de “culturas híbridas”, “modernidad periférica” y “proyecto incompleto” (así subtitula María Teresa su ensayo “Literaturas comparadas y literaturas latinoamericanas”), definieron en la primera mitad del siglo XX una lógica diferencial y anacrónica para el espacio literario latinoamericano: la teoría de Ricardo Rojas, la de Alfonso Reyes, la de Henríquez Ureña, esto es, las teorías de los filólogos americanos que ya habían comprendido la literatura como potencia de desclasificación.
- 4 Montaldo, Graciela, “La expulsión de la república, la deserción del mundo”, en *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 123.

Así, por ejemplo, la expulsión de Borges de la república de las letras –sea porque no ganó el Premio Nobel, y para Casanova no termina de calificar, sea porque no escribe novelas, y entonces Moretti no lo lee– no se explicaría sino por aquello que en las teorías sobre la literatura mundial no pueden pero sobre todo eligen no ver: el hecho de que en países con débiles estructuras institucionales, la literatura, “que en ellos no es una profesión”, admite ser leída en términos nacionales sencillamente porque gran parte de los escritores encuentran en la interlocución con ese primer público natural una manera de ejercer la literatura más allá de la institución misma. Me interesa, entonces, remitirme a una apuesta metodológica como la de Montaldo –una apuesta que, sin defenderla como marco de lectura, quiere en cambio “sustrayr que la nación, que fue instancia normativa durante la modernización, hoy, en tanto forma de disparar la invención, puede ser el refugio de aquellos que han sido expulsados del mundo”<sup>5</sup>–, aunque no para dejar de acusar recibo del reproche de “argentinismo” que a quienes trabajamos en el campo de la literatura argentina nos llega casi por igual de parte de mundialistas y de latinoamericanistas, sino para tener como horizonte una forma de hacer girar las perspectivas –nacionalismo, cosmopolitismo, mundialismo, globalización– en el tema que quisiera proponer aquí. El tema, al que finalmente llego, parte de un documento reciente sobre la cuestión de la lengua nacional-americana en el contexto de la globalización, y creo que puede ser un disparador para pensar algunos de los modos en que la ficción (argentina) contemporánea declina esas preguntas ya clásicas de Ureña y de Borges sobre nuestra “expresión”.

Mi pregunta es: ¿sigue siendo la lengua nacional, para los argentinos, objeto de polémica, como lo fue durante

---

5 Ibid., p. 129.

todo el siglo XX? El reciente documento, “Por una soberanía idiomática”, que un amplio espectro de “escritores, intelectuales y académicos” (entre los que se cuentan, entre otros, críticos y escritores como Noé Jitrik y María Pía López, narradores como Sergio Chejfec, poetas como Támara Kamenszain), firmaron y publicaron en el matutino porteño *Página/12*, en setiembre de 2013, podría estar probando que, en efecto, la cuestión de la lengua –invocada ahora en su condición de regional, ya que no exclusivamente nacional– se renueva como terreno y objeto de disputa, y hasta convoca el despliegue filosófico de todas las armas políticas, históricas, científicas, para dar batalla. En el contexto de unas iniciativas tendientes a la creación de un Instituto Borges y a la apertura de un foro de debate en el Museo del Libro y de la Lengua, el contrincante es, una vez más, aunque desde luego *aggiornada*, la Real Academia Española y su política reguladora y normativa de la lengua; más concretamente, la política cultural y económica española y sus nuevas embestidas imperiales en el contexto de la globalización: desde la creación del Instituto Cervantes en 1991 con función expansionista hasta las más recientes ediciones de Diccionarios con pretensión de establecer tanto un idioma común para 500 millones de hispanohablantes como –a fin de aprehenderlo *todo*– sus variantes americanistas.<sup>6</sup> El mercado y su exigencia de un español neutro, la “franca” conversión de la lengua en mercancía al amparo del estratégico y engañoso lema de “Unidad en la diversidad”, está naturalmente en el centro de ese proceso iniciado en los años 90 que Josefina Ludmer, valiéndose de

---

6 El último, por cierto inconcebible y desde luego ampliamente cuestionado, avatar de este expansionismo lo constituye el “Memorandum de Entendimiento” que, en marzo de 2016 y sin consultar a la comunidad académica que entiende en la materia, el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires firmó con el Instituto Cervantes para avalar y homologar una nueva certificación del español como lengua extranjera (SIELE) que desarrolla, precisamente, ese Instituto.

las investigaciones del español José del Valle, describió y definió tan bien, para cerrar su *Aquí América Latina* del año 2010, como “el pasaje de la lengua al imperio”<sup>7</sup>.

Pero si es cierto que el documento es en este sentido indicio del interés vital que la batalla por la lengua sigue teniendo para la heterogénea cultura hispanohablante, y signo también –después de todo, los firmantes son argentinos– de la singularidad con que Argentina hizo, como lo observa Fernando Alfón, de esta querrela “un énfasis”, una “objeción permanente”, casi “una cuestión de Estado”<sup>8</sup>, por otro lado, y aun cuando el colectivo reúna firmas provenientes de distintas prácticas, no puedo dejar de formularme esta pregunta que creo que puede ser interesante proponer: ¿para quiénes sigue teniendo vigencia esta querrela? ¿Para los políticos de la cultura? ¿Para los planificadores de la educación? ¿Para los lingüistas y académicos? ¿Para los editores? ¿O también para los escritores, y lectores, esto es, para los usuarios de la lengua literaria? En realidad, mi pregunta es: ¿tiene todavía la pregunta por la soberanía idiomática entidad –gravitación– en la literatura argentina? Esto es: ¿piensan hoy en ella los escritores cuando escriben? No pienso nada más en la pasión programática con que los románticos del 37 convirtieron en estilo la pregunta por la invención de una lengua literaria nacional. Tampoco en la fuerza de intervención con que autores como Borges o Roberto Arlt hicieron del idioma de los argentinos una “causa” en su escritura. Mi horizonte, más próximo, es, digamos, el de los años 80: esos años que, en la coyuntura del tránsito de la dictadura a la recuperación democrática y también en el contexto de las potentes teorías de la desterritorialización,

---

7 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 188-192.

8 Alfón, Fernando, “Siete hipótesis sobre el idioma nacional”, leído en *Primeras Jornadas de la Lengua: la lengua de los argentinos, estado de situación*, Biblioteca Nacional, setiembre de 2009.

consolidaron una teoría y una crítica de los exilios lingüísticos desde las que ya no pudo concebirse una literatura nacional sino como el producto de un asumido “conflicto” con otras literaturas, con otras lenguas. El ensayo inaugural de esta política de lectura fue sin dudas “Notas sobre *Facundo*”, de 1980, de Ricardo Piglia (uno de los firmantes del documento), y su potentísima idea de que la literatura argentina se funda, con Sarmiento, en el desvío de la lengua nacional.<sup>9</sup> Y un punto de inflexión fue el combativo “La Argentina como pentimento”, de 1983, un ensayo en el que Eduardo Grüner (que ahora no se suma al colectivo) sentó unas bases muy sólidas para (re)leer la escritura de Borges como reinvencción de la lengua literaria nacional, y en el que, dicho sea de paso, desde una incisiva relectura del proyecto ideológico del 37, entendido ahora en su dimensión de superposición polifónica y heteroglósica, discutía los propósitos de reinstalar programas de refundación nacional como los que él leía, en ese momento, por ejemplo, en *Filosofía y Nación* de José Pablo Feinmann (que sí firma el documento).<sup>10</sup> En el cierre de la década, el libro de Josefina Ludmer de 1988, *El género gauchesco*, desplegaba de modo espectacular la idea –desde luego postulada ya por Borges, razonada ya por Ángel Rama– de que en la emergencia del género nacional no hubo, y no hay, sino guerra de cuerpos, de culturas, y de lenguas.<sup>11</sup> Si de políticas de la lengua se trata, esta es, podríamos decir, nuestra inmediata tradición crítica.

¿Lo sigue siendo, de este modo? ¿Sigue la cuestión de la lengua interpelando a los escritores con esa misma pulsión de conflicto? El texto que César Aira leyó en la Feria del Libro de La Habana, en el año 2000, en una mesa redonda so-

9 Piglia, Ricardo, “Notas sobre *Facundo*”, *Punto de Vista*, N° 8 (1980).

10 Grüner, Eduardo, “La Argentina como pentimento”, *Sitio*, N° 3 (1983).

11 Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

bre “El español en América”, se tituló “Lo incomprensible” y señala, precisamente en tanto ensayo sobre la relación entre lengua y literatura, una de las posibles transformaciones de esa interrogación.<sup>12</sup> Para formular su idea central –que dice que todo escritor va hacia la claridad perfecta, pero a través del rodeo de lo incomprensible– Aira se valía allí, como por otro lado lo hace habitualmente, de una clásica frase de Proust: “Todos los libros que amamos parecen escritos en una lengua extranjera”. Hemos citado esa frase, como bien sabemos, infinidad de veces, sobre todo a partir del uso que de ella hicieron Gilles Deleuze y Félix Guattari en su teoría sobre el estilo como desterritorialización de la lengua materna. Y lo hemos hecho precisamente para pensar, como lo proponía Grüner, la escritura de Borges como reinención de la lengua literaria nacional en la confrontación del castellano con el inglés, o para pensar, como lo quería Piglia, esa reinención no a partir del estilo perfecto de Borges sino a partir de la crispación de los estilos exiliados de Arlt, Macedonio y Gombrowicz. En este contexto, la singularidad del ensayo de Aira del 2000 consistía sin embargo en aplicar la frase, como una “maravillosa realización”, a lo que llama la “balcanización” de los países hispanoamericanos, ese proceso de fragmentación que tuvo la fortuna, decía, de generar veinte o treinta lenguas extranjeras dentro de la misma lengua:

Los libros cubanos que amamos los argentinos parecen escritos en una lengua extranjera; claro que para el buen lector argentino, Borges también parece escrito en una lengua extranjera [Borges y Lezama son, para Aira, los mayores escritores de la lengua española en el siglo XX]. El continente, sus distancias y sus

---

12 César Aira: “Lo incomprensible”, en *ABC Cultural*, N° 422, Madrid, 26 de febrero de 2000, pp. 22-23.

historias, reduplica el trabajo del escritor individual y el continente mismo se vuelve escritor, su lengua igual y diferente se vuelve literatura readymade. El tesoro acumulado de la literatura hispanoamericana es la gran piedra Rosetta de esta situación paradójal de extranjeros que hablan la misma lengua. Pero una piedra Rosetta al revés: sirve para destraducir.<sup>13</sup>

Aira traducía entonces la frase proustiana-deleuziana, la desplazaba, la llevaba al interior de la expresión misma americana, y seguía:

Si una jactancia antihistórica puede llevarnos a la ilusión de que cubanos y argentinos decimos lo mismo cuando pronunciamos las mismas palabras [Aira estaba hablando en Cuba), la literatura, que interviene cada vez que empezamos a entender demasiado, tiene la prodigiosa función de reponer lo incomprensible en su lugar.<sup>14</sup>

El movimiento ensayístico de Aira es, en este sentido, doblemente interesante: al tiempo que le atribuye a la literatura la función de abrir una grieta allí donde se espera univocidad (sentido común, totalidad, intelección), sustrae ese efecto disruptivo de la confrontación, de la lógica de la guerra, y lo concibe en cambio como la creación de una distancia. Entendida además como pulsión afirmativa antes que como un ejercicio de combate con la lengua (con la lengua materna, con el código), esa distancia, creadora y creciente, es la condición para el amor. Quiero decir, olvidado de toda polémica con las políticas de estado (imperiales, na-

---

13 *Ibíd.*, p. 22.

14 *Íd.*

cionales), lo que a Aira le interesa pensar es la condición por la que amamos los libros escritos en una lengua próxima y a la vez distante de la que hablamos, y ese cambio de registro –del combate a la afirmación–, ese mínimo aunque decisivo desplazamiento, me parece relevante.<sup>15</sup>

Hay otras variantes. Entre los escritores que firman el documento se encuentra el dramaturgo Mauricio Kartun, autor de *El niño argentino* (2006) y *Ala de criados* (2009), piezas ya clásicas del teatro argentino contemporáneo, entre otras cosas precisamente por la forma inédita, absolutamente singular, en que reinventan el (un) idioma argentino para contar episodios de la tragedia nacional. Veo a Kartun allí y pienso en otro dramaturgo, Rafael Spregelburd, que no está entre los firmantes pero que también es autor de

---

15 Me gustaría llamar la atención, también, sobre el modo en que, al traducir la consigna del postestructuralismo francés a las lenguas hispanoamericanas, Aira muestra aquí una disponibilidad especial (tal vez no tan extendida entre los novelistas argentinos) para pensar las potencias de desterritorialización en términos de literatura latinoamericana. Yo hablaría, en este sentido, sobre el latinoamericanismo heterodoxo, laxo, de César Aira; tanto más interesante, podría decirse, cuanto termina de perfilarse, justamente, por desprendimiento de la poética borgiana: no por nada cuando refuta y reescribe "El escritor argentino y la tradición" en su ya clásico "Exotismo", Aira lo hace por la vía de *Macunaíma* y cuando redefine el exotismo como invención lo hace a partir de una minuciosa lectura de *La noche oscura del niño Avilés*. Subrayaría también el volumen de su increíble, voraz, monumental biblioteca americana (que tanto le debe, según su propio relato, a la ya mítica biblioteca de Susana Zanetti). Como dice María Moreno, en Aira funciona ese procedimiento tutor de "leer exhaustivamente cada autor, cada género, cada período, cada país, como si se pudiera tenerlos a todos, hasta lograr un archivo tan vasto y heterogéneo que se vuelva inconsultable", esto es, "una biblioteca expansiva, proliferante, inabarcable". En esto, desde luego, Aira es muy borgiano. Pero si la serie exquisita y sofisticada, ligeramente descentrada, que recorre en su libro *Las tres fechas* (Welch, Leauteaud, Ackerley, Beerhomb, Abbot, Stevenson), lo acercan a Borges, el *Diccionario de Autores Latinoamericanos*, para cuya confección parece haber contado con las dos condiciones que Ureña señalaba como necesarias para ensayar una historia literaria del continente (ocio, para no tener que ocuparse de otras labores, así como datos y documentos), lo acerca a los filólogos americanos. Los dos libros se publican en 2001 (aunque el *Diccionario*, según la fecha de la Advertencia, habría estado terminado en 1985). Especialmente con el *Diccionario*, Aira ensancha sensiblemente la biblioteca borgiana. No sé si la desmesura de ese gesto, de su erudición, tan fina como exhaustiva, fue suficientemente subrayada.

esa clase de obras que inmediatamente se vuelven emblemáticas, precisamente por la radicalidad con que su lengua –entendida como forma de imaginación– transfigura para siempre los emblemas nacionales: así, su melodrama *Bizarra. Una saga argentina*, de 2003.<sup>16</sup> No se trata, porque no tendría el menor sentido, de extraer ninguna conclusión de la ausencia de su firma en el colectivo; pero creo que para pensar qué hacen hoy con la pregunta por la lengua nacional quienes escriben, puede ser interesante seguir su señal y atender a la lucidez con que una obra como la de Spregelburd, que siempre colocó al lenguaje en el centro mismo de su imaginación y mecanismos narrativos, desplaza la interrogación misma hacia otro lugar.

*Spam*, su última obra, estrenada en Argentina en 2014, tiene por protagonista a un lingüista napolitano, especialista en lenguas extintas, que, víctima de su decisión de responder a uno de esos correos basura escritos en la torpe lengua del Google traductor, sufre un accidente, pierde la memoria, y queda atrapado en una trama de persecuciones pseudo-chinas y flujos de dinero electrónico, pero también aplastado por millones y millones de palabras entre las que no hay ni una que nombre su tragedia identitaria.<sup>17</sup> Lo que

---

16 *El niño argentino* se estrenó en el Teatro San Martín en junio de 2006. Una versión de la obra puede leerse en la edición de Jorge Dubatti en Editorial Atuel, 2006. *Ala de criados* se montó durante la temporada 2009/2010 en el Teatro del Pueblo. *Bizarra* se estrenó en la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas en agosto de 2003. Puede leerse en la edición de Entropía, 2008.

17 *Spam* se estrenó bajo la dirección de Spregelburd en Italia, en junio de 2013 (Napoli Theatre Festival y Festival delle Colline Torinesi), con actuación de Lorenzo Gleijeses y música de Alessandro Olla. En español se estrenó en Buenos Aires, en el Centro Experimental del Teatro Colón, en octubre de 2013, con actuación del propio Spregelburd, y música de Zypce. Se repuso en abril de 2014 en Teatro El extranjero. Es una ópera hablada, formato que, dice Spregelburd, no es muy cultivado en Italia, y es inédita en el Río de la Plata, pero que en los países de habla alemana es muy común. Supone la escritura en verso, un verso libre, y permite contar la historia en lugar de representarla, en una permanente interacción con el músico –cuyo trabajo de sonorización y musicalización es capital y permanente en la obra.

domina y presiona en *Spam* –el imperio– es el mercado y la cultura globalizados, y el usuario es el de la lengua franca contemporánea que circula por la red. Imperio global, usuario individual: *cualquiera* entonces –napolitano, suizo, chino, malayo, o argentino– podría hacer propio ese estado de cosas y exponerlo como drama personal. Con todo, lo que me interesa aquí es el valor que tiene la inflexión spregelburdiana del conflicto: lo que significa su inflexión cosmopolita en la cultura argentina contemporánea. En un artículo reciente, Gonzalo Aguilar define la crisis del sujeto cosmopolita en la era de la globalización como una consecuencia de la mecanización, a manos del gran autómatas de la información y del mercado, de los procesos de actualizar repertorios y valores, que lo tuvieron como protagonista en otras coyunturas de la compleja relación entre metrópolis y periferia. Pero llama la atención a su vez sobre la potencia que todavía puede tener el “personaje conceptual del cosmopolitismo”, no ya como cifra de una confrontación con el nacionalismo –respuesta ya inviable y hasta inconducente– sino con la propia globalización: el cosmopolitismo contemporáneo entendido como respuesta crítica a nuestra interacción cotidiana con el repertorio global. Una de sus modalidades más sugerentes, propone Aguilar, es la del cosmopolitismo limítrofe que establece relaciones no de centro a periferia, como hacen los marginales, sino de periferia a periferia.<sup>18</sup>

---

18 Aguilar propone la noción para pensar una película como *Happy Together*, de Wong Kar-wai: una película que llegaba a Buenos Aires (se filmó aquí, en 1996) para demorarse en las ruinas de la modernidad (la zona portuaria, las pensiones baratas, las fábricas abandonadas) y nos ofrecía así una mirada de nuestra modernidad desde el margen y sin necesidad de pasar por las metrópolis tradicionales, una película que, al poner en relación dos ciudades periféricas como Hong Kong y Buenos Aires hizo posible una mirada muy original, de la que se valieron –dice Aguilar– los jóvenes directores de cine con una mirada cosmopolita. (“Cosmopolitismo en la era de la globalización”, *Revista de mardulce editora*, N° 6 (2014), s/p, disponible en <http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine>).

Más que la categoría propuesta me interesa retomar la mirada de Aguilar no para analizar formas de representación (aunque, naturalmente, de eso también se trata aquí) sino sobre todo para pensar la forma en que el teatro de Spregelburd produce un lugar de enunciación para la escritura y para la imaginación argentinas contemporáneas de un singular cosmopolitismo. Rafael Spregelburd escribe siempre entre ciudades de coordenadas varias (entre Buenos Aires y Nápoles, como en *Spam*, pero también, como en la mayoría de sus piezas anteriores, entre Buenos Aires y Stuttgart, o Hamburgo, o Londres, Cádiz, Río de Janeiro, y también entre Buenos Aires y, aquí nomás, Roque Sáenz Peña), y escribe, y piensa, todo el tiempo entre lenguas (su mundo es el efecto de una continua traducción). Si estas fueran nada más que circunstancias de producción en el mercado internacional del teatro, no tendría mayor importancia su señalamiento. Pero sucede que esta circulación tanto espacial como lingüística formatea la imaginación de un escritor que, podríamos decir, nos coloca en un mundo ampliado. Yo diría, Spregelburd es nuestro cosmopolita limítrofe contemporáneo. Y lo es porque lleva al extremo el políglotismo de la tradición argentina. No solo cuando sus obras traen a nuestro repertorio (raros) idiomas nuevos –del alemán al chino, pero también, por ejemplo, alguna escena en dialecto siciliano, otra en valenciano, y otra saturada de venezolanismos, pronunciados inclusive por algún personaje con acento ligeramente húngaro– sino también cuando transforma el pasaje entre las lenguas en un contacto con lo incomprendible, con el límite de lo impronunciable, pero también con líneas de fuga que liberan potencias nuevas de sentido. El despliegue de pantallas con traducciones desacompañadas y la sobresaturación léxica en las líneas del diálogo serían sus signos.

Ese contacto fluido con las lenguas –en rigor, lenguas, dialectos y regionalismos– ya no es, desde luego, signo de elitismo ni de un sujeto ávido de modernización. Es tan solo la versatilidad que experimenta un sujeto curioso de mundos nuevos, la que presupone una imaginación que se formatea en arraigos temporarios, que se sitúa libremente –con más alegría y despreocupación que con irreverencia– ante el repertorio de materiales y formatos del mundo y de la cultura global.<sup>19</sup> No por eso, sin embargo, se trata de una versatilidad menos exigente. Por el contrario, cualquiera que haya asistido a sus obras sabe bien que si algo caracteriza al teatro de Spregelburd es su exigencia con la escucha: el espectador de *La estupidez* (2003) o de *La paranoia* (2007), por ejemplo, tiene que aguzar el oído, y hasta volver a ver la obra para seguir barajando frases y palabras. Lo mismo el de *Spam* que, además de palabras, tiene que distinguir sonidos y hits musicales que, en medio de una sobresaturación acústica propiciada por el género de la ópera hablada con el que está experimentando, se vuelven por momentos irreconocibles.

Desde luego, el teatro de Kartun también plantea una exigencia, y enorme, para la escucha, y no hay mejor prueba de que se ha inventado allí una lengua nueva que la experiencia de esta fricción. En otra frecuencia, porque su horizonte es el de una comunidad que se reconoce como nacional, el trabajo casi filológico que Kartun hace con la lengua argentina de principios de siglo XX, tanto con los modismos y afectación de las clases altas como con el fraseo y el léxico de ascendencia popular y gauchesca, y el tra-

---

19 Y que lo hace no ya para liberarse de limitaciones nacionalistas –porque ese ya no es su problema, su punto de confrontación– sino para explotar, con clásica irreverencia borgiana, todas las ventajas de una distancia sarcástica e irónica acerca de la crisis europea, y de una familiaridad con el híbrido y con la mezcla que le permite tomar referencias de diferentes culturas: Caravaggio, la música pop, los esquimales o las películas de James Bond.

bajo de distanciamiento al que la somete, sea por la vía de la pátina de anacronismo con que la modula, sea por la vía del verso que recupera para darse mayor exigencia en la invención, todo ese trabajo de cavar una lengua en la lengua da por resultado un idioma que al espectador argentino, que a veces no lo entiende pero que siempre se siente por él interpelado, le exige aguzar el oído. En el teatro de Kartun, la lengua argentina se vuelve prodigiosamente extranjera, solo que para tornarse más visible, la vía regia para volver a la tragedia nacional.

En el de Spregelburd, creo, la experiencia lingüística, cuyo horizonte último es el de la humanidad como especie de lenguaje, transita libremente por las lenguas con las que se cruza y en ese tránsito termina creando un idioma que dialoga críticamente con el mundo –con sus ruinas pasadas y venideras, con su lengua franca que hoy se debate, como las lenguas extintas en la arena, entre la inscripción y su borramiento–, y que también es un idioma propio aunque sin afán de representatividad. Curiosamente –o no tanto– la conexión china, que en *Spam* desencadena todos los malentendidos, es la vía a la que Borges, que también se interesó, como Spregelburd, en el idioma como un esquema clasificatorio del universo, recurrió para tocar el límite de lo impensable (Aira diría “lo incomprensible”, también a partir de la dialéctica “china” entre rectificación confuciana y absurdo taoísta). Lo que provoca la risa de Foucault e inspira un libro como *Las palabras y las cosas* no es, como sabemos, el idioma analítico de John Wilkins sino esa taxonomía asombrosa que Borges atribuye a cierta enciclopedia china y que, dice Foucault, nos muestra de golpe, como encanto exótico de otro pensamiento, el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*. La lengua de Spregelburd dialoga con este idioma borgiano, que es también el idioma airiano, y le imprime una singular inflexión.

Borges entonces. Una particular versión de Borges en la ficción del siglo XXI. Aunque no solo particular sino también comprehensiva. Y es que para apreciar un cosmopolitismo como el de Spregelburd es preciso verlo funcionar, a su vez, desde su otro lado complementario. Me refiero, claro está, a *Apátrida. Doscientos años y unos meses*, que en 2010 reactualizó, seguramente sin proponérselo, una lúcida versión de “El escritor argentino y la tradición”.<sup>20</sup> Para intervenir en el Bicentenario, entonces, Spregelburd elige un episodio de 1891: el duelo en el que el pintor y crítico argentino Eduardo Schiaffino (que luego sería el fundador del Museo Nacional de Bellas Artes) y el crítico español Max Eugenio Auzón terminaron de dirimir la encarnizada polémica sobre arte nacional que venían de mantener en los diarios de Buenos Aires. No me detendré en los matices y meandros de las posiciones que se esgrimen en la pieza (la perspectiva con que un artista del siglo XXI aborda esa polémica lo aparta decididamente de cualquier resabio dicotómico que pudiera quedar del siglo XIX)<sup>21</sup>. Solo quisiera llamar la atención aquí sobre el hecho de que de todos los episodios que a lo largo de la historia pusieron en escena ese debate de larga duración, no solo el dilema nacionalismo-cosmopolitismo sino también el que en-

---

20 Ópera hablada, con texto y actuación de Spregelburd y música en vivo de Zypce. Se estrenó en marzo 2011, en Teatro El Extranjero. El 27 y 30 de agosto de 2010 se había hecho una lectura pública de la obra como *work in progress*, junto con la “pieza radial en vivo” *Meiringen, Milagros*, del suizo Raphael Urweider, dentro del ciclo “Dramaturgias Cruzadas” del Instituto Goethe, en coproducción con la Embajada de Suiza, Pro Helvetia y el Goethe-Institut Buenos Aires.

21 Allí reside el desafío dramático sobre el que, por lo demás, Spregelburd se explaya: la puesta en escena de una discusión insoluble –la dicotomía, tan constitutiva de la historia argentina, que se perpetúa en el espacio como discusión– para mostrar que la constitución de una verdad no es producto del triunfo de una de las dos ideas sino de la expectación del choque de los opuestos, que el momento de expectación de esa discusión construye una verdad distinta, una verdad no decimonónica. Cf. Dany Barreto: “Sé lo que se dirá de mí”, entrevista a Rafael Spregelburd, *Revista Sauna*, Año 1, Nº 9 ([http://www.revistasauna.com.ar/01\\_09/02.html](http://www.revistasauna.com.ar/01_09/02.html)).

frentó a argentinos con españoles en distintas coyunturas (muy próximas –a 1891–estaban, por ejemplo, las *Cartas de un porteño* de 1876 en las que Juan María Gutiérrez polemizó con el español Juan Martínez Villergas a propósito de su rechazo a integrar, como miembro correspondiente, la Real Academia Española), Spregelburd elige uno en el que, tal vez por única vez en la historia cultural y artística argentina, es un español quien asume la voz cosmopolita, y en su grado cero, o extremo, en su máxima expresión. “El arte no tiene nacionalidad, sino una patria universal que es el mundo”, dice Auzón en las cartas que le dirige a Schiaffino y que publica en el diario. Y Spregelburd, que le hace repetir la frase, proyecta esa posición en nuestro presente haciendo que el personaje se defina, además, como el “extranjero de todas las naciones”, la “luz del apátrida”, el “primer punk”. No parece haber, de parte de Spregelburd, mayor premeditación en elegir ni en subrayar lo que, a la luz de los renovados posicionamientos frente al imperalismo lingüístico global-español, podemos percibir ahora como una suerte de ironía del destino. Sencillamente porque no es un debate con España, ni por lo tanto una torsión sobre las posiciones que nos colocaron periódicamente frente a sus políticas, lo que está en el horizonte de un arte como el de Spregelburd.<sup>22</sup>

En otro sentido, diría que si Spregelburd retorna a lo agónico de la polémica en torno de lo nacional y en su forma literalmente más filosa (Schiaffino y Auzón dirimen el duelo a sablazos), al mismo tiempo dispone de este episodio, que le proporciona el azar de la historia, simple-

---

22 Entre paréntesis, *La terquedad*, que solo se estrenó en Argentina en marzo de 2017, sitúa la acción en las afueras de Valencia, en el año 1939, durante la Guerra Civil. Escrita en 2007, se estrenó en traducción al alemán en 2008, en el Teatro Schauspiel Frankfurt, y en traducción al valenciano en 2011, en Valencia. También en 2011 se puso en escena en el Festival Grec hablada en francés, castellano y valenciano.

mente porque encuentra en la situación paradójica de un crítico español trasplantado en Buenos Aires la potencialidad dramática suficiente con la que mirar con un poco de distancia los festejos mismos del bicentenario. Desde esta posición, la pregunta por el arte –y la literatura, y la lengua– nacional, y la de su relación con el mundo, es la misma y sin embargo otra. Después de todo, esta es la mejor lección aprendida de la intervención borgiana: desplazar las interrogaciones heredadas como imperativos y hacer de ellas preguntas *fuera de lugar*.

El documento de 2013, “Por una soberanía idiomática”, señalaba la oportunidad de “sostener el camino de una lengua cosmopolita, a la vez, nacional y regional” y veía en la precisa intervención borgiana, que “marcó el camino de una inscripción profundamente argentina de la lengua literaria y a la vez la desplegó como español universal”, la mejor inspiración para apostar por “un estado de sensibilidad respecto de la lengua [...] que se proyecte sobre las grandes batallas contemporáneas alrededor de las hegemonías comunicacionales y la democratización de la palabra”. No me cabe duda de que el teatro, en la parábola que va de Mauricio Kartun a Rafael Spregelburd, es uno de los terrenos más interesantes donde ver –mejor, donde escuchar– la lengua de la ficción argentina contemporánea en estado de ebullición.



## **5. Perversiones**

---



## Bioy en Borges\*

Daniel Balderston

En un artículo reciente digo que la obra más importante de Bioy Casares es el tomo llamado *Borges*, más de 1600 páginas extraídas de un diario que se rumorea tiene más de 25.000.<sup>1</sup> La relación epigonal, desigual, entre Borges y Bioy marca la escritura de éste, y la convierte en un punto de partida para sus mejores obras: *La invención de Morel*, “El perjurio de la nieve”, *El sueño de los héroes*. El hecho de que se haya dedicado durante años, a altas horas de la noche, a anotar sus conversaciones con Borges, convirtiéndose conscientemente en un nuevo Boswell, confirma ese hecho, aunque esas partes de su diario sólo se hayan conocido de modo póstumo. También es notable que solo últimamente ha habido grandes estudios de la obra en colaboración: los de María del Carmen Marengo y Mariela Blanco, y la inves-

---

\* Una versión anterior de este trabajo se presentó en la Pontificia Universidad Católica del Perú en octubre de 2015 con motivo del centenario de nacimiento de Adolfo Bioy Casares y de Julio Cortázar. Agradezco la invitación de Cecilia Esparza y Susana Reisz.

1 Balderston, Daniel, “El apéndice de Borges: reflexiones sobre el diario de Bioy”, en *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010, pp. 144-60. El diario de Bioy se publicó con el título *Borges* (Buenos Aires, Destino, 2006).

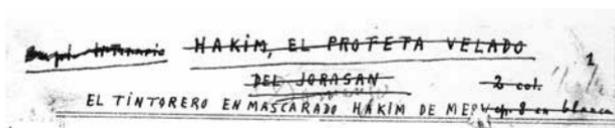
tigación de Cristina Parodi que va a dar en una enciclopedia de Bustos Domecq y Suárez Lynch.<sup>2</sup> Aquí voy a enfocar otra faceta del problema: la manera en que Borges inscribe a Bioy en su obra. Como he estado concentrándome durante los últimos cinco años en los manuscritos de Borges para un libro que se llamará *How Borges Wrote* (que saldrá por la University of Virginia Press), en este artículo voy a examinar sobre todo dos de ellos donde Bioy aparece explícitamente: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El hombre en el umbral” (dicho sea de paso, las referencias a Bioy en las *Obras completas* de 1974 son muy escasas: aparte de las que voy a considerar aquí sólo hay una más, sobre el guión de “Los orilleros”).<sup>3</sup>

El caso de “Tlön” es conocido, ya que el diálogo con Bioy Casares es el tema del comienzo del relato. “Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal” (OC 431). Luego, Bioy recuerda un dicho de uno de los heresiarcas de Uqbar que afirmó que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (431). Bioy se menciona tres veces más. Primero, “un poco azorado”, no encuentra el artículo sobre Uqbar en el juego de la *Anglo-American Cyclopaedia* que está en la quinta en Ramos Mejía. Luego, Borges piensa que “ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una fic-

- 
- 2 Ya publicamos un fragmento de ese trabajo: Parodi, Cristina, “Una fantasía memorable: ‘El Signo’. Fragmento de una enciclopedia de Bustos Domecq y Suárez Lynch”, *Variaciones Borges*, N° 37 (2014), pp. 177-202. Parodi, Cristina, *Borges-Bioy en contexto: Una lectura guiada de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno/Borges Center, 2018.
  - 3 *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974. Véase también Balderston, Daniel, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, Westport, Greenwood Press, 1986, y el Finder’s Guide del Borges Center, [www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu).

ción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase” (431). Luego, llama desde Buenos Aires para confirmar que tiene el ejemplar del volumen XLVI que tiene el artículo, de un juego de la enciclopedia que “había adquirido en uno de tantos remates” (432), y luego lo trae. “El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente” (432). “El índice general de la enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre” (433). Después de eso desaparece del relato.

Como ya se ha comentado muchas veces, la frase que recuerda Bioy en la conversación en Ramos Mejía no es de un heresiarca de Uqbar sino que proviene de un relato de Borges publicado en *Historia universal de la infamia*, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, publicado inicialmente en 1934 como “El rostro del profeta”, donde se lee que “Los espejos y la paternidad son abominables” (327). Tengo una fotocopia del manuscrito de ese relato, bastante limpio con la excepción del título.



En la octava página de ese manuscrito, se lee con facilidad (salvo una tachadura muy negra):

sombras de otras sombras— y su fracción de divinidad  
 Tiende a cero.  
 La Tierra que habitamos es ~~un error~~ <sup>un error</sup>, una incompetente  
 parodia. Los espejos y la paternidad son abominables  
 porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud  
 fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el  
 profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno  
 el ejercicio de la carne o su castidad.  
 El paraíso y el infierno de Hákim no eran menos desespera-  
 dos. A los que niegan la Palabra, a los que niegan el Encargo

La tierra que habitamos es XXXXXXX un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia o el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad.

Esto es idéntico al texto que aparece en las *Obras completas*, pero las características del manuscrito me hacen pensar que es una copia en limpio. Por ejemplo, el manuscrito de otro relato del mismo libro, “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, luce muy diferente, con un íncipit mucho menos prolijo:

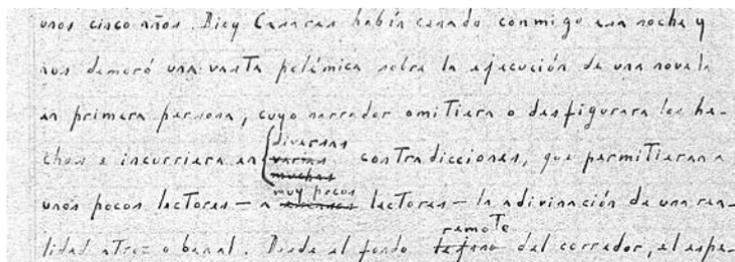


De todas maneras, el texto que Bioy recuerda –alrededor de 1937, porque ocurre “hace diez años” en la posdata del futuro, fechada en 1947– es algo que Borges ya había publicado unos años antes, en un suplemento cultural en 1934 y en forma de libro en 1935.

La frase recordada por Bioy en el cuento de 1940, entonces, no es realmente algo recordado de una enciclopedia sino una “atribución errónea”, a lo Pierre Menard, de algo

que había escrito Borges. Utiliza al amigo para poder repetir algo que ha escrito antes. Como veremos, ese mecanismo se repite en “El hombre en el umbral” unos años después.

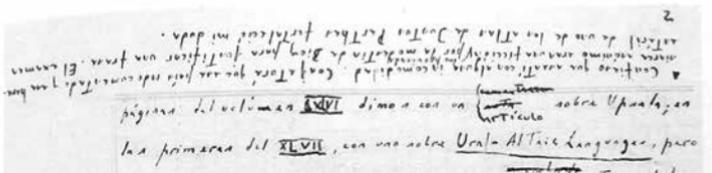
Hay dos manuscritos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Del primero, que es incompleto, se han publicado pequeños fragmentos en *Postales para una biografía* de Nicolás Helft (2013), pero he podido acceder a una fotocopia completa (salvo que le faltan las primeras cuatro páginas); la segunda, que es una copia casi en limpio, fue publicada en *Deux Fictions* de Michel Lafon, una edición facsimilar de ese manuscrito y del de “El Sur”, que salió en una coedición de Presses Universitaires de France y la Bibliothèque Bodmer de Ginebra.<sup>4</sup> Por el hecho de que faltan las primeras páginas del primer manuscrito, no quedan rastros de cómo Borges decide atribuir sus propias palabras sobre el Profeta Velado a una enciclopedia leída por su amigo Bioy. En el segundo manuscrito eso ya está hecho: en la primera página “Bioy Caesares había cenado conmigo una noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en ~~varias~~ <sup>diversas</sup> muchas ~~muchas~~ contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores — a ~~unos pocos~~ <sup>muy pocos</sup> lectores — la adivinación de una realidad atroz o banal” (69).



unos cinco años. Bioy Caesares había cenado conmigo una noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en <sup>diversas</sup> ~~muchas~~ contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores — a ~~unos pocos~~ <sup>muy pocos</sup> lectores — la adivinación de una realidad atroz o banal. Pasa al fondo <sup>ramote</sup> ~~tejean~~ del corredor, al aspe-

4 *Deux fictions: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius / El Sur*, Michel Lafon (ed.), París: Presses Universitaires de France/ Ginebra: Fondation Martin Bodmer, 2010.





Es decir, el final del primer párrafo del cuento publicado, con la referencia a la modestia de Bioy y al atlas de Justus Perthes, se inserta después de que redacte el segundo párrafo, sobre el llamado telefónico de Bioy desde Buenos Aires donde le cuenta sobre el contenido del artículo sobre Uqbar, se agrega a la segunda versión manuscrita del cuento, y es un agregado relativamente tardío porque el paso del primer párrafo del relato al segundo no prevé esa inserción. Ese detalle es interesante, porque en sí la conversación con Bioy, el recuerdo de la cita, la búsqueda de la cita original son incidentes puramente literarios, pero la referencia a la modestia de Bioy es un detalle psicológico, un aspecto de la narrativa que Borges cuestiona justamente en ese año, en el famoso prólogo a *La invención de Morel*, la primera gran novela de Bioy (y, podríamos decir, la que más se parece a la obra narrativa de Borges de ese momento). Bioy no descreía tanto como Borges de la importancia de la dimensión psicológica en la narrativa, como podemos comprobar en su obra posterior, así que es interesante que haya una especie de juego de dos voces aquí, un Unwin matemático y un Dunraven romántico (como se llaman los personajes de “Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto”), con Borges en el lugar del razonamiento (“fortaleció mi duda”) y Bioy en el de la emoción (“la modestia”). Más tarde en el relato, al principio de la segunda parte, Borges agregará: “ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius” (434), detalle que confirma esa división de labores.

“El hombre en el umbral”, un relato publicado en *La Nación* en 1952 e incluido en la segunda edición de *El Aleph*, sirve para confirmar los usos que hace Borges de su amistad con Bioy. El cuento comienza así:

Bioy Casares trajo de Londres un curioso puñal de hoja triangular y empuñadura en forma de H; nuestro amigo Christopher Dewey, del Consejo Británico, dijo que tales armas eran de uso común en el Indostán. Ese dictamen lo alentó a mencionar que había trabajado en aquel país, entre las dos guerras (*Ultra Auroram et Gangen*, recuerdo que dijo en latín, equivocando un verso de Juvenal.) De las historias que esa noche contó, me atrevo a reconstruir la que sigue. Mi texto será fiel: líbreme Alá de la tentación de añadir breves rasgos circunstanciales o de agravar, con interpolaciones de Kipling, el cariz exótico del relato. Éste, por lo demás, tiene un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso el de las Mil y una noches. (642)

Ya estudié dos veces este cuento, la primera en un capítulo de *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (1993)<sup>5</sup> y la segunda en un artículo sobre el manuscrito del relato que fue publicado en *Hispanamérica* en 2012.<sup>6</sup> Cuando estaba escribiendo el capítulo de *Out of Context* le pregunté a Bioy sobre Christopher Dewey y sobre el puñal y me contestó, un poco irritado, que nunca había habido ningún Dewey y que él nunca había comprado nin-

---

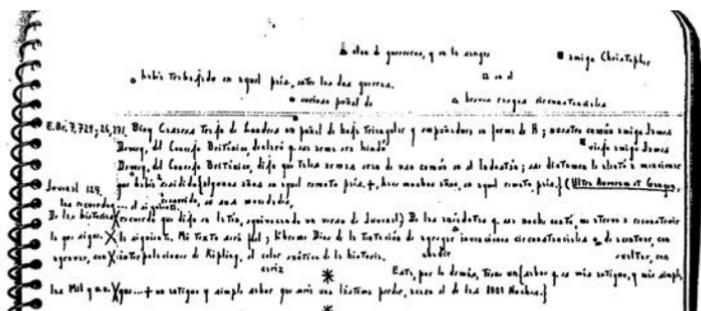
5 Balderston, Daniel, *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham, Duke University Press, 1993; edición en español: *¿Fuera de contexto?* Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

6 Balderston, Daniel, “Liminares: sobre el manuscrito de ‘El hombre en el umbral’”, *Hispanamérica*, Vol. 4, N° 122 (2012), pp. 28-36.

gún puñal en Londres. También traté de averiguar sobre la existencia de Dewey en el British Council en Buenos Aires y en Londres, pero sin éxito. La razón de ese hiato la descubrí años después, al poder estudiar el manuscrito. El primer párrafo del manuscrito reza así:

Bioy Casares trajo de Londres un puñal / curioso puñal de de hoja triangular y empuñadura en forma de H; nuestro común amigo / viejo amigo James / amigo Christopher Dewey, del Consejo Británico, declaró que esa arma era hindú Dewey, del Consejo Británico, dijo que tales armas eran de uso común en el Indostán; ese dictamen lo alentó a mencionar que había residido / algunos años en aquel remoto país + hace muchos años, en aquel remoto país / recorrido, en sus mocedades / había trabajado en aquel país, entre las dos guerras. (*Ultra Auroram et Gangem*, recuerdo que dijo en latín, equivocando un verso de Juvenal.) De las anécdotas / las historias que esa noche contó, me atrevo a reconstruir la que sigue / la siguiente. Mi texto será fiel; líbrame Dios de la tentación de agregar / añadir invenciones circunstanciales / breves rasgos circunstanciales y de acentuar, con / exaltar, con / agravar con interpolaciones de Kipling, el color / cariz exótico de la historia. Este, por lo demás, tiene un sabor que es más antiguo, y más simple, que . . . + un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso de las 1001 Noches.

Y el manuscrito es así:



Es decir, está todo el primer párrafo (pero con muchas variantes posibles) salvo el “libreme Alá”, un “breve rasgo circunstancial” que da verosimilitud al relato. Si podemos ver en detalle, por un momento, podemos ver que el nombre de Christopher Dewey sufre una serie de transformaciones: primero es “nuestro común amigo James Dewey”, luego “nuestro viejo amigo James Dewey”, luego “nuestro amigo Christopher Dewey”. Nunca existió ese “viejo”, “común” amigo. Pero más interesante aún es la historia del puñal, supuestamente comprado en Londres y traído a Buenos Aires por el amigo rico y viajero, donde el amigo del British Council reconoce de dónde viene. La referencia marginal es “E. Br. 7, 729; 26, 271”, y ya sabemos por el extraordinario libro de Laura Rosato y Germán Álvarez, *Borges, libros y lecturas* (2010)<sup>7</sup> que esa sigla siempre corresponde a la undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica*, la de 1910-11.<sup>8</sup> Las entradas en cuestión son “dagger” y “sword”, y en la de “sword”, espada, hay una descripción de varios tipos de espadas en la India, especialmente la “mahratta”, y aparece este grabado como ilustración:

7 Rosato, Laura y Germán Álvarez, *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2010.

8 *Encyclopaedia Britannica*, 11ª edición, Nueva York y Londres: Encyclopaedia Britannica Company, 1910-11.



Claramente la fuente de la anécdota es este grabado. Si hubo viaje a Londres (y hubo muchos) no hubo compra de puñal, ni amigo Christopher Dewey en el British Council: Borges ha inventado un brillante comienzo de relato a expensas de su amigo. Con razón Bioy se sentía un poco molesto: Borges alude a él en el comienzo de dos de sus grandes relatos pero lo utiliza como “gancho”, como trampa narrativa, para hacer andar su relato.

Y con eso vale la pena regresar al famoso prólogo de Borges a *La invención de Morel*, donde argumenta en contra de Ortega y Gasset que la novela psicológica no es la única posible en nuestra época, y celebra la novela de “peripecias” o “aventuras”. Dice memorablemente:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carác-

ter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada.<sup>9</sup>

Se podría decir, a estas alturas, que aquí también Borges está usando a Bioy. Se siente incapaz de escribir una novela, o disgustado con la idea, y hace que otro escriba una novela por él, “un objeto artificial que no sufre ninguna parte justificada”. Convierte a Bioy, que era esencialmente romántico, un Dunraven, en otro Unwin. Dice más adelante en el mismo prólogo:

Las ficciones de índole policial –otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos– refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (23)

De nuevo, el peligro de la novela “psicológica”, ágilmente evadido por el amigo, que evita también la alegoría: hace una novela fantástica que es a la vez casi una novela “realista”, de nuevo entre comillas. Para Borges, *La invención de*

---

9 Borges, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, pp. 22-23.

*Morel* es una solución a un problema que aquejaba a la novela argentina de la época; por eso Borges y Bioy abogan, unos años más tarde, en el prólogo a *Cuentos breves y extraordinarios*, por la libertad de contar historias. Es interesante observar que unos doce o trece años después, cuando Bioy comenzaba a alejarse de lo fantástico, Borges celebra el realismo austero de las sagas islandesas (véase “Destino escandinavo”), un anticipo de lo que dirá en el prólogo a *El informe de Brodie* en 1970 sobre su voluntad de escribir historias directas. “Sin interpolaciones de Kipling”, había escrito en el primer párrafo de “El hombre en el umbral” (donde sí hay una interpolación literal de Kipling, como he discutido en el artículo en *Hispanamérica*), pero para los cuentos de 1970 dice que el modelo es el joven Kipling de *Plain Tales of the Hills*.

Borges, entonces, usa a Bioy como su caballo de batalla, y sin duda Bioy se dejó usar en ese período, aunque décadas después el recuerdo le haya producido hastío. *El sueño de los héroes* es la última novela de Bioy que se parece mucho a los relatos de *Ficciones* y *El Aleph*; después si irá por otros caminos (como también lo hará Borges).



## Borges (esencialmente) poeta

*Mario Goloboff*

En mi libro *Leer Borges*, de 1978, ya me permitía señalar que

se registra un hecho notable: la casi totalidad de los trabajos sobre Jorge Luis Borges [...] atiende de modo preponderante a la producción en prosa del autor (ensayos y, especialmente, relatos), dejando de lado su labor estrictamente poética, o sirviéndose de ella, en el mejor de los casos, para ilustrar determinados aspectos de sus ficciones. Parece partirse de una consideración global de la obra de Jorge Luis Borges, lo cual, a todas luces, no es criticable. Pero parece ignorarse, al mismo tiempo, el carácter específico de la labor poética, la que, así, se ve reducida al mero campo de la ilustración, de la dicción en verso de los mismos contenidos que se registrarían en su prosa, del más o menos consciente acomodamiento a un metro (a veces, también a una rima) de temas, motivos y hasta personajes que figuran en relatos o ensayos del mismo escritor. (1978: 31-23)

Y continuaba sosteniendo que habría que invertir esa orientación, analizar de una manera más atenta la producción poética de Borges y, en esa tarea, distinguir lo que de particular y privativo tiene su poesía en consonancia con el resto de su producción, pero también en disonancia con ella. La idea era la de abrir nuevas líneas interpretativas que, acentuando la labor poética de Borges, fueran al mundo de los significados recogiendo de aquellos significantes y no de otros, ya que si “decir” es una cosa y “escribir” es algo muy distinto, también escribir ficción o ensayo es diferente a escribir poemas, una actividad literaria que implica otra asunción de la palabra y de la escritura.

Que aquella distinción era necesaria y que el mencionado problema existía resultan fuera de toda duda: pocas veces se había tratado la obra poética de Jorge Luis Borges a partir de ella misma, pocas veces se la había estudiado como la obra de un poeta, pocas veces se había partido de esta obra para la comprensión de otros textos. Se producía con Borges un caso bien paradójico, que dura, me parece, hasta hoy (salvo excepciones honrosas como la de “*Borges, the poet: A symposium on the poetry of Jorge Luis Borges*” Carlisle, Pa: Dickinson College, de 1983, o el Coloquio en la Universidad de Leipzig en 2010): poeta durante toda su vida, desde sus primeros libros hasta el final, no se lo considera tal más que por un deslizamiento del vocabulario crítico. Borges, para la crítica, era el creador de ficciones, el dibujante de laberintos fantásticos, el pensador y ensayista original, probablemente el filósofo matizado, pero para muy pocos era el poeta, y para muchísimos menos era, sobre todo, poeta. De allí, el poco volumen de la crítica dedicada a su producción poética en comparación con el resto: algunos libros y trabajos que, por lo menos, habían tenido la virtud de detenerse en este aspecto, aunque no pasasen de ser ilustración y comentario de sus versos. Quedaba en pie un cuerpo re-

ducido en el que se destacaban, en esa época, un cuidadoso ensayo de Saúl Yurkievich (1968/1971) y muchas páginas de Guillermo Sucre (1971 y 1974).

Indudablemente, es en primer término con el propio Borges con quien, en muchos casos, tendremos que enfrentarnos si intentamos demostrar lo específico de su obra poética. Ha escrito, al comentar *Obras completas*, “La prosa convive con el verso; acaso para la imaginación ambas son iguales” (1974: Sobrecubierta). Pero esta idea (como todas las de él) dista de ser repentina, y es aún más rica. Con ella, Borges pretende afirmar un carácter distintivo de toda creación poética, el de la emoción, aunque desinteresándose por la forma que esa creación asume. Ya en el “Prólogo” a *Elogio de la sombra* sostenía:

En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso. Podría invocar antecedentes ilustres –el *De Consolatione* de Boecio, los cuentos de Chaucer, el *Libro de las Mil y una Noches*–; prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos. Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen. Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo. (1974: 976)

Con estas últimas conjeturas, Borges está ya rozando uno de los problemas que nos proponemos dilucidar: el de la “poeticidad” en su obra poética. Por muy distintos ca-

minos, y entiendo que de un modo menos dubitativo, Roman Jakobson ha establecido las condiciones para definir la poesía, condiciones que, no obstante, no se alejan de las que parece intuir Borges. Leemos en el sabio ruso:

Ya he dicho que el contenido de la noción de poesía era inestable y variaba en el tiempo, pero la función poética, la *poeticidad*, como lo han subrayado los formalistas, es un elemento *sui generis*, un elemento que no se puede reducir mecánicamente a otros elementos. (Jakobson, 1973: 123-124)

Y de un modo todavía más destacable:

¿Pero cómo se manifiesta la poeticidad? En esto: que la palabra es resentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emoción. En esto: que las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son índices indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor. (Jakobson 1973: 124)

Es, por lo tanto, en ese otro terreno, en el que “la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto”..., donde hemos tratado de practicar nuestra búsqueda. Y esta se afirma especialmente en la connotación o en la función especial que puede tener en la obra de Borges la palabra poética. Ya no el lenguaje en general, ni siquiera el lenguaje literario en particular, sino esa palabra mucho más cercana (aparentemente) de la casi espontaneidad, de la subjetividad, del inconsciente, que es la voz poética, donde las palabras “poseen su propio peso y su propio valor”. Qué función tan especial cumple, que no juega ningún otro lenguaje, ninguna otra palabra, aún literaria, en la exploración de

la identidad, de la afirmación frente al “otro”, del “ser Borges”. Lo que comenzó siendo, con el ejercicio poético juvenil, la persecución de un lenguaje para captar la ciudad, las manifestaciones juzgadas esenciales de lo porteño y de lo argentino, un pasado común heroico, cierto destino, se volvió, con el paso del tiempo, una búsqueda más persistente de la identidad personal. Sin necesidad de marcar etapas, más o menos hipotéticas, más o menos mecánicas, es interesante acotar que fue durante esta nueva asunción de la palabra poética, en poemas escritos y reconocidos como tales, cuando Borges empezó a encontrarse maduro para emprender, a la vez que la exploración de sus dominios, el cuestionamiento de su propia práctica. Y que fue entonces cuando comenzó a preguntarse, en el trabajo textual, por sus poderes y sus “límites”, por los poderes y los límites de su trabajo, por las posibilidades de acción y de transformación de su práctica.

Y esto se ve claramente en su obra puramente poética. No ya en sus ensayos, donde plantea y resuelve (o juega a resolver) complejos problemas cosmogónicos, teológicos, filosóficos o estéticos; ni en la prosa de ficción, donde intelectual y casi fríamente se sirve de un lenguaje razonado y lógico, que maneja a la perfección, para dibujar los grandes enigmas, organizarlos o resolverlos, sino en ese comportamiento textual de la poesía escrita.

Es en una época madura de producción poética de Borges cuando comienzan a aparecer los más nítidos poemas de las nuevas búsquedas. Por empezar, con el primero que hoy figura en su edición de *Obras completas*, luego de aquellos tres libros iniciales que concluyeron con la edición de *Cuaderno San Martín* en 1929. Me refiero al célebre “Poema de los dones” donde la exploración desconsolada de la Biblioteca (“Lento en mi sombra, la penumbra hueca / Exploro con el báculo indeciso, / Yo, que me figuraba el Paraíso /

Bajo la especie de una biblioteca”) lo conduce a la pregunta por el ser. En este poema, los desplazamientos calificativos (“biblioteca ciega” –v. 16–, “lentas galerías” –v. 29–) preparan la lectura del otro desplazamiento (el de la duda acerca de quién construye el poema), y lo que era desconsolada (y aparente) exploración de la Biblioteca termina siendo finalmente exploración de identidad, la suya, confundida, cruzada, entremezclada en este caso, por las coincidencias, con la de Paul Groussac:

Al errar por las lentas galerías  
suelo sentir con vago horror sagrado  
que soy el otro, el muerto, que habrá dado  
los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema  
de un yo plural y de una sola sombra?  
¿Qué importa la palabra que me nombra  
si es indiviso y uno el anatema?  
(1974: 809-810)

Este problema se replantea una y otra vez: ser otro hombre aparece ya como la expresión de deseos de Francisco Laprida antes de morir, en el “Poema conjetural”, que data de 1943. Aquí, la disyuntiva hombre de letras-hombre de acción asume la cara visible de ese anhelo constante de “ser otro”. El abogado, el prócer “cuya voz declaró la independencia”, antes de ser asesinado por los montoneros de Aldao, piensa:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;  
pero me endiosa el pecho inexplicable

un júbilo secreto. Al fin me encuentro  
con mi destino sudamericano.  
(1974: 867-868)

La insatisfacción con el que se ha sido, es decir, con la propia identidad personal, se repite en “Emerson”, cuyos versos finales anuncian sorpresivamente:

Por todo el continente anda mi nombre;  
no he vivido. Quisiera ser otro hombre.  
(1974: 911)

Es el mismo lamento que se registra en “Junín”:

Soy, pero soy también el otro, el muerto,  
el otro de mi sangre y de mi nombre;  
soy un vago señor y soy el hombre  
que detuvo las lanzas del desierto.  
(1974: 941)

Por eso también el interés en recordar una y otra vez el destino de Walt Whitman. Como en “Junín”, la decisión de ser él y de ser simultáneamente “el otro” (su abuelo, en este caso) se asemeja a la del poeta norteamericano, con la diferencia (eminentemente literaria, y acá comenzamos a descubrir algunas de las raíces más profundas de ciertas insistencias), de que este último no elige a un individuo, sino a “todos”:

...en una redacción de Brooklyn,  
entre el olor a tinta y a tabaco,

Toma y no dice a nadie la infinita  
resolución de ser todos los hombres

y de escribir un libro que sea todos.  
(1974: 1086-1087)

La insatisfacción con el propio destino es constante; en numerosos poemas, tanto antiguos como más actuales, y ella aparece bajo diversas formas. Así, en un libro ya de 1975:

Yo, que padecí la vergüenza  
de no haber sido aquel Francisco Borges que murió  
en 1874.  
(1975: 83)

No soy aquellas sombras tutelares  
que honré con versos que no olvida el tiempo.  
Estoy ciego. He cumplido los setenta;  
no soy el oriental Francisco Borges  
que murió con dos balas en el pecho  
[...]  
...con mi oscura pluma de gramático,  
docta en las nimiedades académicas  
y ajena a los trabajos de la espada.  
(1975: 107)

Soy los que ya no son. Inútilmente  
soy en la tarde esa perdida gente.  
(1975: 115)

Otra cuestión es la de dilucidar qué formas particulares asume en la poesía borgiana la insatisfacción de la identidad, la que, algunas veces pero no siempre, se traduce en un compensatorio elogio al coraje ajeno. El culto a ciertas prácticas de violencia intenta, a veces, plasmar formas míticas y ocultar en la generalización nacional los deseos individuales. Así, por ejemplo, en el caso del tango, donde

aquel culto satisface la necesidad de darse un pasado heroico aunque, quizás, inexistente:

...El tango crea un turbio  
pasado irreal que de algún modo es cierto,  
el recuerdo imposible de haber muerto  
peleando en una esquina del suburbio.  
(1974: 889)

Y esa antinomia, esa maniquea y cortante disyuntiva, es siempre resuelta por la envidia a la posibilidad no habida, al destino perdido. Destino que, bueno es tenerlo en cuenta, se *crea* en los otros a través del poema (por encima de la probabilidad, totalmente superflua para el caso, de que él sea real o ficticio). Se crea como un modo de creación de “el otro”, del distinto:

No haber caído,  
como otros de mi sangre,  
en la batalla.  
Ser en la vana noche  
el que cuenta las sílabas.  
(1974: 1089)

Una rica significación en tal sentido puede rastrearse también a partir de las múltiples comparaciones del hablante lírico con Proteo, aquel dios marino que, para evitar la curiosidad de quienes lo perseguían con preguntas, cambiaba voluntariamente de forma:

De Proteo el egipcio no te asombres,  
tú, que eres uno y eres muchos hombres.  
(1975: 75)

Tú también estás hecho de inconstantes  
ayeres y mañanas...  
(1974: 79)

Toda esta incertidumbre, que se arrastra durante la existencia, ya que, como gustaba repetir nuestro autor, “en realidad no sabemos quiénes somos”, encuentra una solución poética (un tanto transitoria, aunque no por ello menos efectista) en el momento de la muerte, que es, para este tipo de búsqueda, aquél en el que verdaderamente sabremos quiénes somos. En el ya citado “Poema conjetural” se hace decir a Francisco Laprida antes de la muerte:

Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco de Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno.  
(1974: 867-868)

Para este concepto, es el momento de la muerte el único en que verdaderamente descubriremos nuestra identidad oculta, y es en ese instante cuando alcanzaremos el cabal conocimiento de nosotros.

El último poema del libro *Elogio de la sombra* ratifica esta afirmación que hacemos: trata del momento en que la “identidad demorada” hallará por fin la resolución de su enigma:

Llego a mi centro,  
a mi álgebra y mi clave  
a mi espejo.

Pronto sabré quién soy.  
(1974: 1018)

Se recogen probablemente anteriores certezas que ya venían siendo expresadas por Borges. Nítidamente, en el libro *El otro, el mismo*, un poema (“Alguien”) señalaba que “Un hombre trabajado por el tiempo, / un hombre que ni siquiera espera la muerte” siente que no debe “mirarla de cerca” porque sospecha que

Quizá en la muerte para siempre seremos,  
cuando el polvo sea polvo,  
esa indescifrable raíz,  
de la cual para siempre crecerá,  
ecuaníme o atroz,  
nuestro solitario cielo o infierno.  
(1974: 1026)

Y esa sospecha se hace casi certeza de que, al traspasar el umbral, se hallará, patentemente, “la clave”. Así surge de un poema del mismo volumen donde, después de conjeturarse sobre la naturaleza cambiante, diversa, y sin embargo única del mar, se interroga y se responde:

¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día  
ulterior que sucede a la agonía.  
(1974: 943)

El poeta (a veces a través de un personaje; a veces, mediante confesiones presumiblemente autobiográficas; otras, como afirmación generalizada) se formula un ser inexistente, se dice nada o Nadie, o lamenta ser quien ha sido y quien es, o sufre el hecho de no haber podido ser otro o (insistentemente) sostiene no saber quién es (mejor aún: saber que no

sabe quién es). El poeta, nos hace pensar, sabe que es uno y es todos; como Whitman o como Shakespeare siente que al ser todos ha sido Nadie; que al crear tantos seres de maravilla, ha sido muchos y Nadie, como Dios mismo. También de nuestro autor, quiere decirnos, como de los creadores citados, surgen muchos seres, pero él mismo no es.

Por todo ello, en medio de los hombres (que son los hombres o los *nombres* queridos) este creador se busca sin sosiego. Él, que no se distingue en medio de la multitud (de hombres, de nombres y, por consiguiente, de libros) indaga incansablemente esa materia que de modo inevitable nos conduce a ser nada y a ser Nadie, a ser producto de una pura ficción. Bien afirma Jaime Rest (1974/1976) que para Borges “la condición humana nos lleva inexorablemente a ser olvidados o a convertirnos en literatura”. Por eso este crítico ve en la *literaturización* de toda experiencia borgiana una felicidad y una seducción.

Es posible pensar, sin embargo, que la *literaturización* de la experiencia (que es en definitiva uno de los *quid* inextricables de toda la obra de Borges) tiene más y más complejas causas, y no se resuelve en una felicidad, sino en una apelación errática (y, como tal, sumamente dolorosa). Dicha apelación se dirige a todos aquellos que se supone podrían darle respuesta a su pregunta por el ser, por su ser. La búsqueda de Borges en medio de la literatura se verifica entonces en un campo inmenso de lecturas y, a través de las menciones, y también de las admiraciones, en su propia obra se persiguen las identificaciones. Son los célebres préstamos, las famosas “intertextualidades” borgianas, aún las invenciones literarias, las que dan cuenta del terreno en que la persecución se efectúa.

Esto se comprueba en toda su obra. Pero pienso que en la obra poética asume ciertas particularidades, la más importante de las cuales me parece ser el hecho de que la

identificación en ella funcione algunas veces mediante el mecanismo de la ocupación de la primera persona del personaje invocado, así como también el otro hecho, no menos sintomático, de que en ciertas oportunidades el hablante lírico se dirija a sí mismo en segunda persona, se hable de tú. Estos dos mecanismos son indudablemente propicios para la tarea de identificación que la obra procura: ambos coinciden en desplazar y en efectuar sustituciones, ambos coadyuvan al encuentro del yo mediante “el otro”.<sup>1</sup>

En esa ambigüedad que atraviesa la obra de Borges y la recorre de manera esencial, en esa ambigüedad que juega entre los polos Uno y Todos, Alguien y Nadie, la multiplicidad que se acaba de comprobar poco significa. Nada representa en el sentido vulgar de acumulación con un significado preciso; tal vez, por el contrario, su significación más profunda sea exactamente la opuesta: borrar toda identificación, dar la impresión de un vacío.

La caótica multiplicación de los objetos del mundo, su “realidad” (y los perjuicios y crímenes que en toda la obra borgiana provoca) han hecho girar ese mundo como opuesto al mundo unitario de la cultura y de la literatura. En este, la acumulación no es mecánica; es (debe ser) creadora. Siempre y cuando, a partir de esa acumulación, sea posible la reelaboración, el trabajo sobre los antiguos trazos.

No obstante la acumulación cultural y literaria, hay para Borges una unidad profunda del Verbo; es la que justamente hace que no haya límites personales en literatura, la que permite los préstamos, los intercambios, las intertextualidades y aun las invenciones de textos; en suma, las identificaciones creadas.

---

1 La sola lista de los poemas que desde 1923 hasta 1978 (cincuenta y cinco años) escribió Borges en función de otros escritores, mencionándolos directamente o haciendo marcas y suficientes alusiones a ellos, da una idea de la magnitud del fenómeno. Copio aparte dicha lista –probablemente no exhaustiva– para no abundar en este texto.

Ese es el sentido que sugerimos corresponde dar a la famosa *biblioteca* borgiana y también al uso que de ella hace la obra de nuestro autor, y es en tal dirección que comprendemos su “negación” de los “límites” personales: “Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos” (1974: 641).

En medio de ese gigantesco acopio, se comprende que el creador pueda a la vez sentirse Todo (como creador de criaturas, o, para decirlo con un lenguaje menos teológico y más ajustado al trabajo literario, como productor de textos y de personajes ficticios), y a la vez Nada, es decir, un sujeto a quien la falta de “límites” le impide saber quién es. Es en la errancia en medio de la biblioteca donde se busca el poeta, y es en esa búsqueda sin “báculo” donde comienzan a cobrar sentido para el intérprete tantos motivos caros a Borges.

A la luz, pues, de aquella exploración, puede entenderse por qué la poesía de Borges surge más de la imaginación que de la percepción que brindan los sentidos, pero hay que explicarse las raíces de eso “imaginario” que impulsa la búsqueda.

Porque ella no se detiene ni, pese a la repetida prédica, espera pacientemente el instante en que la muerte brinde “las claves del Nombre”, sino que, de una manera pocas veces registrada en la literatura universal, la producción poética borgiana insiste en perseguirlas en un *hic et nunc* de la obra, sin descanso, irreprimiblemente, suscitando los signos a través de los cuales el sujeto pueda reconocerse o, como tan bien lo escribiera el mismo Borges en el “Epílogo” de su libro *El hacedor* (recordémoslo, el más “personal” “de cuantos libros he entregado a la imprenta”):

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.  
A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes  
de provincias, de reinos, de montañas, de bahías,

de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (1974: 854)

## Bibliografía

Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé (Sobrecubierta), 1974.

—, *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

Goloboff, Mario, *Leer Borges*, Buenos Aires, Huemul, 1978, pp. 31-32.

—, *Leer Borges*, 2ª ed., corregida y aumentada, Buenos Aires, Catálogos, 2006.

—, *Leer Borges*, 3ª ed., Buenos Aires, Continente, 2014.

Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, París, Du Seuil, 1973.

Rest, Jaime, "Borges y el universo de los signos", *Hispanérica*, 7: 10, 1974.

—, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.

Sucre, Guillermo, *Borges el poeta*, Caracas, Monte Ávila, 1968.

—, *Jorge Luis Borges*, París, Seghers, 1971.

Yurkievich, Saúl, "Borges, poeta circular", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (CARAVELLE)*, N° 10, pp. 33-47, 1968.

—, "Borges, poeta circular", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 119-138.

## Textos de Borges citados

"Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad" (en *Luna de enfrente*, *Obras Completas*, p. 64)

- "A Francisco López Merino" (en *Cuaderno San Martín*, O.C., p. 93)
- "A Leopoldo Lugones" (en *El hacedor*, O.C., p. 779)
- "Un problema" (sobre el Quijote) (en *El hacedor*, O.C., p. 794)
- "Una rosa amarilla" (sobre Giambattista Marino) (en *El hacedor*, O.C., p.797)
- "Parábola de Cervantes y de Quijote" (en *El hacedor*, O.C., p. 799)
- "*Paradiso*, XXX, 108" (en *El hacedor*, O.C., p. 800)
- "*Everything and nothing*" (sobre Shakespeare) (en *El hacedor*, O.C., p. 803)
- "*Inferno*, I, 32" (en *El hacedor*, O.C., p. 807)
- "Poema de los dones" (sobre Paul Groussac) (en *El hacedor*, O.C., p. 809)
- "Susana Soca" (en *El hacedor*, O.C., p. 817)
- "A un viejo poeta" (sobre Quevedo) (en *El hacedor*, O.C., p. 823)
- "In memoriam A.R." (Alfonso Reyes) (en *El hacedor*, O.C., p. 829)
- "A Luis de Camoens" (en *El hacedor*, O.C., p. 832)
- "Ariosto y los árabes" (en *El hacedor*, O.C., p. 836)
- "A un poeta menor de la antología" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 871)
- "Un poeta del Siglo XIII" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 877)
- "Un soldado de Urbina" (sobre Cervantes) (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 878)
- "Baltasar Gracián" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 881)
- "El otro" (sobre Homero) (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 890)
- "Una rosa y Milton" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 891)
- "Lectores" (sobre Cervantes) (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 892)
- "Odisea, Libro vigésimo tercero" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 897)
- "Sarmiento" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 899)

- "A un poeta menor de 1899" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 900)
- "A un poeta sajón" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 906)
- "Snorri Sturluson" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 907)
- "Emanuel Swedenborg" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 909)
- "Jonathan Edwards" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 910)
- "Emerson" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 911)
- "Edgar Allan Poe" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 912)
- "Camden, 1892" (sobre Whitman) (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 913)
- "París 1856" (sobre Enrique Heine) (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 914)
- "Rafael Cansinos-Asséns" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 915)
- "Spinoza" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 930)
- "A un poeta sajón" (en *El otro, el mismo*, O.C., p. 945)
- "James Joyce" (en *Elogio de la sombra*, O.C., p. 983)
- "Mayo 20, 1928" (sobre Francisco López Merino) (en *Elogio de la sombra*, O.C., p. 985)
- "Ricardo Güiraldes" (en *Elogio de la sombra*, O.C., p. 988)
- "A cierta sombra, 1940" (sobre De Quincey) (en *Elogio de la sombra*, O.C., p. 991)
- "Invocación a Joyce" (en *Elogio de la sombra*, O.C., p. 1004)
- "Un poeta oriental" (en el poema "Trece monedas", *El oro de los tigres*, O.C., p. 1090)
- "Un poeta menor" (en "Trece monedas", *El oro de los tigres*, O.C., p. 1091)
- "Miguel de Cervantes" (en "Trece monedas", *El oro de los tigres*, O.C., p. 1092)
- "Macbeth" (en "Trece monedas", *El oro de los tigres*, O.C., p. 1093)
- "A John Keats (1795-1821)" (en *El oro de los tigres*, O.C., p. 1095)

- "Sueña Alonso Quijano" (en *El oro de los tigres*, O.C., p. 1096).
- "Al idioma alemán" (sobre Holderlin, Heine, Goethe, Keller) (en *El oro de los tigres*, O.C., p. 1116)
- "Al primer poeta de Hungría" (en *El oro de los tigres*, O.C., p. 1119)
- "El sueño de Pedro Henríquez Ureña" (en *El oro de los tigres*, O.C., p. 1129)
- "Browning resuelve ser poeta" (en *La rosa profunda*, O.C., p. 25)
- "E.A.P." (Edgar Allan Poe) (en el poema "Quince monedas", *La rosa profunda*, O.C., p. 59)
- "El testigo" (sobre Cervantes) (en *La rosa profunda*, O.C., p. 139)
- "Hilario Ascasubi (1807-1875)" (en *La moneda de hierro*, O.C., p. 37)
- "A Manuel Mujica Láinez" (en *La moneda de hierro*, O.C., p. 49)
- "Herman Melville" (en *La moneda de hierro*, O.C., p. 61)
- "Olaus Magnus (1490-1558)" (en *La moneda de hierro*, O.C., p. 107)
- "Los ecos" (sobre Shakespeare) (en *La moneda de hierro*, O.C., p. 111)
- "Baruch Spinoza" (en *La moneda de hierro*, O.C., p. 119)
- "*Ein traum*" (sobre Kafka) (en *La moneda de hierro*, O.C., p. 131)
- "Metáforas de Las mil y una Noches" (en *La Nación*, 3ª. Sección, 27 de febrero de 1977, p. 1)
- "G.A. Bürger" (en *La Nación*, 3ª Sección, 3 de abril de 1977, p. 1)

# La Gare de Montparnasse en la historia de la literatura argentina

Martín Prieto

A Marcelina Jarma

Viajaba de París a la Bretaña a dar una charla en la Universidad. Cuando me subí al tren, en la Gare de Montparnasse, el azar me acomodó en sentido inverso al de la marcha de la máquina, de modo tal que en vez de ver, apenas abandonábamos la ciudad, la *banlieue* primero y el campo después, veía más bien la ciudad que iba quedando atrás: la Gare de Montparnasse, el estanque de Versailles, la llanura cerca de Chartres y en un momento dado, Le Mans. Pese a que ya conocía con cierto detalle la biografía de Juan José Saer –a efectos de lo que importa ahora: que vivía en París y daba clases de literatura latinoamericana en la universidad de Rennes, en Bretaña– recién en ese momento, mientras viajaba, me di cuenta de que ese mismo trayecto que estaba haciendo en ese momento era el que habría hecho él, una o dos veces al mes, durante veinte o treinta años. No faltó nada para que me acordara, precisamente, de “Rubén en Santiago”, un poema de Saer de *El arte de narrar*, que empieza así: “Apenas si había salido de la Gare de Montparnasse / y ya la lluvia borraba todos los bosques / y el estanque de Versailles”<sup>1</sup>.

---

1 Saer, Juan José, *El arte de narrar*, Caracas, Fundarte, 1977, p. 101.

La primera estrofa de ese extraordinario poema está guiada por la confusión. La superposición de personajes –parece haber por lo menos tres, dos principales, uno completamente secundario– y los verbos conjugados, para referir a los tres, en indefinibles, en tanto elidido el sujeto, primera o tercera persona del singular, con verbos conjugados en pretérito imperfecto o pluscuamperfecto, no terminan de dejarnos ver cuál es el sujeto –no de cada frase, sino del poema. Y si bien es cierto que en un momento dado eso parece no importar, también es cierto que más tarde (y más tarde es bastante más tarde: el poema tiene más de 120 versos y ocupa seis páginas en la edición original de 1977) comprendemos que el conflicto y el encanto del poema radican, precisamente, en la superposición entre dos sujetos: el personaje principal y el narrador, si es que un poema tiene un narrador. Muchos de los de Saer, sí.

El personaje, el título lo sugiere, es Rubén Darío: ¿y el narrador? Me llevó mucho tiempo y una acción inesperada, azarosa, subirme al tren, hacer el recorrido que había hecho Saer durante años, para sospechar –hechas todas las mediaciones a las que obligan la ciencia y la disciplina literarias– que el narrador sería precisamente Saer, quien, tal vez, y ya entrando en el amable terreno de las suposiciones, haciendo el mismo recorrido, preparando, un poco a las apuradas, en el tren, una clase sobre el Modernismo, o sobre Rubén Darío, leyendo su *Autobiografía*, algunos de cuyos párrafos el poema cita, reescribe o interpreta, descubre que el mismo Darío había hecho alguna vez ese mismo recorrido entre París y Bretaña.

“Rubén en Santiago”, vi más tarde en la edición de *Poemas. Borradores inéditos 3*, tenía como título, en su versión manuscrita original, “Pichón Garay lee, viajando a Rennes, un libro sobre Rubén Darío” y está fechado en

1970.<sup>2</sup> La primera edición de algunos de los poemas que finalmente se conocieron bajo el título *El arte de narrar* se publicó en Madrid, en los *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 246, en 1970. Se trataba de doce poemas bajo el título “Poetas y detectives” y, al final la firma del autor, Juan José Saer y, como se acostumbraba en algunas revistas de entonces, sus datos personales: “Minerve Hotel, 13 rue des Ecoles, Paris (V)”. En *La mayor*, Saer publica un “argumento” que se llama “Me llamo Pichón Garay”. Entre los datos biográficos del personaje, se lee: “Vivo en París desde hace cinco años (Minerve Hotel, 13 rue des Ecoles, 5ème)”<sup>3</sup>. No es, naturalmente, el único dato, en el cruce entre elementos textuales y paratextuales, que permite establecer un vínculo entre el autor y uno de los personajes principales de muchas de sus narraciones, pero sí uno significativo.

Reponer el título original al poema me permite, en primer lugar, quitarle ambigüedad al asunto: la persona que rige la primera frase del poema, que ocupa los dos primeros versos y parte del tercero (“Apenas si había salido de la Gare de Montparnasse / y ya la lluvia borraba todos los bosques / y el estanque de Versailles.”) no remite, como cabría suponer según el título definitivo del poema, a Darío, sino a Garay: es él quien viaja en el tren que sale de la Gare de Montparnasse. Y es él quien, desde la ventanilla, en retirada, ve al “hombre asomado al balcón de un monobloc” –el enigmático personaje secundario del poema–, cosa que, ahora sí, permite precisar que el tercer hombre (no Garay, no el que estaba en el balcón tosiendo, sino el que rige la tercera frase del poema: “En este / momento él está solo en la estación de Santiago, / llevando una valija atada con un hilo y un traje oscuro”) es, recién ahora,

---

2 Saer, Juan José, *Poemas. Borradores inéditos 3*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p. 175.

3 Saer, Juan José, *La mayor*, Barcelona, Planeta, 1976.

Rubén Darío, y el poema comienza entonces a reescribir su *Autobiografía* desde el capítulo XIV, que es el que relata cuando desde Valparaíso llega Darío a Santiago de Chile, con una carta de presentación que traía desde París, un artículo recién publicado en *El Mercurio* de Valparaíso sobre Vicuña Mackena, que acababa de morir y lo que el mismo Darío llama “mi renombre anterior...”.

En otro artículo<sup>4</sup> desarrollé la importancia de este poema para resolver no sólo la clave modernista de la poesía de Saer, sino el modo en que el mismo Rubén Darío se convierte, leído por Saer, en un modelo de poeta y artista tanto en términos compositivos, formales, como en cuanto a su incómoda relación con el mundo del capital. “La creencia en el propio genio no tiene / valor de trueque en el Banco de Empeños” dice el poema, ya no sabemos si en referencia a Darío o a Garay, o a los dos. Pero la relación entre ambos, como vimos, tiene su punto de partida en esa coincidencia biográfica: Garay, que vive en París, viaja a Rennes leyendo un libro sobre Rubén Darío y descubre que Darío, él también, estando en París, había tomado un tren en la misma dirección, según se desprende de su *Autobiografía*:

Los ardientes veranos iba yo a pasarlos a Asturias, a Dieppe, y alguna vez a Bretaña. En Dieppe pasé alguna temporada en compañía del notable escritor argentino que ha encontrado su vía en la propaganda del hispano-americanismo frente al peligro yankee, Manuel Ugarte. En Bretaña pasé con el poeta Ricardo Rojas horas de intelectualidad y de cordialidad en una *villa* llamada La Pagode, donde nos hospedaba un conde ocultista y endemoniado, que tenía la cara de

---

4 Prieto, Martín, “*El arte de narrar. El canto de las estrellas*”, en Ricci, Paulo (ed.), *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral-UNL, 2011, pp. 107-115.

Mefistófeles. Ricardo Rojas y yo hemos escrito sobre esos días extraordinarios, sobre nuestra visita al Manoir de Boulτους, morada del maestro de las imágenes y príncipe de los tropos, de las analogías y de las armonías verbales, Saint-Pol-Roux, antes llamado el Magnífico.<sup>5</sup>

El problema de las voces del poema de Saer pasaba a ser resuelto pero se abría en mí, leyendo este párrafo, una inquietud, yo diría más bien una ansiedad, una ansiedad retrospectiva, histórica, una ensoñación: ¿Ricardo Rojas, nuestro más grande historiador de la literatura, Rubén Darío, nuestro más grande poeta, amigos? ¿Cuán amigos? ¿Cómo? ¿De qué hablarían? ¿Se leerían el uno al otro? ¿Se comentarían los trabajos?

De este modo, entran, para mí, el exuberante Darío y el ceremonioso Rojas, en una categoría en la que no los había pensado ni imaginado: la de los amigos escritores, compartiendo un espacio imaginario con Lucio V. Mansilla y Santiago Arcos, Alfonsina Storni y Horacio Quiroga, Horacio Quiroga y Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges y Carlos Mastronardi, Carlos Mastronardi y Juan L. Ortiz, entre otros grandes amigos escritores de la literatura argentina.

El poeta platense Horacio Castillo<sup>6</sup> reseña, detalladamente, los orígenes de dicha amistad, que sigue la cronología de los tres primeros cantos de la famosa “Epístola” dedicada “a la señora de Leopoldo Lugones”, firmada por Darío en 1906, y publicada al año siguiente en *El canto errante*, que comienza con la llegada del poeta a Río de Janeiro en

---

5 Darío, Rubén, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Quijote, 1947.

6 Castillo, Horacio, *Darío y Rojas. Una relación fraternal*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2002.

julio de ese año, su enfermedad, su imprevisto viaje, convaléciente, a “nuestra ciudad de Buenos Aires”, donde, pese a su estado, sus viejos compañeros del diario *La Nación* lo reciben con un glorioso banquete en el Restaurant Luzio, San Martín 101, esquina Bartolomé Mitre, a la vuelta de la redacción del diario:

    Mi emoción, mi entusiasmo y mi recuerdo amigo, /  
    y el banquete de *La Nación* que fue estupendo, / y mis  
    viejas jeringas con su pánico estruendo, / y ese fervor  
    porteño, ese perpetuo arder, / y el milagro de gracia  
    que brota en la mujer / argentina, y mis ansias de go-  
    zar de esa tierra, / me pusieron de nuevo con mis ner-  
    vios en guerra.<sup>7</sup>

Darío se aloja en el Grand Hotel, de Florida y Rivadavia, recibe visitas de sus amigos, los de su estancia en Buenos Aires entre 1893 y 1898, y de nuevos admiradores. Del banquete mentado en la “Epístola” participó el joven Ricardo Rojas, de 23 años, con un solo libro publicado, *La victoria del hombre*, de 1903, y asiduo –y precoz– colaborador del diario *La Nación*, quien en la oportunidad leyó una “Salutación”, como bien dice Castillo, “impregnada de la retórica del nicaragüense”. ¿Pero qué cosa que se escribiera en esos años en castellano no lo estaba? El poema fue incluido más tarde en su libro *Los lises del blasón*, bajo el título “Toast”.

Darío, que retrasaba su vuelta a Europa por la persistente mala salud, el tiempo que no ocupaba en escribir –y escribir, para Darío, era trabajar– lo ocupaba en hacer relaciones públicas que eran las que, finalmente, valorizarían sus escritos y su figura en el mercado. Es significativa la historia que recupera Castillo: cuando Enrique García Velloso, en

---

7 Darío, Rubén, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 345.

esa misma parada de Darío en Buenos Aires, va a visitar al poeta convaleciente al hotel, encuentra un papel con unos versos todavía no publicados (y por lo tanto todavía no vendidos), le pregunta a su autor si se los puede llevar, y Darío: “No olvides que eso es plata”. Pero las relaciones públicas, que muchas veces eran también relaciones de amistad, no solo afincaban en mecenas, dueños de diarios y políticos con los que más tarde negociaría, siempre desventajosamente, como cualquier trabajador, corresponsalías, precios de colaboraciones y hasta consulados, sino también, y con la misma dedicación e intensidad, en compañeros de redacciones, de trasnoches, de bohemia y en sus jóvenes discípulos a quienes proponía, según revelan muchos testimonios, un trato igualitario, convirtiéndose en muchos casos en seguidor de sus seguidores. Y si Rojas le regala un ejemplar de *La victoria del hombre* y le escribe una “Salutación”, no tarda nada Darío en enviarle a su casa un ejemplar autografiado de *Cantos de vida y esperanza* llamándolo “Mi querido poeta”, acompañado por un poema de ocasión: “Al excelso poeta que dedicó el destino”.

Enfermo aún, Darío se va finalmente el 31 de agosto a Europa, a París primero, a España después, y empieza a preparar la edición de *El canto errante*, empresa para la que le pide a su nuevo joven seguidor que rastree algunos poemas publicados en Buenos Aires, o regalados a sus amigos. Rojas cumple la misión y suma, en el envío, aquel “Al excelso poeta”, que Darío, discretamente, no incorpora al nuevo libro.

Desde 1905 Rojas trabajaba como profesor de Historia en la Escuela Normal de Profesores de Buenos Aires y en 1907 recibe una comisión honoraria del Ministerio de Instrucción Pública para estudiar la enseñanza de Historia en Europa, vago objetivo en manos de cualquiera, pero al que Rojas convertirá en la base no sólo de *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, de 1909 (que muy signi-

ficativamente iba a llamarse *La restauración idealista*; esa oscilación, que es más bien una intrusión entre nacionalismo e idealismo, es capital en la filosofía que campea en su *Historia de la literatura argentina*) sino también de *El alma española* (*Ensayo sobre la moderna literatura castellana*), de 1907 y *Retablo español*, un diario de viaje publicado recién en 1938, volúmenes sobre los que ya volveré.

Un resumen de la correspondencia de ese vertiginoso, para ambos, 1907.<sup>8</sup> El 20 de mayo, Darío le escribe a Rojas, le agradece el envío de parte de los poemas que integrarían, algunos, *El canto errante*, y le dice que se va a pasar el verano a la Bretagne. Cuando la carta llega a Buenos Aires, a la redacción de *La Nación*, Rojas ya embarcó hacia Europa. La carta es reenviada por *La Nación* a su corresponsalía en París, ciudad en la que Rojas esperaba encontrarse con Darío. 12 de junio, nueva carta de Darío:

Querido poeta amigo: he tenido que venirme a la Bretagne. Le envío mis señas, y le invito a venir a pasar unos días en este delicioso y pintoresco lugar. Conocerá Ud. al gran poeta Saint-Pol-Roux que vive en un pueblecito cercano.<sup>9</sup> [...] De París se toma el tren para Brest. Allí lo esperaré.

Rojas, a Darío, el 22 de junio, desde París:

---

8 Todas las cartas en Castillo, ob. cit.

9 En *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, escrito en 1929, Walter Benjamin anota: "La vida parecía que sólo merecía la pena de vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del 'sentido'. Imagen y lenguaje tienen precedencia. Saint-Paul Roux fija en su puerta, cuando por la mañana se retira a dormir, un letrero: 'Le poète travaille'."

Mi querido poeta: He sentido en el alma no encontrarlo en París, y es tanto mi deseo de verlo, que acepto su invitación [...]. Dentro de quince o veinte días haré mi primera escapada, sustrayéndome a la codicia de esta ciudad maravillosa.

Darío, cuatro días después, el 26 de junio:

Véngase, querido poeta amigo, lo más pronto que pueda a conocer esta curiosa Bretaña. Avíseme cuando venga a Brest, para ir a esperarle.

Dos días más tarde, 28 de junio, Darío, otra vez:

Le envío unos fotograbados del lugar en que me encuentro. En el papel en que están hay indicaciones exactas para venir. De todos modos, U. toma el tren en París, un viernes, o un lunes por la noche, en la gare de Montparnasse y viene U. a Brest, al amanecer. Yo estaré allí, porque U. me telegrafiará con tiempo, y allí tomamos el vaporcito que nos traerá a Quélern.

Rojas, al día siguiente, 29 de junio:

Las indicaciones recibidas sobran para el viaje. De un modo o de otro yo llegaré a Brest. [...] Tengo hambre de oírlo y sed de que me oiga. [...] Además, han de sentarme unos cinco o seis días de reposo en La Pagoda –lugar tranquilo y bello nombre– después de la fiebre de París, que me tiene hechizado por sus bellezas de carne y sus bellezas de mármol.

En julio, finalmente, llega Rojas a La Pagode. De ese encuentro quedan dos testimonios. Uno, el de Da-

río, titulado “Ricardo Rojas” y publicado en la revista *Mundial*, París, enero de 1913, incluido más tarde en el volumen póstumo *Cabezas: pensadores y artistas, políticos, novelas y novelistas*.<sup>10</sup> Otro, el de Rojas, que Darío no pudo conocer, en *Retablo español*:

Me encontré con Darío en Francia, después de habernos conocido en Buenos Aires, vivimos juntos en Bretaña, huéspedes del conde de Croze, y él mismo ha contado en una crónica nuestras emociones de esos días.<sup>11</sup>

Esa amistad, concentrada en esos pocos años –la correspondencia entre ambos decrece paulatinamente de 1908 en adelante y termina en 1911, cinco años antes de la muerte de Darío en 1916– tiene, para ambos, una importancia decisiva, de diverso orden.

A Darío lo atraen la personalidad y la juventud de Rojas. Pero además, y esto es lo más importante, pretende que Rojas escriba y publique un artículo sobre su obra y figura en el *Mercure de France*. El artículo se publicó en el número 259, del 1 de abril de 1908, bajo el título “Rubén Darío. Un poète sud-américain”<sup>12</sup>, con una cita de John Ruskin, ausente en la versión española, y este comienzo tajante y alentador: “No admiro de Rubén Darío su presente de triunfo, sino su pasado de controversia y de batalla”. Darío está muy atento al texto de Rojas, y en una carta fechada en París, en septiembre de 1907, después de valorar el trabajo aún no publicado (“muy hermoso”, “escrito con soltura y con comprensión”), le pide que elimine una comparación que ensaya Rojas entre Darío y Paul Verlaine.

10 Darío, Rubén, “Ricardo Rojas”, reproducido en Castillo, ob. cit., pp. 87-94.

11 Rojas, Ricardo, *Retablo español*, Buenos Aires, Losada, 1938, p. 288.

12 Rojas, Ricardo, “Rubén Darío. Un poète sud-américain”, *Mercure de France*: Tomo 72, N° 259, pp. 459-474 (01/04/1908). Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105575d/f75.image.langES>

Así había escrito Rojas en el segundo manuscrito del artículo, que se conserva en el Archivo documental e Investigaciones de la Casa Museo Ricardo Rojas:

Su rostro, su vida y su obra son de una *extraña* misteriosa semejanza con el rostro, la vida y la obra de Verlaine.<sup>13</sup>

Darío, inmediatamente:

La comparación verlainiana me halaga en lo intelectual. En lo íntimo hay sus distancias y diferencias. La cosa no me haría bien, sobre todo ahora, que voy a definir de una vez mi vida y entrar de lleno en la carrera diplomática.<sup>14</sup>

Rojas, a vuelta de correo:

Ni por un momento vacilaría en lo que me propone.

Y borra la relación entre la vida del poeta francés y la del nicaragüense, quedando sólo como términos homologables sus rostros y sus obras.

Darío preparaba entonces un viaje a Nicaragua con el definido plan de entrevistarse con el presidente de su país, José Santos Zelaya López, y solicitarle su designación como ministro plenipotenciario en Madrid, lo que le permitiría, a los 41 años, vivir en Europa, como era su deseo, pero abandonar el trabajo diario de la escritura. Un artículo consagratorio en una prestigiosa revista de

---

13 Un agradecimiento muy especial a Soledad Zapiola y Gabriela Fernanda Contardi, atentas corresponsales, quienes desde la Casa Museo Ricardo Rojas respondieron las insistentes consultas de este investigador.

14 Castillo, Horacio, ob. cit.

París, pensó Darío, confirmaría el entusiasmo del militar. A cambio –pero el trueque nunca fue explícito, en tanto era conveniente para las partes y era elegante la discreción– Rojas ambicionaba no sólo relacionarse con uno de los redactores del *Mercur*, el célebre Rémy de Gourmont, sino, sobre todo, obtener de Darío cartas de presentación ante buena parte de la intelectualidad artística de Madrid (“Los grandes de España”, los llama en el prólogo a *Retablo español*), mientras apuraba en París la primera edición de *El país de la selva* pues pretendía presentarse ante sus pares, sus ambicionados pares, con su libro bajo el brazo. Como Sarmiento 60 años atrás, con su *Facundo*: “Yo quería decir a cada escritor que encontraba: ¡io anco!”<sup>15</sup>. Darío lo anotó en una esquila:

Las cartas para España van *Directas* (con enfáticos mayúscula y subrayado, para que quede claro que ha cumplido su parte del contrato) a Valle Inclán, Martínez Sierra, doña Emilia (Pardo Bazán) y Menéndez Pelayo. Y Palomero. Búsquelos U. y lo recibirán como se merece.

Su efecto no tarda en manifestarse: el 27 de mayo de 1908, Ricardo Rojas, invitado por Emilia Pardo Bazán, da una conferencia sobre Olegario Víctor Andrade en el Ateneo de Madrid. Asisten a ella, entre otros, Ramón Menéndez Pidal, Antonio Palomero y quien seis días más tarde asumirá como embajador plenipotenciario de Nicaragua en Madrid, Rubén Darío.<sup>16</sup>

---

15 Sarmiento, Domingo F., *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diarios de gastos*, Buenos Aires, Archivos, 1993, p. 120.

16 “En mayo de 1908, estando yo en Madrid, fui invitado por la señora condesa de Pardo Bazán, que a la sazón presidía la sección literaria de el Ateneo...” (Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1957, Vol. VII, p. 284).

Pero además de este nada desdeñable beneficio para ambos –el Ateneo de Madrid, para el joven Rojas, el (creía él) distendido cargo diplomático, para el agotado y enfermo Darío–, esta breve amistad tuvo otros efectos, directos o indirectos, que me gustaría reseñar ahora. En primer lugar, el ensayo que escribió Rojas para el *Mercure*, y que incluyó en *El alma española* bajo el título “La obra de Rubén Darío”<sup>17</sup>, es uno de los primeros grandes ensayos sobre la obra de Darío. El español Pedro Salinas, el uruguayo Ángel Rama, el mexicano Octavio Paz, los argentinos Arturo Marasso y Susana Zanetti son algunos de los más grandes lectores de la obra de Rubén Darío, en un *corpus*, además, extraordinario. Pero pronto habrá que volver a este olvidado ensayo de Rojas pues no sólo reclama un lugar en ese exclusivo parnaso, sino que muchas de sus observaciones y percepciones críticas fueron precursoras de las formuladas por otros, años después. Con el agregado, a favor de Rojas, de haberlas tenido –y manifestado– sin el beneficio de la decantación del tiempo: a once años de la publicación de *Prosas profanas*, a dos de *Cantos de vida y esperanza* y con *El canto errante* saliendo de imprenta. En segundo lugar, el ensayo “Ricardo Rojas”, de Rubén Darío, tiene un singular valor para la historia de nuestra literatura y es que, muy temprano también, amable pero firmemente, Darío desaprueba los libros de poemas de Rojas. De *La victoria del hombre* dirá “no se avenía con mis gustos”, y de *Los lises del blasón* –que incluye el poema que le está dedicado–: “no seré yo quien se detenga a señalar lo que por completo no satisfaga”. A cambio, destaca especialmente “sus cualidades de pensador y estudioso y sus disposiciones catedráticas”, entrevistas en *La restauración nacionalista*, la introducción a

---

17 Rojas, Ricardo, *El alma española: ensayo sobre la moderna literatura castellana*, Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1907.

la *Bibliografía de Sarmiento* y “el excelente libro sobre el abo- lengo de los argentinos, titulado *Blasón de plata*”.<sup>18</sup> Tal vez, pienso, las palabras del maestro hayan, finalmente, tenido un poder disuasorio sobre los afanes poéticos de Rojas y uno estimulante con respecto a sus “disposiciones” críticas e históricas que lo hayan decidido a emprender la hermosa tarea de escribir su *Historia de la literatura argentina*<sup>19</sup> en la que, por cierto, Rubén Darío es una figura central, como un transformador de energía a través del cual pasa buena parte de la literatura argentina de finales del siglo XIX y principios del XX, en ambos sentidos, como se verá, pero también como un invariante punto de comparación y de legitimación.

De este modo, Esteban Echeverría será un inquietador de almas y renovador de la poesía americana, sólo comparable a Darío, medio siglo después; la repercusión internacional de Sarmiento será valorada por los elogios de Menéndez y Pelayo y de Unamuno, la estatua modelada por Rodin y el testimonio de Darío; el valor precursor de la obra poética de Carlos Guido y Spano, afirmado por el hecho de que Darío lo admiró; el exotismo polícromo, la libertad verbal y la fantasía de Eduardo Wilde anticiparán la nueva sensibilidad que el Modernismo revelaría en América gracias a la obra de Darío; el progreso artístico de nuestra prosa se deberá, principalmente, a la renovación modernista iniciada por Rubén Darío, artífice, además, de la revolución poética hispanoamericana y argentina.

Pero tan importante como esto es que la preponderante figura de Darío –más que las del paraguayo Ruiz Díaz de Guzmán, el francés Paul Groussac o el uruguayo Florencio Sánchez– es la que le permite a Rojas pensar una historia

---

18 Todas en Castillo, Horacio, ob. cit.

19 Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura*, ob. cit.

de la literatura argentina, ya no solo por afuera “del error de vanidad patriótica o de patriotismo militarista que lo restringe cronológicamente a los términos de 1810”, sino también por afuera de la restricción geográfica, excluyendo de nuestra historia a autores nacidos en el país, pero cuya obra “prefirió la gloria de otra sociedad” (el modesto modelo, pero de gran repercusión futura es el de Ventura de la Vega), e incluyendo, a cambio, a autores nacidos en otro país pero cuya obra ha contribuido a la formación de nuestro ambiente y “sin la cual no podría explicarse nuestra Argentina actual”:

Al excluir de nuestro fenómeno social a Ventura Vega, timbro el quilate filosófico de mi nacionalismo, a la vez que demuestro su virtud progresiva, asimilando, en cambio de aquél, a cuantos como Burmeister, Jacques, Darío, Groussac, nacieron en otros países pero sirvieron a nuestra cultura, prefiriendo ser entre nosotros eminentes argentinos de adopción.<sup>20</sup>

Es, entonces, “el espíritu mismo de la nacionalidad y no sus elementos materiales que la constituyen –territorio, política o ciudadanía– la que debe servirnos de criterio cuando clasifiquemos la materia literaria y queramos fijar la extensión de esta asignatura”.<sup>21</sup>

Ya en aquel precursor estudio de 1907, Rojas había anotado la enormemente productiva confluencia entre Darío, “en sazón de estro y de vida”, y la cosmopolita Buenos Aires, que daría *Prosas profanas* y *Los raros* como sus dos manifestaciones más acabadas que, según Rojas, no terminan allí, sino que duran hasta *El canto errante*, libro en el cual

---

20 Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura*, ob. cit.

21 *Ibíd.*

aún resuenan ecos de la ciudad. La conformación de un grupo de jóvenes poetas, reunidos bajo el ala de Darío y el nombre de Ateneo, anota Rojas, se constituirá “en la más fecunda propaganda artística que la ciudad haya presenciado hasta entonces” y estará la obra Darío en el origen de la de Leopoldo Lugones.

Con esos elementos a la vista, unos años más tarde, romperá Rojas el esquema previsible de una literatura argentina escrita solo por argentinos, ampliará positivamente el concepto de “lo nacional” y promoverá, con esa firme decisión, un modo de pensar nuestra literatura de la que hemos sido beneficiarios todos los historiadores y críticos de la literatura argentina.

## Escritores de dos mundos. Hudson-Calveyra, *in memoriam*

Silvia N. Barei

Cualquiera puede juntar sílabas y palabras. Hasta una máquina amaestrada. Lo que requiere "genio" es leer. Leer lo que está escrito desde antes. O desde siempre, lo que la mano va profiriendo, o el viento asociado en las hojas del árbol de la memoria, o todo lo que puedo encontrar materialmente y revelárseme y revelarme. Esta tarde tus ojos. Lo que requiere genio es el amor.

Gabriel Zaid

Este epígrafe bien podría haber sido colocado por Arnaldo Calveyra en el inicio de su libro, cuando se dispone amorosamente, en una tarde de invierno en París, a leer a Hudson en su lengua materna, cotejando *Far away and long ago* con la versión francesa de Fauconnier y la castellana de los Pozzo. Esa lectura desata la escritura de *Allá en lo verde Hudson*.<sup>1</sup>

A partir del libro de Arnaldo Calveyra, me propongo reflexionar sobre dos escenas escriturarias que nos permiten pensar los múltiples diálogos que han sucedido históricamente en nuestras culturas. Diálogos entre diferentes lenguajes, que podríamos considerar mutuamente traducibles, pero que en diferentes grados son también intraducibles, es decir una tarea en la que el lenguaje aparece en alguna medida como imposibilidad. Puedo acaso usar la metáfora de la "intersección de caminos diferentes" caminos (en este

---

1 Calveyra, Arnaldo, *Allá en lo verde Hudson*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.

caso) de la memoria y de la escritura que me ayudarán a pensar las escenas o escenografías de la obra de Calveyra, sostenidas en la categoría teórica de *traducción*: traducción interlingüística, traducción cultural, traducción en clave biosemiótica.

En esta última, el problema de la traducción aparece sumamente complejizado, ya que incluye las dos anteriores: cómo traducir de una lengua a otra, cómo traducir la memoria de la cultura y cómo esa cultura (o ese sujeto cultural) traduce para sí el mundo de la naturaleza, el paisaje y sus gentes. Más particularmente, cómo lo hace ese texto modélico de la cultura que es la literatura.

## ¿Cómo y por qué nombramos?

Indudablemente, si vamos a hablar de literatura, el eje central de esta discusión deberá centrarse en primer lugar en el lenguaje y las formas de modelización del mundo como característica propia de los seres humanos. ¿Qué sistemas complejos de traducción y modelización operan cuando nombramos el mundo, las cosas, a nosotros mismos?

No conocemos directamente sino a través del lenguaje e incluimos acá a la naturaleza humana como parte del mundo de la vida, reconociendo su historia también en relación con el mundo biológico y sus modificaciones del entorno natural. Cuando decimos “mundo natural”, ¿hablamos de la realidad? No, estamos en la naturaleza de lo cognoscitivo, en lo que Maturana y Varela llaman “el árbol del conocimiento”<sup>2</sup>, donde la relación entre cerebro y palabra es clave: construimos el mundo y su devenir en contacto con otros seres humanos y en y por el lenguaje en un sis-

---

2 Maturana, Humberto y Varela, Francisco, *Árbol del conocimiento*, Barcelona, Lumen, 2007.

tema de traducciones permanentes e infinitas. Toda experiencia, en estos términos, está fundada en la conciencia y en el lenguaje, que es en primer lugar una forma de comunicación, en segundo lugar un sistema de modelización del mundo, y en tercer lugar un medio de expresión de todos nuestros proyectos creativos.

Los científicos constructivistas (acá ubicamos a Maturana y Varela y a Schmidt), entienden que todo sistema vivo conserva su identidad a través de diversas interacciones: en primera instancia consigo mismo, o sea con todos los elementos de su propio sistema (porque todo organismo es conservador, repite únicamente lo que resultó exitoso en el pasado); y en segunda instancia, con su entorno que es el que le proporciona los signos que han de leerse como forma de construcción de la propia semiosis.

Los seres vivos responden más que a impulsos casuales y condicionamientos biológicos, a signos y significaciones que comparten con el entorno. (Ya Bajtin y Voloshinov lo habían dicho: sin signo no hay socialidad, aunque estuviesen hablando de sociedades humanas). Este entorno no es autónomo, sino que se define por los tipos de interacción que mantiene con el organismo porque todo sistema vivo es por una parte autopoietico y por la otra, *traductor*. El observador y el entorno están intrínsecamente implicados. Esta es, sin dudas una particularidad del ser humano: el construir modelos de realidad o modelos de mundo, y traducir interpretativamente dichos modelos como realidad personal, es decir “producir el mundo en que vive al ir viéndolo”.<sup>3</sup> Repito, en este caso en particular me interesa leer las formas de traducción/producción del mundo natural porque si bien pertenecemos biológicamente a él, hemos necesitado apartarnos de él para declararnos “civilizados”.

---

3 Schmidt, Siegfried, *Literatura y representaciones*, Madrid, Arco Libros, 1996.

Voy a detenerme justamente en este aspecto tomando como ejemplo el texto de Arnaldo Calveyra, *Allá en lo verde Hudson*, a partir, como he señalado, de distintas traducciones de la obra de Hudson y advirtiendo a la vez las imposibilidades de la traducción.

## Identidades móviles

Guillermo Enrique Hudson, nacido el 4 de agosto de 1841, en el seno de una familia inglesa y rosista, vivió su infancia en la pampa argentina, en un lugar que ahora nos provoca una sonrisa que se diga que esto era el desierto del siglo XIX: Quilmes.

En 1874, y afectado por una seria dolencia cardíaca, se embarca hacia Inglaterra, aquel país del que cuando niño había oído hablar como *the home* (el hogar). *Home* pertenecía en aquel momento a una esfera situada fuera de los límites de la propia cultura que es la pampeana. *Home* es la tensión entre dos territorios y dos lenguas, es la ida (no el regreso) a un lugar que nunca ha sido el propio.

Un hombre de treinta y dos años sube a un barco con la idea de que pronto regresará, pero no lo hará nunca y ya viejo, a sus setenta y pico de años escribirá este texto autobiográfico que los argentinos consideramos parte de nuestra literatura. El viaje es el momento en que Hudson toma conciencia de otra realidad, es el momento de dislocación de la lengua, la cultura y las emociones. Y en esa época en que miles empezaban a llegar desde una Europa asolada por las guerras y empobrecida, “produciendo un vértigo de mezcla” como dice Noé Jitrik,<sup>4</sup> Hudson se volvía. O iba por

---

4 Jitrik, Noé, “Epilogo”, en Alfredo Rubione, *La crisis de las formas*, Tomo 5 de Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 679.

primera vez llevando el sedimento de lo que sería luego gran parte de su obra escrita íntegramente en Inglaterra y que habla de estas pampas: *En el desierto* (1884), *Argentine Ornithology* (1888), *Un naturalista en el Río de la Plata* (1892), *Días de ocio en la Patagonia* (1893), *Los pájaros y el hombre* (1901), *El ombú* (1903), *South American Sketches* (1909), *Tales of the Pampas* (1916); *Aves del Plata* (1920) y, por supuesto, la mencionada *Allá lejos y hace tiempo*.

Arnaldo Calveyra encuentra en este libro, sin duda alguna, un relato de la patria con el que se identifica, una emoción que lo lleva a decir que los recursos estilísticos de Hudson son “frecuencias del corazón” (p.17). Encuentra también, y lo sostiene enfáticamente, uno de los textos capitales de la literatura argentina:

En el caso de *Allá lejos y hace tiempo* no es excesiva la palabra *patriada*, puesto que Hudson con este libro contribuyó a fundarnos un poco más, y sin lugar a dudas, contribuyó a que llegáramos a valorar lo mejor que tenemos: gente y luz. (p. 12)

Arnaldo Calveyra nació en Mansilla, Entre Ríos, vivió su infancia en este pequeño pueblo rural, luego se trasladó a La Plata y en los 60 partió a París. Cuando quiso volver el golpe militar de 1966 lo detuvo y luego regresó en esporádicas ocasiones. Murió el 16 de enero de 2015.

La pregunta más pertinente para el enfoque teórico que estoy proponiendo es: ¿cómo lee Calveyra a Hudson y traduce las experiencias del inglés a sus propias vivencias del paisaje de la infancia, también tamizadas por la lejanía temporal y espacial, por el matiz de su subjetividad, por su memoria, pero por sobre todo, por la experiencia de la lectura-reescritura? ¿Cómo se ponen en marcha sus pala-

bras si las pensamos como “un mecanismo de interpretación retrospectiva”<sup>5</sup>?

Es decir, ¿cómo traduce interpretativamente la propia experiencia personal bajo los modelos de la realidad personal de otro, cómo resuena en su prosa –casi poesía– el mundo en que ha vivido recordándolo a través de la literatura de Hudson? (Sería interesante también analizar el modo en que Antonio Seguí –otro hombre del interior– traduce en acuarelas que ilustran bellamente el libro, los textos de Hudson y Calveyra, utilizando un tercer sistema modelizante que es el de la pintura).

## Al resguardo del lenguaje

El libro de Calveyra enhebra dos prosas. Las llamé dos escenas escriturarias: la de Hudson a quien va citando o a veces glosando y la propia, a modo de comentario y también de diálogo sólo posible en el terreno de la ficción. El espacio y el tiempo que los separa está cubierto por la literatura, en una síntesis muy compleja de similitudes y de diferencias, de memorias de viajeros que constituyen, como señala Josefina Muschietti, un “género fronterizo entre ficción, ciencia y relato de costumbres, una frontera maleable entre lo público y lo privado”<sup>6</sup>.

Enhebra también tres nudos problemáticos: los paisajes de infancia de ambos escritores, los modos de recordar y los problemas de la traducción de una lengua a la otra, cuestión que supone Calveyra, (como a él) también desvelaba a Hudson, a tal punto que su prosa en lengua inglesa

---

5 Lotman, Iuri, *The unpredictable workings of culture*, Tallin, TLU Press, 2013.

6 Muschietti, Delfina, “Oliverio Girondo y el giro de la tradición”, en Celina Manzoni, *Rupturas*, Tomo 7 de Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

está mechada de expresiones en español intraducibles (“¿se trataría de expresiones –palabras como pichicho– que él habría creído sin equivalente en inglés?” se pregunta Calveyra, p. 15) o nos advierte sobre expresiones rioplatenses que Hudson escribe en castellano: “perdón, por dios”, las once han dado y sereno..., las once han dado y nublado”, modos del lenguaje, dice Calveyra, que son “descargas al exceso de emoción” que actúan “a manera de pararrayos en el exceso anímico del libro” (p. 15). Pero hay en el fondo una discusión sobre la literatura y la lengua nacional. Lengua opaca, no traducible en su dificultad para ponerse de acuerdo consigo misma, ubicada en ese lugar “entre” el inglés y el español, marca de una condición bilingüe, metáfora de una identidad móvil.

Calveyra parte de lo anónimo, lo cotidiano, los aspectos tradicionales de la vida rural y se sitúa casi en los bordes de un movimiento que lo implica en la experiencia del otro, sobre todo el modo en que este otro traduce un mundo natural que les es común.

El poeta advierte desde el inicio del texto que las imágenes que escribe Hudson están “como salidas del libro de la naturaleza” y que le “sucédían a él como nos siguen sucediendo ahora a nosotros” (p. 21); paisaje hecho texto, página, palabra en acto.

Lo primero que le llama la atención a Calveyra es la descripción que hace Hudson de “la pampa sudamericana”, los árboles, el ganado, los caballos y las ovejas, los pajonales, los cardos, la luz, la lluvia, los animales salvajes, los zorros, los armadillos, el ñandú, los patos silvestres, los teros en las lagunas.

El paisaje de infancia de Calveyra en Entre Ríos debe haber sido similar –como lo es para muchos de nosotros nacidos en algún pueblo al borde de la pampa–, porque el texto de Hudson le sirve para volver sobre el de su pro-

pia infancia, traducida ahora poéticamente, escrita “hacia atrás” como diría Gina Saraceni<sup>7</sup>:

...esas costas de arroyos, esos tajamares, patos silvestres, bandurrias, eclipsados por los días y los años, no solo no desaparecieron ni se borraron sino que figuran al resguardo del tiempo en el reino de los objetos perdidos y vueltos a encontrar, cosas intangibles que, con todo, podemos alargar el brazo y tocar (pp. 111-112)

dice Calveyra, es decir, al resguardo del tiempo y también del lenguaje, contados desde la orilla del presente.

A modo de ejemplo más detallado, voy a detenerme en el episodio del “sauce colorado”. Calveyra cita un fragmento del libro de Hudson que dice:

Lindando con el foso, al final del terreno circuido por éste, crecía un gran sauce colorado, que ya mencioné en un capítulo anterior como el segundo árbol del monte en tamaño. Tenía el tronco grueso y redondo, ramas extendidas y horizontales y áspera corteza. Por su forma, en la época en que el fino follaje desaparecía, semejábame más a una vieja encina que a un sauce colorado. Fue mi árbol favorito una vez que hube aprendido el difícil arte de trepar [...]. Cuando me sentía dominado por el salvaje humor arbóreo, trepaba al sauce para buscar en lo alto una buena rama firme donde pasar una hora contemplando el bello espectáculo de la vasta y verde llanura [...]. También en aquel árbol experimenté por primera vez el deseo de tener alas. (p. 118)

---

7 Sarraceni, Gina, *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

Y hace este comentario:

Como un árbol que se fuera desacostumbrando del suelo, empezar, ramas mediante, a calcular la circunferencia de su sombra que se alarga conforme el día prosigue su camino de día, árbol que empieza a desacostumbrarse de dar pasos, por pocos que sean esos pasos, y también a desacostumbrarse de la medida del patio, de irse en vicio como si algún cielo alrededor lo necesitara para los trescientos sesenta grados del horizonte, lo quisiera para sí en la mitad del campo [...]. Árbol extraño y extrañado de irse en vicio, como quien, como si algo, como si alguien lo estuviera requiriendo para ser mitad de todo lo que sucede [...] árbol más grande que cualquier pensamiento de árbol, es, seguimos estando en el patio de recién. (p. 124)

La patria de su infancia ya no es la pampa abierta de Hudson, sino un pueblito de provincia, al borde de la llanura, una casa en la que un “árbol extraño y extrañado de irse en vicio” ha quedado solo en un pequeño patio, como oteando desde lejos el campo abierto. Notable figura la del árbol. Desde el fondo del mito echa raíces y define culturas, una patria, una memoria, una lengua. O muchas.

Como dije al inicio y vuelvo a subrayarlo a la luz de los ejemplos, estos muestran cuestiones de traducción complejas que incluyen cómo traducir de una lengua a otra, cómo traducir la memoria de la cultura y cómo esa cultura (o ese sujeto cultural) traduce, ya en clave biosemiótica, el mundo de la naturaleza, el paisaje y sus gentes.

“Seguimos estando en el patio de recién” es la frase de Calveyra que anuda poéticamente dos miradas de la infancia, dos traducciones del mundo del afuera (pero un afuera habitado en distintos tiempos y de distintas maneras, patio

abierto a la pampa o hecho árbol, árbol hecho pensamiento y palabra). Luces y sombras que lo identifican con Hudson y que desatan la poesía. Porque este parece ser un libro de relatos, tal vez de viajes, tal vez de memorias o una autobiografía, pero es en realidad un libro de un poeta que trata de expresar en una lengua plural, como tantos escritores de América Latina que han escrito desde el desplazamiento o el exilio, la movilidad y el arraigo de la memoria como formas de habitar.

Ya ahora ante las puertas de más en más entretenidas con sombra de árbol, nosotros, como si nada ni nadie pudiera un día desalojarnos de esa loma donde vivíamos, parecíamos más fuertes, más empecinados que cualquier otra raíz, planta, animal, hierba y por qué no? Sombra de árbol...

-lomas esa luz que se vuelve al silencio...

-lomas, es la luz que se vuelve al silencio

-lomas, ese silencio ya en lugar de luz

-lomas, es solo luz que se vuelve al silencio

-lomas, solo luz que se vuelve silencio

Y al final lo único que nos queda de los dos, sombras ya, es la palabra. Esa que sobrevive para ser dicha en la página, lugar del duelo y del adiós, pero también seguro de memoria, posibilidad de futuro, recodo de ternura humana, algo que está pidiendo el encuentro, como ese “viento asociado en las hojas del árbol de la memoria, o todo lo que puedo encontrar materialmente y revelárseme y revelarme”, como dice Gabriel Zaid en el epígrafe de este trabajo.











