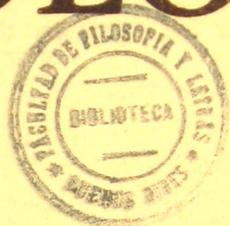


100  
F - Ej 2

# FILOLOGÍA

AÑO XXII, 2

1987



## LA(S) HISTORIA(S) DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS - UBA  
BIBLIOTECA CENTRAL - DIVISION CANJE  
INDEPENDENCIA 3061  
1286 BUENOS AIRES - ARGENTINA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE FILOLOGIA Y LITERATURAS  
HISPANICAS

"DR. AMADO ALONSO"

# F I L O L O G Í A

Directora: ANA MARÍA BARRENECHEA

Secretario de redacción: Luis Martínez Cuitiño

## Comité de redacción

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (Universidad de Buenos Aires), Isaiás Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Universidad de Buenos Aires), Walter Mignolo (University of Ann Arbor), Sylvia Molloy (Princeton University), Marcos Morínigo (Universidad de Buenos Aires), Enrique Pezzoni (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (Universidad Católica del Perú), José Luis Rivarola (Universidad Católica del Perú), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Fordham University), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires costea este número. La Fundación Amado Alonso sigue apoyando nuestra publicación.

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 Buenos Aires); la de canje a Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3051 - 1225 Buenos Aires). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Marcelo T. de Alvear 2230 - 1122 Buenos Aires).

# FILOLOGÍA

AÑO XXII, 2

1987



## LA(S) HISTORIA(S) DE LA LITERATURA



**INSTITUTO DE FILOLOGIA Y LITERATURAS  
HISPANICAS  
"DR. AMADO ALONSO"**

## FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

### AUTORIDADES

**DECANO:** Prof. Norberto Rodríguez Bustamante

**VICE-DECANO:** Lic. Carlos A. Herrán

**SECRETARIOS:** *Secretaria Académica:* Prof<sup>a</sup> María Cristina González; *Secretaria de Investigación y Posgrado:* Prof<sup>a</sup> Ruth Cora Escolar; *Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil:* Prof<sup>a</sup> Gladys Palau; *Secretario de Supervisión Administrativa:* Sr. Víctor Mohr.

**CONSEJO DIRECTIVO:** *Claustro de Profesores Titulares:* Lic. Carlos Herrán; Dra. María del Carmen Porrúa; Dra. Marta Kollmann de Curutchet; Dra. Hilda Sábado; Prof<sup>a</sup> Norma Paviglianiti; Dr. Conrado Eggers Lan; Dra. Beatriz Spota; Prof<sup>a</sup> Stella Maris Fernández.

*Graduados Titulares:* Prof<sup>a</sup> Silvia Marta Gelman; Prof<sup>a</sup> Graciela Vidiella; Prof. Francisco Petrecca; Prof<sup>a</sup> Edith Roseto de López del Carril.

*Estudiantes Titulares:* Roberto Villarruel; Marcelo Escolar; Marcelo Sabatés; Roberto Marengo.

## INTRODUCCIÓN

En la primera mitad de este siglo hemos asistido al agotamiento de la visión historiográfica de la literatura. La periodización generacional y la atención a los movimientos literarios tuvieron su momento de auge y también su crítica (esta última con la propuesta inmanentista frente a la historicista). Pero los procesos siguen ritmos distintos en los países centrales y en los marginales. La zona del Caribe, la América Central y la del Sur, a la que pertenecemos, se han preocupado siempre por problemas de identidad aun antes de su emancipación. Con ella surgió la preocupación por alcanzar la independencia cultural, y las historias de la literatura de cada país profundizaron la busca de esa identidad. Así se explica que los trabajos historiográficos no perdieran vigencia en nuestro continente.

En el panorama mundial, asistimos desde fines de la década del sesenta a un interés renovado y renovador en lo que respecta a los estudios de historia literaria, en lo cual coinciden ahora los países del centro y de la periferia.

*Filología* quiso dedicar a ellos un número monográfico y dirigió a los colaboradores invitados una serie de propuestas que quedaban abiertas para quienes desearan proponer otros desarrollos en una área tan vasta:

- 1) Los modelos historiográficos
- 2) Historia e historia literaria
- 3) Idea de la literatura en las historias literarias
- 4) Historia literaria general o particular (en nuestro caso ¿historia de América hispana como unidad?), historias nacionales, regionales, etc.
- 5) Historia de géneros

- 6) Historia de movimientos literarios
- 7) Problemas de periodización
- 8) Historia y marginalidad
- 9) Relaciones con las otras ciencias humanas presupuestas en una historia de la literatura
- 10) Historia de la(s) historia(s) literaria(s).

La propuesta de una serie abierta tuvo su eco. A estos temas se han agregado otros: Ver en el diálogo entre lo universal y lo particular y en la traducción creadora, la ruptura de límites para encontrarse a uno mismo; Proponer a propósito de una novela específica una interpretación nueva de la historia —no solo de la historia literaria— vista desde este lado de acá; Redefinir el desarrollo de los géneros —y del hecho literario en general— a propósito de un peculiar género local; Enfocar la influencia en la historiografía literaria del multilingüismo y el pluriculturalismo (oralidad y escritura); o, en otro caso, las consecuencias de la irregular difusión cronológica de las obras hispanoamericanas (lectura).

Nota final: La dificultad de ordenar los trabajos por consideraciones temáticas y/o cronológicas, dada la complejidad de los textos, nos ha llevado a presentarlos por orden alfabético de autor (que los manes de Borges nos protejan).

A. M. B.

## HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA EN SOCIEDADES PLURINACIONALES (MULTILINGÜES Y PLURICULTURALES)

(Un escorzo)

La lengua, en tanto sistema simbólico, es el lugar donde sucede la historia.

A. J. Greimas<sup>1</sup>

Sólo hay Historia porque las palabras se corrompen.

R. Barthes<sup>2</sup>

En el conjunto de cursos programados para la enseñanza secundaria y universitaria en nuestra América latina ¿cuáles son las disciplinas o áreas de conocimiento que no inciden especialmente en la instrucción técnico-informativa de un determinado campo, sino en la “formación cultural” de las jóvenes generaciones? Ellas son principalmente dos disciplinas concretas gracias a su institucionalización, pero cuyo dominio de estudio específico es siempre laxo, poco preciso:<sup>3</sup> la historia y la literatura. Son materias cuyo contenido programático tiende a ser totalitario, es decir, a abarcar —por refe-

<sup>1</sup> Citado por J. C. COQUET, “Eléments de Bio-bibliographie” en H. Parret y H. G. Ruprecht (editores), *Exigences et perspectives de la sémiotique-Recueil d’hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1985, vol. I, p. LV.

<sup>2</sup> *Pretexte: Roland Barthes*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d’Éditions, 1978, p. 307.

<sup>3</sup> Además, ninguno de estos estudios ha sentido la necesidad de distinguir terminológicamente entre el nombre de la disciplina y su respectivo objeto de conocimiento: ¿Qué estudia la historia? Pues, la historia. Esta tautología surgida del empleo de una misma palabra para designar a la disciplina y a su objeto de conocimiento no existe, por ejemplo, entre la *lingüística* (disciplina) y la *lengua* (objeto de conocimiento), la *sociología* y la *sociedad*, etc.

rencia— la totalidad de las significaciones humanas;<sup>4</sup> en otras palabras, son disciplinas humanísticas institucionalizadas y dedicadas, ante todo, a la conservación de ciertos valores ideológicos y a su transmisión.<sup>5</sup> Su proyecto didáctico se ve así continuamente urgido por hacer explícitas —según el vaivén de las políticas educativas y sus cambios de superficie— esas formas literarias e históricas consolidadas (los autores literarios y los héroes históricos “de programa” suelen ser casi inamovibles).

Por esta razón, entre otras, tanto la enunciación histórica como la enunciación literaria de los acontecimientos y su explicación, se “despegan” de la “verdad objetiva” de los hechos incluidos en los textos de historia y de crítica literaria. En ellos, la disparidad de redacciones que exponen un mismo hecho histórico o literario, demuestra bastante bien el llamado conflicto de las interpretaciones. Efectivamente, la historiografía —arte de escribir la historia— y la crítica<sup>6</sup> literaria —arte de comentar la literatura— carecen de un régimen de control enunciativo, de una axiología capaz de regular los juicios que construyen las evidencias históricas y literarias.

<sup>4</sup> Cfr. A. J. GREIMAS, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 162.

<sup>5</sup> Estas instituciones permanecen aún sujetas a “un humanismo retrógrado, insidioso, que no puede servirles más de marco referencial” (F. BRAUDEL, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 41) y por ello son la manifestación visible de la formación ideológica a que pertenecen. F. PÉRUS define la formación ideológica estético-literaria “como el lugar del proceso de producción y reproducción de las ideologías estéticas que rigen, conjuntamente, la conformación del ámbito de la literatura y ‘lo literario’, y las prácticas de la lectura y la escritura. Como el proceso al cual da lugar, esta ‘formación’ descansa en un conjunto de instituciones de carácter escolar, universitario y para-universitario, que, en su aparente dispersión, constituyen el ‘aparato ideológico’ que domina esta formación ideológica particular y garantiza su reproducción” (*Historia y crítica literaria*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1982, p. 23; subrayado en el original).

<sup>6</sup> Gr. κρίνω: 1. separar, escoger, entresacar; 2. distinguir, discernir; 3. decidir, zanjar; 4. juzgar, acusar, condenar; 5. explicar una cuestión, interpretar; 6. estimar, apreciar; 7. decidir, resolver un litigio; 8. interpretar (Mnemotecnia lat. *cerno*: crítica). Fuera de estos heterónimos que suelen caer en el olvido, véase las relaciones entre crítica e historia de la literatura en los “Conceptos elementales” planteados por P. MACHÉREY en *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, pp. 9-122.

De ahí también que los *hechos* (eventos o acontecimientos) históricos y literarios descritos en esos textos, sean seleccionados con una buena dosis de arbitrariedad, pues si en uno y otro caso, donde se trata de compendiar esos *hechos*, nos decidiéramos por seguir una pauta de rigor y coherencia enunciativa, deberíamos saber por lo menos en qué consisten y cuáles son los criterios de circunscripción unívoca y comparable puestos en juego. Pero no basta con esto; también el encadenamiento secuencial de los *hechos* elegidos debería prever su sistema de constantes y variables. Preguntémosnos: ¿qué pautas o parámetros permiten establecer, por ejemplo, un correlato espacio-temporal entre ciertos *hechos* históricos revolucionarios como la “larga marcha” de Chang Kuo-Tao y Mao Tse-Dong de 1934-35 y la “revolución cultural” de 1966-76 en la República Popular China, de un lado, con el levantamiento armado del Partido Comunista-Sendero Luminoso en el Perú durante la década de los 80, del otro, dado que el segundo se inspira declaradamente en el primero? Y en el campo literario ¿cuáles son las coordenadas epistemológicas que justifican el establecimiento de equivalencias espacio-temporales entre la serie romanticismo-realismo-modernismo-posmodernismo europeo de los siglos XIX y XX y los movimientos literarios hispanoamericanos que, en principio, siguen al mismo proceso? ¿Cuáles son los criterios que determinan, no obstante los desfases espaciales y temporales, las correspondencias de influencias y confluencias, de escuelas y géneros?

La convergencia implícita o declarada de un procedimiento, la *analogía* intuitiva, y un arrimadero institucional, el *consenso* de los que “saben”, acostumbran decidir y luego apoyar la articulación de las inferencias empíricas heteróclitas, más allá —o más acá— de los sistemas que en ciencias sociales ordenan las estructuras de parentesco, económicas, sociales, lingüísticas (o linguales), políticas y culturales propias de la producción histórica y literaria de aquel grupo social directamente concernido. Ahora bien, si por lo común los discursos historiográficos y crítico-literarios sustituyen la intervención de esas estructuras en aras de las analogías y el consenso de quienes dicen “saber”, ¿cuáles son las principales coerciones ideológicas que dirigen su enunciación?

Hemos visto que los *hechos* históricos y literarios son seleccionados, esto es, elegidos y escogidos del conjunto de procesos que constituyen la vida de los grupos sociales. Este acto

de seleccionar *hechos* dentro de ese conjunto, como un paso previo a la redacción histórica o crítico-literaria, está coactado por una primera restricción, los llamados *escotomas*<sup>7</sup> *epistemológicos* o sea los límites de comprensión sobre el objeto de conocimiento que se estudia. Así, observamos que los acontecimientos históricos o literarios son presentados uno tras otro según una secuencia de compatibilidades e incompatibilidades (guerras, gobiernos, revoluciones, etc.; géneros, escuelas, generaciones, etc.) organizados desde la competencia del enunciador: no existe, no hay un criterio reglado que funcione independientemente de esa competencia localizada del enunciador y en ella los límites de comprensión son clavados, en especial, por el cúmulo de *hechos* solidificado a través de la tradición pedagógica.<sup>8</sup>

Tan es así que la inserción de un autor “fuera de programa” o la descripción de un *hecho* histórico que escape al enfoque consuetudinario, son recuperados inmediatamente pero sólo como “agregados” o “variantes” del canon oficial; hay una resistencia inmensa a abrir las fronteras de comprensión de los fenómenos literarios e históricos consabidos, cosa que sucede, por ejemplo, al proponerse un discurso crítico-literario en que se sustituya al sujeto individual por el sujeto colectivo o la invención literaria del autor por la producción literaria del grupo. La escenografía histórica y literaria, de este tipo de discursos funda y al mismo tiempo delimita la educación de los niños y jóvenes de tal modo que, en cierto sentido, queden ciegos para apreciar otros estímulos fuera de las fronteras establecidas, es decir, lo que F. Pérus denomina, con propiedad, “la ocultación del carácter histórico-concreto de las prácticas literarias”.<sup>9</sup>

Allí se origina, ciertamente, ese rasgo compartido por ambas clases de discursos pedagógicos: la afluencia, en ellos, de enunciados estereotipados. Dichos enunciados tienen por función, como se sabe, transmitir valores que han perdido

<sup>7</sup> El término “escotoma” fue empleado originalmente para designar la “zona del campo visual en que los estímulos luminosos son ineficaces” (H. PIÉRON, *Vocabulaire de la psychologie*, Paris, PUF, 1968, p. 391).

<sup>8</sup> Cfr. E. GALEANO, “Literatura y cultura popular en América Latina: diez errores o mentiras frecuentes”, en A. Colombes (comp.), *La cultura popular*, México, Premia Editora, 1983, pp. 93-109.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 33.

toda elasticidad, maleabilidad e incluso volumen significativo, reduciéndose entonces, por lo general, a comunicar *clichés* de saber reproducidos de modo mecánico. Son cursos que terminan no por ampliar un campo de comprensión histórica o literaria en el alumno sino, al contrario, por contraerlo en forma de ciertos dogmas cristalizados.

No todo es achacable, desde luego, al discurso pedagógico escolar de la historia y de la crítica literaria. La insuficiencia todavía vigente hoy en día de los instrumentos metodológicos para estudiar la realidad histórica y literaria, deja al descubierto márgenes de incertidumbre relativamente amplios por donde se precipitan —como en insaciables agujeros negros— los juicios de valor del historiador y del crítico. La falencia de unos y la interferencia de los otros ocasionan, sin dudas, ese rasgo característico de la enunciación histórica y crítica.

\* \* \*

Por lo tanto, si la escritura histórica, la historiografía, y la escritura crítica de la literatura sirven para inscribir *hechos* históricos y literarios, dichas escrituras no son los *hechos* mismos. Y ampliando la cuestión, quiero decir que la historicidad de un *hecho* literario citado por un historiador de la literatura, es constituida por el acto mismo de su enunciación: esto que se describe y explica, es un *hecho* histórico-literario y punto. Pero como no hay método de descripción ni de explicación “inocente”, la determinación de las condiciones históricas de producción<sup>10</sup> de los discursos literarios, es decir, de los “circunstantes” del *hecho* histórico-literario, puede ser —coherentemente lo es— una arbitrariedad de partida (el espíritu descriptivo y explicativo del estudioso, sin más) que, al ser retomada por otro estudioso por medio de una evaluación polémica o sin ella, no sólo crea la “tradicción” literaria sino que esos “circunstantes” se densifican nocionalmente: lo que en

<sup>10</sup> Las condiciones históricas de producción literaria se definen, según F. Pérus, “por los efectos específicos del desarrollo ideológico y político de la lucha de clases en el ámbito concreto de la literatura, cuyas formas de existencia material se inscriben en el marco de una ausencia de mercado literario y por ende de ‘autonomía’ de la forma como ‘valor en sí’, y en el de un descentramiento de los aparatos ideológicos y del público que hasta entonces sostenían su existencia” (ibíd., p. 165).

un principio no pasa de ser una simple insistencia, se convierte al poco tiempo y se naturaliza en una consistencia. Un claro ejemplo de esto es la interpretación textual que emplea la analogía entre la obra y la biografía del autor<sup>11</sup> para establecer la "correspondencia" que, en principio, funda y genera el *hecho* histórico-literario.

El procedimiento indicado suprime en nombre de una entidad individual,<sup>12</sup> la *autoría*,<sup>13</sup> una entidad sociológica, el sujeto colectivo (las formaciones socio-económicas y discursivas en la producción textual), entrando por fuerza en contradicción directa con la historiografía marxista de los modos de producción. Allí los *anclajes* histórico-literarios (a imitación de los militares-héroes que conducen la marcha de la historia burguesa) son los autores-héroes y los autores-mártires del arte cuya materia es el texto; por eso los estudios tradicionales aplicados al texto literario resaltan el habla del escritor (su

<sup>11</sup> L. GOLDMANN caracteriza con nitidez este *quid pro quo* cuando escribe que "el más burdo y, sin embargo, más extendido de los malentendidos que quisiéramos señalar es el que confunde el materialismo dialéctico con las teorías de Taine, y pretende explicar la obra por la biografía de su autor y por el medio social en que éste ha vivido. Sería difícil imaginar una idea más extraña al materialismo dialéctico [...] Para el materialismo histórico, el elemento esencial del estudio de la creación literaria reside en el hecho de que la literatura y la filosofía son, en planos distintos, expresiones de una *visión del mundo*, y que las *visiones del mundo no son hechos individuales, sino sociales* [...] Ella [la visión del mundo] es el sistema de pensamiento que, en ciertas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se encuentran en situaciones económicas y sociales análogas, es decir, a ciertas clases sociales" (*Recherches dialectiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, pp. 46-47; subrayado en el original).

<sup>12</sup> P. Haidu sostiene que la noción de individuo "es una categoría social, determinada por su posición epistémica e ideológica en el interior de un sistema de valores sociales dado" ("Considérations théoriques sur la sémiotique socio-historique" en H. Parret & H. G. Ruprecht (editores), *Exigences et perspectives de la sémiotique - Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1985, vol. I, p. 222) y en relación a la historia de la literatura L. Goldmann precisa que "el individuo es un ser demasiado complejo, sus funciones en el conjunto de la vida social son demasiado múltiples y las mediaciones entre su pensamiento y la realidad económica demasiado numerosas y variadas para que se le pueda reducir al esquema pobre de una sociología mecanicista y simplista" (*op. cit.*, p. 48).

<sup>13</sup> Cfr. M. Foucault, "Qu'est ce que un auteur?", en *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (Paris, julio-setiembre, 1969).

idiolecto o sistema de valores individualizados) y posponen la lengua del texto (el sociolecto o las expresiones de las axiologías colectivas).

El hecho histórico-literario es definido positivamente como *denotación de la realidad literaria* cuando, en verdad, no es más que un constructo ideal caucionado por los historiadores guardianes (y conservadores vigilantes) de la institución literaria; el *denotatum* histórico-literario es, por eso, un proceso psíquico e ideológico y no la realidad literaria exterior a la institución literaria misma. A todo esto se agregan los procedimientos de presentificación del pasado literario de una sociedad, esto es, los llamados *procedimientos de mediación* histórico-literaria que son, ciertamente, muy diversos: desde las múltiples versiones de un texto, hasta las cartas y otros documentos privados del escritor, testimonios anecdóticos —menudo contradictorios— de las personas que lo conocieron, partes médicos, cuentas de hoteles, etc. Dejando de lado la insuficiencia de tales registros (la documentación jamás es exhaustiva: los documentos son objetos cronológicos, no “acontecimientos” históricos)<sup>14</sup> y los riesgos de su interpretación,<sup>15</sup> excluyendo asimismo el hecho de que toda memorización presupone una elección de secuencias de lo “real” a conservar, el hacer presentes los sucesos literarios del pasado no resuelve el problema de la segmentación de la “realidad literaria” ni de su selección en cuanto acontecimientos histórico-literarios; menos aún el problema del reconocimiento de los hechos histórico-literarios mismos.

Para los historiadores tradicionales de la literatura, aunque la “realidad literaria” es su *dato* de trabajo, esa realidad les es inaprehensible mientras descartan de su labor la *media-*

<sup>14</sup> El historiador PAUL VEYNE advierte que “en ningún caso eso que los historiadores llaman un acontecimiento es aprehendido directa y enteramente; sólo puede serlo de modo incompleto y lateral, a través de los documentos o los testimonios, digamos, por medio de los *tekmeria*, las huellas” (*Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1979, p. 14) y F. Braudel señala la excesiva confianza en el empleo masivo de los documentos: esa masa documental y su autenticidad han hecho “creer al historiador” que allí “estaba la verdad entera” (*op. cit.*, p. 47).

<sup>15</sup> R. Barthes en la última clase que dictara en el Colegio de Francia, mencionó un símil característico de este género de interpretaciones: así como los arqueólogos “convierten” en ruinas los monumentos que perduran, del mismo modo los críticos e historiadores de la literatura “arruinan” los textos literarios del pasado.

ción de los objetos de conocimiento (lengua, economía, política, etnicidad, etc.) que manejan las ciencias sociales,<sup>16</sup> cuando se trate de circunscribir el *hecho* histórico-literario. En cambio, la historiografía marxista de la literatura no solo acepta estas mediaciones sino la hipótesis según la cual los textos literarios expresan el pensamiento, las ideas, los intereses de un grupo social, una concepción del mundo que es la respuesta de ese grupo a la situación histórica que vive. Todo ello presupone una evidencia: la existencia y la presencia de un *logos* común a todas las manifestaciones sincrónicas de una cultura y de una sociedad dadas, donde las imágenes de un poema o las figuras de un relato etnoliterario no han sido elaboradas pese a ese *logos* en función de él, en servicio de la *logófera* que las legitima.

Es únicamente aceptando esta hipótesis de partida que podemos plantearnos preguntas como las siguientes: ¿cuáles son las relaciones de una novela, de un relato etnoliterario, de un poema, de una leyenda campesina, de un cuento escolar, de una tragedia, con la cultura, con la sociedad donde se han producido? ¿Cómo definir la relación entre los contenidos de esos (y otros) textos literarios y las formaciones ideológicas que rigen al grupo y a la época en que se inscriben? ¿Y cómo descifrar en el interior de esos textos los índices de “quiebra”, de “ruptura” (de “escándalo”, de “oposición”, de “escarnio”), en suma, de *desgarramiento* que dan al texto literario su valor de excepción en el contexto histórico y cultural en el que se produce, índices que permitirán escindir los períodos de una historia de la literatura científico-social?

Sin hacer referencia por ahora a la científicidad de la escritura histórico-literaria tradicional, la mediación de los objetos de conocimiento y la hipótesis aludida le proporcionarían a esa escritura, además de un oxigenamiento temático

<sup>16</sup> Como veremos más adelante, los valores semánticos axiológicos que definen las categorías, clases, tipos y subtipos de discursos literarios, pertenecen a las dimensiones fundamentales de la sociedad y constituyen el campo-base de referencia de lo que podríamos llamar la “historia literaria fundamental”, frente a la cual la “historia literaria modelizante” selecciona los *hechos* literarios a ser historiados gracias a la sistematización de los valores económicos, políticos, étnicos, etc., realizados por el enunciador del discurso histórico-literario; de ahí nace la necesidad de que la historia de la literatura sea redactada por historiadores de formación científico-social.

vivificante, a lo menos ciertos criterios (por muy frágiles que pudiesen resultar al comienzo) que posibiliten el reconocimiento de los diferentes discursos literarios y su instalación particular en el discurso histórico. Podría sugerirle, en efecto, los lineamientos cognoscitivos para fundar una *tipología* de las estructuras discursivas —orales y escritas— susceptibles de asumir las representaciones histórico-literarias (relato, lírica, escenificación, etc.) o un lenguaje descriptivo que si bien no constituiría desde un principio una axiomática depurada, fuese suficientemente operativo para sus propios fines, en otras palabras, la determinación de las propiedades y características de los enunciados histórico-literarios capaces de enunciar aquellos *hechos* histórico-literarios realizados sea por sujetos colectivos, sea por sujetos individuales, en cuanto agentes de ese *hacer programado* (= actividades humanas literarias) previamente definido y denominado *acto literario* capaz, a su vez, de recibir el vertimiento de ciertos contenidos semánticos específicos de “historia literaria modelizante”.

En esta vía y a modo de ejemplo, uno de los puntos más sensibles de esa futura axiomática es sin duda la distinción *funcional* en dos niveles: *a*) el de las actividades humanas programadas como actos literarios por un grupo humano dado en un momento de su devenir y *b*) la selección controlada, por el historiador de la literatura, de algunos de esos actos literarios en tanto actos históricamente representativos para ese grupo y ese momento. La distinción funcional de esos dos niveles en el discurso histórico-literario, presupone que la *literatura* en tanto objeto de conocimiento debe ser entendida como *un macrovalor socioideológico de representación manifestado en lengua y/o escritura, susceptible de ser evaluado y apropiado como un bien de cultura por la sociedad que lo produce*. ¿Y cómo definir, desde esa perspectiva, la naturaleza conceptual del macrovalor socioideológico de representación mencionado en una definición operatoria? Dicha naturaleza conceptual es, ciertamente, de orden *taxonómico* dependiente al mismo tiempo de la estructura social que se trata y de su modo de producción literaria: etnoliteratura, literatura académica, literatura obrera, literatura de reclusión, etc.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> En este caso, los conceptos de “subliteratura” o “literatura menor” que presuponen la existencia de la institución literaria como para-

A partir de la determinación del (o de los) modo(s) de producción literaria para la formación socio-económica y discursiva elegida, procede la operación de selección: toda historia de la literatura es, por fuerza de las cosas, una antología; quiero decir con ello que una manifestación literaria cualquiera es *históricamente significativa* y por lo tanto enunciable como *hecho* histórico-literario, gracias a la inscripción de uno o más *enunciados de estado*<sup>18</sup> encargados de manifestar la densidad semántica<sup>19</sup> del valor literario predeterminado por cada modo de producción específico.

Pero ciertamente la historia de la literatura no registra solo el aspecto estático del *hecho* literario escogido; es, ante todo, el registro de su aspecto evolutivo, del cambio de los valores literarios en el transcurso temporal y en la movilidad espacial de los modos de producción literaria. Lo que en buen romance quiere decir que en la historiografía literaria, además de los enunciados de estado definidos por la presencia en la estructura profunda de la modalidad sustantiva (ser y/o estar), se encuentran los enunciados encargados de enunciar las *transformaciones*<sup>20</sup> de los valores (y no solo su reproducción) y consecuentemente se hallan modalizados, siempre en la estructura profunda, por la modalidad operatoria (hacer).

La narratividad historiográfica de la literatura participa, pues, de las mismas restricciones enunciativas de cualquier discurso narrativo; lo fundamental, lo propio de la narratividad histórico-literaria radica en la determinación semántica del *acto literario* elegido en su doble dimensión —sincrónica

---

digma frente al cual otra producción literaria es subvaluada, no tienen cabida en esta taxonomía.

<sup>18</sup> Según A. J. GREIMAS, "los algoritmos históricos se presentan como estados, en otras palabras, como estructuras estáticas" (*Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 104; cfr. pp. 108 y 112).

<sup>19</sup> L. Goldmann llega, incluso, a sostener sobre este punto que "antes de buscar las relaciones entre una obra literaria y las clases sociales del tiempo en que ella ha sido inscrita, es necesario comprenderla a ella misma en su significación propia [...] La tarea del historiador dialéctico es de obtener, por medio de un análisis [...] inmanente, la *significación objetiva* de la obra, significación que puede, sólo en seguida, tratar de poner en relación con los factores económicos, sociales y culturales de la época" (*op. cit.*, pp. 48 y 50).

<sup>20</sup> Cfr. A. J. GREIMAS, *ibíd.*, pp. 112-115.

y diacrónica— que reúne “el aspecto evolutivo de la historia y su aspecto estático de contrariedad valorativa”,<sup>21</sup> en el marco de la categoría taxonómica cualitativa<sup>22</sup> que le corresponde. El acto literario, una vez puesto de manifiesto por el respectivo enunciado de estado, será relacionado *a fortiori* —causal (lo que excluye el azar) y temporalmente— por enunciados de transformación dinámica y dialéctica a la vez, a un enunciado de estado *precedente* (*propter hoc*) y a otro *consecuente* (*post hoc*), ambos regidos por el mismo modo de producción literaria.

Ahora bien, mientras el enfoque tradicional de la secuencialidad de los (*micro-*, *macro-*) hechos literarios propuesto por el historiador de la literatura es *integrativo*, vale decir, que para él los hechos literarios se suceden unos a otros organizados y diferenciados (pero coexistentes) por rasgos reproductivos e institucionalizados académicamente (escuelas, estéticas, influencias, epígonos), la visión de la historiografía literaria materialista sobre la secuencialidad histórico-literaria deberá considerar los *cortes epistemológicos* (Foucault) que dialectizan socio-ideológicamente el fenómeno literario, fenómeno que se ubica en el centro de los enfrentamientos culturales y de la trama de las relaciones entre las entidades constituidas como grupos sociales, por efecto de cierto transcurso histórico específico. Es decir que el enfoque *integrativo* debe ser sustituido por las implicancias lógicas de una *visión polémica* que rescate las crisis y los enfrentamientos discursivo-literarios entre los estados precedente, presente y consecuente no sólo al interior del canal temporal del modo de producción literaria que los rige, sino también en relación a las otras temporalidades históricas<sup>23</sup> propias de aquellos otros modos de

<sup>21</sup> P. Haidu, *op. cit.*, p. 224.

<sup>22</sup> En este sentido, A. J. GREIMAS apunta que “la descripción histórica, en la medida en que manipula sólo acontecimientos significativos y no cualquier acontecimiento, no puede ser en definitiva otra cosa que la organización de las categorías cualitativas” (“Sur l’histoire événementielle et l’histoire fondamentale” en *Geschichte-Ereignis und Erzählung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1973, p. 152).

<sup>23</sup> C. LÉVI-STRAUSS hace notar al respecto que “de hecho, todas las sociedades humanas tienen una historia, igualmente larga para cada una, puesto que esta historia se remonta a los orígenes de la especie. Pero, mientras que las sociedades llamadas primitivas se bañan en un fluido histórico al cual se esfuerzan por permanecer impermeables, nuestras sociedades interiorizan, valga la expresión, la historia para conver-

producción literaria concurrentes y discordantes (por ejemplo, la concurrencia en un momento dado de la historia literaria de un país de dos o más modos de producción literaria discordantes: etnoliteratura y literatura académica) e incluso desviantes o suplantables (por ejemplo, como efecto de la conquista y colonización de un pueblo, la perversión de su modo de producción literaria ancestral). En coyunturas semejantes a estas, el instrumento de descripción y explicación proporcionado por el análisis de la *desemantización* y la *resemantización* discursivas, no es nada desdeñable.

\* \* \*

El deslinde del *acto literario* a ser enunciado como un *hecho* de la acción histórico-literaria,<sup>24</sup> depende en última instancia, como se ha visto, de la determinación del modo de producción literaria, del juego de los rasgos sociales, económicos, políticos e ideológicos pertinentes (el acto literario está siempre dotado con características dependientes de las categorías que pertenecen al dominio de la estructura social de donde procede) y de las connotaciones culturales particularmente significativas en dicho acto para la historia literaria.<sup>25</sup> Los contenidos semánticos y semióticos de naturaleza colectiva e individual que se encuentran vertidos en cada texto literario oral o escrito, se supeditan infaltablemente a ese deslinde

---

tirla en el motor de su desarrollo" (*Arte, lenguaje, etnología*, México, Siglo XXI Editores S. A., 1969, p. 34); de ahí la incongruencia denunciada por A. Colombres sobre las historias de la literatura que sólo mencionan la literatura ancestral precolombina y no su continuidad histórica: ellas pretenden "fijar las culturas indígenas en el estado en que se hallaban al ser sojuzgadas, negándoles la paternidad de todo cambio posterior, [esta] ha sido la forma de neutralizarlas, de convertirlas en objetos de una acción histórica ajena, en meras lacras del presente, sin puertas al futuro" ("Elementos para una teoría de la cultura de Latinoamérica" en A. COLOMBRES (comp.) *La cultura popular*, México, Premia Editora, 1983, p. 126).

<sup>24</sup> "La obra misma es para el artista y sobre todo para el pensador —dice L. Goldmann— no sólo una acción, sino incluso la más eficaz de las acciones que le sean accesibles" (*op. cit.*, p. 53).

<sup>25</sup> Yuri Lotman ha demostrado que lo que finalmente decide las propiedades literarias (u otras) de un texto cualquiera, no son sus cualidades literarias intrínsecas, sino las actitudes connotativas de quien lo evalúa a partir de un contexto cultural dado (obrero, campesino, ancestral, institucional, etc.).

previo puesto que no son comparables, por ejemplo, las variantes idiolectales producidas por la discursivización de un mismo texto etnoliterario por cada informante,<sup>26</sup> de un lado, y las versiones idiolectales que resultan de las modificaciones —por lo general estilísticas— de un poema, del otro; la participación del receptor del mensaje etnoliterario, difiere notablemente de la lectura practicada sobre una novela de Vargas Llosa, etc.

A manera de corolario, se podría sostener entonces que los distintos modos de producción, difusión y recepción de los textos literarios, dependen en mucho del grado de cohesión de los grupos sociales productores y receptores del mensaje literario: así, mientras, por ejemplo, la literatura escrita procura independizar su código de interpretación y trata de circunscribirlo a cada texto, el código de interpretación de un texto de literatura oral trasciende esos límites hasta abarcar prácticamente el código semántico del grupo cultural que lo produce.

Dicho esto, y para ilustrar brevemente la mediación de un objeto de conocimiento, la lengua, y su respectiva disciplina, la lingüística, en la historiografía literaria, se deberá tener presente el postulado por el cual “toda formación discursiva depende de *condiciones de producción* específicas”.<sup>27</sup> De esta manera, la primera tarea será el reconocimiento de la naturaleza linguo-cultural de la sociedad cuya literatura va a ser estudiada y la identificación de los valores literarios que definen el modo (o los modos) de producción literaria a historiar, siempre en correlación estrecha con las formaciones socio-económicas e ideológicas (y sus aparatos) en una relación —y lucha— de clases. Sin embargo, a continuación solo abordaré a título de hipótesis el reconocimiento y la identificación señalados, dejando para otra oportunidad la imprescindible correlación de los resultados obtenidos con las formaciones socio-económicas e ideológicas y la lucha de clases.

!!!

<sup>26</sup> Con el agregado que, según el conocido criterio de C. Lévi-Strauss, el relato etnoliterario no se encarna en un texto (en una variante) único, sino que se constituye por la serie de correlaciones entre todas sus variantes conocidas.

<sup>27</sup> M. PÉCHEUX y C. FUCHS, “Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours” en *Langages*, 37 (Paris, mars 1975), p. 11; (subrayado en el original).

La producción literaria y las formaciones discursivas literarias de una macrosociedad pluriétnica (o plurinacional) multilingüe y pluricultural, son particularmente complejas debido a que, como señala Le Goff, "en una misma época y un mismo espacio humano puede darse la coexistencia de varias mentalidades. La historia de estas mentalidades estará necesariamente ligada a la historia de los sistemas culturales".<sup>28</sup> Tal es el caso de la producción literaria de la pluriétnica sociedad peruana, cuya materia lingüo-escritural se reparte fuera de la jerarquización obligada por la Carta Constitucional,<sup>29</sup> en una serie de lenguas, familias de lenguas y dialectos no normalizados y distribuidos, hasta donde se sabe, de la siguiente manera:

- a) el castellano del Perú se divide en dos tipos, *castellano andino* y *castellano ribereño*, el primero con tres variedades dialectales (*andino* propiamente dicho; *altiplánico*; y del *litoral* y *Andes occidentales*) y el segundo con dos (*litoral norteño* y *central*; *amazónico*);
- b) el quechua peruano también se divide en dos tipos, *quechua norteño-sureño* y *quechua-central*, comprendiendo el primero siete variedades dialectales (de *Pacaraos*, *Lincha*, *Cajamarca*, *Ferreñafe*, *Chachapoyas*, *Ayacucho*, *Cusco*) y la segunda seis (de *Huaylas*, *Conchucos*, *Huayhuash* —subdividido en *occidental*, *medio* y *oriental*— *Valle del Mantaro*, *Huánuco-Marañón* y *Huánuco-Huallaga*);
- c) la familia aru que comprende tres lenguas: *aimara*, *jacaru* y *cauqui*; y
- d) las lenguas selváticas que han sido reunidas en doce familias lingüísticas denominadas *Arawak*, *Cahuapana*, *Harakmbet*, *Huitoto*, *Jíbaro*, *Pano*, *Peba-Yagua*, *Quechua*, *Tacana*, *Tucano*, *Tupí-Guaraní* y *Záparo*, subdivididas de

<sup>28</sup> Citado por A. COLOMBRES en "Introducción" a A. Colombres (comp.) *La cultura popular*, México, Premia Editora, 1983, p. 15.

<sup>29</sup> El artículo 73 de la Constitución Peruana (1979) jerarquiza las lenguas peruanas de la siguiente manera: "El castellano es el idioma oficial de la República. También son de uso oficial el quechua y el aimará en las zonas y la forma que la Ley establece. Las demás lenguas aborígenes integran, asimismo, el patrimonio cultural de la Nación"; cfr. E. BALLÓN AGUIRRE, "Multiglosia y poder de expresión en la sociedad peruana" en A. Corbera (comp.) *Educación y lingüística en la Amazonia Peruana*, Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1983, pp. 17-27; "Política lingüopedagógica peruana", en *Revista Andina*, IV, 2, Cusco (diciembre de 1986), 479-499.

acuerdo a la distribución de los grupos en el territorio amazónico (45 recensados) más seis sub-grupos para la familia *Arawak* y tres para la *Quechua*; quedan por clasificar otras tres, *Cholón*, *Ticuna* y *Urarina*.

Desde el punto de vista sociolectal,<sup>30</sup> el castellano del Perú es el vehículo linguo-cultural que en esa sociedad plurinacional, multilingüe y pluricultural cumple la tarea de difundir y reproducir (imponer) los valores ideológicos occidentales dominantes y dominados,<sup>31</sup> mientras que a las lenguas ancestrales les toca el papel de mantener y hacer sobrevivir los valores mítico-ideológicos ancestrales y sometidos.<sup>32</sup> Ambas funciones sociales señalan, de partida, los *roles categoriales*<sup>33</sup> de los productores de discursos literarios correspondientes a las formaciones socio-económicas que tipifican a cada nación (dominante / sometidas), según el siguiente esquema:

castellano del Perú	/	lenguas ancestrales
/autoría/		/anonimidad/
“sujeto individual”	vs	“sujeto colectivo”.

<sup>30</sup> El “sociolecto” entendido como categoría que implica hipotéticamente al término “idiolecto”, es definido por A. J. GREIMAS y J. COURTÈS como “la manera específica, propia de cada sociedad, de interpretar y asumir tanto el universo colectivo como el universo individual” (*Semiótica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 392; no puedo dejar de reconocer que F. Pérus (*op. cit.*, p. 29 y ss.; p. 64, nota 19; pp. 103-104; pp. 130-133) desarrolla en este aspecto criterios muy estrechos sobre la “base lingüística” de la producción literaria e incluso una reducción inaceptable de los aportes al problema por la disciplina semiótica (por ejemplo la caricaturización de la obra de R. Barthes en *op. cit.*, pp. 61-62, nota 15); tampoco deja de sorprender, además, la falta de mención a los aportes de la sociolingüística, de la diglosia literaria, de la lingüística del discurso (o del texto), de la semiótica narrativa y discursiva, etc., que, dentro del marco de la historiografía marxista de la literatura, han proporcionado criterios de conceptualización y análisis altamente rentables.

<sup>31</sup> En cuanto a la producción de los valores literarios dominados frente a los dominantes, L. Goldmann opina que “el arte proletario, por ejemplo, es aquel que ve sus creaciones con los ojos de un obrero revolucionario y no aquel que quiere probar la justeza de la doctrina socialista o comunista; el arte burgués, es aquel que crea un mundo con cierto aspecto, cierta estructura, y no aquel que se propone defender el orden social existente” (*op. cit.*, p. 56).

<sup>32</sup> Cfr. nota 23.

<sup>33</sup> El término *rol* designa “un modelo organizado de comportamiento, ligado a una posición determinada en la sociedad y cuyas mani-

La oposición categorial *ámbito individual vs ámbito social* funda desde la mediación sociolingüística, como se ve, el primer orden de restricciones en la producción literaria de la sociedad peruana. En seguida, cada una de estas categorías dirige la *clase* de materia en la cual se manifiestan los discursos literarios en forma de textos; son dos las articulaciones textuales resultantes:

“sujeto individual” vs “sujeto colectivo”  
*escrita* vs *oral*

clases que, desde luego, discriminan la producción literaria *preferente* mas no exclusiva en cada ámbito (un texto literario cuyo modo original de producción es oral puede, en una segunda instancia, ser transcrito y entonces presentado en forma de libro). La escritura y la oralidad acogen, a su vez, los *prototipos* de discursos literarios que prevalecen en las formaciones ideológicas —socioculturales y etnoculturales— de las respectivas naciones:

*escritura* vs *oralidad*  
 /ideológico-occidental/ vs /ideológico-ancestral/

institucional / parainstitucional intercultural / intracultural

Estos prototipos se subdividen según la variación institucional de la parainstitucionalidad en las formaciones ideológicas socioculturales de predominio occidental; y según la mayor o menor densidad semántica de la combinatoria de los valores occidentales y ancestrales en las formaciones ideológicas etnoculturales. Ello da lugar a los siguientes *tipos*:

*parainstitucional* vs *intercultural vs intracultural*  
 semiinstitucional/desinstitucional tradicional etnoliterario  
 oral

En las formaciones ideológicas socioculturales, los discursos literarios desinstitucionalizados admiten una división por el grado de aceptación (valores dominantes y dominados) que les confieren los aparatos ideológicos del Estado (AIE) y una subdivisión por el orden del soporte escriturario en que se sustentan:

---

festaciones son ampliamente previsibles” (A. J. Greimas -J. Courtés, *op. cit.*, p. 344).

*desinstitucional*  
marginado / clandestino  
impreso / no-impreso

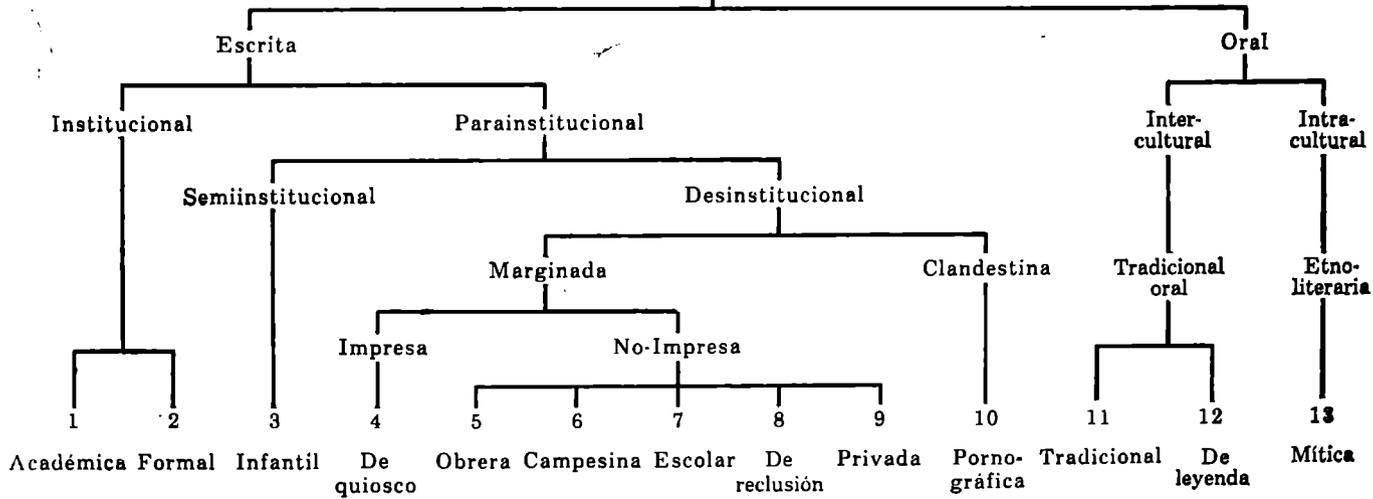
Finalmente, la aplicación de todas estas coerciones culmina en la clasificación taxonómica hipotético-deductiva de los *subtipos* de discursos literarios producidos por la pluralidad de naciones que componen a la sociedad peruana, a partir del multilingüismo y la pluricultura que la definen. (Véase cuadro, p. 22.)

En lo referente a la impronta de la dominación impuesta especialmente por los aparatos ideológicos del Estado (Ministerio de Educación, Universidades, Academia, etc.) sobre la producción de los discursos literarios, ella opera efectivamente, sea para consolidar la institucionalidad, sea para jerarquizar la parainstitucionalidad de esos discursos literarios escritos, pero no es categorial sino gradual y escalar entre los términos de la dominación: dominante / semidominante / dominado. A título hipotético, es posible prever la siguiente escala de acuerdo a las fuerzas de dominación que habitualmente obran en las formaciones discursivas durante la evolución de la historia peruana:

- a) Discursos literarios dominantes:
  - 1. Académicos
  - 2. Formales
- b) Discursos literarios semidominantes:
  - 1. De quiosco
  - 2. Infantiles
  - 3. Escolares
- c) Discursos literarios dominados:
  - 1. Obreros
  - 2. Campesinos
  - 3. De reclusión
  - 4. Privados
  - 5. Pornográficos

Los discursos literarios orales ocupan, en el Perú, el escalón más bajo de la opresión cultural, el *sometimiento* (la su-

PRODUCCION LITERARIA PERUANA



bordinación y la segregación, al mismo tiempo). Por lo demás, cada uno de los subtipos de discursividad literaria<sup>34</sup> mantiene su respectiva alteridad cultural en sus respectivos auditorios de origen, lo que obliga a considerar en el trazado de la historia de la literatura peruana no solo el registro de los distintos "ritmos cronológicos" al observar la evolución de cada subtipo de discurso literario, sino también su trenzado con los otros subtipos coetáneos (las correspondencias mutuas, las interferencias, etc., que prefiguran una autonomía relativa para cada uno) y sus soluciones de continuidad:<sup>35</sup> por un accidente sociohistórico determinado, cierto subtipo de discurso literario puede quedar en suspenso para retomar nuevo impulso tiempo después. A la manera de las lenguas que no viven ni mueren, sino que están en uso o dejan de usarse (la historia de la lengua hebrea es un ejemplo), algunos subtipos de discurso literario pueden quedar en estado de "hibernación".

Así, los actos literarios que mantienen la supervivencia de los subtipos de discursos son, en cuanto *hechos* significativos para la historia literaria, *actos necesarios* que deben ser distinguidos de los actos literarios contingentes. Sin embargo, la continuidad histórica de un subtipo cualquiera de discurso literario, depende de la redundancia de sus coerciones fundadoras (*valores axiológicos* o categorías generales que los definen) las cuales, al permanecer diacrónicamente (su "tendencia secular"), constituyen la *historia literaria fundamental*, a partir de la cual se diseña la *historia literaria modelizante*,<sup>36</sup> es decir, la historia construida con la participación de los procedimientos de mediación filológica, lingüística, et-

<sup>34</sup> Estos subtipos de discursividad literaria han sido definidos, comentados e ilustrados por E. BALLÓN AGUIRRE, "La producción narrativa peruana: de la Academia al graffiti", en A. Escobar, E. Ballón y L. Millones, *Antología general de la prosa en el Perú*, vol. III, Lima, Edubanco, 1986, pp. 555-574.

<sup>35</sup> P. Veyne observa que "nada prueba que la manera occidental de escribir la historia como relato continuo perdurable, sea la única concebible o la mejor" (*op. cit.*, p. 63).

<sup>36</sup> En criterio de F. BRAUDEL "los modelos son sólo hipótesis, sistemas de explicación sólidamente ligados según la forma de la ecuación o de la función: esto igual a aquello o determina aquello. Tal realidad no aparece sin que tal otra la acompañe, y de ésta a aquella, se revelan relaciones estrechas y constantes" (*op. cit.*, p. 64).

nológica, etc., procedimientos que facultan decidir los *algoritmos ideológicos* de la producción literaria según la oposición categorial directriz *conformismo / inconformismo*. En esta historia modelizante se localizan y despliegan, por último, los productos de los actos literarios necesarios, los textos-muestra o corpus textual literario encargado de representar la *literariedad* (= calidad literaria) constituyente de la *historia literaria manifestada* por la sociedad peruana.

Si atendemos ahora a la organización de la "dialéctica de la duración"<sup>37</sup> histórica de la cual la historia literaria es solo una parte, podemos ordenarla siguiendo los tres planos indicados, todo de la siguiente manera:

Historia literaria	Dialéctica de la duración histórica
Fundamental	<i>Larga</i> : permanencia de los subtipos literarios.
Modelizante	<i>Media</i> : participación de la interpretación filológica, lingüística, etnológica, etc.
Manifestada	<i>Corta</i> : serie de textos literarios significativos.

Estas "duraciones" solidarias entre sí, permiten la fragmentación de la historia literaria en períodos,<sup>38</sup> épocas, etapas, que no son los mismos para todos los subtipos de discursos literarios dado que, por ejemplo, los escritos no tienen la "solidez teatral, casi eterna" de los orales: los primeros son "más sensibles" a los incidentes y rechazos, a las intemperies múltiples de la historia".<sup>39</sup>

A tales alturas, soy plenamente consciente de la pobreza esquemática de las propuestas apenas esbozadas. No he bus-

<sup>37</sup> F. Braudel, *ibíd.*, p. 44 y ss.

<sup>38</sup> Para A. J. GREIMAS, "el corpus, sea colectivo sea individual, es comprendido como una sucesión discontinua de elementos de significación que pueden ser sometidos a lo que, en historia, se llama *periodización*" (*Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 150).

<sup>39</sup> F. Braudel, *op. cit.*, p. 73.

cado aquí otra cosa que formular, lo repito una vez más, una hipótesis para acceder a la comprensión regulada de algunos aspectos de la compleja producción literaria propia de las sociedades plurinacionales como la peruana; es éste solo un alto, una “pascana” (como decimos en los Andes), en el camino reflexivo ya iniciado hace algún tiempo<sup>40</sup> y que debe proseguir afinando y ahondándose sobre todo en el plano operatorio. Este trabajo que, por cierto, no será obra de una sola persona, antes que postular la reforma de la historiografía tradicional —lo que va de sí— quiere contribuir con su esfuerzo a la reivindicación de los productos alienados (*alienatus*, lat. “que no es dueño de sí”) de la cultura ancestral, tarea en la que están hoy decididamente comprometidas las disciplinas sociales.

ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE

<sup>40</sup> Cfr. E. Ballón Aguirre, “El discurso de la historia de la literatura peruana” en *Socialismo y participación*, 33, Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación (marzo de 1986), 65-82; “Lenguas, literaturas y discursos: la multiglosia peruana” en E. Yepes (editores), *Estudios de historia de la ciencia en el Perú*, vol. II, Lima, Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología-Sociedad Peruana de Historia de la Ciencia y la Tecnología, 1986, pp. 1-39.

LA BÚSQUEDA DE CATEGORÍAS CRÍTICAS  
EN EL SIGLO XIX: *ESCRITORES Y POETAS*  
SUD-AMERICANOS DE FRANCISCO SOSA

1. En el período subsiguiente a la independencia, los países hispanoamericanos fueron teatro de un ferviente debate sobre la necesidad de una palabra propia, concebida como manifestación palpable de una existencia autónoma. Son los años en que, en salones y academias, en periódicos y certámenes poéticos, se discute sobre el "deber ser" de las literaturas nacionales.<sup>1</sup> A esta búsqueda se sumó naturalmente, sobre todo en la segunda mitad del siglo, la voluntad de registrar esa palabra, de difundirla, de hacerla reconocer en su peculiaridad, colocándola en un proceso que mostrara su significación y su valor. Es decir, que de algún modo trazara su historia, por más incipiente que ésta fuera.

La primera tarea que tuvieron que enfrentar quienes en ese período intentaron plantearse una reflexión sobre la literatura hispanoamericana, fue la de rastrear sus manifestaciones; empresa nada fácil si se consideran los problemas de incomunicación que debían ser superados para reunir el material. En otro trabajo<sup>2</sup> he tratado de mostrar cómo el primer resultado de esos esfuerzos, las antologías de poesía hispanoamericana que se compilaron en Hispanoamérica después de

<sup>1</sup> Sobre la importancia de estas instituciones en el debate sobre la literatura nacional, puede verse por ejemplo FÉLIX WEINBERG, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977 2º; J. L. MARTÍNEZ, "México en busca de su expresión", en D. COSÍO VILLEGAS (comp.) *Historia general de México*, México, El Colegio de México 1981 3º, vol. II.

<sup>2</sup> R. Campra, "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político", en prensa en *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid. Ese trabajo, como el que aquí presento, son dos capítulos de una investigación más amplia sobre proyecto literario y proyecto político en Hispanoamérica en el siglo XIX.

la Independencia, fueron no solo un recuento de lo existente, sino que desempeñaron también el papel de titubeantes historias de nuestra literatura.

Ese "nuestra" debe entenderse en sentido global, ya que la primera certidumbre que alentaba a compilaciones y críticos, es que se trataba de una literatura unitaria (y no solo por razones de lengua). Alrededor de los años 40 se va desarrollando, paralelamente a la búsqueda de una identidad nacional, la conciencia de una identificación supranacional que constituirá "lo americano". Así es que el planteo sobre la literatura está indisolublemente ligado a un proyecto extraliterario: definirse como nación; definirse como conjunto unitario de naciones.<sup>3</sup>

Casi al mismo tiempo que las recopilaciones de textos poéticos, generalmente acompañados por noticias biográficas y juicios críticos, se empiezan a publicar reflexiones más o menos orgánicas sobre la literatura hispanoamericana como sistema. Es cierto que la insuficiencia de medios lleva, las más de las veces, a consideraciones fragmentarias y reducidas a un panorama de la producción contemporánea, y que está ausente —no podría ser de otra manera— la elaboración teórica sobre el cómo y el por qué de una historia de la literatura. En la visión de estos autores, lo insoslayable es el proyecto extraliterario: el para qué. Se busca esencialmente mostrar —demostrar— que esa literatura existe, y que su espesor cronológico se está construyendo hacia el futuro.

Por eso no me parece justificada la crítica que en alguna oportunidad se le hizo a Juan María Gutiérrez de haber malgastado sus energías dedicándose al estudio de oscuros autores

<sup>3</sup> En este período, a la definición de lo nacional en literatura a menudo se superpone como equivalente la idea de lo americano. El título de un certamen poético que se celebró en Montevideo en 1841, por ejemplo, era "¿Cuál es el carácter presente de la poesía nacional, o por mejor decir, americana?" (citado en *Capítulo. La historia de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 244). Al no poder cuajar políticamente el americanismo —el sueño de la "patria grande" se ha derrumbado—, los escritores-políticos tratan de reanimarlo a través de la dimensión literaria; la literatura se ve como el lugar y el instrumento en que América puede encontrar su identidad y su armazón unitaria.

coloniales.<sup>4</sup> Tal vez insignificantes, sí, si se los considera en referencia a una historia de la literatura concebida como muestrario de excelencias, pero fundamentales si lo que se quiere es trazar las coordenadas en que ciertas excelencias se hicieron posibles, o definir los campos culturales y las líneas de tensión que los atraviesan. Es lo que me lleva en este caso a elegir, como ejemplo de un modo de pensar la literatura hispanoamericana a fines del siglo pasado, un texto sin duda menor, como *Escritores y poetas Sud-americanos* del mexicano Francisco Sosa.

2. En 1890, Francisco Sosa publica un volumen de ensayos sobre autores sudamericanos (poetas y escritores en sentido amplio) con el que se propone dar a conocer el "estado actual de las letras en Sud América".<sup>5</sup> En las intenciones del autor, el proyecto es más ambicioso, ya que éste no debería ser sino el primer volumen de una serie dedicada a tan "vasto asunto" (p. 287). El área ha sido elegida no por criterios de exclusión de las demás, sino por su representatividad: los sudamericanos son para Sosa los autores que más cumplidamente encarnan un ideal de americanismo, y en consecuencia

<sup>4</sup> Me refiero al prólogo de JUAN P. RAMOS a *Los poetas de la Revolución* de J. M. Gutiérrez: "Desentierra muertos de la historia literaria de América. Busca, en cuanto escondido hay, papeles y referencias sobre centenares de escritorzuelos, de quienes nadie se acuerda ni en la ciudad que los vio nacer. Sacrifica los mejores años de su madurez a la tarea de compilar. Ni los escritos ni las personas merecen el derroche de semejante esfuerzo. Carga sobre los hombros, con obstinación increíble, el ideal de querer demostrar al mundo que si el despotismo español, del cual abomina, despreció y aniquiló la riqueza espiritual de sus colonias, la historia literaria de América, por un milagro de generación espontánea, es rica en biografías y obras merecedoras de mayor agradecimiento póstumo" (en JUAN M. GUTIÉRREZ, *Los poetas de la Revolución*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941, p. XXI). A esa "obstinación increíble" de Gutiérrez rinde en cambio merecida justicia el ensayo de BEATRIZ SARLO, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1967.

<sup>5</sup> F. Sosa, *Escritores y poetas Sud-americanos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1890 (a esta edición remiten todas las citas, en las que sólo he modernizado la acentuación). F. Sosa (1848-1925), como los autores que estudia, fue a la vez hombre de letras (se dedicó a la poesía, el cuento, la historia, etc.) y desempeñó numerosos cargos públicos (prefecto de Coyoacán, diputado, senador). Colaboró además en la mayor parte de los periódicos literarios de su tiempo.

pueden, por una parte, servir de ejemplo a los autores mexicanos; <sup>6</sup> por otra, proporcionar al lector los medios para reconocer lo americano en la literatura.

Con este fin Sosa presenta, precedidos de una "Introducción" y seguidos de una nota final "Al lector", en un orden que no responde a criterios geográficos, cronológicos o de género sino al "deseo de evitar enojosas rivalidades" (p. XIX), 17 ensayos sobre autores sudamericanos vivos: cuatro peruanos (Ricardo Palma, Luis Benjamín Cisneros, Clorinda Matto de Turner, José Antonio de Lavalle), siete argentinos (Bartolomé Mitre, Juana Manuela Gorriti, Carlos Guido y Spano, Rafael Obligado, Ricardo Gutiérrez, Mariano A. Pelliza, Adolfo Carranza), dos chilenos (Guillermo Matta, Eduardo de la Barra), un ecuatoriano (Numa Pompilio Llona), un uruguayo (Juan Zorrilla de San Martín), un venezolano (Nicanor Bolet Peraza, un colombiano (Jorge Isaacs).

Esta lista de nombres revela la preocupación por ofrecer una selección representativa de distintos modos y funciones de la escritura: poetas como Obligado, novelistas como Isaacs, historiadores como Mitre, periodistas como Carranza... Pero hay algo que da unidad al conjunto, y que Sosa se esfuerza por demostrar, poniendo de relieve los mismos elementos al presentar a cada autor. Por una parte, el interés estético o cognoscitivo de las obras, que se evidencia a través del análisis y de las citas de juicios positivos que otras personalidades del arte y de la crítica han dado sobre ellas; por otra, el valor moral de las personas, que la biografía se encarga de destacar. Valor moral es, en este caso, sinónimo de compromiso con los destinos de la patria, de activa participación en la vida política. De Ricardo Palma se subraya que fue "secretario del caudillo revolucionario el coronel D. José Balta" y "Senador de la República en tres Legislaturas" (p. 4); de Mitre, que "comenzó a ser útil a su patria desde su primera juventud, pues en 1838, es decir, cuando contaba diez y siete años, se distinguió en el sitio de Montevideo" (p. 14)... Quien no fue

<sup>6</sup> La preocupación de no haber dado nacimiento en México a una literatura suficientemente caracterizada es causa, por una parte, de una insistente búsqueda de ejemplos (véase más adelante la reflexión de Altamirano sobre Bello, Olmedo, etc.); por otra, del rechazo de esos ejemplos en nombre del orgullo nacional (como en el caso de Francisco Gómez Flores citado más adelante).

diputado o Ministro Plenipotenciario, como Matta, ganó laureles en los campos de batalla, como Bolet Peraza; y si sus funciones fueron menos prestigiosas, como en el caso de Pelliza, oficial mayor de la teneduría de libros en la aduana de Buenos Aires, se testimonia que desempeñó su cargo "con general aplauso" (p. 211).<sup>7</sup> Por otra parte, muchos de estos escritores, ya sea por dolorosas razones de exilio o bien por misiones diplomáticas, compartieron la suerte de otros países americanos, de modo que, más allá de la ciudadanía de origen, representan a Hispanoamérica entera.

3. En este tipo de consideraciones se inscribe también el papel que Sosa atribuye al lector de su libro. Si los elementos comunicativos, si las apelaciones "al lector", están tan insistentemente marcados, no se trata de un puro hecho retórico, sino del signo de una búsqueda: búsqueda de la aceptación y la respuesta. El autor ha arrostrado la inmensa dificultad de documentarse, de reunir su material, porque espera que todo eso encuentre en el destinatario su razón de ser. En primer lugar, despertando entre los lectores un conocimiento que llevará a la constatación de la fraternidad:

[...] en pos de la fraternidad literaria que su lectura engendrará a no dudar, vendrá por modo natural y sencillo la fraternidad política, las íntimas y estrechas relaciones internacionales, y de allí la unión y la fuerza de los Estados hispanoamericanos en cuyos destinos futuros tenemos gran fe (p. XV).

Esta fe a primera vista ingenua en el poder de la literatura tiene sin embargo su razón de ser en la convicción de que ninguna autonomía es posible sin el orgullo de reconocerse —y hacerse reconocer— como sujetos productores de cultura, y no como pura naturaleza, objeto de explotación. Así tras un primer destinatario mexicano, tras un presumible destinatario hispanoamericano,<sup>8</sup> se vislumbra también un llamamiento

<sup>7</sup> En la crítica hispanoamericana ha sido constante el énfasis puesto en la participación de los literatos en la vida política. Al respecto véase la lista de extraordinaria longitud de los escritores-presidentes del siglo XIX, que indica PEDRO HENRIQUEZ UREÑA, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

<sup>8</sup> Un punto que merecería un estudio específico, es el del destinatario femenino de este tipo de textos —no sólo lectoras, sino también

a Europa. Ese es el significado que se adjudica, por ejemplo, a los viajes de Numa Pompilio Llona en España, Francia, Inglaterra, Bélgica, Italia y Suiza:

Su genio, podemos decirlo así, ha dejado adonde quiera un reguero de luz que ha iluminado los espíritus y les ha hecho comprender que el mundo por Colón descubierto es más rico por la inteligencia de sus hijos que por el oro que encierra en sus entrañas; que el pensamiento de sus hijos se eleva aún más que las más elevadas cordilleras y que las águilas y los cóndores; y que el desdén con que las más de las veces se habla en Europa de los pueblos latino-americanos nace de la injustificable ignorancia de sus gratuitos detractores (p. 75).

Si por una parte Sosa menosprecia a quienes en América solo reconocen el valor de las producciones mexicanas después que se las ha aprobado en España,<sup>9</sup> por otra no puede ocultar su complacencia al transcribir los juicios favorables de españoles (Valera, Barrantes, Leopoldo Alas) e italianos (G. A. Cesareo) sobre Ricardo Palma, o Guillermo Matta, o Juana Manuela Gorriti.<sup>10</sup>

La importancia fundamental, sin embargo, se concede a los críticos y escritores hispanoamericanos: se anotan y comentan las opiniones de Juan María Gutiérrez sobre Palma, de Palma sobre Clorinda Matto de Turner, de Calixto Oyuela sobre Obligado, de Altamirano sobre Isaacs... Pero no se trata tan solo de indicar en Echeverría, José Domingo Cortés, Guillermo Prieto o Santiago Estrada los verdaderos garantes

---

escritoras— al que los autores se dirigen explícitamente. En este caso, como es obvio, la apelación a la mujer se produce cuando se analizan las obras de CLORINDA MATTO DE TURNER y de JUANA MANUELA GORRITI, de las que Sosa alaba la ausencia de melancolía y sentimentalismo, caracteres “típicos de la inmensa mayoría de las producciones del ingenio femenino...” (p. 184).

<sup>9</sup> “Existe en México un grupo, numeroso por cierto, de cultivadores de las letras y de sectarios de ellos, que necesita saber —para admitir por buena una obra— que el mérito de ella hubiese sido reconocido por una celebridad española” (p. 118).

<sup>10</sup> El agradecimiento final que en la nota “Al lector” Sosa tributa a críticos españoles (Valera, Barrantes y sobre todo Menéndez y Pelayo, a pesar de sus límites); a editores, libreros y compiladores de distintos países (de Garnier en París a Lagomaggiore en Buenos Aires), transparente el contexto en el que Sosa coloca idealmente su actividad, es decir, entre la de aquellos que han tratado de dar a la literatura hispanoamericana un lugar en la cultura de Occidente.

del valor de los autores estudiados. Más que remitir a un Olimpo de autoridades, lo que se busca es indicar el texto que se analiza como foco de un sistema de lecturas, revelador de la importancia que en cada país hispanoamericano se concede a las producciones de los otros países. En efecto, aunque también se citen juicios sobre un compatriota (Echeverría sobre Mitre, por ejemplo), en la mayoría de los casos se trata de alabanzas que un escritor o crítico de un país tributa a un escritor de otro país. A pesar de las dificultades, pues, los textos circulan, se aprecian y se discuten; es decir, se los lee buscando no solo un deleite estético, sino la confirmación de actitudes y posiciones frente a dos grandes problemas comunes: la unidad americana y la definición de lo americano.

4. El concepto de unidad, en referencia a Hispanoamérica, era, entonces como ahora, a la vez una obviedad y una pregunta, una constatación y un problema no resuelto. Es interesante notar, en este sentido, que la introducción al texto tiene su punto de partida en una polémica con el crítico Francisco Gómez Flores, por el discurso que éste pronunció en el Liceo Mexicano. En esa oportunidad, Gómez Flores se lamenta de que los críticos, desdeñando a los autores mexicanos, dirijan casi exclusivamente su interés a los sudamericanos, y por su parte reivindica para la historia de México una originalidad absoluta. De esto se sirve Sosa para argumentar en cambio la comunidad de origen e idioma, la identidad de costumbres e instituciones de los pueblos americanos, mostrando cómo en todas las etapas de la historia (precolombina, colonial, independentista, contemporánea) México y las demás naciones pueden jactarse de análogas realizaciones (cultura azteca y cultura inca, heroísmo de los defensores del Anáhuac y de los araucanos, etc.) y dolerse de los mismos males (rapacidad de los conquistadores, monotonía de la vida colonial y, en sus días —de los que solo enumera los aspectos negativos—, desaciertos en la administración, ambiciones de mando, motines, luchas fratricidas...). La originalidad mexicana se manifiesta en cambio en la actuación de la Reforma que sancionó la separación de la Iglesia y del Estado, y en la guerra contra la intervención y el imperio: el territorio americano, tanto en lo positivo como en lo negativo, es para Sosa una unidad.

A esta toma de posición explícita de la "Introducción",

se suman ciertos procedimientos menos vistosos pero igualmente efectivos. La comparación, por ejemplo, sugiere sin necesidad de demostrarlo, que la coincidencia de inspiración o de formas entre los autores estudiados y los mexicanos, responde a una unidad más impalpable y profunda:

*Rimas* intituló Mitre su colección como entre nosotros Altamirano (p. 16).

Entre nuestros poetas, Roa Bárcena, como Numa Pompilio Llona entre los sudamericanos, se ha inspirado ante una gran obra pictórica (p. 83).

De manera más subterránea, una intertextualidad apenas aludida —como cuando Sosa retoma palabras del *Santos Vega* de Obligado para referirse al surgimiento de las ciudades en zonas hasta poco antes desérticas—<sup>11</sup> insinúa la concepción de la literatura hispanoamericana como una trama unitaria, en la que las palabras ya dichas constituyen el sistema de referencia de lo por decir.<sup>12</sup>

Por eso resultaría impropio la colocación de un autor según su nacionalidad, ya que es más bien el tipo de inspiración, y el eco que encuentra, lo que determina su pertenencia:

No es aventurado decir que la Oda de Guido y Spano, rebotante de entusiasmo por la causa justísima de México [...] puede y debe ser colocada en preferente sitio entre los patrió-

<sup>11</sup> Creo que el eco de "Al conjuro, en la ancha zona / derramábase la Europa...", de "...mil ciudades el desierto / levantaba de sí mismo..." es fácilmente perceptible en las palabras de Sosa: "[...] se recordó a los americanos del Norte el prodigio de levantar y poblar una gran ciudad como por un conjuro mágico, y nadie cuidó de añadir que en el Sur se había realizado prodigio semejante, convirtiendo la pampa solitaria en metrópoli populosa [...] (pp. 162-163).

<sup>12</sup> La idea de la literatura hispanoamericana como literatura unitaria no sólo a causa de factores extratextuales, sino gracias a su constitución como sistema de reenvíos textuales, manifiesta sus primeros tanteos en este tipo de alusiones. En nuestros días ya no se trata de tanteos sino de una proliferación intencional, como demuestran las declaraciones de García Márquez sobre el uso, en *Cien años de soledad*, de personajes procedentes de novelas de distintos autores (Entrevista de R. CASTRO, "Con Gabriel García Márquez" [1967], en AA. VV., *Recopilación de textos sobre García Márquez*, Casa de las Américas, La Habana 1969, p. 29. Sobre este problema remito a mi artículo "Intertextual-Intratextual. El sistema de la narrativa hispanoamericana", en SAÚL YURKIEVICH [comp.], *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986).

ticos cantos de los poetas nacionales, pues en esa oda se traducen con tal elocuente verdad los sentimientos de la nación mexicana, que cualquiera que no sepa en donde vio la luz Guido y Spano, le creería hijo de la patria de Cuauhtémoc y de Juárez (pp. 85-96).<sup>13</sup>

Ahora bien, es cierto que esto se propone como un hecho, pero también es cierto que se insiste en la idea de unidad como aspiración aún no lograda. Lamenta Sosa que, en muchos casos, los autores del Sur no gocen en México del renombre merecido:

El nombre de la Sra. Gorriti sería popular en México si el injustificable aislamiento en que hemos vivido respecto de las Repúblicas Sud-americanas no hubiese ocultado a los ojos de la inmensa mayoría de nuestra sociedad las producciones de tantos y tan egregios autores como forman el tesoro de las letras en aquellas Repúblicas hermanas (pp. 53-54).

No se trata de todos modos de un problema de reconocimiento literario: este aspecto se ve en inextricable trabazón con el problema de una unidad política y económica que por el momento aparece como puro anhelo, ya que ante las agresiones externas cada pueblo americano se encuentra solo y, peor todavía, a veces hasta tiene que defenderse de las "Repúblicas hermanas". La biografía del peruano José Antonio de Lavalle es entonces pretexto para una amarga reconvencción a Chile por su actitud en la guerra del Pacífico:

[...] mal se compadecen la grandeza y la altitud de miras de esa nación, con la crueldad desplegada por ella a la hora de vencer a una República hermana [...] Grandes destinos tienen que llenar en América los pueblos hispano-americanos, y es, por lo tanto, un crimen empobrecerse, aniquilarse en luchas fratricidas en vez de buscar en la comunión de sus

<sup>13</sup> La nacionalidad adquirida por obra y gracia de la inspiración poética es un lugar común entre los críticos hispanoamericanos ya desde la primera mitad del siglo. El compilador de la antología *El parnaso Oriental* (editada en Montevideo en 1834), por ejemplo, no incluye solamente a autores uruguayos, sino también a argentinos, bolivianos y hasta españoles, que por la elección de sus temas demuestran su amor patriótico hacia el Uruguay (cfr. *El parnaso Oriental o guirnalda poética de la República uruguaya*, edición de G. GALLINAL, Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1927, nota al poema de Pedro Delgado, p. 92).

ideales el acrecentamiento de su poder, de su grandeza y de su respetabilidad (pp. 253-254).

Es que si bien había quedado ya atrás el fantasma de la dominación española, eran suficientemente claras las intenciones de los Estados Unidos como potencia extranjera ante la cual los estados hispanoamericanos debían presentarse unidos. Otra biografía, la del venezolano Bolet Peraza, delegado de su país a la Conferencia Internacional convocada en Washington, da motivo a Sosa para encarecer la unidad como salvaguarda de la "autonomía y de los legítimos y sagrados derechos de la América Latina" (p. 166). Tan desproporcionado es el espacio dedicado a discutir la actitud poco batalladora del delegado (diez páginas: la mitad del capítulo) que resulta legítimo preguntarse si su inclusión no sirve sobre todo como pretexto para un llamado de alerta, no precisamente literario.

5. Si pasamos al plano específicamente literario, el "americanismo" de las obras aparece como el criterio más o menos implícito que ha determinado la elección de los autores:

Nuestro ideal ha sido siempre la formación de una literatura que revista los caracteres de nacional, y si nos complace la lectura de los libros sudamericanos es precisamente por su color local, por su americanismo [...] (p. XV).

En ese sentido, había una difundida sensación en México de que los poetas del Sur habían ido más lejos en la caracterización de lo nacional, entendiéndolo por "nacional" la captación del entorno. En la segunda mitad del siglo, Altamirano ponía como ejemplo a Bello, Olmedo, Mármol o Echeverría, quienes

[...] cantan siempre sus mares, sus montañas, su cielo, su sol, sus flores, sus pampas y sus vírgenes. Cantan a su patria, cantan a la libertad.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Citado por J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 1055. Resulta inevitable la comparación con las palabras de Gutiérrez "[...] y si hemos de tener una literatura, hagamos que sea nacional, que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza, así como nuestros lagos y anchos ríos sólo reflejan en sus aguas las estrellas de nuestro hemisferio" ("Fisonomía del saber español. Cuál deba ser entre nosotros", en F. Weinberg, *op. cit.*, p. 154, subrayado del autor). Creo que valdría la pena indagar en profundidad —si no se ha hecho ya, cosa que ignoro—, la función del discurso figural en las argumentaciones sobre lo nacional en literatura.

La representatividad concebida en términos más o menos mecánicamente descriptivos se va superando sin embargo hacia fines de siglo. Afirmaba en 1885 Gutiérrez Nájera:

Hoy no puede decirse al literato que sólo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de los héroes nacionales.<sup>15</sup>

En esta posición se coloca Sosa: lo americano puede sí rastrearse en la presencia del paisaje, pero su origen está en algo más profundo: en la condición mestiza de América. Así lo explica en su análisis de *Tabaré*:

[...] no es que creamos que la poesía americana exija en sus manifestaciones la descripción del suelo para ser original, para encerrar, digámoslo así, el alma del nuevo mundo [...] [*Tabaré*] es esencialmente americano porque en él palpita, como dijimos ya, la propia vida que nosotros alentamos [...] *Tabaré*, dirémoslo apropiándonos de la frase de Justo Sierra cuando hablaba de Morelos, es el mestizo, el hijo de dos razas altivas y valerosas a quienes el destino pusiera un día frente a frente para que tras rudo batallar se refundieran en una sola predestinada a asimilarse todas las grandes ideas, todos los grandes progresos que habían ido acumulando desde siglos atrás los hijos del Viejo Mundo, y llamada a distinguirse por su amor a la libertad [...] (pp. 127-128).

La idea de mestizaje no debe aquí entenderse solo en un nivel temático sino más bien como una fuerza estructurante que determina el enfoque de temas no exclusivamente americanos. Desde este punto de vista resulta significativo que Sosa, refiriéndose a Obligado, cite un fragmento en el que Valera, al mismo tiempo que destaca la originalidad del autor argentino, percibe en él los ecos de la cultura española; y que seguidamente transcriba un fragmento en el que Oyuela hace notar cómo la herencia griega y bíblica no ofusca en Obligado "la enérgica espontaneidad americana" (p. 142). Hay pues

---

Autores de distintas latitudes (Cortés, Corpancho, Altamirano, Gutiérrez, etc.) recurren constantemente a los mismos campos metafóricos (agua, astros, flores...). Su análisis permitiría esablecer, a partir del reconocimiento de los *topoi* de la época, sus valencias simbólicas. Al valor de lo figural en la argumentación ha dedicado páginas brillantes F. ORLANDO, *Iluminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>15</sup> Citado por J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 1063.

una idea de fusión cultural en la que el viejo mundo aporta fundamentalmente ciertos esquemas decantados por el tiempo; corresponde al nuevo mundo la tarea de vivificarlos con su "espontaneidad".<sup>16</sup>

Dentro de esta concepción más amplia —aunque no rigurosamente organizada— del problema, pueden leerse las páginas que Sosa dedica a las características que tiene, o más bien debe tener la lengua española en América: la lengua aparece como el territorio metafórico del mestizaje, que el prestigio de la literatura legítima. Sosa intenta definir un ideal equidistante entre un purismo imposible, que no dejaría percibir la voz americana, y una igualmente imposible autonomía que llevaría a la incompreensión: en una urdimbre española se han de entretrejer los elementos autóctonos, sin que esto produzca tensiones o desgarramientos.<sup>17</sup> Con este enfoque Sosa discute la posición de Pelliza, deteniéndose en los peligros de un americanismo entendido como acentuación del léxico propio, con lo que el texto terminaría confinado en un ámbito "exótico":

Líbreme el cielo del servilismo que aqueja a algunos [...]; mas creo y creeré siempre que la profusión de palabras exóticas, que el abuso de provincialismos en un escrito, hacen que la lectura provechosa de éste, se circunscriba a un pueblo determinado —a aquél en donde fue producido— lo cual no basta en verdad a satisfacer la noble y legítima aspiración de un autor [...]. Tan cierto es esto, que la mayor parte de los autores que hacen gala de hacinar provincialismos en sus producciones, cuidan de poner notas que los traducen o que los definen conforme al Diccionario (pp. 215-216).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Concepción que ha producido una larga descendencia, si se piensa en los enfoques actuales que ven en la literatura latinoamericana sólo la vigencia de lo a-racional, la capacidad mítica, lo "real maravilloso", etc.

<sup>17</sup> Se perciben aquí los ecos de las polémicas sobre la lengua que alcanzaron sus momentos culminantes hacia 1842, con la oposición entre Sarmiento y Bello en Chile, y hacia 1866, con Altamirano y Pimentel en México.

<sup>18</sup> Es tal vez Carpentier quien, en nuestros días, ha formulado con más precisión la verdadera naturaleza de este problema; que no es por cierto un problema exquisitamente lingüístico: "Enrique Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal, en lo conocido por todos. La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra *palmera* basta para definir, pintar mostrar, la palmera. Pero la palabra *ceiba* —nom-

A los jóvenes escritores en busca de una lengua reconocible como americana, Sosa aconseja pues —valga el oxímoron— una audacia mesurada. Al respecto, es sumamente decidora la metáfora de la fragancia —con sus connotaciones de algo más sensitivo que intelectual; algo que persiste más allá de la cosa que lo produce; algo fácil de reconocer pero prácticamente indefinible; etc.— que Sosa emplea en referencia a los autores que considera ejemplares desde este punto de vista. De *Tabaré* se dice que en él “se respira [...] cierto penetrante perfume de tierra americana” (p. 116); de Altamirano y Obligado se realza además la síntesis entre inspiración poética (“saben”) y voluntad (“quieren”):

Reflexione detenidamente la juventud estudiosa, la que al cultivo de la literatura se dedica, reflexione en todo esto, y vea cuán pueriles, cuán dañosos son los escrúpulos que abrigan los que en su mal entendido afán de velar por la pureza del idioma, caen en indigestos arcaísmos y se encuentran cohibidos, y despojan a sus escritos de la espontaneidad que brilla en los de aquellos que, como Obligado en la Argentina y como Altamirano en México, saben y quieren embellecer las páginas de sus libros con las fragantes flores de la tierra americana (p. 145).

6. Estas observaciones no significan que la elección de Sosa esté subordinada a motivos absolutamente extraliterarios. Si bien en algunos casos, como el de Bolet Peraza o el de Pelliza, su preocupación primordial parece ser encontrar puntos que debatir, en general lo que lo empuja es mostrar la excelencia estética de la producción literaria americana. El primer aspecto en que insiste es el de la libertad de temas y formas por parte del poeta, que el crítico está obligado a respetar:

---

bre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles”— no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco [...] Son árboles americanos que forman parte, por derecho y presencia, de la novelística americana. Pero no tienen la ventura de llamarse *pino*, ni *palmera*, ni *nogal*, ni *castaño*, ni *abedul*. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Pouchkine les ha dedicado uno que otro verso. Por lo tanto, hay que hablar de la ceiba, hay que hablar del papayo” (ALEJO CARPENTIER, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Tientos y diferencias*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974 2º, pp. 30-31).

No hay, entre los que se dedican a ese difícilísimo magisterio, quien no pretenda sujetar a determinado cartabón las obras que caen bajo su dominio. De aquí que si el poeta no se propone ser adepto de una escuela filosófica, si procura únicamente realizar el arte por el arte, sin fines ulteriores [...] declárasele indigno de su siglo, indigno de su fama (pp. 241-242).

Las páginas que insistentemente Sosa dedica a aclarar su posición son reveladoras del peso que, en cambio, se concedía a este tipo de argumentos. Es por eso que, en referencia a Guido y Spano, de quien ha destacado el patriotismo y el afecto con que ha seguido la causa mexicana, pone especial cuidado en puntualizar las razones literarias y no políticas de su estima:

Lejos de mí, al insistir en los merecimientos que a nuestra gratitud tiene el poeta argentino, la idea de atraerle por este medio admiradores por comunión de ideas políticas y no por el reconocimiento de sus altísimas dotes como inspirado cincelador de estrofas, egregio artista y gloria de las letras latinoamericanas. No ha menester, ciertamente, de que en su favor se pongan en juego tan pobres recursos (p. 97).

Yendo más allá de divergencias políticas, y siguiendo en esto la tradición de los liberales mexicanos que abrieron las páginas de sus periódicos a la colaboración de los conservadores,<sup>19</sup> Sosa ensalza las producciones de Zorrilla de San Martín, por más que éste en su país sea un "adepto del partido conservador" (p. 119); o juzga con imparcialidad la biografía que José Antonio de Lavalle dedica a Olavide, autor de inspiración católica (cfr. pp. 247-249).

El sistema de valores puesto en juego implícitamente, tiende de todos modos a equilibrar el aspecto moral (ya sea de los textos como de los autores) y el específicamente literario. Desde este punto de vista, es una vez más Pelliza quien le sirve de pretexto para mostrar la ineficacia de ciertos parámetros en la evaluación de una obra de arte:

<sup>19</sup> En *El Renacimiento*, revista fundada por Altamirano en 1869, colaboraron por ejemplo los imperialistas y conservadores Montes de Oca y Roa Bárcena. Esta apertura cultural no nació, de todos modos, de consideraciones puramente estéticas, sino de la conciencia de la necesidad de un movimiento de concordia nacional.

Podré no estar, y en efecto no lo estoy, de acuerdo con algunas de las teorías estéticas del Sr. Pelliza, como por ejemplo, cuando en sus conversaciones literarias afirma que cuando una novela no expresa siquiera un principio de moral doméstica, o no tiene por fin realizar la virtud o combatir el vicio, carece de significado en las funciones lógicas del espíritu ennoblecido por la civilización [...] (p. 215).

El modelo positivo no es en cambio tan fácil de establecer: los criterios que Sosa aplica oscilan de lo grandioso a lo verdadero, pasando por lo emocional y lo elegante: el valor de las *Tradiciones* de Palma reside en “la exuberante manifestación que en ellas hace de la riqueza y galanura del habla castellana” (p. 10); el de Guillermo Matta en “la robustez de su inspiración y la forma cada día más perfecta de sus patrióticos cantos” (p. 47); el de *La tierra natal* de Juana Manuela Gorriti en la “facilidad y gallardía admirables” con los que presenta “ante la vista del lector los más hermosos paisajes” (p. 67).

Son éstos, de todos modos, los modelos de crítica vigentes en la época de Sosa, a quien, por otra parte, se le debe reconocer la voluntad de dar al lector los elementos para un juicio propio. Por eso abundan, en el caso de los poetas, las transcripciones de fragmentos, a veces de textos enteros, indicio de una actitud poco autoritaria. Y Sosa, al excusarse del “defecto” de citar, devela en cambio, irónicamente, la parcialidad de una crítica que solo se detiene en lo biográfico y lo ideológico:

Y no es extraño que copiemos [de Numa Pompilio Llona] algunas de sus producciones, o fragmentos de ellas, incurriendo en un defecto que más de una vez ha sido censurado con justicia; el cual defecto consiste en multiplicar las citaciones de los pasajes culminantes de las obras del autor a quien se estudia, como si no bastara dar a conocer su espíritu, sus tendencias, y la escuela literaria de la que es adepto (pp. 75-76).

7. El texto de Sosa define con nitidez, gracias a sus mismos límites, las líneas de una construcción ideológica que trata de naturalizarse y presentar el problema —aún hoy no resuelto— de una formulación unitaria de lo americano como si se tratara de un hecho incuestionable, o bien como si su solución radicara en enunciar su existencia literaria.

A partir de esta certidumbre nacida más de un deseo que de una constatación, se desarrolla sin embargo una voluntad de conocimiento que se expresa en la tentativa de constitución de un corpus. Ese corpus, en la intención del autor, irá definiéndose por aproximaciones sucesivas: en este caso, haber elegido a los "sudamericanos" no implica una caracterización regional de la literatura, sino una concepción de ejemplaridad de los autores que se ha decidido presentar al público. Al mostrar lo que están escribiendo los sudamericanos, se muestra lo que se hace —lo que se puede hacer— en toda Hispanoamérica.

Coherentemente, el concepto de literatura se amplía aquí al concepto de "escritura": si por un lado los poetas merecen un tratamiento especial —son por ejemplo los únicos a los que se les reconoce el derecho a ser citados ampliamente—, se considera en modo implícito que, para reconocer el fenómeno literario hispanoamericano no basta analizar las manifestaciones líricas o ficcionales. Periodistas e historiadores presentan, para Sosa, una especificidad en el enfoque de su tarea que los identifica como "americanos" y que en muchos casos homologa sus producciones a las que se suele definir como "literarias" en sentido estricto.

*Escritores y poetas Sud-americanos* trasluce la superación de ciertas posiciones preceptivas y esquemáticas que, por lo menos teóricamente, concedían la preponderancia, como elemento de juicio, a lo extraliterario. Más allá de las discusiones que en el siglo pasado —y en nuestros días— se enmarañaban en torno a la unidad/heterogeneidad hispanoamericana, y a la posibilidad de definición de lo americano, Sosa muestra una de las soluciones posibles: la modestia del recuento, lo que no implica que esté ausente el riesgo de la opinión. A todo esto subyace la convicción de que si no se empieza por recoger el material, por ordenarlo y ponerlo en contacto, no hay reflexión posible, es decir, no hay construcción de una historia, si suponemos que ésta debe desentrañar los modos y las causas, a más de exponer los datos de un proceso.

La obra de Sosa —como en su momento las antologías— no ambiciona la etiqueta de "historia de la literatura" pero constituye sin duda una muestra de las etapas por las que se ha ido pasando en la búsqueda de un esquema global de la literatura hispanoamericana en su transcurso histórico. Si hoy

leemos *Escritores y poetas Sud-americanos*, no es ciertamente para aprender historia de la literatura, para informarnos con exactitud sobre Clorinda Matto de Turner o Rafael Obligado, sino porque en sus páginas podemos rastrear más bien la historia de esa historia: junto a la ostentación de algunas certidumbres, la desazón de ciertas carencias más aludidas que confesadas, que determinaron los criterios con los cuales, a fines del siglo pasado, se trató de afirmar la existencia de un material cuya historia valía la pena escribir.

ROSALBA CAMPRA

Università della Basilicata  
Roma

## TRADICIÓN, TRADUCCIÓN, TRANSCULTURACIÓN: HISTORIOGRAFÍA Y EX-CENTRICIDAD

La literatura brasileña —y esto podrá ser válido para otras literaturas latinoamericanas (dejando a un lado la cuestión de las grandes culturas precolombinas, a ser considerada desde un ángulo propio)— nació bajo el signo del Barroco. La idea de nacimiento es, aquí, solamente metafórica. No se la puede entender desde el punto de vista ontológico, sustancialista-metafísico. No debe ser comprendida en el sentido de búsqueda de un “punto de origen”, a partir del cual se pudiese fundar la cuestión de la “identidad” o del “carácter nacional”, visto a su vez como una presencia entificada, plena, *terminus ad quem* al que se arribaría al cabo de un proceso evolutivo de tipo lineal, biológico, basado en una “teleología inmanente”, conforme al modelo propuesto por la historiografía “organicista” del siglo pasado.

El Barroco significa, paradójicamente, la no-infancia. La idea de “origen” solo puede tener cabida, aquí, en cuanto no implique la de “génesis”; si se la entiende en el sentido de “salto” y “transformación”, como, al enfatizar la palabra *Ursprung* en su acepción etimológica, lo hace W. Benjamin, en su libro sobre el *Trauerspiel* alemán del mismo período.

Del mismo modo, tampoco la literatura brasileña tuvo origen, en el sentido genético, embrionario-evolutivo del término, ya que no tuvo infancia. La palabra *infans* (niño) quiere decir: “aquél que no habla”. El Barroco es, por lo tanto, un no-origen. Una no-infancia. Al emerger con el Barroco, nuestras literaturas nunca fueron *afásicas*, no evolucionaron desde un limbo afásico-infantil hacia la plenitud del discurso. Como ciertos héroes mitológicos, ya nacieron adultos y expresándose con desenvoltura en un código universal altamente elaborado: el código retórico barroco (influido ya, en el caso brasileño,

por el manierismo de Camões, un poeta que había ejercido, por su parte, influencia sobre Góngora y Quevedo, los dos grandes nombres del Barroco español).

La cuestión del “nacionalismo” literario brasileño no puede ser considerada desde un punto de vista cerrado, monológico. Ni es posible explicarla como la proyección o emanación de un “espíritu” nacional, que fuese gradualmente develándose y revelándose en cuanto tal, hasta encarnarse en una presencia plena, en un momento de plenitud “logofánica”, que coincidiría con una especie de “clasicismo” nacional (Machado de Assis, en la conclusión de nuestro período de “formación”, el Romanticismo, sería, por definición, el exponente de este momento de apogeo).

Desde el Barroco, o sea, desde siempre, no podemos pensarnos como una identidad cerrada y concluida, y, sí, como *diferencia* (en la acepción de J. Derrida), como apertura, como movimiento dialógico de la diferencia, contra el telón de fondo de lo universal. Nuestra entrada en el palco literario es, desde el principio, un salto vertiginoso a la escena del Barroco, o sea, una articulación diferencial con un código universal altamente sofisticado. Gregorio de Matos (1636-1695), apodado “Boca del Infierno”, primer gran poeta brasileño, recombina Camões, Góngora y Quevedo, incorpora africanismos e indigenismos en su lenguaje, recurre a la parodia y a la sátira en un juego intertextual “carnavalizado”, en el que los elementos locales se mezclan con los “estilemas” universales, según un proceso de hibridación continua (el portugués mestizo en que Gregorio de Matos escribe está ya, a su vez, cargado de españolismos...). Como la mexicana Sor Juana, el peruano Caviades, el colombiano Hernando Domínguez Camargo, el brasileño Gregorio de Matos practica un barroco diferencial, irreductible al modelo europeo. Una vez dominadas las reglas del juego, explota en un sentido personal, e incluso subversivo, las posibilidades combinatorias del código común: un código siempre móvil y cambiante, en sus reconfiguraciones individuales. Tiene razón Lezama Lima cuando se refiere al Barroco latinoamericano como el arte de la “contraconquista”, una “gran lepra creadora”. Opinión la suya que puede cotejarse con la del brasileño Oswald de Andrade, que ve en el Barroco el estilo “de los descubrimientos”, que rescata-ron a Europa “de su egocentrismo ptolomaico”.

Esa práctica diferencial articulada a un código universal es también, por definición, una práctica de traducción. Por haber, por ejemplo, re combinado y sintetizado dos sonetos de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosísima María”) en un tercero (“*Discreta e formosissima Maria*”), Gregorio de Matos fue acusado de plagio. Los críticos que lanzaron esta acusación no comprendieron que Gregorio de Matos procedía con relación a Góngora como un traductor creativo (como, en nuestro siglo, Ungaretti), al tiempo que llevaba a cabo la “desconstrucción” irónica de la máquina lúdica barroca, develando, metalingüísticamente, el ingenio combinatorio que la hacía funcionar. (Y no debemos olvidar que Góngora, para elaborar los sonetos que serían re-trabajados por Gregorio de Matos, había extraído, a su vez, elementos de Garcilaso de la Vega, de Camões y de la poesía latina del *carpe diem*, dentro de la práctica genérica de la *imitatio*, característica del período).

Barroco, en la literatura brasileña y en diversas literaturas latinoamericanas, significa, al mismo tiempo, hibridismo y traducción creativa. Traducción entendida como apropiación transgresiva e hibridismo (o mestizaje) como práctica dialógica y capacidad de expresar al otro y expresarse a sí mismo a través del otro, bajo la égida de la diferencia. En ese sentido, las reflexiones de W. Benjamin sobre la “alegoría” tienen una significación especial para la consideración del Barroco iberoamericano: “alegoría” en su acepción etimológica de “decir alternativo”, un “decir otra cosa”; un estilo en el que cualquier cosa puede, en el límite, significar cualquier otra. Quien mejor formuló esta visión de una literatura “ex-céntrica” (es decir, fuera de centro, des-centrada) de un país latinoamericano —la literatura brasileña, en el caso que me sirve de ejemplo— como proceso transformacional de traducción creativa y transgresiva, fue, pienso, Oswald de Andrade (1890-1954), en el contexto de nuestro Modernismo, o sea, la vanguardia brasileña de los años 20. El “Manifiesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, por él retomado al final de su vida, en los años 50 —en el ensayo de revisión del dogmatismo marxista *La Crisis de la Filosofía Mesianica*—, no es sino la expresión de la necesidad de establecer una relación dialógica y dialéctica entre lo nacional y lo universal. No es casual que su lema sea una usurpación fónica, una “mistranslation” por homofonía,

del célebre verso dilemático de Shakespeare: "To be or not to be, that is the question". Oswald de Andrade reformula dicho verso sustituyendo el verbo "to be" por la palabra "tupí" (término que designa la lengua general de los indios brasileños en la época del descubrimiento) y proclama: "Tupí or not tupí, that is the question". La «antropofagia», respuesta a esa ecuación irónica del problema del origen, es una especie de *desconstruccionismo* brutalista: devoración crítica del legado cultural universal, llevada a cabo no a partir de la perspectiva sumisa y conciliatoria del "buen salvaje", sino desde el punto de vista desengañado del "mal salvaje", devorador de blancos, antropófago. "Sólo me interesa lo que no es mío" —afirma Oswald de Andrade en el "Manifiesto"— y propone transformar "el tabú en totem". Ese proceso de deglución antropofágica no involucra una sumisión (una catequesis), sino una "transculturación", o, mejor, una "transvaloración": una visión crítica de la Historia como "función negativa" (en el sentido de Nietzsche). Todo pasado "otro", todo pasado con el cual mantenemos una relación de "extrañamiento", merece ser negado. Merece ser comido, devorado, diría Oswald. Es la suya una actitud no reverencial ante la tradición: implica expropiación, reversión, desjerarquización. Una vez más —y no es mera coincidencia— cabe evocar aquí a Lezama Lima, quien, en cierto modo, también trató de leer el pasado (la historia) "devorativamente", como una "sucesión de eras imaginarias", pasibles de ser repensadas a través de una "memoria espermática", capaz de sustituir los nexos lógicos por sorprendentes conexiones analógicas.

Parece así aplicarse a la literatura brasileña y a las demás literaturas latinoamericanas la refutación que el estructuralista checo Jan Mukarovsky hizo, en un ensayo de 1946 (reformulado y reiterado por el mismo teórico en 1963, en su fase marxista), de la supuesta influencia de las literaturas "preferenciales" sobre las llamadas literaturas "menores", cuestión está planteada de manera apriorística y unilateral por la ciencia literaria tradicional. Para Mukarovsky, esa visión de la literatura comparada tradicional —responsable por el "complejo de pequeño pueblo" de la literatura checa— sería mecanicista, no-dialéctica. La imagen de una "literatura pa-

siva”, guiada en su evolución por la “intervención casual de influencias externas”, le parece falsa. Las influencias no actúan por sí solas, sin presupuestos, en el ambiente en que intervienen; por el contrario, se combinan con el contexto local, a cuyas necesidades se subordinan. Son objeto de una selección y de una rearticulación, cambian de inflexión. De ahí la conclusión de Mukarovsky: “Los influjos no son expresiones de superioridad esencial y de subordinación de una cultura con relación a la otra; su aspecto fundamental es la reciprocidad”.

En la literatura brasileña, Machado de Assis (1836-1908) no es, simplemente, el punto armonioso de culminación de una evolución literaria gradual, que vendría desarrollándose desde el prerromanticismo de tendencias nativistas. Su aparición no es explicable, ni previsible, si se la juzga como resultado plenamente maduro de un proceso homogéneo de “construcción genealógica”, de un “proceso rectilíneo de abrasilamiento”. Machado de Assis no representa un momento de “aboutissement”, sino un momento de ruptura. Su nacionalismo no es ya el nacionalismo ingenuo de ciertos románticos de aspiraciones ontológicas, sino un nacionalismo “crítico”, “en crisis”, “desgarrado”, en constante diálogo con lo universal. Machado de Assis es nacional por no ser exactamente nacional, como Ulises, mitológico fundador de Lisboa en el poema de Fernando Pessoa, “fue por no ser existiendo”, y, solo en ese sentido, “nos creó...” Es de Machado de Assis (conforme lo señala Augusto Meyer) la metáfora de la cabeza como “buche de rumiante”, donde “todas las sugerencias, una vez mezcladas y trituradas, se preparan para una nueva masticación, complicada química en cuyo proceso ya no es posible distinguir el organismo asimilador de las materias asimiladas”. Este Machado de Assis, “devorador” de Laurence Sterne y de otras incontables influencias, fue considerado un brasileño descuidado de su ‘casticidad’, extravagante, imitador de ingleses y alemanes, por el más importante crítico literario de su tiempo, Silvio Romero, que, despectivamente, caracterizó como ‘estilo de tartamudo’ al modo machadiano de escribir, elíptico, irónico, reticente [...]”. Y sin embargo es Machado de Assis, por su singularidad a la vez atípica y universalista,

por su carácter incaracterístico, es decir, por su lectura selectiva y crítica del código literario universal a partir del contexto brasileño, pero también desde una óptica extremadamente personal aun dentro de ese contexto (baste considerar la reacción de Silvio Romero), el más representativo de nuestros escritores del pasado. En cierto sentido, él es, para la literatura brasileña, con todas las implicaciones de esa idea, nuestro Borges del ochocientos... No es por mera coincidencia que escritores contemporáneos como John Barth o Cabrera Infante sean hoy sus lectores y admiradores. Y ¿por qué no pensar en Macedonio Fernández, el maestro de lo "inacabado", como el "eslabón perdido" entre Machado y Borges?

Quiero concluir con un testimonio personal. Pertenezco al grupo de poetas brasileños que, en los años 50, lanzó el movimiento nacional e internacional de poesía concreta. Un movimiento que, en el ambiente brasileño, tomó rumbos propios. Retomó el diálogo con el Modernismo de los años 20 (especialmente con Oswald de Andrade). Al mismo tiempo que sostenía propuestas de vanguardia radical en el plano del lenguaje, en la tentativa de desarrollar una poesía antidiscursiva, sintético-ideográfica, jamás dejó a un lado la preocupación con la tradición. Con la revisión polémica de la tradición, desde un ángulo de enfoque crítico y creativo. En ese sentido, repensamos el Barroco: Gregorio de Matos fue definido por Augusto de Campos como "el primer antropófago experimental de nuestra poesía"; mi libro *Galaxias* ensaya la abolición de fronteras entre poesía y prosa, buscando aliar rigor constructivista y proliferación neobarroca. Redescubrimos, en nuestro Romanticismo, al olvidado poeta Sousândrade (1832-1902), autor de "El Infierno de Wall Street" (parte del largo poema *Guesa Errante*), suerte de "Walpurgisnacht" anticolonialista, ambientado en el "Stock Exchange" de Nueva York hacia 1870 y escrito en un estilo caleidoscópico y polilingüe, que anticipa los procesos de montaje cinematográfico de la poesía contemporánea. Que ese mismo grupo de poetas hiciese de la traducción creativa (o "transcreación") una práctica constante, inspirándose en el ejemplo del "make it new" de Ezra Pound, en las teorías de Roman Jakobson y en el ensayo de W. Benjamin sobre la tarea del traductor, es algo extrema-

damente coherente. Nos empeñamos programáticamente en “transcrear” al portugués una selección de *Cantos* de Ezra Pound; poemas visuales de e. e. cummings; fragmentos del *Finnegangs Wake* de James Joyce; el poema-constelación de Mallarmé “Un Coup de Dés”; Goethe, Hoelderlin y Brecht, así como dadaístas y vanguardistas alemanes; Dante y Guido Calvalcanti, así como Ungaretti; los provenzales, en especial Arnaut Daniel; Bashō y los haikaístas japoneses; poetas rusos (en este caso, con la colaboración de Boris Schnaiderman), desde el simbolismo de Blok y Biély, pasando por Jlébnikov, Maikóvski, Pasternak, Mandelstam, hasta Guenádi Aigui, poco conocido en ese entonces (1968); y así sucesivamente. Mi último trabajo en ese campo fue la recreación de “Blanco”, el gran poema reflexivo y erótico de Octavio Paz, en un libro publicado en 1986 bajo el título de *Transblanco*. Por otra parte, desde 1983 estoy estudiando el hebreo, con el propósito de hacer lo que nunca fue hecho en portugués: la traducción de fragmentos de la Biblia empleando las técnicas más avanzadas del repertorio de la poesía moderna (en alemán, está el ejemplo de Rosenzweig y Buber; en francés, el de Henri Meschonnic).

Se trata, como puede verse, de un amplio proceso de “devoración” crítica de la poesía universal, con el propósito de instaurar una tradición de invención y crear, así, un tesoro de “formas significantes” que contribuya al estímulo creativo de las nuevas generaciones. La traducción es, desde ese punto de vista, una forma activa de pedagogía. Sobre todo cuando se traduce exactamente aquello que es considerado intraducible. “Solo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima).

“Écrire quoi que ce soit [...] est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre”, observa Paul Valéry. Escribir, hoy, en las Américas como en Europa, significará cada vez más, pienso, reescribir, remasticar. Los escritores de mentalidad monológica, “logocéntrica” —si es que aún existen y persisten en esa mentalidad— deben darse cuenta de que, también cada vez más, resultará imposible escribir la “prosa del mundo”, sin considerar, por lo menos como punto de referencia, las diferencias de esos “ex-céntricos”, al mismo tiempo “bárbaros” (por pertenecer a un periférico “mundo subdesarrollado”) y “alejandrinos” (por practicar incursiones

de "guerrilla" en el corazón mismo de la Biblioteca de Babel), llamados Borges, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, por mencionar apenas estos ejemplos significativos. Como será imposible asumir la tradición del poema moderno —o ya "posmoderno", desde el "Coup de Dés" de Mallarmé—, sin considerar las hipótesis intertextuales de *Trilce* de Vallejo, *Altazor* de Huidobro, *En la masmédula* de Gironde o *Blanco* de Octavio Paz. Sin percibir, por ejemplo, que hay un sistema de vasos poéticos comunicantes interrelacionando el "objetivismo" de William Carlos Williams, el "parti pris des choses" de Francis Ponge y el constructivismo del poeta-geómetra João Cabral de Melo Neto (punto de referencia obligatorio de la poesía concreta brasileña). El problema de las literaturas "mayores" y "menores", encarado desde un punto de vista semiológico, puede revelarse un pseudoproblema, como J. Mukarovsky lo supo demostrar. Si cada literatura es una articulación de diferencias en el texto infinito —"signos en rotación"— de la literatura universal, cada contribución innovadora se mide en cuanto tal, es un momento hasta cierto punto irreductible, "monadológico", por su singularidad, pero susceptible de nuevas correlaciones en el juego de esa combinatoria. Las luminosas *Soledades* de Góngora no suprimen la diferencia espléndida del *Primer Sueno* de Sor Juana, poema crítico y reflexivo que salta sobre la diacronía para confraternizar con el *Coup de Dés* de Mallarmé, como Octavio Paz nos lo indica en su admirable libro sobre la monja mexicana. El *Tristram Shandy* de Laurence Sterne no cancela el trazo diferencial de *Don Casmurro* de Machado de Assis, una obra que prefigura, a su vez, el modo estilístico elusivo-irónico de Borges (quien, aparentemente, jamás habría leído a Machado de Assis).

La politópica y polifónica civilización planetaria está, a mi modo de ver, bajo el signo devorativo de la traducción *lato sensu*. La traducción creadora —la "transcreación"— es la manera más fecunda de repensar la *mimesis* aristotélica, que tan profundamente marcó la poética de Occidente. Repensarla no como una pasiva teoría del reflejo y de la copia, sino como un impulso de usurpación en el sentido de producción dialéctica de la diferencia a partir de lo mismo. Ya advertía el viejo Goethe (cuya idea de *Weltliteratur* repercute en el "Manifiesto Comunista" de Marx, de 1848, en el pasaje en el que se proclama la "superación de la estrechez y del exclu-

sivismo localistas"): "Toda literatura, cerrada en sí misma, acaba por languidecer en el tedio, si no se deja, renovadamente, vivificar por la contribución extranjera". Enfrentarse con la alteridad es, ante todo, un necesario ejercicio de auto-crítica, así como una vertiginosa experiencia de ruptura de límites.

HAROLDO DE CAMPOS

(Traducción de Néstor Perlongher)

## HISTORIOGRAFÍA E HISTORIAS DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANAS

0. Una historia de la literatura está formada por series de enunciaciones sobre textos literarios presentados en una sucesión y ordenamiento cronológicos; su objetivo consiste en, además de ese ordenamiento cronológico, 1) detectar las transformaciones ocurridas de un texto a otro (historia como cambio), y/o 2) establecer la correspondencia entre esos cambios y los de la ideología de la época respectiva (historia como inserción en circunstancias temporales). El sentido de ese proceso podrá o no postularse explícitamente, pero se encontrará siempre en el presente del historiador: podrá ser, por ejemplo (para el caso que es el nuestro, de una historia de la literatura hispanoamericana), la formación de la conciencia o identidad nacional, o bien la estructura de los textos literarios contemporáneos al historiador.

Lo que acabo de decir es sin embargo una engañosa simplificación. Para comenzar, los "textos presentados" por una historia de la literatura constituyen el primer escollo: cuántos, y cuáles. La organización cronológica y la formación de series es, como se sabe, otro problema, quizá comparable al de la cuadratura del círculo, etc.

Intento aquí en cierto modo soslayar esos problemas, enfocando en cambio la articulación de diferentes discursos que en los últimos treinta años han encarado la presentación del proceso literario en Hispanoamérica. Específicamente, me referiré a tres historias de la literatura hispanoamericana: la de Enrique Anderson Imbert, la de Luis Leal, y la de Cedomil Goić, limitándome a observar y comparar las articulaciones discursivas con las que cada uno de ellos despliega el

corpus literario de las novelas escritas en Hispanoamérica durante el siglo XIX.<sup>1</sup>

Si se acepta que los discursos forman una trama de la que nadie es dueño absoluto; que los encadenamientos lógicos, las recurrencias de temas, la terquedad de significaciones transmitidas, olvidadas, redescubiertas, las continuidades temáticas, las traslaciones de conceptos, etc.,<sup>2</sup> pertenecen a una época, se encontrarán entonces en estas tres historias, publicadas en tres décadas sucesivas, modalidades y prácticas discursivas que pondrán en evidencia los cambios ocurridos en la concepción historiográfica de la literatura hispanoamericana en los últimos treinta años.

Esta comparación tendrá en cuenta los siguientes puntos: 1) la periodización; 2) la manera como se consignan los cambios o transformaciones; 3) el origen y la explicación dados para esos cambios; 4) el sentido que se les atribuye, o sea la "intriga"<sup>3</sup> que cada historia diseña al explicar e interpretar las series literarias del pasado.

## 1. PERIODIZACIÓN

El problema de la periodización, junto con su correlato, el de las generaciones, es uno de los más elaborados en la historiografía literaria hispanoamericana.<sup>4</sup> Al traerlo a cola-

<sup>1</sup> Anderson Imbert (1961); Leal (1971); Goic (1980). Como todos los historiadores de la literatura, y del arte en general, estos tres se mueven entre la historia y la crítica. No me ocuparé aquí de las peculiaridades de cada enfoque crítico, donde por otro lado se hace más evidente un giro en la historiografía de la literatura hispanoamericana. Como acotación, y en cierto modo a la manera de una justificación para este trabajo, transcribo una frase de Braudel: "Pour moi, l'histoire est la somme de toutes les histoires possibles —une collection de métiers et de points de vue, d'hier, d'aujourd'hui, de demain" (Braudel, 1969, p. 55).

<sup>2</sup> Foucault (1979), p. 215.

<sup>3</sup> Toda historiografía es subjetiva, o, según Barthes, imaginaria; el historiador escoge un itinerario de los muchos posibles para describir su campo factual. Veyne (1971) llama a ese itinerario, "intriga": "Les historiens racontent des intrigues, qui sont comme autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel [...] aucun de ces itinéraires n'est le vrai, n'est l'histoire" (p. 51).

<sup>4</sup> Me referiré aquí solamente al esquema generacional de Goic. En su *Historia* (Goic, 1980), Introducción, p. 16, da datos sobre su esque-

ción, lo hago solo porque sobre ese andamiaje se construyen las respectivas organizaciones históricas que aquí trataré.

Que el siglo XIX se extiende desde 1800 a 1900, ya se sabe que es una simple notación aritmética, guía o apoyo en un tiempo homogéneo para la consiguiente distribución de los siglos históricos. Para ningún historiador, hispanoamericano o no, el siglo XIX termina en 1900, como tampoco se inicia en 1800. En Hispanoamérica, un acontecimiento político, la revolución mexicana, provee un hito importante para marcar el fin del siglo, y es el que adoptan A. I. y L.; en cambio G. se basa en criterios estrictamente literarios y extiende desde mediados del siglo XIX hasta 1934 un período en el que se cumple el ciclo de lo que él considera la evolución de la novela moderna, siendo el siguiente el de la novela contemporánea.

Para iniciar el siglo, tanto L. como G. empiezan a contar desde 1800, aunque por diferentes razones: G., como apoyo en un tiempo homogéneo para construir su esquema generacional de períodos de quince años; L., posiblemente para atenerse al cómputo aritmético ante la falta de un hito político o literario que le resulte aceptable. Si A. I. lo inicia en 1808, se debe quizá a una coherencia con su decisión de establecer conexiones entre la historia de la literatura y la historia sociopolítica y de las ideas. Argentina (inevitable punto de referencia para él) provee una fecha exacta, 1810, de ruptura política, mientras que en México (inevitable punto de referencia para L., que también establece conexiones políticas) la ruptura no ocurrió de manera tajante.

<sup>12114.</sup> Si A. I. y L. coinciden en fijar un límite para final del siglo en 1910, es porque esa fecha señala tanto la revolución mexicana como el centenario de la revolución de mayo en Argentina. La falta de sincronización política hispanoamericana y la diferente perspectiva geográfica del historiador (Argentina para A. I., México para L.) se reflejan también en las caracterizaciones, segmentaciones, y extensión de los períodos (Véase cuadro 1, p. 72).

---

ma. En *Hispanófila*, 27 (1980), A. I., L., y G., tratan el problema de las generaciones.

Los relojes políticos llevan un ritmo sincopado para marcar las mismas horas en Hispanoamérica, y por eso quizá G. decidió no hacerlos intervenir en su organización de la materia histórica literaria. (Véase cuadro 2, p. 73.) G. prefiere el andamiaje generacional, que también usa, aunque no de manera tan elaborada, A. I.; L. por su parte suple este esquema con hitos señalados por la publicación de textos clave.

Las semejanzas y diferencias entre las tres periodizaciones ponen también de manifiesto una disyuntiva que enfrentan los historiadores del arte y de la literatura: considerar los autores, o las obras, como materia historiable. Evidentemente es el autor el que pertenece a una época; el texto en cambio, a diferencia de los hechos históricos que son objeto (o por lo menos materia) de una historia general, sigue ocurriendo mientras siga siendo leído, y por lo tanto pertenece a épocas sucesivas. Lo irrepetible es la gestación del texto; su recepción sigue ocurriendo, aunque naturalmente, con variantes.<sup>5</sup>

En resumen, A. I. concierta el movimiento de la historia de la literatura en función de tres ejes: el social (político y cultural), el individual (generacional), y el literario. L. lo hace en función de dos ejes, el político cultural y el literario, suprimiendo el generacional. G. retoma el eje generacional (individual y social), suprime el político, y afianza el cronológico objetivo. Es fácil ver que lo social político y lo individual generacional no alcanza aún un equilibrio en el concierto histórico de la literatura hispanoamericana.

Los rótulos literarios que caracterizan los períodos son los mismos para cada caso, como es norma para el siglo XIX: neoclasicismo, romanticismo, realismo, costumbrismo, moder-

<sup>5</sup> Zerner (Le Goff, 1974) señala la particularidad de la historia del arte con respecto a la simple historia, de estudiar objetos cuya existencia física los somete a un tiempo propio que los marca, los degrada y los enriquece (Zerner, p. 196). En el caso de la literatura, su historia tiene como objeto textos, cuya existencia física puede ser reconstruida filológicamente, pero la otra parte de su existencia, la imaginaria dada por la lectura, se produce en forma cambiante, en sucesivos y diferentes tiempos históricos; más aún, pertenecen a la vida mental del presente. (Podro, 1982, p. 68). Wilson (1967, p. 8) también observa: "Should not, perhaps, a literary historian concentrate rather on what was read at different times than on what was written?"

nismo, naturalismo. Términos y conceptos que se encuentran en discusión en la historia del arte en general,<sup>6</sup> pero que todos se resignan a usar, admitiendo quizá la “terquedad de significaciones transmitidas” de que habla Foucault. Problema adicional sería la validez de definiciones y delimitaciones europeas trasladadas al ámbito de Hispanoamérica, pero cuya consideración excede los límites de este trabajo.

## 2. TRANSFORMACIONES

Todos, por supuesto, coinciden en el ordenamiento “neoclasicismo”, “romanticismo”, y ya con alguna divergencia “naturalismo” / “modernismo”; pero las periodizaciones para cada tendencia, y sus variantes de configuración, divergen. Todos coinciden en que el siglo XIX comienza neoclásico; para A. I. y L. las características son neoclásicas-románticas: A. I. las enfrenta (neoclasicismo *v* romanticismo), L. las formula como transición (neoclasicismo *a* romanticismo); G. los hace sucederse cronológicamente, y extiende el período inicial (neoclasicismo) en tres subperíodos de quince años. Realismo, costumbrismo, naturalismo, aparecen en cada historia en diferentes configuraciones y períodos: desconcierto geográfico, o conceptual.

Ninguno coincide en las características del último período del siglo: modernismo para A. I.; realismo, naturalismo, modernismo para L.; tres subperíodos de naturalismo (y en el segundo de ellos, también modernismo) para G. Sin embargo, por lo menos parcialmente coinciden en el período que corresponde a modernismo, con o sin naturalismo, con o sin realismo.

Las configuraciones inicial y final respectivas son las siguientes:<sup>7</sup>

- A. I. neo. *v* rom. ———→ mod.  
 L. neo. *a* rom. ———→ mod., real., nat.  
 G. neo. ———→ nat. (1; 2, mod.; 3)

<sup>6</sup> Wölfflin lo dice, en los años veinte: “We denote the series of periods with the names Early Renaissance, High Renaissance, and Baroque, names which mean little and must lead to misunderstanding [...] but are hardy to be ousted now” (Wölfflin, p. 13).

<sup>7</sup> Tomo de cada uno los títulos de capítulo o los lineamientos dados por ellos específicamente como generales, pues no se discute aquí la substancia del contenido.

2.1. Las transformaciones que conducen de una a otra configuración son diferentes para cada caso. En A. I., una serie de sustituciones y permanencias; en el último período, supresión y permanencia:

	1826-1860		1860-1880	
	sustit.	perm.	sustit.	perm.
A. I. neo. <i>v</i> rom.	neo. por		real., cost.	
	<i>real., cost.</i>	<i>rom.</i>	por <i>nat.</i>	<i>rom.</i>
	1880-1895		1895-1910	
	sustit.	perm.	supres.	perm.
	rom. por		nat.	
	<i>mod.</i>	<i>nat.</i>		<i>mod.</i>

Las permanencias establecen la continuidad entre períodos. Las sustituciones van señalando los cambios; pero también podrían disimular una identidad que permanece, si se tiene en cuenta que en todo cambio pueden (y quizá deban) actuar causas internas, y que en este caso resulta imposible separar tajantemente lo viejo de lo nuevo.<sup>8</sup> Aunque no es esa la idea en A. I., es probable que esas sustituciones disimulen una continuidad: neo. → real., cost. → nat.; y rom. → mod. Si esto fuese así, las transformaciones según A. I. plantearían entonces, a partir de la configuración inicial, la morosa desapa-

<sup>8</sup> Wölfflin, p. 229: "Here are encounter the great problem —is the change in the forms of apprehension the result of an inward development, of a development of the apparatus of apprehension fulfilling itself to a certain extent of itself, or is it an impulse from outside, the other interest, the other attitude to the world, which determines the change?" Y en p. 235: "Strict claims for 'clear-cut' period divisions do not carry us very far. In the old form, the new is already contained just as, beside the withering leaves, the bud of the new already exists." Danto (1985, p. 249), desde el punto de vista de la filosofía analítica, se refiere al problema de la continuidad en el cambio: "...there is an immensely difficult problem here in historical ontology, the problem namely, of what *are* the elements which persist through a change." También, desde otra posición, Heidegger (1951, p. 451): "La cuestión del 'continuo' del 'ser ahí' es el problema ontológico del gestarse histórico." Aquí sin embargo interesa más que el problema en sí, lo que las obras historiográficas presentan como respuesta.

rición del neoclasicismo, que subsiste durante casi todo el siglo como realismo, costumbrismo y naturalismo; y la morosa permanencia del romanticismo que subsiste como modernismo a finales del siglo. En otras palabras, para A. I. realismo, costumbrismo y naturalismo tendrían afinidades neoclásicas, mientras que el modernismo las tendría con el romanticismo.

2.2. En L., la serie de transformaciones que llevan a la configuración final del siglo tiene una diferente regularidad: supresión y permanencia; adición y permanencia; sustitución y permanencia:

	1832-1862		1862-1888		1888-1910	
L. neo. a rom.	supres.	perm.	adic.	perm	sust.	perm.
	neo.				rom. por	
		<i>rom.</i>	<i>mod.</i>	<i>rom.</i>	<i>real.</i>	<i>mod.</i>
					<i>nat</i>	

Siguiendo el razonamiento anterior, la sustitución de romanticismo por realismo y naturalismo establecería afinidades románticas (y no neoclásicas como para A. I.). Por lo tanto, el romanticismo subsistiría a final del siglo como realismo y naturalismo. La pregunta es si el modernismo no sería entonces en última instancia una sustitución diferida del neoclasicismo inicial. Pero por otra parte, la configuración de comienzos del siglo parece plantear una sustitución de neoclasicismo a romanticismo, en cuyo caso tendríamos que o bien proponer una doble línea divergente de sustitución para neoclasicismo (neo. → rom. → real. → nat. ; neo. → mod.), o bien un cambio debido a causas externas a la configuración inicial, que parece ser la idea en L.

2.3. Para G., la única transformación es la sustitución:

*neo.* → *rom.* → *nat.*

Ya se verá que su concepción del cambio establece sin lugar a dudas la afinidad entre los términos sustituidos.

2.4. Estas transformaciones (que hasta aquí he presentado siguiendo los títulos de capítulos o los párrafos que dan lineamientos generales dentro de cada historia) se formulan

lingüísticamente en el transcurso de cada obra, a medida que se desarrolla la materia histórica literaria, por medio de construcciones y lexicalizaciones que van señalando las articulaciones del cambio.

Por lo general, en A. I. y L. las formulaciones tienden a figurar los cambios como inesperados: "nace", "aparece", "desaparece", "de pronto", "surge". Esto da a la presentación un cierto dinamismo, más evidente en A. I., menor en L. Así, en A. I. se encuentra expresiones como: "cuando menos lo esperamos, ya" (p. 186); "de pronto, el género nació en México" (p. 186); "surgió así una literatura crítica burlona... surge una literatura" (p. 217); "no tiene ya... ahora es" (p. 266); "surgió con fuerza nueva" (p. 341); etc. En L.: "rechazaron el escolasticismo y aceptaron... método científico y las ideas de la Ilustración" (p. 67); "aparece la preocupación por los asuntos criollos" (p. 167); "aparece por fin la novela" (p. 67); "por fin aparece la novela" (p. 71); "haber creado la novela hispanoamericana" (p. 72); "nace también la novela histórica" (p. 72); "nace el cuento" (p. 82); "es reemplazado por" (pp. 84, 93); "aparece el realismo" (p. 93); "ya predomina el naturalismo" (p. 118). En G. no ocurre este tipo de lexicalización; en su lugar es más común "se desarrolla", "se convierte". La formulación en A. I. y en L. sugiere una relación con el proceso del objeto de las ciencias naturales, y un cambio casi sin transición, cosa que no se ve en G.

### 3. CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD EN EL CAMBIO

3.1. A menudo se consignan en los tres las primeras ocurrencias. En A. I.: "la primera novela en Hispanoamérica" (p. 186); "el primer brote romántico" (p. 232); "la primera obra influencia de nuevas corrientes culturales" (p. 232); etc. También en L.: "la primera que pertenece enteramente a la nueva corriente" (p. 81); "apartan por primera vez los ojos de Europa" (p. 81); "la primera argentina en el género" (p. 84); etc. En G. donde la frecuencia de expresiones como "surge", "aparece", "de pronto", etc. es prácticamente cero, sí ocurren expresiones que señalan "la primera novela de América" (G. 1982, p. 371), "primera novela publicada en América" (p. 372), "la primera de un autor posiblemente criollo" (p. 388); "la primera novela histórica de lengua española"

(p. 393).<sup>9</sup> Son formulaciones que parecen equivalentes, pero en los contextos respectivos, como se verá tienen un diferente valor: A. I., al señalar estas primeras ocurrencias, enfoca el comienzo de un futuro; L., el apartamiento de un pasado; G. en cambio enfoca el pasado, para detectar en la ruptura su permanencia.

Esto no quiere decir, por supuesto, que en ninguno de los tres casos no se piense (aunque sí en algunos se olvide) que la historia es transición. En A. I. aparece explícitamente declarado en el prólogo; en L., implícitamente ya en el título del capítulo que inicia el siglo XIX (Neoclasicismo a Romanticismo); en G., casi constantemente.<sup>10</sup>

3.2. Es sin embargo significativo como índice de una preocupación por detectar una discontinuidad con respecto a lo viejo. En A. I., son frecuentes las expresiones donde se señala la novedad enfrentándola con el pasado: "nuevos caminos" (p. 186); "nuevo empuje" (p. 186); "nueva concepción de la

<sup>9</sup> Otros ejemplos en A. I.: "la primera novela esclavista" (p. 247); "primer cronista nacional" (p. 232); "acertó antes que nadie" (p. 327); "el primer ambiente de artistas" (p. 327); "abrió la serie" (p. 350); "la primera en que se analiza el modo de sentir" (p. 353); "la primera lámpara modernista" (p. 364). En L.: "la primera de tendencia realista" (p. 99); "inicia el renacimiento de la narrativa mexicana" (p. 99); "la primera de índole indigenista" (p. 117). En G.: "la primera ruptura del canon clásico por la mezcla de estilos" (G. 1982, p. 393); "primera manifestación de ruptura" (p. 393); "primer novelista hispanoamericano moderno"; "primera figura de la ilustración afrancesada" (p. 394).

<sup>10</sup> Referencias a transiciones e intensificaciones en A. I.: "continúa todavía la transición... las ideas se hacen más liberales, las formas literarias más variadas y los estilos individuales más sentimentales" (p. 186), etc. En L.: "como de transición, como época formativa de la verdadera literatura hispanoamericana" (p. 93); "la transición del romanticismo al realismo" (p. 117). En G. todos los cambios son alteraciones, o transición hacia una reorganización de las antítesis que subyacen en la forma interior. Intensificaciones: "más agresivo y creyente" (p. 77); "adquiere una boga... se extiende" (p. 78); "más discreto, más objetivo, menos abundante" (p. 86); "se desarrolla" (p. 108); "mayor riqueza estilística" (p. 110); "descomposición", "deterioro". Se refiere también a sustituciones que son desplazamientos: "desplazamiento de la fatalidad por un definido determinismo" (p. 106); estos ocurren sobre todo en los términos de las antítesis que subyacen en la forma interior: "conocimiento y error pueden sustituir adecuadamente los términos anteriores [verdad-apariencia]" (p. 107).

vida, del arte y de la historia" (p. 206); etc. En L., el adjetivo es menos frecuente: "nuevos géneros literarios" (p. 83); "nuevas formas más bien adaptadas a los temas y los asuntos" (p. 83); "creador de un género nuevo" (pp. 99, 115); a veces, señala la continuidad de formas pero la novedad de los contenidos. En G., donde como se ha visto se mantienen formaciones discursivas sobre primeras ocurrencias, las que se refieren a innovación (es en él palabra más frecuente que *nuevo*) tienen una muy alta frecuencia: "nueva característica innovadora" (G. 1982, p. 394); "nueva antropología reconocible en la visión del mundo" (p. 394); "nos pone ya ante las formas innovadoras de la novela moderna" (p. 372); "la innovación del género" (p. 389); etc.<sup>11</sup> En G., un nuevo género, una nueva obra o tendencia, no *surge*, ni *aparece*, ni *nace*: se *desarrolla*, o se *convierte*: "primer desarrollo original", "el folletín . . . se desarrollará"; "rápido y extenso desarrollo" (G. 1980, pp. 28, 51, 52, 108); "dejará de ser para convertirse" (p. 106); "se convierte en indigenismo" (p. 110); "se convierte en el asunto dominante" (p. 113). A menudo, se establece una relación con funciones de ruptura o discontinuidad: "primera manifestación de ruptura" (p. 393); "en una innovación históricamente crucial" (p. 394); etc. Lo nuevo, la innovación, se entiende en G. como resultado de procesos internos ("dinamismo interior de la antítesis", p. 81; "innovaciones parecen manar de la intuición básica", p. 133; "nueva forma interior", p. 88).

*Innovación, renovación, alteración, reorganización, regeneración*, son en G. variantes para nombrar el cambio, en repetidas ocurrencias: "el movimiento de regeneración está ausente de aquel cuadro" (p. 65); "regeneración y reorganización" (p. 81); "aspiración regeneradora de un nuevo orden" (p. 47); "impulso regeneracionista" (p. 50); "renovó fuerte-

<sup>11</sup> En A. I., otras ocurrencias de *nuevo*: "adquieren un nuevo sentido" (p. 220); "una novedosa, original" (p. 327); "la fuerza nueva, pareció nueva" (p. 341); "procedimientos novísimos" (p. 363); "renovación rítmica" (p. 363); "surgió con fuerza nueva" (p. 341); "nuevo arte de la prosa" (p. 399); "voluntad de renovación de la prosa" (p. 399). En G.: "esto constituye una originalidad y una sugestiva innovación del género" (G. 1982, p. 379); "innovadora tensión" (p. 389); "innovación interesante" (p. 390); "nuevo período . . . nueva norma . . . de manera innovadora" (p. 113), etc. En L. no son tan frecuentes; no es tanto lo nuevo, como la independencia lo que le interesa.

mente”, “ánimo regeneracionista” (p. 49); “elementos regeneracionistas” (p. 115).<sup>12</sup>

Para G., la sustitución neo. → rom. → nat. es el modo como opera en el nivel literario la in-novación, regeneración, o renovación, de la “forma interior”; el cambio ocurre en esa forma subyacente como reorganización de los polos de sucesivas antítesis, versión o adaptación americana de la oposición progresivismo-reaccionarismo planteada por Walter Scott: viejo-nuevo → civilización-barbarie → ser-parecer → función cognoscitiva-utilitaria.

Otras formulaciones de estas antítesis son en G.: descomposición-regeneración (p. 47); tradicional-moderno (p. 56); progresivismo-declinación (p. 65); recomposición-disolución (p. 57). Las variantes no son sólo léxicas, suponen una redistribución de los polos, del signo positivo o negativo que se les atribuye, y también una redistribución de los ejes de oposición: así, de la valoración positiva-negativa que supone la oposición civilización-barbarie, la de ser-parecer se orienta en función de otro eje, cognoscitivo; eje que finalmente pasa a ser uno de los polos en la oposición cognoscitivo-utilitario.

En resumen, lo nuevo, en A. I. con mayor frecuencia que en L., se consigna como descarte del pasado; en G., es el correlato de un dinamismo interno de las antítesis, producido por acumulación y tensión del pasado.

3.3. Creo que este es el punto crucial para toda concepción histórica: las causas internas o externas del cambio, su relación de continuidad o discontinuidad con el pasado. En literatura hispanoamericana, las causas externas son las in-

<sup>12</sup> Esta idea de renovación y regeneración es bíblica, tanto judía como cristiana; se encuentran tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento: Isaías, 41:1; Salmos, 103:5; pero sobre todo en San Pablo (Cor 2, 4:16; Efesos 4:23; Ro 12:2) y en el Apocalipsis, 21:5. La concepción cristiana romántica de la historia insistió en esta idea y en la revelación (Schlegel, 1848, pp. 392, 468): “But the matter of greatest moment is to watch the Spirit of God, revealing itself in history”; “The religious hope of a true and complete regeneration of the age [...] forms the conclusion to this Philosophy of History”. Por otro lado, también Marx y Heidegger presentan ideas sobre la historia que parecen reinterpretaciones desacralizadas de la renovación, y también de la revelación, bíblicas.

fluencias europeas innegables. Diferentes formulaciones para presentarlas pueden dar diferentes versiones sobre el modo como operan.

3.3.1. En A. I., la novedad ("el advenimiento", p. 205) casi siempre es importada: "la nueva sensibilidad despertada por Inglaterra" (p. 204); "la literatura europea entraba por allí españolizada" (p. 207); "prendieron los primeros sarmientos trasplantados" (p. 251); etc. Es más, entre escritores hispanoamericanos (o las obras por ellos escritas) y los europeos (o sus obras), se establece en A. I. una relación metafórica de hijos a padres: "en los hijos americanos reconocemos la misma fisonomía de los padres europeos" (p. 218). Y como los hispanoamericanos son también lectores (de Chateaubriand, Rousseau, etc.), o tienen una fisonomía textual "a lo Dickens", etc. (p. 305), se da una significativa equivalencia hijo-padre, lector-texto; más significativa aún si se añaden a esto las metáforas bélicas con que se formulan estas influencias ("invaden", "encuentran resistencia", "triunfan"). Se puede ver sin mucho esfuerzo un trasfondo de conquista paternalista. Sin embargo, en un momento de la exposición se atribuye a una obra "el mérito de no parecerse a nada" (p. 226): curiosa conjunción entre la insistencia en señalar una fisonomía europea y el mérito de poder ser por primera vez y no una réplica.

3.3.2. En L., la metáfora padre-hijo pasa a una diferente entonación: maestro-discípulo ("discípulos de los enciclopedistas", p. 71; "discípulos de los españoles Pereda y Galdós", p. 116; "discípulo de Maupassant y Zola", p. 119).

En esa "atmósfera cargada de fantasmas literarios" (A. I., p. 415), fantasmas-conquistadores, fantasmas-padres, fantasmas-maestros, son más frecuentes en L. los fantasmas españoles (pp. 71, 116), y en relación con otras formulaciones que no son metáforas bélicas sino de escisión ("forma española" pero "psicología, ambiente, lenguaje mexicanos", p. 71), o de alejamiento-separación ("modalidad independiente de la española", p. 85; "grupo de poetas que no logra independizarse de las corrientes europeas", p. 95; "apartan por primera vez los ojos de Europa", p. 81).

3.3.3. G. se refiere a influencias europeas sobre todo para

las ideas (pesimismo de Schopenhauer, concepción del amor de Stendhal), que las obras literarias hispanoamericanas elaboran de una manera que les es propia ("sincretismo peculiar" p. 109). Las ideas o las tendencias literarias europeas no "llegan", ni "invaden", ni "triunfan": la literatura hispanoamericana "incorpora una tradición literaria" (p. 25) con las traducciones de obras literarias europeas; hay en algunos neoclásicos hispanoamericanos "dominio del aparato retórico clasicista europeo" (p. 44); hay, sobre todo, "asunción de las formas narrativas románticas" (p. 45), "asunción o adopción de las formas europeas" (p. 78), "asunción consciente de la tendencia europea" (p. 112), "peculiar manera de asumirlo" (p. 112), "decidida asunción de la nueva concepción del amor" (p. 115).

El paternalismo colonizador de las influencias europeas que se trasunta en la formulación de A. I. pasa en L. a la mención de una ausencia de distanciamiento, y en G. llega a verse como elección consciente y activa.<sup>13</sup>

#### 4. RELACIÓN CON EL PASADO

En cuanto a la continuidad o discontinuidad con respecto al pasado, y la vigencia de una tradición, cada una de las historias en consideración presenta un diferente equilibrio que se establece entre la estimación de lo nuevo, el modo como se presenta la acción, o pasión, de las influencias europeas, y las enunciaciones que sirven para dar cuenta del pasado.

4.1. En A. I., las enunciaciones privilegian lo nuevo: "se parece a un pasado... pero vale por su novedad" (p. 187); "el mérito de no parecerse a nada", al que ya me referí; si algo nuevo surge, es para "libertarse de las autoridades del pasado" (p. 217), o en "reacción a ese pasado" (p. 252).

El despego en relación al pasado se acentúa con las anticipaciones. Esporádicamente hay en A. I. referencias a for-

<sup>13</sup> Otras citas de A. I.: "empieza a traer a América las primeras noticias de los nuevos movimientos" (p. 267); "se han trasplantado desde la almáciga simbolista arbolillos de Moréas, Samain, Laforgue" (p. 376); "ingleses y alemanes orientaron el gusto (p. 222); etc. En G.: "resonancias ideológicas cercanas pero modificadas" (G. 1982, p. 372). L. insiste más en influencias españolas tradicionales, que en europeas novedosas, naturalmente para el siglo XIX.

mas que se adelantan a otras posteriores ("se anticipó la novela hispanoamericana a la española" (p. 189); "creaciones esperpénticas como las que más tarde" (p. 349)). Por otro lado, se reconoce la presencia o permanencia del pasado: "modernización del verso español... sin renunciar a sus viejas maneras" (p. 366); "nueva acentuación del alejandrino" (p. 372); "esquemas viejos", "adquieren fuerza nueva" (p. 327), o "surgen con fuerza nueva" (p. 341). El realismo es el único término que se encuentra en contexto con "tradicición" (p. 186), y se mantiene en recalcitrante imperturbabilidad: "había nacido realista y siguió siendo realista" (p. 425). Y salvo el costumbrismo: "es verdad que al cuadro de costumbres se le atribuyen raíces en el siglo XVIII y XVII" (pp. 257, 213), pero "se inicia" (p. 232) en el XIX. El proceso literario, en A. I., progresa; las anticipaciones son un progreso adelantado.

4.2. También en L. se pone en evidencia esa especie de despego del pasado, aunque no tanto por privilegiar lo nuevo como por acercamiento a una meta de individualización americana: "se abandonan los moldes neoclásicos" (p. 70); "el romanticismo... no desaparece cuando ya en Europa ha sido reemplazado por el realismo" (p. 93); "todavía encontramos... elementos románticos" (p. 118); "del costumbrismo de la etapa anterior al realismo descriptivo de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX hay una corta distancia" (p. 115); "aparece por fin" (pp. 67, 71); "hay que esperar hasta después de 1888" (p. 93). Las anticipaciones también lo dicen: "se anticipa lo que será en nuestro siglo la novela de la revolución" (p. 99). El siglo XIX es en L. una transición para llegar a la conciencia hispanoamericana del XX.

4.3. En G., es más evidente la presencia y acción del pasado, sobre todo como continuidad de una tradición literaria. Lo nuevo sale de lo viejo, producto de una "alteración" (es la palabra más usada en G.), lo que supone a la vez identidad y diferencia: "altera el género pastoril" (G. 1982, p. 372), "altera la herencia barroca" (p. 372), "viejos temas alterados por la nueva sensibilidad" (p. 394). Además son frecuentes las referencias a la tradición, hispanoamericana o universal: "incorporar una tradición literaria" (G. 1980, p. 25); "conforme a la tradición española" (p. 30); "contra la tradición del "género" (p. 31); "dentro de las formas tradicionales" (p. 39);

“en la mejor tradición del realismo hispanoamericano” (p. 90). El pasado, por lo tanto, permanece: “allí donde el género conservó su linaje dieciochesco” (p. 52); “Un venero original que desembocará en la tendencia finisecular” (p. 67); “constante secular . . . se manifiesta permanentemente” (p. 105); “rasgos permanentes que arrastra” (p. 108). El pasado permanece, pero se altera: intensificaciones de rasgos, cambios de signo, van señalando la identidad en la diferencia.<sup>14</sup>

Las anticipaciones que en A. I. tienen un sentido progresista y en L. la urgencia de su presente, en G. están relacionadas con su concepto de cambio como reorganización, renovación, regeneración. (Véase nota 12.) Si para G. “la obra anticipa el motivo del provinciano” (p. 25), o es “anticipación del Naturalismo ulterior” o “anticipa la que una generación más tarde comenzará” (p. 96), o “es precursora de *La vorágine* y de la visión naturalista” (p. 101), es porque el cambio se concibe como revelación del ser (“fenómeno larvado . . . se hace visible”, p. 50; “brotará el sentido”, p. 47; “poner de manifiesto”, p. 54; “descubre el atavismo oculto en los antecedentes históricos sociales”, p. 67). Por eso la tradición tiene también una función transformadora, pero a la vez reveladora.

Mientras en A. I. y en L. el proceso histórico se ve como un descarte del pasado (aunque alguna carta puede quedar), en G. se lo ve como acumulativo, creando tensiones que llevan a una ruptura.

## 5. LOS DISEÑOS DEL PASADO

El estudio de las articulaciones discursivas en tres hitos de la historiografía hispanoamericana conduce a tres diseños

<sup>14</sup> La tradición, la permanencia del pasado, son observaciones frecuentes en G.: “en las que convergen la novela picaresca española modificada y las nuevas formas de la novela europea” (G. 1982, p. 373); “con verosimilitud apoyada en la tradición literaria” (p. 383); “continuidad del género” (p. 389); “esto es lo desusado. Lo tradicional es que . . .” (p. 390); “sobre modelos manieristas marcan filiación [...] amplifican el modelo” (p. 392). En A. I. y L., por lo general, si se consigna la permanencia del pasado, es con un “todavía” o con una construcción concesiva o adversativa. La mención del pasado en A. I. está relacionada con reacción; en L., con separación; en G., con acumulación que lleva a una ruptura (que es una regeneración).

sucesivos y diferentes en la concepción de la relación con el pasado literario: 1) una visión progresista; 2) un proceso de formación de la conciencia americana; 3) un proceso de conocimiento (revelación) del ser hispanoamericano.

En los tres discursos parece hablarse de lo mismo: anticipaciones, novedades/innovaciones, influencias de corrientes europeas. Pero las lexicalizaciones, las constelaciones semánticas, las interrelaciones sintácticas, los encadenamientos lógicos, manifiestan la diferencia.

Podría decirse que en los últimos treinta años la historiografía de la literatura hispanoamericana acusa un giro radical: de una actitud progresista a otra tradicionalista. Sin embargo, esto sería una simplificación excesiva, y quizá errónea.

Concediendo que el énfasis en el pasado, sobre todo como agente del cambio, tiene en G. mayor peso que en L., y mucho mayor que en A. I., no se puede negar que tanto en L. como en A. I. el pasado gravita, aunque pasivamente, en la dinámica del proceso literario. Hay algo más: de las transformaciones por las que se opera el cambio, las supresiones y adiciones descartan el pasado o reaccionan ante él; pero en A. I. o en L. las sustituciones se pueden leer, sobre todo desde G., como permanencias solapadas del neoclasicismo y/o del romanticismo. O como negación de esa permanencia.

Lo nuevo ("in-novación") en G., entonces, consistiría en hacer evidente lo que la historiografía anterior calla o niega; asumir (es su palabra) ese pasado, y atribuirle, o reconocerle, un papel activo en el proceso histórico. En resumen, postular para el cambio causas internas, o internalizadas. Esto es válido también para las influencias europeas, que por una diferente focalización quedan desplazadas de su rol de sujeto activo (sintáctico y semántico).

Con esta internalización, el *diseño* parece evolucionar (¿evolucionar?) en *designio*. Lo cual abre la posibilidad de muchas, y contradictorias, lecturas.

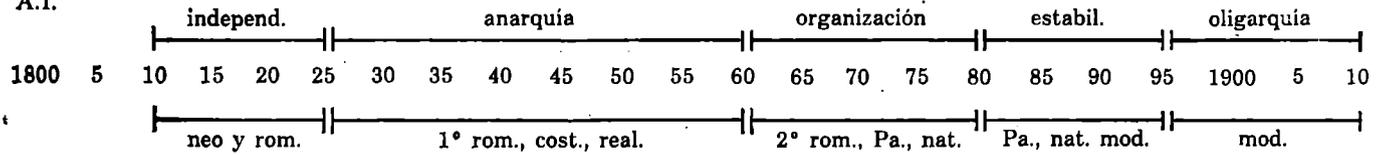
MARTA GALLO

REFERENCIAS

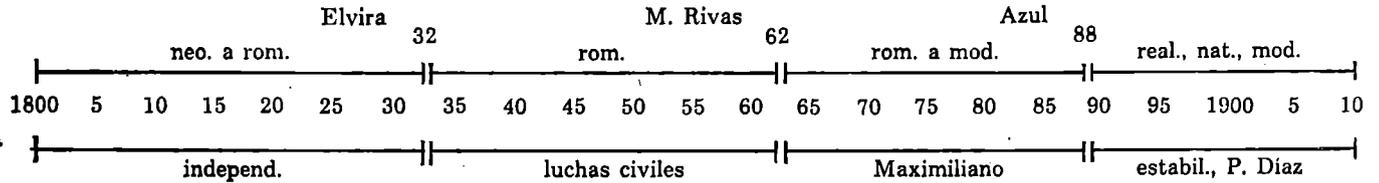
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. 1961. *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I. México-Buenos Aires, FCE.
- BRAUDEL, FERNAND. 1969. *Écrits sur l'histoire*. Paris, Flammarion.
- DANTO, ARTHUR C. 1985. *Narration and Knowledge*. New York, Columbia University Press.
- FOUCAULT, MICHEL. 1979. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- GOIC, CEDOMIL. 1980. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Colección Cruz del Sur, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- . 1982. "Novela hispanoamericana colonial" en Iñigo (1982), pp. 369-402.
- HEIDEGGER, MARTÍN. 1951. *El ser y el tiempo*. México-Buenos Aires, FCE.
- IÑIGO MADRIGAL, LUIS, coord. 1982. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
- LEAL, LUIS. 1971. *Breve historia de la literatura hispanoamericana*. New York, Alfred A. Knopf.
- LE GOFF, JACQUES; PIERRE, NORA. 1974. *Faire de l'histoire*, t. II. Paris, Gallimard.
- PODRO, MICHAEL. 1982. *The Critical Historians of Art*. New Haven and London, Yale University Press.
- VEYNE, PAUL. 1971. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil.
- VON SCHLEGEL, FREDERICK. 1848. *Philosophy of History*. London, Henry G. Bohn.
- WILSON, EDWARD M. 1967. *Some Aspects of Spanish Literary History*. Oxford, Clarendon Press.
- WÖLFFLIN, HEINRICH (s.f.). *Principles of Art History*. New York, Dover Publications.

Cuadro 1

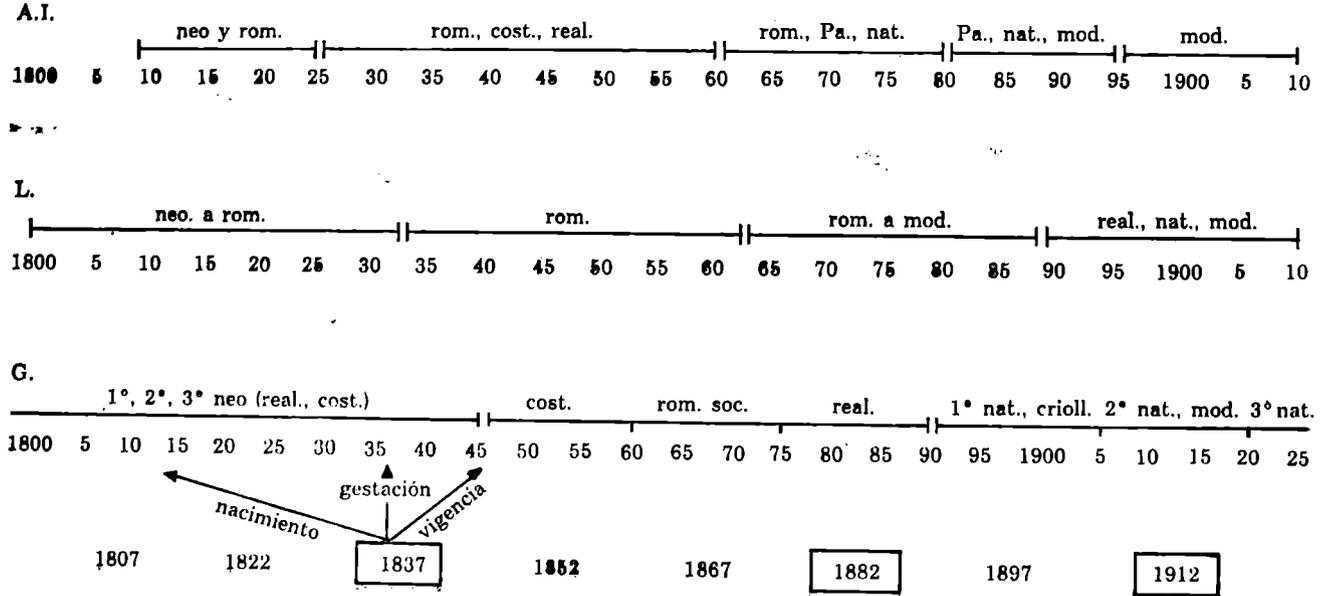
A.I.



L.



Cuadro 2



SÓCRATES YERBERO: LOS NEGROS Y LA HISTORIA  
EN *EL SIGLO DE LAS LUCES*  
DE ALEJO CARPENTIER

*Para Linda Garceau*

*Busco, a la altura del pecho de un  
hombre que estuviera de pie sobre el agua,  
la incisión que dibuja tres V superpuestas  
verticalmente.*

Carpentier, *Los pasos perdidos*

*De este modo observamos aquí, como en  
la mayoría de los hechos humanos, en  
los que casi todo es paradójico, un  
sorprendente e inesperado giro de los  
acontecimientos.*

Kant, "Qué es la ilustración"

La historia latinoamericana ha sido, desde el principio, una pugna entre diversas versiones de la historia. Los cronistas del descubrimiento y conquista fueron los primeros en advertir que la existencia del nuevo mundo socavaba sus concepciones históricas. Al encontrarse frente a los naturales del nuevo mundo se preguntaron quiénes eran esos pueblos, y cómo era posible que sus espléndidas civilizaciones hubieran sido excluidas de la Biblia. ¿De quién descendían? ¿Cómo se relacionaba su historia con los relatos bíblicos y con la historia clásica? ¿Por qué los Padres no los habían mencionado? Los dilemas teológicos, filosóficos y políticos que desencadenaron el descubrimiento y conquista del nuevo mundo sacudieron violentamente las bases del pensamiento europeo. Los primeros historiadores americanos se enfrentaron con dilemas similares, pero desde una perspectiva diferente. El Inca Garcilaso de la Vega, nacido en Perú de padre español y una noble indígena, escribió que Cuzco era "otra Roma" con el fin de expli-

car que la civilización incaica debía ocupar un lugar junto a las culturas griega y romana. En otras palabras, que aunque los Incas eran paganos, habían alcanzado un nivel de civilización que los hacía aptos para recibir el cristianismo, al menos tan aptos como lo había estado la antigüedad.<sup>1</sup> Felipe Guaman Poma de Ayala, un indígena puro, fue más atrevido. Sostuvo que los incas ya conocían el cristianismo antes de la llegada de los españoles, con lo cual eliminaba la justificación teológica de la Conquista y al mismo tiempo incorporaba la historia de este pueblo dentro de la corriente principal de la historia.<sup>2</sup> En el nuevo mundo, particularmente en lo que hoy llamamos Latinoamérica, el oficio de la historia jamás ha sido una actividad inocente.

Para la época del descubrimiento de América, la historia de África ya ocupaba un lugar en el esquema general de la historia. Los europeos conocían África desde las épocas más remotas y, para ellos, los africanos habían formado parte del desenvolvimiento de la historia de la humanidad. Pero sólo cuando se trajeron al nuevo mundo grandes cantidades de africanos su papel en la historia posterior al cristianismo empezó a adquirir una importancia mayor. Una vez llegados los africanos al nuevo mundo, también ellos pasaron a formar parte del problema de cómo narrar la historia. Al igual que los incas, los mayas y otras culturas precolombinas, los africanos tenían su propia versión de la historia, la cual muy pronto comenzó a incluir la historia de su destino en el nuevo mundo. Ya se ha estudiado lo suficiente como para saber que las versiones africanas de la historia incluían un posible regreso al África después de la penosa experiencia de la esclavitud en el nuevo mundo. También se sabe que culturas neo-africanas empezaron a desarrollarse rápidamente en América y, como es natural, que éstas tenían interpretaciones propias de la historia de los africanos en el nuevo mundo. Estas versiones contribuyeron a enriquecer la multiplicidad de las ya existentes en América, multiplicidad cuyo rasgo principal es la

<sup>1</sup> GARCILASO DE LA VEGA, EL INCA, *Comentarios reales de los Incas*, ed. ANGEL ROSENBLAT, prólogo de RICARDO ROJAS, Buenos Aires, Emecé, 1943, p. 8. Dice lo mismo de México en la *Segunda Parte*.

<sup>2</sup> FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, edición crítica de JOHN V. MURRA y ROLENA ADORNO, 3 vols, México, Siglo XXI Editores, 1980.

mezcla de relatos contradictorios que tratan de dar la versión maestra o clave de la historia americana.

Garcilaso, Guaman Poma y otros historiadores, incluyendo al español Bartolomé de las Casas, muy pronto advirtieron con mucha claridad la magnitud del dilema que planteaban estas versiones discrepantes de la historia. También observaron que la competencia entre ellas estaba vinculada a ciertos conflictos cuyas consecuencias últimas significarían cambios radicales en las concepciones europeas de la religión, la política y el arte. La respuesta de Garcilaso ante ese hecho fue adoptar lo que Juan Bautista Avalle Arce ha llamado *uniformismo*, término que deriva del enrevesado *uniformitarianismo*<sup>3</sup> propuesto por Lovejoy. En esencia, Garcilaso —un Lévy-Strauss *avant la lettre*, o quizás un Toynbee o un Spengler— pensaba que todos los pueblos estaban dotados de la misma capacidad de razonamiento y por lo tanto tenían culturas uniformes en cuanto a su desarrollo y estructura. Para la serena y rigurosa mente de Garcilaso, la historia consistía en una evolución armónica que culminaba con el cristianismo. Guaman Poma, más porfiado, abogaba por la restauración, sosteniendo que la conquista —la invasión, desde su perspectiva— había sido un acto ilegal. Defendía con vehemencia la superioridad de su pueblo sobre los españoles en muchos aspectos, principalmente el moral. Las Casas, un espíritu medieval que luchó contra el imperialismo renacentista de los Habsburgo, concebía una comunidad cristiana armónica y regulada en la cual la caridad y la pacífica conversión de los no cristianos atemperaría el choque de culturas opuestas. Su concepción de la historia era absolutamente medieval y su idea de los diversos papeles que debían representar los pueblos en ella era tan anacrónica que sus contemporáneos lo consideraban una especie de radical desahogado, cuando en realidad era muy conservador, sobre todo en lo referente a la rapacidad del moderno estado español. La historia, para Las Casas, era la historia cristiana. Ya para el siglo XVIII la conmoción en el pensamiento que produjeron el descubrimiento y conquista de América, así como la importación de gran cantidad de esclavos africanos, provocó un cuestionamiento radical de las creencias europeas. América fue

<sup>3</sup> *El Inca Garcilaso en sus Comentarios (antología vivida)*, Madrid, Gredos, 1970, p. 20.

un poderoso agente generador de las preguntas que se plantearon los *philosophes*, como ha afirmado convincentemente Arthur P. Whitaker.<sup>4</sup> *El siglo de las luces* de Carpentier se centra en el momento en el que diferentes versiones históricas vuelven a enfrentarse en un intento por lograr una versión maestra.

Publicada en 1962, la importancia de *El siglo de las luces* para la tradición literaria latinoamericana se debe a la forma en que ahonda en la esencia misma del dilema que constituye la historia americana y la forma de narrarla. Para Carpentier, el núcleo de ese dilema radica en cómo los negros forman parte de la historia del nuevo mundo, cómo su presencia socava los cimientos de la ideología política hegemónica y cómo, al hacerlo, pone de manifiesto la naturaleza problemática de cualquier interpretación de la historia americana. Este proceso de cuestionamiento no se realiza solamente al mostrar el impacto político de los negros en el curso de los acontecimientos durante el siglo XVIII y principios del XIX, sino de modo más ambicioso, al considerar que la presencia de los negros en el nuevo mundo provoca una ruptura en la historia, que es la repetición de una ruptura mayor y arquetípica. En un sentido, Carpentier repite el gesto de Garcilaso al mostrar que existe una cierta uniformidad en la historia. En *El siglo de las luces* su reflexión abarca un espectro tan amplio como la de Garcilaso y supone mucho más que la tarea de determinar cómo se narra la historia. Es la formulación de una poética americana que toma su fuerza de la relación entre las culturas neoafricanas en el nuevo mundo con los conceptos europeos sobre la historia. La subversión alentada por los negros no es una simple repetición de la provocada por los indios anteriormente; es una subversión cuya verdadera compulsión repetitiva constituye la esencia de la historia americana y, en forma más

Antes de las obras de Carpentier, los negros habían aparecido en la novela latinoamericana sólo como personajes individuales. La novela cubana antiesclavista ofrece excelentes retratos de esclavos rebeldes, y muchos otros escritores incluyen importantes personajes negros en sus novelas y cuentos.

<sup>4</sup> "The Dual Role of Latin American in the Enlightenment", en *Latin America and the Enlightenment*, 1942 rpt, Ithaca, Cornell University Press, 1961, pp. 3-21.

Pero fue Carpentier, con *¡Ecué - Yamba - O!* (1933) y particularmente con *El reino de este mundo* (1949), quien demostró que la presencia de los negros en Latinoamérica constituía una importante diferencia histórica, una fuerza que debía tenerse en cuenta para poder escribir o reescribir la historia latinoamericana. En *El siglo de las luces* Carpentier da un paso más al incorporar la presencia de los negros en un paradigma histórico que trasciende el nuevo mundo como acontecimiento histórico. En la novelística de Carpentier puede observarse una progresión que va desde el papel que desempeñan los negros en el desarrollo de la historia cubana en *¡Ecué - Yamba - O!*, pasando por la revolución haitiana en *El reino de este mundo*, hasta la influencia de las revoluciones francesa y haitiana en todo el Caribe y, en realidad, en todo el continente americano. Pienso que la ampliación del campo de reflexión histórica y geográfica en *El siglo de las luces* conduce a la consideración global, y casi abstracta, de la evolución histórica.

En *El reino de este mundo* las rebeliones de esclavos que provocaron la revolución haitiana se consideran como parte de un viraje de la historia iniciado por fuerzas ajenas a Europa. Mackandal, Boukman y Toussaint se alían con fuerzas naturales que los ayudan a derrotar a los colonizadores. Carpentier transforma esas fuerzas en hipóstasis de deidades africanas que vienen a apoyar a los esclavos, cambiando la corriente de la dominación europea. En *El reino de este mundo* ya se presenta un choque entre diferentes versiones de la historia: la europea, en la cual el acontecimiento central lo constituye la revolución francesa, y la afroamericana, en la cual el principal acontecimiento es la revolución haitiana. ¿Cómo se relacionan? ¿Determina o causa la primera a la última? En *El reino de este mundo* no se le da prioridad a la historia europea; en realidad, se considera ilegítima en relación con el nuevo mundo. La historia europea tiene su más alto representante en Pauline Bonaparte, quien se entrega a la indolencia y a la sensualidad en medio del calor tropical, mientras que la historia afroamericana está representada por los diversos *loas* que se encarnan en los revolucionarios negros. La revolución haitiana aparece a primera vista como un eco de la francesa, aunque la novela muestra al mismo tiempo que las rebeliones de esclavos habían comenzado mucho antes.

Si las últimas son eco de las primeras, constituyen repeticiones distorsionadas y falsas que de alguna manera niegan la causalidad de la relación aparente. La serie de repeticiones y la coherencia numerológica del texto de *El reino de este mundo* pretenden estar en armonía con la versión africana de la historia, ligada como lo está ella a los ciclos de la naturaleza y a una forma secreta y codificada de conocimiento. La presencia del autor en la novela, particularmente en el famoso prólogo, brinda una perspectiva europea.<sup>5</sup> El texto de la novela pretende ser una representación de las fuerzas mágicas que hacen creer a los esclavos que Mackandal se ha salvado de la hoguera, que se ha escapado, mientras los europeos "saben" que lo han quemado vivo. En *El reino de este mundo* la competencia entre las distintas versiones históricas no se resuelve. Al final, Ti Noel, anciano pero todavía lúcido, habla de las tareas que el hombre debe realizar en vida, pero lo hostilizan los mulatos, que han adoptado la política represiva de los primeros colonizadores. Los mulatos no repiten simplemente la historia. Se convierten en una mala copia del régimen blanco. Hay ironía en esa mala copia que tergiversa y falsea la intención de los revolucionarios negros, y que confiere un giro satánico a las repeticiones y duplicaciones naturales que aparecen por todas partes. El mundo onírico de Ti Noel al final de *El reino de este mundo*, que es una prolongación de sus creencias y anhelos africanos y, por lo tanto, de las actividades de los revolucionarios negros, choca con el mundo histórico de los mulatos, un mundo que constituye una distorsión tanto de la historia africana como de la europea. Existe una brecha evidente entre la forma en que Ti Noel comprende la historia y el giro que adoptan los acontecimientos en la novela. Esa brecha representa la divergencia entre una concepción de la historia europea y una africana o afroamericana; divergencia que en este caso sigue sin resolverse.

*El siglo de las luces*, obra en la que Carpentier regresa al panorama histórico tratado en *El reino de este mundo*, es un esfuerzo por encontrar una base común a las versiones históricas en conflicto presentes en esa obra anterior. Esto es evidente no solo en la expansión del mundo novelístico para in-

<sup>5</sup> He analizado esto detalladamente en mi Alejo Carpentier, *The Pilgrim at Home*, Ithaca, Cornell University Press, 1977. Versión en español próxima a aparecer en Monte Avila (Caracas).

cluir la mayor parte del Caribe al igual que Francia, sino lo que es aún más importante, en la forma en que los mundos caribeño y europeo se presentan en mutua relación. *El siglo de las luces* es un vasto experimento geográfico-histórico cuya meta es descubrir los primeros motores de la historia universal y también el modo en que la historia se transforma en texto escrito. Las rebeliones de esclavos en *El reino de este mundo* prefiguran la revolución haitiana y se ponen en contraste con la revolución francesa. En *El siglo de las luces* las rebeliones de esclavos constituyen paradigmas de un desarrollo global de la historia que abarca la revolución francesa. *El siglo de las luces* es una máquina hermenéutica que intenta interpretar los tropos mayores de la historia, en especial, aunque no exclusivamente, los de la historia americana.

En *El siglo de las luces* hay un tema general que unifica las culturas europea y afroamericana al demostrar que ambas se acercan al conocimiento de forma similar, aun cuando el pensamiento europeo afirme que es diferente y único. Este tema se presenta, sobre todo, a través de Ogé, el médico y filósofo que cura a Esteban. La interpretación mágica de Ogé sobre la medicina logra dar con la causa de las dificultades respiratorias de Esteban donde los médicos convencionales habían fallado. La cura de Ogé es altamente instructiva en cuanto muestra cómo Carpentier pone en contraste las creencias europeas y afroamericanas. La causa del mal que aqueja a Esteban es un huerto que el criado negro Remigio mantenía en una parte secreta del patio de la casa.

Lo que pudo verse entonces fue muy sorprendente:

[...] sobre dos largos canteros paralelos crecían perejiles y retamas, ortiguillas, sensitivas y hierbas de traza silvestre, en torno a varias matas de reseda, esplendorosamente florecidas. Como expuesto en altar, un busto de Sócrates que Sofía recordaba haber visto alguna vez en el despacho de su padre, cuando niña, estaba colocado en un nicho, rodeado de extrañas ofrendas, semejantes a las que ciertas gentes hechiceras usaban en sus ensalmos: jícaras llenas de granos de maíz, piedras de azufre, caracoles, limaduras de hierro. "C'est-ça", dijo Ogé, contemplando el minúsculo jardín, como si mucho significara para él. \*

\* *El siglo de las luces*, México, Compañía General de Ediciones, 1962, p. 45. Todas las citas remiten a esta (primera) edición.

A pesar de las discretas reservas de Sofía sobre la competencia de Ogé, Esteban se recupera rápidamente cuando el mulato arranca las plantas del huerto y las quema. Para Remigio, que protesta amargamente por la destrucción de su huerto, Sócrates era el Señor de los Bosques (p. 45), mientras que para Ogé la cura se lograría porque "ciertas enfermedades estaban misteriosamente relacionadas con el crecimiento de una yerba, planta o árbol en un lugar cercano. Cada ser humano tenía un 'doble' en alguna criatura vegetal. Y había casos en que ese 'doble', para su propio desarrollo, robaba energías al hombre que a él vivía ligado, condenándole a la enfermedad cuando florecía o daba semillas" (p. 46). Mientras en *El reino de este mundo* la ironía estaba implícita en la desproporción entre las creencias y prácticas de los negros y una realidad determinada (Mackandal, en efecto, muere en la hoguera), aquí se ha invertido la ironía, porque podemos descubrir fácilmente la base "científica" del diagnóstico de Ogé: es una alergia la que provoca el asma de Esteban.

La presencia del busto de Sócrates en medio del huerto está, por supuesto, plena de sugerencia. Es obvio que el huerto en su conjunto puede considerarse como un símbolo de la mezcla de la filosofía europea con las creencias afroamericanas y, más específicamente, de la conjunción en América del arte y pensamiento neoclásico con la naturaleza. Pero hay más consecuencias. A Sócrates, El Dueño de la Razón, del discurso, del logos, Remigio lo ha convertido en el Señor del Bosque, que rige los poderes medicinales de las plantas. En cierto modo, Remigio le ha devuelto a Sócrates, o más específicamente al logos, su poder ambiguo como proveedor tanto del veneno como de la medicina.<sup>7</sup> Al principio, Sócrates y Osain, Señor del Bosque, cumplían funciones similares. La codificación de las plantas en el huerto de Remigio corresponde perfectamente al saber popular afrocubano y a la deificación del Señor de los Bosques. *El monte*,<sup>8</sup> morada de Osain, ocupa el centro mismo

<sup>7</sup> Me inspiró aquí en el hermoso ensayo de JACQUES DERRIDA, "La Pharmacie de Platon", recogido en *La dissemination*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

<sup>8</sup> LYDIA CABRERA, *El monte. Igbo. Finda; Ewe Orisha. Vititi Nfinda*, Miami, Ediciones Universal, 1975, 1ª ed., 1954. Aparentemente la descripción de los poderes de varias hierbas medicinales está tomada directamente de la obra de Cabrera. Carpentier escribió una reseña de *El monte* en *El Nacional* (Caracas), el 9 de marzo de 1955 (p. 16).

de las creencias afrocubanas —el monte es el templo, la catedral, el recinto de las divinidades. En *El reino de este mundo* las plantas que usaba Mackandal sólo envenenaban a los blancos; aquí envenenan y curan al mismo tiempo. *El siglo de las luces* busca una hermenéutica americana, que permita una lectura de la historia americana en toda su variedad y conflicto. No es casual que el personaje que se cura sea Esteban, que será el traductor de textos revolucionarios provenientes de Francia y que está asociado con la figura del escritor en general y con Carpentier específicamente. Esteban no solo cumple años el mismo día que Carpentier (el 26 de diciembre), sino que también comparte con éste el mismo mal que Ogé le cura: el asma.<sup>9</sup> El jardín de Remigio en *El siglo de las luces* subraya la problemática que supone escribir desde y sobre el nuevo mundo, la complejidad de los abigarrados códigos dentro de los cuales está cifrado el significado. La acción de Ogé al arrancar las yerbas se asemeja a la idea de una explosión en una catedral, porque el *monte* es un templo. Pero los templos son extremadamente resistentes en el nuevo mundo, como veremos.

Mientras Esteban y Víctor abogan por abolir la religión, Ogé lo hace por una especie de *imitatio Christi*, negándose a dejar de lado la energía interpretativa y el consuelo que proporciona la fe. Ogé “solía referirse a la Biblia, aceptando algunos de sus planteamientos, del mismo modo que usaba términos tomados de la Cábala y el Platonismo, refiriéndose a menudo a los Cátaros, cuya princesa Esclaramunda conocía Sofía por una linda novela leída recientemente” (p. 81). Como sucede con la cura de Ogé, los acontecimientos y descripciones de la novela tienden a proyectar una perspectiva irónica no sobre las creencias del mulato sino sobre las de los blancos. El primer motor de la historia europea, así como la práctica política de los blancos, parece ser la religión, no la razón. Caleb Dexter, el capitán norteamericano del *Arrow*, es un masón que se rodea de la parafernalia simbólica del culto al igual que Víctor. Las imágenes y rituales de la religión orga-

<sup>9</sup> *Carpentier: afirmación literaria americanista*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1978, p. 15. Esta es una especie de entrevista pública con Carpentier, en la cual el autor aporta detalles sobre la relación entre su vida y el origen de sus obras.

nizada no han sido destruidos realmente, han sido reemplazados. Las ejecuciones políticas aparecen en la novela como *autos da fe*, y la guillotina misma, con su combinación de líneas y triángulos, es un símbolo ciclópeo en el cual están enigmáticamente entrelazadas la libertad y la muerte. El mundo de los blancos, como el de los negros, está impregnado de religión, de un sentido del misterio de las cosas, de la presencia de signos cuya interpretación requiere un procedimiento gnóstico, oculto. En la novela, la cruz, el emblema básico de la creencia europea, está cargada de todos sus primitivos significados simbólicos. Los conocimientos de navegación de Dexter se basan en un saber secreto transmitido por la tradición, del mismo modo que las prácticas religiosas, y hasta las técnicas de Víctor como comerciante se fundan en un cierto conocimiento oculto sobre el comercio. Lo oculto es el verdadero conocimiento, opuesto a la razón, que postula un orden ideal. Lo oculto es tanto conocimiento como deseo, o conocimiento de-formado, *distorsionado* por el deseo. En este sentido, tanto blancos como negros practican el ocultismo como una interpretación pragmática de la realidad. Esto es, como veremos más adelante, lo que los une en la historia y la poética americanas. La razón es el *urtexto*, mientras que lo oculto es el *texto*; el primero, paradójicamente, resulta ser una especie de recurso heurístico del último.

En oposición al orden ideal de la razón, *El siglo de las luces* incita al desorden de la revolución, o tal vez mejor, al verdadero orden de la revolución. La revolución francesa, como la vio Esteban y la vivió Víctor, consiste en una serie de movimientos y contramovimientos, rituales y contrarrituales que llevan al poder o derrocan a diversos líderes y grupos. Unos símbolos se intercambian por otros símbolos, pero la naturaleza simbólica del proceso social nunca se altera en este aspecto fundamental. Como acontecimiento en la novela, la revolución francesa no aparece como el producto lógico de una progresión histórica sino como la versión ampliada de la revolución doméstica que se produce en la casa de los protagonistas después de la muerte del padre. Los acontecimientos se repiten, se expanden, se distorsionan y no están ordenados en una relación causal. Las cosas se vuelven inteligibles en sus diversas relaciones con las demás en un plano simbólico, no como objetos de un orden real ni como acontecimientos dentro de una

teología determinada. Hasta la disposición de los personajes en la novela obedece a un código cabalístico secreto y no constituye ni con mucho una representación mimética de relaciones humanas.<sup>10</sup> En *El siglo de las luces* todo amenaza con volverse significativo, legible, solo si el lector puede encontrar el código apropiado, o quizás, el código maestro. Como Ogé, nos enfrentamos con un texto complejo, atravesado por varios códigos cuyas intersecciones debemos encontrar.

La persistente inversión de los ideales revolucionarios contradice el concepto europeo de la historia como progresión hacia una sociedad perfecta. Los libertadores pronto se convierten en opresores, y la guillotina transforma la justicia revolucionaria en *auto* inquisitorial. En Guadalupe se obliga a los esclavos recién liberados a volver al trabajo con los mismos métodos de coerción usados anteriormente por sus amos. En Cayena, Víctor es el carcelero de muchos antiguos revolucionarios. Vidas, carreras y movimientos históricos enteros se invierten, revierten y pervierten. La intención del lenguaje revolucionario se traiciona a menudo, como ocurre en el caso de la lánguida mulata amante de Billaud Varenne, que se abanica los senos con un número atrasado de *La década philosophique*. La historia resulta ser el error, la propensión a errar inherente a toda acción, por contraste con la linealidad y abstracción de la teoría o la intención. Así como el gnosticismo es conocimiento deformado por la fuerza del deseo, la historia es la intención distorsionada por lo real. Lo que intenta *El siglo de las luces* es mostrar la propensión a errar de la historia, así como también la analogía latente entre la historia, vista de esta manera, y la escritura de la historia.

En *El siglo de las luces* las puertas se convierten en umbrales mágicos, las guillotinas en símbolos enigmáticos, y el busto de Sócrates aparece en medio de las hierbas medicinales, los acontecimientos históricos están unidos por medio de un método asociativo cuya coherencia no proviene directamente de la razón. Aunque en la novela no hay otro acontecimiento histórico más significativo que la revolución francesa, lo que

<sup>10</sup> En *The Pilgrim at Home* he ofrecido los detalles pertinentes relativos a las correspondencias entre diversos aspectos de la novela y la Cábala. Existen muchos, empezando por el título, ya que el *Zohar*, o "Libro de Esplendores" es un "Libro de las luces". Los tres personajes principales corresponden al sephiroth de la primera tríada.

Carpentier nos ofrece de ella son principalmente sus ecos cuando sus ondas expansivas llegan al Caribe. Pero ¿son ecos? ¿Significan o representan a la revolución? ¿Se puede entender la revolución a través de la lectura de esos sucesos periféricos? El hecho es que hasta en París mismo, todo lo que Esteban y Víctor pueden percibir son los rituales marginales, las manifestaciones litúrgicas del nuevo orden. La acción en sí misma nunca se hace visible, excepto por lo que parecen ser reacciones a ella. En el Caribe, los ecos de la revolución presuntamente son distorsiones, pero ¿distorsiones de qué modelo ideal? Las leyes que promulgó el gobierno revolucionario experimentan un destino similar al de las leyes españolas dirigidas al nuevo mundo durante el período colonial: *se acatan pero no se cumplen*; se reconoce su autoridad, pero no se ponen en práctica. Además, hacia la época en que las leyes llegan a las posesiones francesas, el gobierno que las ha promulgado generalmente ya ha sido derrocado. Estas leyes son emanaciones provenientes de un centro de poder tachado, abolido; textos que valen solo por sí mismos, ya que la fuente de la que provenían ha desaparecido y su presunta relación con la realidad es tenue en el mejor de los casos. Esa brecha entre ley y práctica se pone de manifiesto una y otra vez en la forma en que se muestra a los negros en contacto con la revolución.

En *El siglo de las luces* los negros alteran el curso de la historia y desencadenan efectos secundarios inesperados. Pero ¿son efectos secundarios? ¿De dónde surgen? ¿Con respecto a qué son secundarios? Los negros no solo perturban la historia; cuestionan sus principios fundamentales, o mejor aún, los mitos acerca de su centralidad. Al prenderle fuego a la tienda de Víctor en Le Cap, los negros lo empujan a emprender una acción política que tendrá efectos insospechados, y al incendiar toda la ciudad, obligan al gobierno metropolitano a tomar medidas en su contra. El mismo gobierno que libera a los esclavos y les otorga la ciudadanía francesa debe enviar tropas para reprimir su rebelión. La libertad proclamada en Europa no se traduce en libertad para los esclavos en el Caribe, como si cruzar el océano significara entrar en un mundo donde todo está invertido. En una charla con Esteban, Billaud Varenne y Brottier, el colonizador suizo Sieger subraya la magnitud de la brecha entre la ley revolucionaria y las acciones de los esclavos: "Todo lo que hizo la Revolución Francesa en América

fue legalizar una Gran Cimarronada que no cesa desde el siglo XVI. Los negros no los esperaron a ustedes para proclamarse libres un número incalculable de veces" (p. 232). En uno de los pasajes más memorables de la novela, Sieger enumera las importantes rebeliones de esclavos ocurridas en el nuevo mundo desde el siglo XVI hasta el momento en que se desarrolla la acción. La libertad que logran los esclavos rebeldes es totalmente diferente a la libertad que los gobernantes blancos les otorgan magnánimamente. La acción histórica difiere radicalmente del curso que los revolucionarios franceses intentan darle a la historia: un abismo se abre entre el texto de la ley y las acciones de los negros. Dentro de ese abismo residen las transformaciones, los tropos a partir de los cuales se hace y se redacta la historia americana. La lectura de ésta debe tener en cuenta esa brecha, esa discontinuidad en donde pululan la inversión, la distorsión y la perversión. Ese hiato, esa tierra de nadie, es el punto de encuentro de las polémicas versiones históricas que configuran la historia americana; el ámbito que Carpentier se dedicó a explorar durante toda su vida.

Existe una evidente ironía política en la ruptura entre ley y acción, entre la libertad que los franceses intentan otorgar a los negros y la libertad que éstos logran para sí mismos. En ese plano, la novela de Carpentier muestra que los oprimidos no necesitan ayuda de sus opresores para desear la libertad y tratar de obtenerla. Pero hay algo más. Con su propia acción revolucionaria los negros quiebran la continuidad que los europeos tratan de conferirle a la historia, pero al mismo tiempo sus acciones repiten un acto fundacional que forma parte de un esquema histórico más amplio. Esta ruptura no significa necesariamente una interrupción sino una anticipación, una acción *avant la lettre*, por así decirlo. Como dice Sieger, los negros no esperaron a que los revolucionarios franceses les otorgaran la libertad sino que la tomaron varias veces antes. Por un lado, la revolución parece desencadenar las rebeliones de esclavos, pero por otro lado, resulta que también se habían anticipado a dicha revolución. Aun en mi propia formulación del proceso hay inevitables huellas de un *retruécano*, una inversión retórica, una figura barroca que, en este caso, como sucede casi siempre, se asemeja a un movimiento especular en el que es imposible precisar qué precede a qué, qué es el reflejo de qué. El *retruécano* es una equivalencia en el proceso

de desplegarse a sí misma tanto en su repetición como en su diferencia inherentes, en la reiteración y simultaneidad deseada. La inversión puede interpretarse en ambas direcciones, ambos caminos se unen en alguna parte en un centro implícito en donde las apariencias están invertidas; en la mayoría de las inversiones en las que el punto de apoyo virtual es precisamente una elipsis. La historia americana, la escritura americana y, por lo tanto, la lectura de la escritura americana, debe permitir la manifestación de tales inversiones, debe practicar dichas inversiones; ese es su sistema. Para comprender éste, el significado más abstracto de la presencia de los negros en *El siglo de las luces*, debemos remontarnos a una escena que aparentemente tiene muy poco que ver con nuestro tema: la escena en la cual Sofía y Caleb Dexter visitan la tumba del nieto del último emperador bizantino en Barbados.

Camino a Cayena para reunirse con Víctor, Sofía hace escala en Barbados. En la isla da un paseo en coche con Caleb Dexter, hasta

el pequeño bastión rocoso de St. John, detrás de cuya iglesia halló una lápida cuyo epitafio se refería a la inesperada muerte, en la isla, de un personaje cuyo nombre cargaba con una aplastante presencia de siglos: AQUÍ YACEN LOS RESTOS DE - FERNANDO PALEÓLOGO - DESCENDIENTE DEL LINAJE IMPERIAL - DE LOS ÚLTIMOS EMPERADORES DE GRECIA - CAPELLAN DE ESTA PARROQUIA - 1655 A 1656... Caleb Dexter, algo emocionado por el vino de una botella vaciada durante el camino, se descubrió respetuosamente. Sofía, en el atardecer cuyas luces enrojecían las olas rotas en espumas enormes sobre los monolitos rocallosos de Bathsheba, floreció la tumba con unas buganvillas cortadas en el jardín del presbiterio. Víctor Hughes, durante su primera visita a la casa de La Habana, había hablado largamente de esa tumba del ignorado nieto de quien cayera, en la suprema resistencia de Bizancio, muerto antes que profanado como lo fuese por los otomanos vencedores el Patriarca Ecuménico. Ahora la encontraba ella, en el lugar designado. Por sobre la piedra gris, marcada con el signo de la Cruz de Constantino, una mano seguía ahora el lejano itinerario de otra mano, que también hubiese hecho el gesto de buscar el hueco de las letras con las yemas de los dedos... Por romper con un ceremonial inesperado, que ya parecía prolongarse demasiado,

Caleb Dexter observó: "Y pensar que haya venido a parar a esta isla el último propietario legítimo de la Basílica de Santa Sofía [...]" (pp. 306-307).

Víctor, en efecto, había mencionado durante su primera visita a la casa en La Habana, durante una perorata sobre las maravillas que podían encontrarse en el Caribe, que se hallaba en "[...] la Barbados, la sepultura de un nieto de Constantino I, último emperador de Bizancio, cuyo fantasma se aparecía, en las noches ventosas, a los caminantes solitarios [...]" (p. 34). El contexto dentro del cual Víctor hace esta mención es significativo, porque el tema del Caribe como generador de figuras y formas extrañas y raras es totalmente pertinente a la cuestión del desarrollo de la historia en la novela. El enlace de estos dos momentos también es pertinente a nuestro análisis, en la medida en que ambos se producen en puntos culminantes de la trama: la primera aparición de Víctor y el viaje de Sofía para regresar junto a él.

A todo esto puede agregarse que el mismo Carpentier visitó Barbados y escribió un artículo sobre la tumba del nieto de Constantino para *El Nacional* de Caracas, visita que indudablemente tuvo su influencia en la génesis de *El siglo de las luces*.<sup>11</sup> Pero hay mucho más respecto a esta escena.

La existencia de esa tumba en Barbados podría tomarse simplemente como uno de esos ejemplos de lo maravilloso que le gustaba citar a Carpentier, si no fuera por el hecho de que a lo largo de toda la novela se tiene la sensación de que lo que ocurre en el Caribe es una repetición (aunque distorsionada) de lo que se produjo anteriormente en el Mediterráneo. ¿Víctor y los otros no están reproduciendo en el Caribe los papeles que ya habían representado Robespierre y otros revolucionarios en París? Hay hasta una alusión directa al Caribe que lo pinta como un nuevo Mediterráneo y que deja muy poco lugar a dudas sobre la importancia de este tema en *El siglo de las luces*. El pasaje forma parte de una de las reflexiones de Esteban mientras viaja en la nave pirata al mando del capitán Barthélemy: "En Francia había aprendido Esteban

<sup>11</sup> "Los fantasmas de Barbados", *El Nacional* (Caracas, 17 de septiembre de 1958), p. 16. Este artículo ha sido recogido en *Letra y Salsa*, ed. Alexis Márquez Rodríguez, Caracas, Síntesis Dosmil, 1975, pp. 281-82.

a gustar del gran zumo que por los pezones de sus vides había alimentado la turbulenta y soberbia civilización mediterránea —ahora prolongada en este Mediterráneo Caribe— donde proseguíase la Confusión de Rasgos iniciada, hacía muchos milenios, en el ámbito de los Pueblos del Mar” (p. 157). Esta Confusión de Rasgos es un acontecimiento único que pone en marcha una serie de ecos históricos que se remontan a su propio movimiento dinámico de unión y dispersión, de mezcla y separación. La superposición del Caribe sobre el Mediterráneo permite que el lector advierta la importancia de la tumba de Barbados y del gesto de Sofía. La superposición revela el concepto más amplio de la historia que se desarrolla detrás de la trama de *El siglo de las luces*, porque, si el Caribe es como el Mediterráneo, entonces, en resumen, la historia del primero es la repetición del último, o sea el imperio bizantino es al imperio romano como la historia caribeña es a la historia europea. Es decir, América es a Europa lo que Constantinopla es a Roma. Si la fisura en el imperio romano se produjo por su contacto con el mundo oriental, en América la ruptura se produce a través de la presencia de África.

Si volvemos ahora a la escena de Barbados, observaremos que el texto se refiere específicamente al abuelo del hombre enterrado como “quien cayera muerto en la suprema resistencia de Bizancio”, es decir, es el acontecimiento —la caída de Constantinopla— que provocó, aunque indirectamente, el descubrimiento y conquista del nuevo mundo. Esta sugerencia convoca inmediatamente una estructura de rupturas repetidas: la formación del imperio oriental, la caída de Constantinopla y la independencia de América, la mayor ruptura que ya habían prefigurado las rebeliones de esclavos. Todas estas rupturas, que concuerdan con las de la trama de la novela y que traen a los personajes a Barbados, repiten la Confusión de Rasgos antes mencionada. Voy a considerar esta Confusión de Rasgos en los términos de *retruécano* tratados anteriormente en conexión con el modo en que las cosas se transforman al cruzar el océano.

Al igual que la famosa basílica que lleva su mismo nombre, Sofía es la bisagra entre mundos diferentes que constituyen mutuos reflejos distorsionados, y es por lo tanto apropiado que sea ella el personaje puesto frente a la tumba en Barbados. También encarna Sofía una forma secreta de conocimiento, una

comprensión mística y gnóstica. De este modo media entre el contemplativo Esteban y el activo Víctor. Dadas estas características, podemos conjeturar sobre lo que significa la acción de pasar los dedos por las letras del epitafio: “[...] una mano seguía ahora el lejano itinerario de otra mano, que también hubiese hecho el gesto de buscar el hueco de las letras con las yemas de los dedos...” Por lo menos tres manos han precedido la de Sofía sobre el epitafio: la de Víctor, la de la persona que las esculpió sobre la tumba y, probablemente, también la de Carpentier. Hay tres puntos suspensivos después de “dedos” en el original, típico guiño de Carpentier cuando se refiere a sí mismo. En los tres casos, Sofía representa el proceso de lectura: sigue un contorno que otro ya había inscripto. Pero supera el carácter secundario de ese acto al buscar el hueco de las letras, es decir, al buscar qué hay detrás de la escritura. Por medio de ese acto al parecer inocente Sofía lee la forma invertida de las letras, la imagen especular, al mismo tiempo que ahonda en la ruptura, la fisura que las precede. Sofía penetra en la Confusión de Rasgos, de marcas, buscando en el fondo de las letras el significado secreto que no se percibe en la superficie visible. Lo que Sofía busca es la “de-formación” por la cual el arte romano se convierte en arte bizantino, la “des-figuración” en la esencia del barroco latinoamericano.

Esteban considera que ese proceso de transformar una cosa en otra es característico del Caribe. La proliferación de formas que se truecan constantemente por otras obliga al lenguaje a formar palabras compuestas para poder designar el continuo acto de cambio, de transformación:

Llevado al universo de las simbiosis, metido hasta el cuello en pozos cuyas aguas eran teñidas en perpetua espuma por la caída de jirones de olas rotas, laceradas, estrelladas en la viviente y mordedora roca del “diente-perro”, Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias. Del mismo modo que ciertos árboles eran llamados “acacia-pulseras”, “ananás-porcelana”, “madera-costilla”, “escoba-las-diez”, “primo-trébol”, “piñón-botija”, “tisana-nube”, “palo-iguana”, muchas criaturas marinas recibían nombres que, por fijar una imagen, establecían equívocos verbales, originando una fantástica zoología de peces-perros,

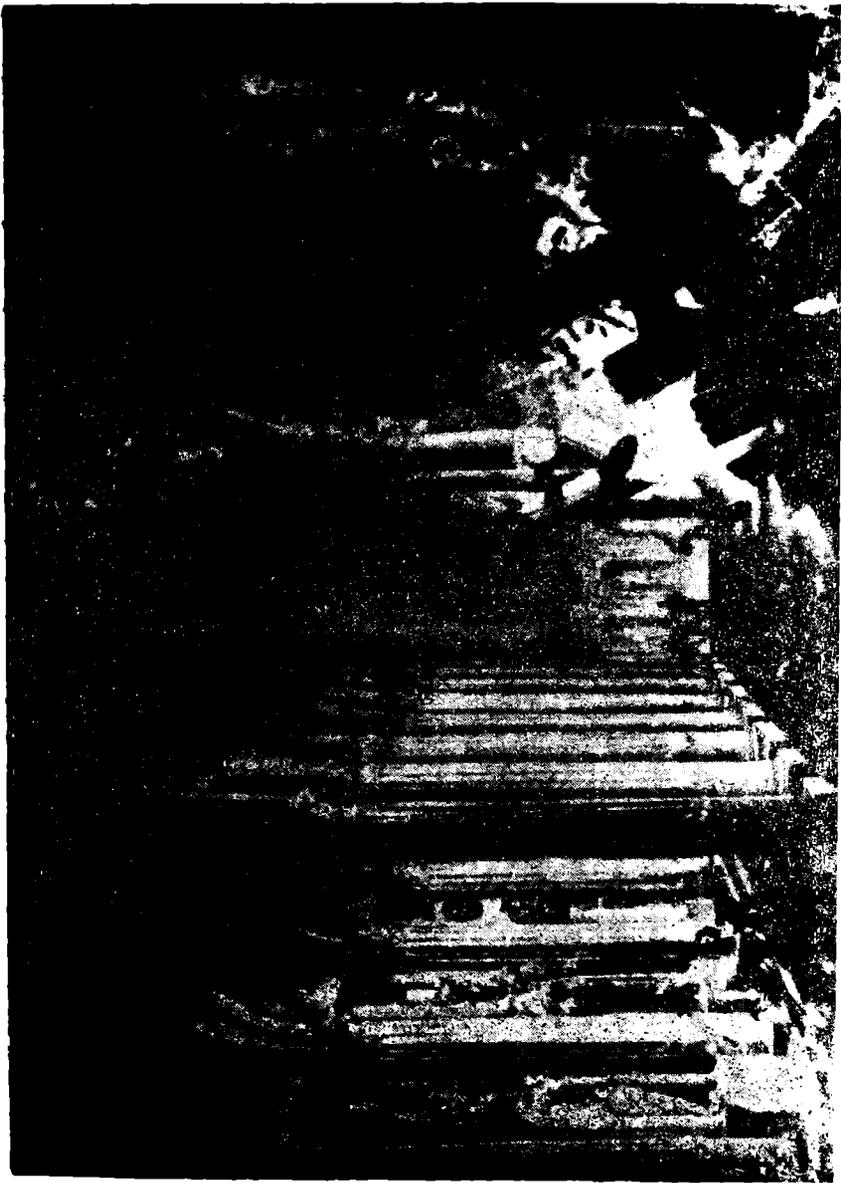
peces-bueyes, peces-tigres, roncadores, sopladores, voladores, colirrojos, listados, tatuados, leonados, con las bocas arriba o las fauces a medio pecho, barrigas-blancas, espadones y pejerreyes; arranca testículos el uno —y se habían visto casos—, herbívoro el otro, moteada de rojo la murena de areneros, venoso el de más allá cuando había comido pomas de manzanillo, sin olvidar el pez-vieja, el pez-capitán, con su rutilante gola de escamas doradas, y el pez-mujer, el misterioso y huidizo manatí, entrevistados en bocas de río, donde el salado y lo del manantial se amaridaban, con su femenina estampa, sus pechos de sirena, poniendo jubilosos retozos nupciales en los pastos anegados (p. 179).

La forma de esos peces, de esas criaturas no la da el segundo término de la palabra compuesta sino el proceso mismo de transformar una en otra, el guión en sí mismo. Ese movimiento de un orden a otro, de modelo a copia distorsionada, también se evidencia en la pintura que sirve como emblema de la novela y le da el título en la versión inglesa: *Explosión en una catedral*.

Ramón García Castro ha observado acertadamente que ese cuadro —que no había podido ver— tiene mucho en común con “otras pinturas románticas. Las llamas recuerdan a una de las obras de Turner (inglés, 1775-1851) ‘Fuego en el Parlamento’ que data de 1834, fecha posterior a la de la tela en la casa de los protagonistas. Por sus violentas luces también se relaciona con otro cuadro que data de los últimos años del siglo dieciocho, ‘Pandemonium’, de John Martin (inglés, 1789-1854) [...]. Además, por los rayos del sol y las casas a punto de derrumbarse, la pintura podría relacionarse con ‘Últimos días de Pompeya’ de Carl Brullov”.<sup>12</sup> No cabe duda de que hay una concepción romántica del arte en el fondo de las obras de Carpentier y puede sentirse una especie de *Sturm und Drang* en la catástrofe descrita por Monsu Desiderio.

El cuadro, sin embargo, no se llama “Explosión en una Catedral” sino “El Rey Asa de Judá destruyendo a los ídolos”. Aunque en la primera descripción (p. 19) de la pintura se pone el acento en la columna desintegrándose en el aire, en la segunda también se menciona la existencia de una hilera

<sup>12</sup> “La pintura en Alejo Carpentier”, *Tlaloc*, 7 (New York, 1974), 8-9.



de columnas intacta. Es muy fácil concentrarse solo en la destrucción de la iglesia, particularmente cuando pensamos que la novela versa sobre la revolución, pero en realidad el cuadro es mucho más complicado. La segunda descripción dice:

Esteban se detuvo de pronto, removido a lo hondo, ante la *Explosión en una catedral* del maestro napolitano anónimo. Había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturdido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas, que había llegado a esta casa por misterioso azar. Si la catedral, de acuerdo con doctrinas que en otros días le habían enseñado, era la representación —arca y tabernáculo— de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración. Si la catedral era la Época, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que acaso construyeran la máquina infernal. Si la catedral era la Iglesia Cristiana, observaba Esteban que una hilera de fuertes columnas le quedaba intacta, frente a la que, rota a pedazos, se desplomaba en el apocalíptico cuadro, como un anuncio de resistencia, perdurabilidad y reconstrucciones, después de los tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos (p. 253).

Aunque las interpretaciones que sugiere Esteban son correctas, al observar la pintura no podemos evitar quedar impresionados por la simetría quebrada, por el hecho de que el derrumbe de la hilera de columnas de la derecha es/era la imagen especular de la columna intacta de la izquierda. En otras palabras, la hilera de columnas de la derecha es una *deformación* de la hilera de la izquierda. Lo que la pintura congela no es tanto una catástrofe como el proceso mismo de transformación, de tropo, por el cual una cosa se convierte en otra. La historia, cultura y poética americanas no están representadas por la hilera de columnas “de-formadas” de la derecha sino por *ambas*.

Encontramos un ejemplo similar de transformación, aun más significativo, en la escena que se desarrolla en la hacienda de Jorge en la Nochebuena de 1799. La fecha es importante porque el cambio que se produce desde diciembre de 1799 a enero del 1800 es el centro cronológico de la novela, la bis-

gra, por así decirlo, entre sus dos mitades más extensas. Desde un punto de vista cronológico, este segmento representa para la secuencia temporal de la novela lo que Constantinopla representa para la historia, lo que Sofía representa para los personajes, lo que la nave central representa para las dos hileras de columnas en el cuadro "Explosión en una catedral": es la articulación, la ruptura donde comienzan la repetición y la distorsión, el sitio especular de transformación. Es característico de las obras de Carpentier que esta escena de articulación traiga reminiscencias de otras rupturas: el final de un año y el comienzo del siguiente, el fin del siglo XVIII y el comienzo del XIX y, por supuesto, la Navidad en sí misma, la revolución paradigmática en la ideología de Occidente. En el plano de la ficción, la muerte de Jorge marca una ruptura y una repetición: su muerte, en el centro del transcurso cronológico de la novela, es como la muerte del padre de los jóvenes que desencadenó la acción. En términos de la historia cubana y de la historia latinoamericana en general, la escena denota la transición entre el neoclasicismo y el romanticismo, transición que se pone de manifiesto por medio de la transformación de la casa de Jorge de palacio romano a palacio en llamas, de simetría neoclásica a conflagración romántica: "Rodeada de palmeras y cafetales, la vivienda de los parientes de Jorge era una suerte de palacio romano, cuyas altas columnas dóricas se alineaban a lo largo de galerías exteriores [...]" (p. 268); y más adelante: "Tras de los macizos de bungavilias, la casa resplandecía por todos sus candelabros, quinqués y arañas venecianas" (p. 272).<sup>13</sup> Pero el cambio más significativo es el señalado por el rápido torbellino de rituales dentro del período de Adviento. Como ya comenté hace algunos años, hay un salto de los rituales de la Nochebuena a los de víspera de Año Nuevo. La Nochebuena comienza: "La tarde del 24 de diciembre, mientras algunos se afanaban en acabar de arreglar un Nacimiento [...]" (p. 270); pero termina diciendo: "Ahora habría que esperar la medianoche, en medio de bandejas

<sup>13</sup> Para comprender este período de la historia cubana debe consultarse *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, de Manuel Moreno Fraginals. Moreno Fraginals comprueba sin dejar lugar a dudas el impacto de las ideas de la ilustración entre los sacarócratas cubanos. Estas escenas de *El siglo de las luces* parecen estar tomadas de partes de *Cecilia Valdés*. Está por hacerse un estudio sobre cómo Carpentier reescribe la tradición narrativa cubana antiesclavista.

de ponche. Doce campanadas caerían de la torre, y cada cual tendría que atragantarse con las doce uvas de ritual" (p. 272). Este salto por sobre el 25 de diciembre, la ruptura fundacional en la historia de Occidente hasta el final del siglo, oculta un paso más largo hacia un ritual cuyos oficiantes son los esclavos de la plantación de Jorge, paso que yo no había advertido en mi comentario anterior de esta escena y que es de vital importancia para nuestro tema.<sup>14</sup>

La repentina aparición de los negros, que cantan y bailan disfrazados, anuncia el cambio de rituales: "Había dejado de llover. Las malezas se llenaron de luces y de disfraces. Llegaron pastores, molineros de caras enharinadas, negros que no eran negros, ancianas de doce años, gente barbuda y gente con coronas de cartón que sacudían marugas, cencerros, panderos y sonajas" (p. 272). Ahora veo claramente que los negros no están celebrando la Nochebuena ni la víspera de Año Nuevo sino la Epifanía: el 6 de enero, no el 24 de diciembre ni el 31. En un estudio memorable, Fernando Ortiz demostró la importancia del "Día de Reyes" como ritual durante el período de la esclavitud en Cuba.<sup>15</sup> El 6 de enero los esclavos, generalmente divididos en sus etnias de origen —*cabildos*— elegían a un rey-por-un-día (la corona de cartón en el párrafo citado) y marchaban danzando hacia la casa del gobernador en La Habana, o hacia la casa del amo en otras partes para pedir su *aguinaldo*, o bono navideño (la palabra aparece en la canción que cantan los negros un poco más adelante de las líneas citadas). En términos generales, el "Día de Reyes" era, según Ortiz, un ritual de inversión carnavalesco en el cual los esclavos eran libres por ese día, y el rey que elegían tenía poder por ese período determinado; era un día en el que cualquier blanco corría el peligro de que le pidieran dinero, y los negros representaban, en cierto modo, su deseo de ser libres y de regresar a su tierra ancestral. Ortiz observa que, al llegar al final del Adviento, el ritual tuvo su origen quizás en la llamada *Noche de Epifanía*, en la que se celebra el fin de la Navidad. (Se trata, desde luego, de la shakesperiana

<sup>14</sup> *The Pilgrim at Home*, *op. cit.*

<sup>15</sup> FERNANDO ORTIZ: *La antigua fiesta afrocubana del "Día de Reyes"*, La Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores, Departamento de Asuntos Culturales, División de Publicaciones, 1960. El original es de 1925.

*Twelfth Night*.) Dada la presencia de los trajes, particularmente de la corona de cartón y de la canción sobre el *aguinaldo*, prácticamente no cabe duda alguna de que lo que celebran los esclavos en la plantación de Jorge es el ritual de la Epifanía, que tiene gran importancia en relación con nuestro estudio sobre los negros y la historia en la novela.

Ortiz señala que el "Día de Reyes" era un ritual sincrético, porque generalmente se consideraba a los Tres Reyes Magos como representantes de las diversas culturas que componen la cultura cubana. Melchor casi siempre era representado como negro, aunque esto variaba a veces. El ritual incluye elementos tanto de la cultura africana como de la europea. Su impulso, su movimiento está dado por la inversión, por una especie de *retruécano* mediante el cual los negros toman el poder, aunque solo sea falso, y adquirirían libertad, aunque solo fuera por un día; una libertad ficticia y efímera en el mejor de los casos. De este modo la cultura neoafricana en el Caribe se presenta como un proceso tropológico emparentado con lo que se considera el idioma de las islas. La cultura africana es la diferencia que genera, entre muchas otras modificaciones, la distorsión del tiempo, el torbellino de fechas y rituales, la forma nueva y "de-formada" de la historia. Si se ordenan las fechas significativas en la secuencia, se pone de manifiesto que su disposición es análoga a lo que hemos observado en el cuadro denominado en la novela "Explosión en una catedral": una serie de repeticiones, cada una de las cuales es una distorsión de la precedente. La resultante, la fiesta de la Epifanía de los esclavos, es un ritual en el cual no se han eliminado los rituales anteriores sino que se les han superpuesto nuevas formas para crear un sentido de movimiento, de transformación dinámica. El mejor ejemplo de este tipo de superposición se encuentra en el texto mismo de la novela. Si leemos apresuradamente, siguiendo solo el curso del argumento, sin duda no vamos a advertir el violento salto de fechas, distorsión que no parece influir en la cronología convencional de la historia. Repito, si solo leemos de corrido, con toda seguridad omitiremos las repeticiones en la trama de la novela y las repeticiones históricas más amplias que se insinúan. Como en el arte bizantino, *El siglo de las luces* parece tener una forma convencional, clásica, solo levemente deformada, pero al observarla más de cerca, empiezan a surgir dis-

torsiones más amplias y más significativas. La novela requiere que nosotros, como Sofía al recorrer con los dedos el epitafio del nieto de Constantino, miremos más allá de la forma superficial de las letras hasta el hueco detrás de ellas, hasta la ruptura; que, sin perder de vista el contorno de los signos, sin dejar de gozar de su materialidad misma, busquemos el significado oculto.

Porque al final, lo más notable en *El siglo de las luces* es que el texto de la novela en sí mismo comparte características de la cultura e historia latinoamericana (de) formada por la cultura africana. El texto no está compuesto de letras que, como la ley revolucionaria francesa, pretenden darle un curso ideal a la historia. El texto de la novela, como un objeto ritual, tiene su valor propio como sistema de símbolos, como vía de acceso a una gnosis donde su complicada numerología y su cualidad simbólica son más importantes que el flujo y reflujo de conceptos. El texto no "se pone de parte" de la cultura americana neoafricana simplemente; trata de demostrar que toda actividad simbólica, incluyendo la literatura, funciona de ese modo. La historia, particularmente la historia escrita, no es tanto elucidación como reconocimiento mutuo y celebración cultural. La ilustración, la *Aufklärung* es hacer un claro, es la superación de obstáculos; es la destrucción de ídolos locales y la infusión de sentido a otros ídolos que algún día tendrán significado para toda la humanidad. Al convertir a los negros en catalizadores de esta reflexión sobre la historia, Carpentier hace valedera la famosa declaración de Nicolás Guillén según la cual los negros llegaron al nuevo mundo para darle su "rasgo al perfil definitivo de América"; solo que lo definitivo de ese perfil consiste en ser un agente para el cambio.

En efecto, la profunda reflexión de Carpentier sobre la historia es el manifiesto de una poética americana. Solo si tenemos en cuenta la deformación lograda por la repetición que se despliega en *El siglo de las luces* y la analogía propuesta con el arte bizantino, realmente podemos empezar a comprender la naturaleza de artistas barrocos americanos como Wifredo Lam y el Aleijandinho. En realidad, algunas de las figuras alargadas de Lam y sin duda los profetas angulosos y torturados del Aleijandinho muestran una "deformación" bizantina que es la esencia misma del barroco latinoamericano.

Si reflexionamos acerca del vasto experimento geográfico-histórico de Carpentier también podemos comprender que las similares aventuras intelectuales y artísticas de Garcilaso, Guaman Poma y otros autores no son meras coincidencias sino parte integral de todo esfuerzo americano por narrar la historia, no la eliminación de las versiones polémicas de la historia sino una superposición: Cuzco sobre Roma, el Caribe sobre el Mediterráneo. Carpentier fue tal vez el primero en postularlo de forma autorrefleja, como clave de la narrativa de América, una visión tan poderosa en su concepto y ejecución que ha marcado en forma indeleble las obras de otros escritores americanos, como Carlos Fuentes en *Terra Nostra*, Severo Sarduy en *Maitreya* y Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*.

*El siglo de las luces* demuestra también que la narrativa americana nunca es simplemente narrar o volver a contar la historia sino una actividad emparentada tanto con la meditación filosófica como con el ritual religioso cultural. Es un reconocimiento mutuo que se busca a través de la comprensión del intercambio simbólico, del proceso mediante el cual la historia, al activarse los símbolos compartidos de llegar a ser y ser, se vuelve significativa. ¿Quién sabe hasta qué punto esto le debe específicamente a las culturas afroamericanas? Lo que sí sabemos es que le debe mucho a su integración dentro del proceso más amplio de la cultura americana y evidentemente de la escritura americana. Carpentier nos exhorta a no mirar más allá de los símbolos a la impasible mirada de Sócrates entre las hierbas del huerto de Remigio.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

(Traducción del inglés  
de Margarita Mizraji)



## SOBRE LA (NO) INTERPRETACIÓN (LITERARIA)

Cuando inicié mi formación académica en la Universidad de Munich en el otoño de 1967, la edad de oro de (lo que llamábamos) la “Interpretación inmanente” parecía estar llegando a su fin. Estudiantes y profesores prácticamente estaban poseídos por la magia (y la exasperación) de la “teoría” y, uno o dos años después, casi ninguna de las actividades filológicas tradicionales escapaba al cuestionamiento a la luz de la amenazadora perspectiva de su “pertinencia”. Pero uno de los argumentos defensivos de nuestros profesores quedó absolutamente intacto: cada vez que contradecían nuestros elogios de la teoría (principalmente marxista) con la sugerencia de demostrar cuál era su utilidad para la “Interpretación Literaria” (“was Theorie für die Arbeit am Text bringt”), quedábamos totalmente desconcertados. Supongo que, aun entonces, nadie sabía realmente para qué servía la Interpretación, pero había un extraño consenso (y en nuestro caso: preconsciente) de que la competencia interpretativa era el objetivo principal de nuestra capacitación, y que la ejecución de la Interpretación era el criterio fundamental de la calificación profesional.

Hago mención de esta experiencia para mostrar que, aun bajo los peores auspicios, la Interpretación mantuvo su posición como el núcleo central de la crítica académica, comparable con el sacramento de la Eucaristía en la historia del Catolicismo. Además, es evidente que actualmente vivimos un período de renovada devoción: por lo tanto me sorprendió el hecho de que tres revistas de fama internacional en el campo de la crítica literaria —dos de ellas, coincidencia notable, de Alemania Oriental y Occidental— (*New Literary History*, *Germanistik*, *Sprache und Literatur*), dedicaran números especiales al tema de la “Interpretación” durante el año académico 1985/86. Y si existe alguna herencia de las Humanidades que goce del favor de los representantes melancólicamente radicales

de la Deconstrucción, esta es, por supuesto, la Interpretación (véase Forget, 1984), probablemente porque la Deconstrucción y la Interpretación comparten la ilusión de la búsqueda de la verdad sustancial, y ambas son renuentes a encontrarla (véase Gumbrecht, 1986). Finalmente (y por lo menos en Europa), las ciencias sociales “duras”, como la sociología y la lingüística, ahora están descubriendo los delicados misterios de la Hermenéutica, y proyectan expectativas que atemorizan (y a veces divierten) a sus parientes pobres de antaño, los críticos literarios (véanse por ejemplo algunas de las colaboraciones en Soeffner, 1979).

Cuando preparaba este ensayo para la conferencia “Empirismo y Hermenéutica”, me sentí expuesto a ser convertido por la nueva ola de entusiasmo por la Interpretación, pero sucedió que nuevamente solo me impresionó la vaguedad y monotonía de sus resultados. Aparentemente, solo existen dos direcciones complementarias de argumentación. La primera es *eliminar al autor y a todas las otras posibles instancias* que puedan servir de referencia para un método generalmente aceptable de darles significado a los textos. La segunda es *inventar atributos variables para los textos “literarios” (o “eminentes”)* (Gadamer, 1986) que ayuden a legitimar la afirmación de que siempre han tenido una *gestalt* coherente, independiente de todos los marcos de referencia pragmáticos (de que son “obras”), una *gestalt* que según se dice requiere una genialidad específica para poder captarla y analizarla (véase Thierse, 1985). La única excepción a este modelo que vale la pena mencionar es la tendencia a poner el acento, como consecuencia de su distancia del autor y del marco situacional de origen, en una apertura específica del texto “literario” para una multiplicidad de significados, en la cual cada lector pueda tener la oportunidad de descubrir su individualidad (Frank, 1985/86). Sin embargo, si se renuncia a la idea de una coherencia específica y a la afirmación de una “profundidad” superior de la Interpretación del crítico, este punto de vista deja abierta la cuestión de determinar qué función, entonces, cumple la Interpretación del crítico académico. ¿No limita, por su peso y autoridad institucionales, la libertad del lector, la oportunidad de que éste tome conciencia de su individualidad?

Escribo, pues, este ensayo *contra la Interpretación* considerada como la práctica presuntuosa de revelar y determinar

qué significan “realmente” los textos “literarios”— sin tener en cuenta si esta “revelación” desentraña un solo significado o un conjunto limitado de significados “legítimos”. Por lo tanto, de acuerdo con S. J. Schmidt (1979) —si es que le comprendo bien—, yo sitúo mi argumentación en el nivel del *conocimiento empírico*. Y mis objeciones no solo se refieren a la reducción de esa experiencia especial de la individualidad que puede permitir la comunicación literaria. También me incomoda la tendencia actualmente de moda de mezclar el discurso literario con el discurso crítico, porque esto implica necesariamente el supuesto de una insuficiencia de los autores literarios: como si su discurso tuviera que ser redimido por alguna clase de mediación intelectualmente superior. Por último, la Interpretación siempre ha fomentado la creencia de que nuestra tarea es una pura cuestión de genio, es decir, una aptitud que, por definición, no puede enseñarse.

Aun así, temo que mi ataque (quizá por la simple falta de predecesores) pueda parecer una absoluta extravagancia. Por ese motivo, en primer lugar trataré de demostrar, por medio de una *tipología de las actividades que denominamos “Interpretación”*, que el estatuto de la “Interpretación literaria” es algo problemático y excéntrico. Luego voy a explicar *bajo qué condiciones históricas específicas* surgió como *institución académica*, con lo cual debería quedar en claro que los motivos que llevaron a su canonización como el “sacramento de la filología” ya no existen. Por el contrario, lo que ha cambiado drásticamente es nuestro concepto de la verdad, y esta experiencia me alienta a intentar una *redefinición de la “verdad de la literatura”* como paso siguiente de mi argumentación. Dado que abogo por la eliminación de la “Interpretación literaria” (como medio para crear/encontrar la verdad) de la práctica cotidiana del crítico literario, voy a finalizar con el esbozo de un *rol nuevo* (o modificado) *que los críticos podrían desempeñar en la producción del discurso histori(ográfi)co contemporáneo*.

## TIPOLOGÍA

De aquí en adelante voy a denominar “Interpretación” a cualquier actividad que le dé (trate de dar) sentido a las objetivaciones de las acciones humanas (o conducta humana). Propongo distinguir diferentes tipos de “interpretación” por

medio de dos criterios. El primer criterio es determinar si el intérprete toma en cuenta (o no) *la intención de la persona que actuó*. El segundo criterio se refiere a la diferencia entre el carácter *finito o infinito en el proceso mismo de la interpretación* (en otras palabras: se refiere a la cuestión de determinar si los diferentes tipos de interpretación suponen ideas de objetivos específicos, cuyo logro marca el final de los procesos interpretativos).

Según estas características el caso normal de lo que ahora los sociólogos de Alemania occidental denominan "*hermenéutica cotidiana*" es una interpretación que, en forma totalmente automática, busca la intención del alter ego y termina cuando el intérprete decide que se ha aclarado esa intención. Tales actos de hermenéutica cotidiana solo aflorarán en la conciencia del intérprete, si su (caudal de) conocimiento (social) resulta ser insuficiente o si conduce a ambigüedades en los significados que produce. Por supuesto, existen tipos más complejos de interpretación en la interacción cotidiana que, a pesar de su alta complejidad, no presentan grandes problemas (y que se acercan más al significado etimológico de "interpretación" como "traducción"). Pensemos, por ejemplo, en la capacidad de los periodistas políticos de Occidente para "leer" un elogio moderado a un alto funcionario soviético en un artículo del *Pravda* que anuncia su remoción; o en nuestra capacidad general para comprender las instrucciones para el uso de un instrumento técnico, aunque no estemos familiarizados con su discurso —y aun cuando no podamos comprender un par de palabras.

Los tipos de interpretación que, durante mucho tiempo, han constituido los paradigmas centrales de la discusión filosófica sobre la cuestión (y hasta por las definiciones del término que figuran en las enciclopedias corrientes), postulan en forma muy deliberada una (ficción de la) persona que según se dice es la productora del texto (la objetivación) en cuestión, y, al mismo tiempo, son sumamente cautelosos para no forzar el proceso de interpretación más allá de lo necesario: me refiero a la *aplicación de la ley* y a la *exégesis teológica*. Ningún abogado confundirá al "legislador" ("den Gesetzgeber") con una persona histórica singular: el legislador es una ficción práctica cuya función radica en una delimitación del espacio de las interpretaciones abierto por la índole de la ley.

El caso de la exégesis teológica es un poco más complicado (por lo menos para los teólogos). La historicidad en la interpretación del Evangelio ha sido implícitamente aceptada en las denominaciones Protestantes desde la Reforma, pero hasta Rudolf Bultmann (1952), que extendió la historicidad al texto del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento, se sintió obligado a insistir en el carácter personal y transhistórico del mensaje de Dios ("Kerygma"). Por lo tanto, visto desde afuera, la variedad de interpretaciones teológicas podría parecer infinita, mientras que desde dentro, su multiplicidad se presenta como una convergencia hacia un conocimiento cada vez más profundo del significado completo de la Palabra de Dios. En el contexto de nuestra argumentación, sin embargo, lo que importa es el hecho de que la ficción de una intención trascendental (o la existencia de un Dios personal) sirve como recurso para lograr consenso en la exégesis.

El tercer (y último) grupo de esta tipología consiste en formas de interpretación, que, por definición, trascienden las intenciones de los hablantes o escritores (o de aquellas personas que dejan huellas / objetivaciones de sus actos / su conducta) y que, en algunos casos voluntariamente, en otros en detrimento de sus objetivos prácticos, llevaron a un proceso de interpretación virtualmente infinito. El *psicoanálisis*, en esta perspectiva, es un paradigma ambiguo. Al penetrar en la esfera nebulosa del inconsciente, prácticamente tiende a tomar las intenciones del paciente como un indicio para entrar en la dirección opuesta en su camino hacia el *insight* terapéutico. Por lo tanto, desde el principio mismo, la delimitación del proceso interpretativo constituyó un intrincado problema para la clínica psicoanalítica. Porque, una cosa es decir que una terapia finaliza cuando desaparece el síntoma (o cuando el paciente siente que está curado)— y otra cosa es la situación terapéutica donde resulta muy problemático identificar tales pasos decisivos del *insight*. Precisamente esta cuestión es lo que ha dado origen a una cantidad todavía creciente de formas alternativas de tratamiento, lo que ha convertido al psicoanálisis en algo ampliamente inaceptable para los sistemas de seguridad social, y ha suscitado una amplia gama de bromas y comentarios irónicos sobre la cuestión: "El psicoanálisis es la infinitud cubierta por un velo finito".

A partir de fines del siglo XIX, como sucedió con el psico-

análisis, las interpretaciones de los historiadores sobre las fuentes se volvieron hacia “dentro” y se relacionaron con la infinitud. Las “Geisteswissenschaften”, según las palabras de Dilthey, empezaron a usar “cualquier manifestación de la vida para aprehender la esfera interior de la cual surgieron” (Dilthey, 1910-1983, 251) de ahí la sorprendente y, para muchos historiadores de hoy en día, desconcertante afinidad entre la “Geistesgeschichte” y la “Histoire des mentalités”. Las fuentes literarias, desde el principio, se consideraron como la senda más prometedora hacia la intimidad espiritual de los siglos pasados, y fue a partir de esa preferencia, que al menos en Europa, surgió la *Interpretación literaria* como práctica académica específica (véase, para todo el contexto histórico en cuestión, la excelente obra de Rosenberg, 1981). Aunque los contactos entre el psicoanálisis y la “Geistesgeschichte” realmente nunca llegaron a ser dominantes en el campo de la Interpretación histórica y literaria, los nuevos historiadores y críticos literarios compartían con los analistas la ambición de trascender las intenciones y la conciencia de las generaciones pasadas (porque cuando alguien habla de una “sobreinterpretación” no dice realmente que el intérprete fue demasiado lejos en relación con las intenciones de un autor; la comparación implícita más bien se refiere a su propia interpretación del mismo texto). Sin embargo la distancia específica de la institución académica respecto a la vida cotidiana con sus restricciones y presiones, hizo que la infinitud de la interpretación literaria fuera, al mismo tiempo, más infinita y menos problemática que en el psicoanálisis. Era (y es) más infinita porque no existen límites posibles de “profundidad” y variación sin la reacción del paciente y sin el (vago) criterio de la desaparición del síntoma (o síntomas); es menos problemática que en el psicoanálisis (al menos mientras algunas instituciones estén dispuestas a mantener económicamente al intérprete) porque prácticamente no hay nadie fuera de las universidades cuyo bienestar dependa del logro satisfactorio de las interpretaciones literarias. Pero entonces ¿cómo se convirtió en el ejercicio primordial de las disciplinas filológicas?

## ORÍGENES

No es ninguna coincidencia que el psicoanálisis, una forma radicalmente nueva de interpretar las fuentes históricas, y la

Interpretación literaria aparecieran en el mismo momento cronológico. Su génesis está relacionada con una situación epistemológica que puede ser (aproximadamente) caracterizada por tres factores dominantes (véase, nuevamente, Rosenberg, 1981). En primer lugar, el prestigio de las Humanidades (algunas de las cuales solo habían sido establecidas como disciplinas universitarias hacia algunas décadas) padecía desde hacía mucho tiempo las consecuencias de las conquistas de la entonces *triumfante ciencia (natural) y sus axiomas positivistas*. En segundo lugar, una nueva actitud hacia el pasado, que Foucault denomina "*historicité des êtres*" (Foucault, 1966), provocó una conciencia cada vez mayor sobre la precariedad de la comprensión histórica, y de este modo dio el impulso para desarrollar la Hermenéutica como un "arte" ("Kunstlehre") y para ampliar su campo de aplicación trascendiendo los límites de la práctica legal y de la exégesis teológica (véase Gadamer, 1974). En tercer lugar, la *desaparición de la confianza hasta ese momento natural en la "représentabilité des êtres"* fue una precondition lógica (y mental) para la conceptualización del subconsciente, que, junto con la conciencia de la diferencia (hermenéutica) histórica, confirió a la práctica de la interpretación la gloria de una tarea casi imposible que sólo el genio podía lograr.

Si había alguna forma institucionalizada de interpretación también preparada para este cambio en el marco epistemológico y que por lo tanto parece casi no haber alterado su práctica, era la aplicación de la ley (probablemente porque la investigación interdisciplinaria y comparativa en la historia de la "interpretación" dentro de sistemas sociales diferentes durante el siglo XIX sería un proyecto válido). La teología protestante— recordemos a Schleiermacher (Frank, 1977)— comenzó a sistematizar el problema de la historicidad, que había sido la consecuencia principal de su exégesis desde la época del Humanismo, mientras que la teología católica Romana reaccionó frente a esa provocación con una amplia gama de argumentos y medidas institucionales llamadas "antimodernismo" (tuvieron validez oficial entre el Vaticano I y la creación conceptual del "aggiornamento" de Juan XXIII). Sin embargo, para los historiadores académicos, que desde mediados del siglo XIX habían tratado desesperadamente de escapar de la presión del positivismo, las nuevas complejidades de la comprensión pro-

porcionaron una excelente oportunidad de "dramatizar" su propio trabajo, y también la oportunidad de detener la decadencia de la reputación social de las Humanidades como disciplinas "científicas" (el especial entusiasmo con que los profesores alemanes aprovecharon esta ocasión podría explicar por qué aún seguimos usando palabras como "*Geisteswissenschaften*" o "*Literaturwissenschaft*"). El papel sobresaliente que tuvo Wilhelm Dilthey en la historia intelectual está marcado por el esfuerzo heroico (y de toda su vida) por llenar el espacio abierto por las nuevas complejidades de la comprensión histórica con *una teoría y un método elaborado de Interpretación*. Por la influencia que ejerció la notable obra de Dilthey en las disciplinas históricas, es importante saber que una tensión básica entre las distinciones terminológicas y las reglas de Interpretación, por un lado, y el énfasis puesto en el genio de la comprensión e intérpretes inspirados, por otro lado, nunca se pudo conciliar. Por lo tanto Dilthey no solo contribuyó a la fundación de un dualismo básico entre las disciplinas académicas, sino que fomentó, bajo la protección de ese mismo dualismo, una innovadora escuela de intérpretes, que, de modo bastante paradójico, recuperó (parte de) el prestigio "científico" perdido (a pesar de ser menos metódica y "rigurosa" que cualquier otra de sus predecesoras).

Rosenberg (1981) cita, en este contexto, a los críticos literarios descendientes del "George-Kreis" (entre ellos figuras de gran prestigio como E. R. Curtius y M. Kommerell) como los representantes más notables de la nueva tendencia de la "Geistesgeschichte".

Durante las dos o tres décadas siguientes, los *insights* (o proyecciones) logrados a través de la Interpretación generalmente fueron volcados en monografías biográficas, porque la "Geistesgeschichte" consideraba que la "vida interior" de los autores y artistas notables era una condensación ideal del "espíritu de las naciones (véase "Literarische Wegbereiter des neuen Frankreich" de Curtius) y de períodos históricos (véase "Geist der Goethezeit" de Korff). Si leemos algunas de las innumerables obras producidas por esa moda en las universidades alemanas durante la década de 1920 (¡ni hablar de la década de 1930!), resulta evidente que sus autores encontraron en forma absolutamente natural una delimitación de sus procesos interpretativos cada vez que creyeron haber descu-

bierto esos matices específicos del espíritu colectivo que estaban presuponiendo.

Hacia 1930, principalmente en la Universidad de Estrasburgo, una nueva generación de historiadores franceses (por ejemplo, M. Halbwachs, L. Febvre, M. Bloch) sustituyó el (los) "espíritu(s) del pasado" mediante los primeros pasos hacia la "Histoire des mentalités". De ninguna manera estoy proclamando una filiación, que (si existiera) sería capaz de rescatar la tradición de la "Geistesgeschichte"; lo que quiero demostrar por medio del paradigma de la "Histoire des mentalités" es la inevitabilidad del problema de la delimitación cuando la Interpretación histórica trasciende el nivel de las intenciones y no elimina los anticipos ideológicos de los resultados esperados. La "Histoire des mentalités" muy pronto se convirtió casi en un sinónimo de "histoire sérielle", porque los nuevos historiadores franceses introdujeron la obligatoriedad de analizar una cantidad estadísticamente significativa de fuentes similares con el objetivo claro no solo de validar sus *insights*, sino también de reducir la posibilidad de la especulación interpretativa y detener el progreso de la profundidad interpretativa. Por último, debe mencionarse que el psicoanálisis también ha estado manejándose con esta misma cuestión aproximadamente desde 1930, y no sólo en el contexto empírico de la terapia. Jacques Lacan (cuya primera obra se publicó en 1932) dedicó la mayor parte de su obra a desarrollar el "pensamiento de que el síntoma psicoanalítico es una transcripción de un desorden del inconsciente que el terapeuta debe aprender a interpretar, como si el pensamiento y el síntoma fueran dos señales del mismo mensaje, de modo muy similar a la forma en que una frase oral y escrita representa señales en diferentes medios del mismo pensamiento" (Danto, 1986, 195). Entonces el fin del proceso interpretativo estaría marcado por la identificación de la causa tanto para el "pensamiento" como para el "síntoma"— precisamente como si esa causa fuera la intención comunicativa del inconsciente (y sin buscar más razones biográficas detrás de eso).

La interpretación literaria, por el contrario, nunca tuvo una fuerte motivación pragmática para buscar esas delimitaciones, ni en su versión norteamericana del "New Criticism" ni como "Interpretación inmanente" (después de su emancipación de la "Geistesgeschichte" europea). Existieron épocas

de optimismo juvenil que alimentó la esperanza de que la incorporación de la terminología "hardware" y de la metodología "cartesiana" de la lingüística podría permitirle al crítico encontrar un significado inequívoco para cada texto (o, en un estado avanzado de la teoría de la recepción, trazar un límite entre las lecturas "legítimas" e "ilegítimas"). Pero tengo la impresión de que, además de la inviabilidad intrínseca de tales procedimientos inmanentes, hasta los críticos más notables siempre le han temido a la idea de lo inequívoco. Proscribieron la concepción de la pluralidad infinita de los significados posibles (que había debilitado su autoridad como intérpretes superiores), y evitaron, al mismo tiempo, cualquier análisis serio sobre la delimitación de los procesos interpretativos (que podría haber demostrado el carácter equívoco de sus propias interpretaciones). Indudablemente podemos (sobre-)vivir bajo la premisa de ese extraño "ni/ni". ¿Pero debemos contribuir a su perpetuación?

#### LA VERDAD EN LA INTERPRETACIÓN LITERARIA

De ningún modo constituye una innovación filosófica decir que el momento epistemológico actual está caracterizado por un cambio radical: ya no se busca una verdad única y sustancial sino un punto de vista global en el que nos confrontamos con *una pluralidad de realidades*, cada una de las cuales puede considerarse como una respuesta humana ante condiciones específicas en los marcos cognitivo y pragmático. El rasgo dominante del marco en el que se desarrolla la argumentación de este ensayo, insisto, radica en el interés en problematizar la Interpretación académica de la Literatura como una práctica que limita la libertad individual específica reservada para cada lector en la comunicación literaria.

Entonces, la episteme de una "pluralidad de realidades" (y verdades) *no* es la causa histórica del hecho de que la comunicación literaria permite una pluralidad de lecturas—pero podría alentarnos a aceptar y hasta a apreciar la libertad de cada lector (y debe obligarnos a sacar algunas conclusiones para nuestra disciplina académica). Desde la invención de la imprenta, el *concepto de "literatura"*, a través de todas las modificaciones de significado que ha experimentado, se refirió a una situación de comunicación (más que a una clase específica de textos) en la que el autor y sus lectores

estaban normalmente separados en el espacio. Existen pruebas suficientes de que, desde la época del Romanticismo, los autores y lectores literarios se han beneficiado por esa distancia, en lugar de tratar de compensar las consecuencias (con respecto a lo siguiente, véase Gumbrecht, 1984). Cuando se compara con otras formas de comunicación, las *motivaciones institucionales y/o personales para escribir y leer, así como las expectativas mutuas, parecen ser sumamente indefinidas*, mientras que *sus necesidades y deseos personales (generalmente preconscientes) tienen un peso considerable como estímulo para la conducta comunicativa*. Es como si los deseos de los autores y lectores desplazaran esas expectativas vagas, proporcionando de ese modo una impresión de intimidad y afinidad en su interacción. Si no me equivoco, W. Iser ofrece una versión levemente diferente de la misma observación (Iser, 1979). Las condiciones pragmáticas específicas en las que se ha producido la comunicación literaria, desde (por lo menos) los primeros años del siglo XIX, la han convertido en una situación privilegiada para el desarrollo de lo imaginario. Según la terminología de Iser, lo imaginario designa un estado totalmente individual de actividad mental (un estado previo a la adaptación a las expectativas sociales a través de su transformación en conceptos). La comunicación literaria, por supuesto, necesita conceptos, pero dado que la obligación de adaptar lo imaginario a las expectativas mutuas es considerablemente más leve que en otras situaciones comunicativas, los textos generalmente servirán como una representación de la imaginación del autor e inspirarán la imaginación de parte del lector. Más que un intercambio de conceptos es un proceso de *estimulación mutua entre la imaginación del autor y aquella del lector*. En otras palabras: si se evita la esfera de las expectativas institucionalizadas, la comunicación literaria puede preservar la individualidad y estimular la creatividad.

Los lectores pueden aprovechar ese marco situacional de muchas formas. Una de ellas, como todos sabemos, es la posibilidad de un cumplimiento ilusorio de esos deseos, cuya satisfacción está excluida de la realidad cotidiana. Otra función de la lectura literaria, como ya mencioné al comenzar este trabajo, radica en una conciencia cada vez mayor de los deseos (y frustraciones) individuales, en términos más generales: en una conciencia cada vez mayor de la individualidad de cada

lector. Pero también parece evidente que los sistemas sociales requieren situaciones que permitan la imaginación como fuente de pensamiento y conducta innovadores para seguir adaptándose al cambio. Esas posibilidades, más que un *insight* más profundo o un conocimiento más amplio, constituyen la *verdad de la comunicación literaria* si queremos mantener el concepto de “verdad” en este significado totalmente excéntrico. En este momento ya debe resultar evidente que quien se jacte de una competencia normativa para la Interpretación de textos (literarios) debe malograr todas las posibilidades importantes que ofrece la comunicación literaria. *Por lo tanto, los estudiosos de la literatura, simplemente deberían abolir la Interpretación como parte de su práctica profesional.* En su lugar, todo lo que podrían (y deberían) hacer (si todavía no hemos dejado atrás la época de la “literatura”), es buscar recursos de motivación que puedan contribuir a que cada vez más personas participen de la comunicación literaria (véase, como ejemplo notable de esta tendencia, Rupp, 1987). Pero la búsqueda de la “verdad” en la interpretación literaria, insisto, debe seguir siendo una actividad absolutamente individual— y privada.

#### LA VERDAD EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA

A partir de lo que dije sobre los rasgos situacionales específicos de la comunicación literaria, se deduce que *cualquier* texto puede leerse con la actitud de un lector literario; la ola contemporánea de reediciones de textos del pasado para un público no profesional pone de manifiesto que la distancia histórica siempre supone la invitación a hacerlo. Sin embargo, yo abogo por una *distinción* (normativa) *entre una forma “literaria” de leer y una forma “histórica”* (Gumbrecht, 1984) y, cuando propongo el fin de la práctica de la “Interpretación literaria” académica, descubro que el análisis histórico de textos literarios del pasado (por ejemplo de textos que surgen a partir de situaciones de comunicación literaria) tiene que cumplir una función relativamente importante en las sociedades contemporáneas. Sin embargo, una forma tan novedosa de historia literaria debe separarse estrictamente de la tradición de la “Interpretación literaria” académica y de la interpretación literaria individual.

Mi propuesta (y la de otros) es orientar *el discurso historiográfico contemporáneo hacia la presentación de la alteri-*

*dad histórica* (la otredad histórica), en vez de transformarlo en una legitimación del mundo contemporáneo "tal cual es". Así, podría contribuir a evitar que las formas actualmente dominantes de la vida humana (que, más que nunca, tienden a la uniformidad) puedan terminar por parecer las únicas formas posibles de vida. La investigación histórica que encuentra su articulación en esa clase de discurso historiográfico, debe dirigir el análisis de las fuentes hacia la reconstrucción de la distribución y de la evolución del saber social ("mentalités") en el pasado. Hay tres niveles de lectura bajo esta perspectiva: comprender los significados textuales según las intenciones del autor (leyéndolas como las representaciones de mundos del pasado); identificar conceptos, modelos de pensamiento y estructuras de afectividad que se articulan en los textos sin estar tematizados (esto es lo que la "Begriffsgeschichte" alemana trata de hacer); y finalmente, reconstruir las actitudes colectivas (expectativas, deseos) que no están tematizadas ni expresadas en los textos, pero para las cuales los textos son síntomas. Es obvio que los resultados de tal análisis sólo serán aceptables como identificación de realidades sociales pasadas si se las encuentra en una cantidad estadísticamente importante de documentos, o en textos cuya lectura estaba institucionalizada (esta recurrencia de los resultados del análisis textual, dicho sea de paso, sería un criterio para la delimitación del proceso de interpretación).

De lo que podemos decir sobre las características y funciones específicas de la comunicación literaria, se deduce que el *análisis histórico de los textos literarios* (especialmente en el tercer nivel de la reconstrucción) puede contribuir al proyecto de una nueva "historiografía de la alteridad", si se descubre cuáles eran las necesidades y deseos colectivos (en su mayoría insatisfechos) de las sociedades y grupos sociales del pasado. Por lo tanto, su identificación sería la *verdad de la historiografía de la literatura*. Voy a citar algunos ejemplos de esos descubrimientos en el análisis histórico de las fuentes literarias (tomados de un "Ensayo sobre la Historia de la Literatura Española" de próxima aparición). En la segunda mitad del siglo XVI, por ejemplo, observamos una proliferación de nuevos géneros narrativos que presentan a la imaginación e identificación de los lectores mundos históricos, geográficos y sociales diferentes; los considero como síntoma de una necesidad colec-

tiva de compensación que fue motivada por la represión de formas de vida ya muy desarrolladas de subjetividad (pre-moderna) a través de la Contrarreforma. O, para citar un paradigma de la historia del arte, tomemos los grabados de Goya de la colección de "Los caprichos" a fines del siglo XVIII, que nos permiten captar las emociones ambiguas producidas por un "Iluminismo" que la monarquía francesa impuso en la sociedad española (y, a veces, parecen una percepción anticipada de los aspectos oscuros de la racionalidad tal como, 150 años después, los identificaron Horkheimer y Adorno en *Dialektik der Aufklärung*). Por último, alrededor de 1930, los poemas y el teatro de una nueva generación de autores (pensemos en *Poeta en Nueva York* de García Lorca o los "esperpentos" de Valle Inclán) parecen reaccionar frente a la sensación de que la dimensión física de la vida humana ha sido eliminada del mundo técnico moderno.

Es una cuestión secundaria determinar si tales resultados en el análisis histórico de los textos literarios deben expresarse en un discurso separado (en "historias de la literatura" independientes) o como fragmentos en el contexto de una "histoire totale", que constituiría el nivel de convergencia de una multiplicidad de "historias especiales". En todo caso, la función de la historia literaria será contribuir a la reconstrucción de mundos del pasado como imágenes de posibilidades alternativas de vida humana, en vez de abrir espacios para el desarrollo de la individualidad de cada lector (como lo hace la comunicación literaria).

## EPÍLOGO

En síntesis, mi propósito no solo fue abogar por el fin de la práctica académica de la "interpretación literaria"; también insisto en que la "verdad de la lectura literaria" y la "verdad de una historiografía de la literatura" deberían mantenerse estrictamente separadas entre sí. Sin embargo, bajo una perspectiva (muy general), la separación es imposible. Ambas son formas de producción de sentido. Esto es, por supuesto, el más manifiesto de todos los truismos, pero es importante para el análisis de las posibles funciones sociales de nuestras actividades profesionales en el futuro. Conuerdo con el diagnóstico de G. Hartman según el cual el problema central de la Humanidad en la época actual es el de la *sobreespiritua-*

lización (Hartman, 1980, 300). Es tan amplia la proporción de nuestra experiencia que nos llega a través de los textos y otros medios que los mundos en que vivimos, intelectual y afectivamente, están cada vez más disociados de nuestro entorno físico. Existe una cantidad de acontecimientos cada vez mayor que contribuye al presentimiento de que la excentricidad del hombre en la naturaleza ha superado un grado biológicamente tolerable.

¿Debemos entonces incrementar la sobreespiritualización motivando a las personas a participar en la comunicación literaria y representando espiritualmente los mundos del pasado como mundos alternativos en los discursos historiográficos? Esta pregunta, por supuesto, no solo se relaciona con la crítica literaria, sino por lo menos con todas las disciplinas académicas que denominamos "Humanidades". Para aquellos que están socializados profesionalmente, por ejemplo, para los críticos literarios, existen razones prácticas muy serias que les impiden una conversión radical. Pero pienso que existe la posibilidad de un discurso historiográfico que, a pesar de contribuir inevitablemente a la espiritualización, podría tener una legitimidad ética específica —y superior. Esa sería una historia de las técnicas y medios de la comunicación humana 'a contrapelo', porque está concebida como una genealogía del camino del hombre hacia la sobreespiritualización.

Sentar las bases para ese tipo de historiografía, más que fomentar la individualidad o representar mundos sociales del pasado, podría ser la tarea prioritaria de la generación actual de críticos e historiadores literarios —mientras nos acercamos al tercer milenio.

HANS ULRICH GUMBRECHT

Universidad de Siegen  
República Federal de Alemania

(Traducción del inglés  
de Margarita N. Mizraji)

#### BIBLIOGRAFIA

- BULTMANN, RUDOLF. 1952. *Glauben und Verstehen. Gesammelte Aufsätze*. 4 Vols., Tübingen, Mohr.
- DANTO, ARTHUR C. 1986. "Commentary". *New Literary History* XVII, 195-198.

- DILTHEY, WILHELM. 1983. *Texte zur Kritik der historischen Vernunft*. Ed. por Hans-Ulrich Lessing. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- FORGET, PHILIPPE (ed.). 1984. *Text und Interpretation*. München, Fink.
- FOUCAULT, MICHEL. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard.
- FRANK, MANFRED (ed.). 1977. *F. D. E. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt, Suhrkamp.
- . 1985. "Was ist ein literarischer Text, und was heißt es, ihn zu verstehen?" En Kolkenbrock-Netz, Jutta/Plumpe, Gerhard (eds.): *Wege der Literaturwissenschaft*. Bonn, Bouvier, 10-25.
- . 1986. "Vieldeutigkeit und Ungleichzeitigkeit. Hermeneutische Fragen an eine Theorie des literarischen Textes". *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* XVII, 20-30.
- GADAMER, HANS-GEORG. 1974. Artículo "Hermeneutik". En Ritter, Joachim (ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. III. Basel, Schwabe & Co., 1061-1073.
- . 1986. "Der 'eminente' Text und seine Wahrheit". *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* XVII, 4-10.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH. 1984. *Sozialgeschichte ästhetischer Erfahrung*. Hagen, Fernuniversität.
- . 1985. "History of Literature - Fragment of a Vanished Totality?" *New Literary History* XVI, 467-480.
- . 1986. "Déconstruction Deconstructed. Transformationen französischer Logozenismus-Kritik in der amerikanischen Literaturtheorie". *Philosophische Rundschau* XXXIII, 1-35.
- HARTMAN, GEOFFREY H. 1980. *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today*. London, Yale University Press.
- ISER, WOLFGANG. 1979. "The Current Situation of Literary Theory: Key Concepts and the Imaginary". *New Literary History* XI, 1-20.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ. 1980. *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt, Suhrkamp.
- PFEIFFER, K. LUDWIG. 1983. "Rettung oder Verabschiedung der Hermeneutik? Funktionsgeschichte und Wirkungspotential neuerer hermeneutischer Denkfiguren". *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* XIV, 46-67.
- ROSENBERG, RAINER. 1981. *Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik. Literaturgeschichtsschreibung*. Berlin (RDA), Akademie-Verlag.
- RICOEUR, PAUL. 1965. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris, Seuil.
- RUPP, GERHARD. 1987. *Kulturelles Handeln mit Texten. Rezeptionshandlungen im Literaturunterricht. Fallstudien aus dem Schulalltag*. Paderborn, Schöningh.

- SCHMIDT, S. J. 1979. "Bekämpfen Sie das häßliche Laster der Interpretation! Bekämpfen Sie das noch häßlichere Laster der richtigen Interpretation!" (Hans Magnus Enzensberger)". En Frier, Wolfgang / Labrousse, Gerd (eds.): *Grundfragen der Textwissenschaft. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte*. Amsterdam, Rodopi.
- SOEFFNER, HANS GEORG (ed.). 1979. *Interpretative Verfahren in den Sozial-und Textwissenschaften*. Stuttgart, Metzler.
- THIERSE, WOLFGANG. 1985. "Thesen zur Problemgeschichte des Werkbegriffs". *Zeitschrift für Germanistik* VI, 441-449.
- WEIMAR, KLAUS. 1986. "Gibt es eine literaturwissenschaftliche Hermeneutik?" *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* XVII, 11-19.

## DOS NOTAS PARA UNA HISTORIA POSIBLE DEL GENERO GAUCHESCO<sup>1</sup>

### 1. SARMIENTO Y LAS PALABRAS DEL ESPACIO EXTERIOR EL CORAZÓN DEL ESPACIO HISTÓRICO DEL GÉNERO

Facundo reaparece después, en Buenos Aires, donde en 1810 es enrolado, como recluta, en el regimiento de *Arribeños* que mandaba el general Ocampo, su compatriota, después presidente de Charcas. La carrera gloriosa de las armas se abría para él, con los primeros rayos del sol de mayo; y no hay duda, que con el temple de alma que estaba dotado, con sus instintos de destrucción y carnicería, Facundo, moralizado por la disciplina y ennoblecido por la sublimidad del objeto de la lucha, habría vuelto un día del Perú, Chile o Bolivia, uno de los generales de la República Argentina, como tantos otros valientes gauchos, que principiaron su carrera desde el humilde puesto de soldado. Pero el alma rebelde de Quiroga no podía sufrir el yugo de la disciplina, el orden del cuartel ni la demora de los ascensos. Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe, a crearse él solo, a despecho de la sociedad civilizada y en hostilidad con ella, una carrera a su modo, asociando el valor y el crimen, el gobierno y la desorganización. Más tarde, fue reclutado para el ejército de los Andes y enrolado en los *Granaderos a caballo*: un teniente García, lo tomó de asistente, y bien pronto, la desertión dejó un vacío en aquellas gloriosas filas. Después, Quiroga, como Rosas, como todas esas víboras que han medrado a la sombra de los laureles de la patria, se ha hecho notar por su odio a los militares de la Independencia, en los que uno y otro han hecho una horrible matanza. (*Facundo*, Capítulo V, "Vida de Juan Facundo Quiroga. Infancia y juventud".)

<sup>1</sup> Estos son extractos de *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, a aparecer en Editorial Sudamericana, Buenos Aires, en 1988.

Éste es el revés exacto del género y marca el límite de su espacio externo. Sarmiento define el afuera del género porque da un salto en lo que lo define, la voz (en este caso de Facundo: es una biografía y no una autobiografía). En la cadena de usos, Sarmiento pasa de *a* a *c*: el ejército es el que sustituye en parte a la ley en la definición de "gaucho"; servir en el ejército es aceptar la disciplina y la "carrera gloriosa de las armas": es ser "moralizado" y "ennoblecido". Sustraerse al uso es recaer en la ilegalidad y por lo tanto en la definición de la ley: dirigir sus "instintos de destrucción y carnicería" hacia otra parte. En la opción misma se sitúa el género gauchesco y ése es su punto de contacto con el espacio exterior, su frontera. Construye la voz ennoblecida del gaucho patriota para producir patriotismo (para dar, con la voz, sentido a la lucha) y para conjurar la sustracción de los cuerpos. La construcción escrita de la voz del gaucho tiene un sentido múltiple: remite al cuerpo patriótico del soldado, al cuerpo sustraído del desertor y también al cuerpo del "delincuente". O a su "alma" o "instintos", como escribe Sarmiento del otro lado del género, desde la palabra letrada, escrita.

Sarmiento habla del género de un modo en que el género no podría cuando emerge porque debería haber sido escrito precisamente con la voz de Facundo y no por la palabra de Sarmiento. O con el alma de Facundo, que para Sarmiento es una sombra terrible. Sarmiento usa dos veces la voz "alma": "con el temple de alma de que estaba dotado, con sus instintos de destrucción y carnicería", y "pero el alma rebelde de Facundo no podía sufrir el yugo de la disciplina". La palabra "alma" pertenece precisamente al espacio externo del género; adentro sería "ánima" = voz. Cuando la palabra "alma" de Sarmiento sea central y ocupe el corazón de un texto del género, en *Fausto*, se podrá hacer un corte en su historia. En la historia del género. También se puede decir que esa palabra marca la primera vuelta del género, otro límite, interno. De todos modos, en *Fausto*, la palabra "alma" hará un juego con "lana", con venta de lana, para poder ocupar un espacio hasta entonces exterior al género: el teatro Colón. Cuando el teatro Colón entra en el género entra con él la palabra "alma" de Sarmiento. Pero no será el gaucho el que la venda sino el doctor Fausto.

Para Sarmiento el "alma" de Facundo es una sombra

terrible, un enigma, porque le ha quitado la voz. No es como la sombra del padre de Hamlet, muerto por el oído, que es toda voz. El enigma que interroga Sarmiento es nada más que la lengua hablada, el ritmo exacto y el tono de la voz, su intensidad, sus modulaciones y registros: el modo en que una voz se hace volumen y en ese volumen se hace mundo. No es que Sarmiento no la haya oído nunca a esa voz. Porque la oía todo el tiempo, porque era la voz de su delirio, de su sueño, porque la tenía adentro y porque *ésa* era la voz de la patria cuando escribió *Facundo*, escribió *Facundo*. Sarmiento está aquí para tratar de apresar la emergencia del género porque escribe cuando el espacio entero de la patria, con Rosas, es casi el género. La patria y el género se tocan y él escribe en el exilio y en Chile, que se extiende a todo lo largo de la patria y la recorre entera. Separado por los Andes (y de los Sandes) de los granaderos de San Martín de donde desertó Facundo. Y entonces ocupa el revés exacto del género y se toca totalmente con él, menos en el punto preciso en que podrían ser lo mismo, ser todo género: en la voz del gaucha.

Con Sarmiento se abre uno de los problemas teóricos fundantes del Ensayo. Sarmiento: ¿es convocado al género para dejarlo leer en su emergencia, o es el género el que deja leer lo que escribe Sarmiento desde el exilio, y después? Con la otra palabra escrita, la letrada, la de la no voz del gaucha. El problema es qué es lo que deja leer lo que se quiere leer. Uno de un lado, otro del otro de la frontera de la patria, y son lo mismo menos en la voz del gaucha. Sarmiento es la ficción del género en su momento de emergencia porque dice lo que el género, con la voz del gaucha, no puede decir cuando se constituye contra otro espacio exterior para constituir la patria. (Dice que hay deserciones, que ser delincuente o no depende del ejército, que los gauchos son valientes pero rebeldes, que asocian el valor y el crimen, que son hostiles a la civilización.) Y lo dice después, un momento después, cuando el género ocupa el espacio entero de la patria. Y él la ha perdido. Entonces levanta su escritura literaria contra la voz que es el monumento a Facundo: la primera catedral de la cultura argentina.

En otros términos: *el espacio histórico* es diferente de un lado y del otro del género, en su límite. Hay un después que dice lo de antes sin voz del gaucha, y hay un antes que se

puede leer en el después o en otro espacio y registro. Espacios interiores y exteriores, antes y después, fronteras, límites, voces oídas, palabras escritas, voces escritas. Estas palabras son las que pueden llevarnos en este primer tramo del tratado sobre la patria.

Sarmiento entrará otra vez en el centro mismo del tratado, en su corazón, cuando aparezca otro momento de vuelta y de retorno del género, el anterior al último, con *La ida* de Martín Fierro. Cuando llegue el momento en que el gaucho cuenta su vida con su voz: cuando canta el cantor. Allí habrá otra vez un problema con los límites externos e internos y también Sarmiento dejará leer ese momento con su gaucho cantor sin voz. Y con sus palabras de *Facundo*: Sarmiento nombra a los gauchos del ejército como "valientes gauchos" y no como "gauchos patriotas", como los nombra el género cuando emerge. O mejor, Sarmiento nombra a los gauchos como ellos se nombran a sí mismos en *La ida*, cuando Fierro y Cruz se unen contra el ejército y el juez y parten a otro exilio y a otra lengua. Cada vez que las palabras de Sarmiento entran en un texto del género se produce, entonces, una vuelta del género, en su espacio histórico. Pero en *La ida* hay otra palabra más de Sarmiento, del presente de Sarmiento y de *La ida*: el nombre de su ministro de guerra: "un ministro o qué se yo... / que lo llamaban Don Ganza" (vv. 953-954) dice el gaucho Fierro antes de desertar. *La ida*, el texto del gaucho que lo ha perdido todo, escrita cuando Sarmiento era el padre de la patria, su presidente, y *Facundo*, escrito cuando era Sarmiento el que lo había perdido todo.

Las palabras de *Facundo*, "moralizado y ennoblecido", volverán a entrar en el cierre, con la vuelta final de Martín Fierro, cuando el género se toque tanto con el espacio exterior que solamente se diferencie de él, otra vez, por la voz. Pero ahora estará el otro de Sarmiento allí, su enemigo y su verdadero interlocutor, el único que lo leyó: Alberdi. Una lámina escolar los separa. Y otro tipo de exilio, de voces y de escritos (en el medio el mar, la otra lengua y los póstumos). En la rueda de *La vuelta* los dos enemigos y padres de la patria, el de la ley y el de la educación, son el mismo: en la voz del gaucho educación es igual a la ley. La esfera perfecta de *La vuelta* los unió para siempre.

Sarmiento, *Facundo*, es el guía histórico del género *por*

*sus palabras escritas y por el espacio desde donde están escritas.* Cada vez que las palabras de Sarmiento, el revés exacto del género y su punto de contacto máximo, entran en un texto del género hay una vuelta y Sarmiento se hace presente en su corazón. Hasta tal punto que puede decirse que es, también, el género; marca sus fronteras y traza su historia. La forma de su historia: en el corazón, una cinta celeste y blanca con tres vueltas.

## 2. PRIMER TRAZADO DEL GÉNERO

A. Las dos cadenas y sus eslabones (que forman una fuga, una vuelta, un volumen) definen el espacio lógico del género, que es el espacio común entre el conjunto del género y su frontera exterior o su revés: la orilla donde el uso de la voz (género) y el uso del gaucha remiten uno al otro, en círculo. Como si fueran autorreferenciales. De un lado y del otro de la frontera. Y el lugar, también, donde *de un lado* las palabras escritas letradas, de las leyes y los ejércitos, que definen los usos de los cuerpos, son *del otro lado* voz (del) "gaucha" y pueden ser dichas por algo así como una voz-arma y una voz-ley y también una voz-patria y hasta una voz-estado. Porque se trata de una voz escrita. La orilla donde las leyes y los usos diferenciales de los cuerpos *son* la voz diferencial escrita de los textos gauchescos. Las cadenas de usos enlazan las dos orillas que componen el espacio lógico del género porque sus eslabones (sus anillos) están de un lado y del otro; no forman una secuencia lineal sino niveles diferentes: cada anillo marca un salto de un registro de la lengua a otro, un pasaje de un universo a otro. Cuerpos, voces, voces escritas, palabras escritas. En el Tratado no se trata de determinismo, de funcionalismo, ni tampoco de moralismo; no se trata con causalidades verticales ni con implicaciones horizontales. Pasar del uso del cuerpo por la ley escrita a la voz escrita (género), y del género al uso del cuerpo otra vez, implica saltar de un universo de sentido a otro. Esos saltos se sueldan con los eslabones de las dos cadenas, *que son anillos o alianzas.*

Otra versión aproximada para el Ensayo: el trazado de los límites del género que realizan las dos cadenas de usos tiene la forma de puntos de circularidad (alianzas), de diferentes niveles, entre los usos de la voz del gaucha que es la palabra letrada. Cada vez que se define y usa al gaucha de un

modo diferencial en el universo de la palabra letrada (porque se le aplican leyes diferentes y porque con esas leyes se usa su cuerpo en las guerras y en el trabajo de un modo diferente al de otros cuerpos), se encuentra la frontera exterior o el revés del género. Es el universo de la palabra letrada en el registro de lo escrito. El otro lado de la frontera, el del género, sigue el mismo trazado pero en la voz diferencial, en la diferencia de registro: en la voz escrita que es la lengua específica que produce el género. De un lado *Facundo*, *El matadero*, la *Biografía de Rosas* de Pedro de Angelis, las *Bases* de Alberdi y los *Póstumos*, la *Excursión a los indios ranqueles* y hasta el *Himno Nacional*, lo que cantan todos. Y los ejércitos, las disposiciones, prácticas y leyes referidas a los vagos. Del otro el género. (El género condena al exterior a la indiferenciación, a la indefinición: a los géneros inclasificables de *Facundo*, de la *Excursión*, de *El matadero* y hasta del *Himno*. Y también condenó a la crítica a discutir durante décadas sobre esos "géneros" o a leer ese objeto no género para delimitarlo.) La zona donde una y la otra orilla se tocan está ocupada por círculos o sistemas de referencia mutua (anillo, alianzas) entre los usos de la voz (la voz escrita del gaucho) y la palabra letrada. Y, afuera, los usos de los cuerpos. Esas alianzas marcan, también, la ficción del género en su relación con la otra cara del espacio lógico (y contaminan de ficción, también, esa otra cara). Porque allí la voz escrita del gaucho choca con "lo real" (*y la realidad es la otra palabra, la palabra letrada y no la voz*), y se vuelve sobre sí, otra vez, para seguir un recorrido que da, él también, una serie de vueltas, casi en círculo. En esas remisiones y referencias mutuas, en las alianzas, en los choques, círculos, idas y vueltas, se reconoce el género como género. Y se lo puede reproducir cada vez que aparece una palabra escrita que se dice la voz de un gaucho y lo define. Y cada vez que esa voz escrita es arma-ley-patria-estado.

Z. El espacio lógico del género, el espacio interior, el de las cadenas de usos y las alianzas, tiene otra dimensión más: es el espacio histórico (*el tiempo*) entre la independencia y la constitución definitiva del estado en 1880. Es en el espacio histórico donde se despliegan las vueltas de los eslabones y anillos de las cadenas del espacio lógico del género. Cuando se recorren las dos cadenas de usos se recorre el espacio his-

tórico entero y entonces se vuelve casi al punto de partida, pero al revés, en la orilla opuesta. *Martín Fierro*, después de la primera vuelta de *Fausto*, vuelve a trazar todo el género pero en sentido inverso, en el sentido inverso al de Hidalgo, en *una Ida que se vuelve* sobre la emergencia del género para dejarla leer porque se coloca por abajo, en su orilla inferior, y en *una Vuelta que se vuelve sobre La ida* y toca casi la otra orilla de la cadena, exterior y superior, en su extremo. Casi en el límite de la frontera exterior. *La ida* aparece entonces como el fundamento del género, su lugar de autorreferencia, y *La vuelta* pone otra vez en movimiento la cadena para abrirla y cerrarla a la vez en su punto de partida y, esta vez, casi en la orilla superior del espacio exterior (aquí es donde Sarmiento y Alberdi se unen y giran para siempre). Es porque *Martín Fierro* se sitúa en los dos extremos, la orilla inferior (*Ida*) y la superior (*Vuelta*) del trazado del género, y en su parte final, que se encuentra en él todo el dibujo y la forma del género pero en otro sentido. En el otro sentido de la vuelta. Ocupa el extremo del espacio lógico, cuyo otro extremo ocupa Hidalgo, porque ocupa el fin del espacio histórico cuando se vuelve sobre sí mismo para dar el giro final. Esto ocurre porque se han recorrido en su totalidad las dos cadenas con sus anillos y se las encuentra en su punto final, en el extremo del círculo y, en otro nivel, y al revés, en el punto de partida.

*La vuelta* vuelve a recuperar el sentido del “gaucho delincuente” de la ley y vuelve a la ley en la voz escrita. En ese punto se cierra la cadena de usos y la guerra de definiciones: 1879. Es el fin de la voz del gaucho (que en los consejos de *La vuelta* ya es “el hombre”) y a la vez el punto de contacto máximo con lo que no es género. *La vuelta* es la institución de la voz “gaucho” como opuesta definitivamente al “delincuente” y al soldado de la ley diferencial: como trabajador. Pero *La vuelta* también vuelve a Hidalgo y a los enemigos de Hidalgo y a todo el sistema en el momento de su emergencia, y hasta cita a *La ida*. Incluye todo lo que antes se enfrentaba como enemigo porque ya no hay enemigos que necesiten ser enfrentados con y por los gauchos. El negro de la payada cierra el círculo: desafía a *Martín Fierro* con el canto, con la voz, y pierde. Está abajo de *Martín Fierro* y es *su otro*, y dice que en adelante va a *cantar para consuelo*, con lo que se vuelve

al preludeo de *La ida*. Borges pudo leer eso (por su presente, por su propia historia) y al escribirlo cerró definitivamente el clásico porque *le bajó la orilla*: hay que pasar a un color otro, más bajo, para poder empezar otra vez las vueltas eternas de la infamia. Pero cuando *La vuelta* cierra el género no hay otro género negro (más tarde estará *Cosas de negros* de Vicente Rossi, que a Borges le gustaba tanto), sino otra cosa que se abre, otra cadena de usos: el uso del género para pasar a otro género literario. Al sainete, al grotesco, o directamente al canto de donde salió, al tango y a la milonga. Y también a la novela con las voces del gaucho y las palabras letradas delimitadas nítidamente, *separadas*, en *Juan Moreira* y *Don Segundo Sombra*. O al cuento. Borges marca en este punto el fin (en "El fin") de esa otra cadena de usos que nace en *La vuelta*: el uso del género para producir literatura. Y la cierra en 1940, porque ése es el fin de otro espacio histórico, que cierra definitivamente el espacio lógico de las cadenas de usos del género a partir de *Martín Fierro*. Los negros son otros. La última cadena del género que se abre con *Martín Fierro*, la del uso del género para producir literatura en otro género, parece cerrarse entonces con el cierre del espacio histórico que se abrió cuando se cerró el espacio histórico del género.

Cuando los negros son los otros negros se abre otra vez, increíblemente, y con un salto hacia atrás, la cadena de producción de literatura del género. Borges, con Bioy, los oyen durante el peronismo (su voz parece ocupar el espacio entero de la patria), y entonces, desde adentro, dan un salto atrás y vuelven al Ascasubi exiliado para escribir "La fiesta del monstruo". Escriben "La refalosa" de Ascasubi, pero la víctima de los salvajes con sus voces imposibles no es el gaucho Jacinto Cielo (el Jesús gaucho de Ascasubi) sino el otro Jesús, el judío. Los monstruos y las voces escritas de Borges-Bioy matan un judío.

Como se ve, las vueltas y retornos hacia atrás y hacia abajo, hacia las orillas inferiores y superiores, y también hacia cielos y exilios diversos, parecen definir el cuerpo del género. Y desde el salto de Borges y Bioy, o desde el peronismo, el género sufre una transformación estructural: se escribe y lee de a dos, y de diferente oficio, para llamarlo de algún modo. Los hijos de *El caudillo* y de *Antes del 900*: un poeta, cuentista, ensayista, y el otro sobre todo novelista. Y pronto,

también de a dos, en 1966-1967, Osvaldo Lamborghini y Leopoldo Fernández, un escritor y un crítico, volverán a escribir la refalosa de la patria o muerte de fin de los 60 que es *El fiord*. La lógica de la alianza del género es llevada desde entonces a sus autores. Como si el Pollo y Laguna de *Fausto* reaparecieran en el futuro como escritores del género para dejarlo leer y escribirlo con una voz oída y una palabra escrita (como si "El Fausto criollo" de *El tamaño de mi esperanza* se hiciera realidad). El tiempo del género es siempre el futuro, la literatura del futuro, el libro futuro.

JOSEFINA LUDMER

Universidad de Buenos Aires

## LOS AÑOS VEINTE: UN PROBLEMA DE HISTORIA LITERARIA

*Tener ansias, hermanos, de intentar lo inaudito,  
y gastar esas ansias en un mísero empleo...*

*Unos ojos excesivos, que sacan llagas al mirar.*

La contemporaneidad no parece ser garantía para armar sistemas de textos cuando se quiere hacer un estudio de la producción literaria de un determinado período. Al menos, así parece demostrarlo la imposible contigüidad de los versos de Alvaro Yunque y de Olivero Girondo. La afirmación de que hay textualidades que, aun cuando se hayan producido contemporáneamente, se rigen por legalidades diferentes y se componen según diversos principios y normas, parece ser de una obviedad irrevocable. Sin embargo, puede ser útil para repensar algunos aspectos de la historia literaria argentina. En especial cuando nos detenemos en la producción porteña de la década del veinte,<sup>1</sup> en lo cual hallamos no solo la manifestación

<sup>1</sup> Periodizamos 'la década del veinte' porque en este lapso, y con la arbitrariedad que supone todo recorte, encontramos la emergencia y consolidación de nuevas formas estéticas que la crítica argentina ha dado en denominar 'vanguardia', las primeras grandes polémicas literarias, la publicación de textos fundantes para la literatura argentina, la aparición de intelectuales absolutamente nuevos y modernos, el desarrollo de un intenso movimiento editorial constituido por libros, revistas, periódicos, folletos, etc. En 1921 se publica en Argentina el primer artículo sobre el "ultraísmo" que puede ser considerado un manifiesto de los futuros martinfierristas y lo firma Jorge Luis Borges. Al año siguiente comienza a publicarse la colección "Los Pensadores" —futura editorial Claridad— que incluirá luego de su temprano éxito editorial, colecciones donde publicarán sus primeros textos muchos de los escritores jóvenes. También en 1922 aparece la primera edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, quizás el libro

de importantes cambios institucionales y estéticos sino también la escritura de algunos de los textos canónicos de nuestra literatura, junto con la emergencia y consagración de figuras que marcarán la historia intelectual del país.

Quizás pocos períodos de la literatura como la década del veinte, registren una producción tan abundante y variada y en la cual se reconozca el despliegue de tantas líneas diferentes; o quizás sea la que mejor conserva la memoria de una literatura no uniforme. Cuando se retorna a esta década con una perspectiva histórica, uno se pregunta qué clase de historia se puede armar y cómo es posible encontrar ejes que, en un relato, organicen un conjunto tan heterogéneo, compuesto por las manifestaciones más o menos audaces de la vanguardia, el auge de ciertas formas de la cultura popular y la circulación masiva de textos prestigiosos de la cultura universal.

Si bien no es hoy un objetivo de ningún relato histórico el afán de exhaustividad y el interés por abarcar la totalidad,<sup>2</sup> no podemos olvidar que el hecho mismo de plantearse una perspectiva histórica significa, por lo menos, tratar de dar cuenta de la convivencia en un espacio complejo, de varios elementos. De otro modo si el objeto fuera unitario, solo se obtendrían genealogías.

Creemos que es posible echar una nueva mirada sobre los años veinte en la literatura argentina a partir de las reflexiones del excelente crítico alemán Peter Bürger quien, al referirse a las posibilidades de historiar la literatura,<sup>3</sup> sugiere tener conciencia de las operaciones críticas diferentes que suponen la *evaluación estética*, por un lado, y la descripción del

---

estéticamente más revolucionario de la década. Este momento de gran actividad y novedad parece cesar a comienzos de la década del treinta cuando se desmembran algunos de los grupos y sus representantes cambian muchos de los presupuestos de juventud. Por estas razones consideramos a la producción literaria de los años veinte como una unidad, no compacta pero sí cerrada en cuanto a sus líneas generales de desarrollo.

<sup>2</sup> Recordar al respecto el tipo de trabajo que realizó Michel Foucault y la sistematización historiográfica que le concedió PAUL VEYNE. Para esta perspectiva nos fue muy útil y divertido el libro de este último *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza, 1984.

<sup>3</sup> Lo hace en su breve artículo "On literary History", *Poetics*, 14 (1985), 199-207.

*funcionamiento social* de la literatura, por otro. Bürger propone además la búsqueda de nuevos problemas para poder narrar una historia literaria, dentro de los cuales, los cambios en el concepto de literatura, las variaciones de su función, la división entre literatura 'cultura' y 'popular', las formas bajo las cuales la escritura circula en la sociedad, se vuelven las cuestiones más relevantes que involucran a la literatura como *institución social*.

Bürger agrega que es necesario que el historiador explicita su historia como 'construcción' para destruir "[...] la ilusión de que la narración histórica refleja el curso real de los acontecimientos".<sup>4</sup> De este modo, hacer una historia de la literatura según criterios exclusivamente estéticos o exclusivamente institucionales, implica plantearse y resolver para cada caso la idea de literatura que el historiador tiene, los criterios de valoración estética, la dimensión de la producción escrituraria. Por este camino resulta inevitable, en algunos casos, encontrar nuevos objetos de estudio o revisar otros que parecían haber quedado resueltos para los críticos anteriores y hacia allí nos queremos dirigir.

Si volvemos a la década del veinte argentina, a poco de recordar algunos de sus textos fundamentales y sus figuras representativas,<sup>5</sup> salta a la vista la histórica dicotomía que la crítica literaria y la memoria de los protagonistas han fijado como la polémica entre *Boedo y Florida*. Estos dos grupos, tal como ha quedado inscripto en la historia de la literatura, tuvieron en cada caso una estética bastante definida, un número de miembros más o menos estable y canales a través de los cuales hicieron circular un discurso nuevo y particular. Han sido habitualmente fijados como opuestos, con una polémica de relativa amplitud entre ambos, que acrecienta la mitología de *grupos* que depositaban en el debate estético e

<sup>4</sup> Art. cit., p. 203. (Traducción G. M.)

<sup>5</sup> Los historiadores literarios han destacado el año 1926 ya que en él se produce la aparición simultánea de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Cuentos para una inglesa desesperada* de Eduardo Mallea y *Zogoibi* de Enrique Larreta. Pero además de ese año clave —por las mezclas que admitió—, se publicaron *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* de Oliverio Girondo; *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) de Jorge Luis Borges; *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt, entre otros.

ideológico un valor que excedía el de los textos literarios que publicaban, leían, traducían, comentaban. Sobre este momento queremos volver para ver si es posible deslindar algunos *clisés* críticos y preguntarse por la posibilidad de narrar una vez más algunas secuencias de nuestra historia literaria.

La profesión de crítico literario y la de historiador de la literatura son relativamente recientes en la Argentina; en ambos casos, los comienzos del siglo XX marcan el momento en que se empieza a consolidar una trama institucional que permite la aparición de estas figuras mediadoras.<sup>6</sup> Por lo tanto, habiendo habido producción literaria pero no una profesionalización de los críticos, la tarea de reconstruir tradiciones de textos y de lecturas no llegó a realizarse de manera sistemática. Hubo sí una actitud recurrente en varios de nuestros escritores: crearse una tradición propia pero no con dimensión histórica sino estética. Si bien el caso del joven Borges es paradigmático en cuanto a la construcción de una tradición personal,<sup>7</sup> muchos otros escritores de la década del veinte se dieron, más o menos sistemáticamente, a realizar un ordenamiento de la producción literaria argentina.

Ya en los años posteriores al Centenario de la Revolución de Mayo, Ricardo Rojas realiza el proyecto de escribir la primera historia de la literatura argentina dándole forma —por primera vez— a un pasado de escrituras dispersas y que a los intelectuales argentinos les costaba (si no les sonaba francamente ridículo) pensar como orgánicas. Rojas no hace

<sup>6</sup> Nos referimos concretamente a los primeros críticos, historiadores y profesores de literatura que se dedicaron profesionalmente a esta disciplina que aún no tenía estatuto de tal, dentro de los cuales se destaca sin duda la tarea de Ricardo Rojas, creador de la cátedra de Literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras y escritor de la primera historia de la literatura argentina. Al respecto puede verse el artículo de CARLOS ALTAMIRANO titulado "La fundación de la literatura argentina" que se encuentra en su volumen en colaboración con BEATRIZ SARLO, *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

<sup>7</sup> Recuérdese para el caso de qué manera Borges lee los poemas de Evaristo Carriego en la década del veinte en algunos artículos aparecidos en revistas y recopilados posteriormente en libros, y la culminación de esta lectura poética en la 'biografía' del poeta que escribió en 1930. Con Carriego, como lo ha señalado SYLVIA MOLLOY en *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, Borges se construye un precursor.

jugar en su historia el criterio estético para organizar la producción porque la literatura es para él una forma de modalizar y moralizar a los pueblos; por esta razón destaca ante todo, su función ilustrativa y formadora de la conciencia nacional.<sup>8</sup> Roberto Giusti, crítico literario, que tiene evidentes y declaradas desavenencias con Rojas, coincide en destacar el aspecto ideológico de la literatura y su utilidad en la educación de los pueblos.<sup>9</sup>

Frente a este proceso de historización muy reciente y con tendencia autoritaria a legislar la producción contemporánea, los escritores jóvenes de la década del veinte eligieron tomar alguna distancia para dirimir sus problemas literarios e ideológicos en el espacio de la *contemporaneidad*. A causa de esto polemizaron entre sí y también lo hicieron con los mayores. No dudaron en debatir con la revista *Nosotros* que a pesar de los intentos que había hecho por incorporar a los jóvenes escritores a sus páginas,<sup>10</sup> era la representante arcaica a la vez que académica de las letras. Tampoco dudaron de hacerlo con Leopoldo Lugones a quien Borges y Marechal le dedican varios artículos cuestionando o ridiculizando su poética.

Cuando la contienda era con los mismos contemporáneos, más que polemizar, podríamos decir que 'inventaron' una polémica que les permitió definirse y ocupar lugares estratégicos en el campo literario. Así, de alguna vaga y paródica acusación, surgieron varias respuestas al mismo tiempo acusadoras y culposas que establecieron en las páginas de la revista *Martín Fierro*,<sup>11</sup> la existencia de dos grupos literarios que debatían

<sup>8</sup> Esto lo desarrolla fundamentalmente en su *Historia de la literatura argentina*, en especial lo declara en la "Introducción" y se pone en escena también en la labor pedagógica que el propio Rojas llevó a cabo.

<sup>9</sup> La posición de Giusti comienza a desarrollarse en la revista *Nosotros* (1904-1947), de la que fue co-director junto con Alfredo Bianchi. La continúa especialmente en algunos artículos recopilados en sus cuatro series de ensayos denominados *Crítica y Polémica* (1917, 1924, 1927, 1930) y encuentra el canal más efectivo en la docencia secundaria a la que se dedicó durante años.

<sup>10</sup> Recuérdese el artículo "Ultraísmo" de Borges en *Nosotros*, XV, 111 (diciembre de 1921) y la encuesta a los escritores jóvenes que la misma revista comienza a publicar en 1923.

<sup>11</sup> Los artículos fundamentales que integran la polémica son: "Martín Fierro y yo", I, 7 (julio de 1924); "Suplemento explicativo de nuestro 'Manifiesto'", I, 8-9 (agosto-setiembre de 1924); "Polémica" de Roberto Mariani, I, 10-11 (setiembre-octubre de 1924).

en un nivel de igualdad: el de la *juventud* y el de la *novedad* de su producción. La polémica entre jóvenes, elección estratégica (probablemente de los poetas martinfierristas), hizo a un lado —en poco tiempo— la intervención de los ‘viejos’ y consagrados.

La polémica siguió posteriormente su propia historia pero alimentada nuevamente por los propios protagonistas. Muchos de ellos se dieron a escribir memorias sobre el periodo en las cuales retoman el enfrentamiento. Las versiones son absolutamente variables ya que oscilan entre: describir minuciosamente la oposición, ignorarla, convertirla en un fervoroso combate ideológico, minimizar diferencias, reducirla a una cuestión meramente topográfica reductible a dos calles de Buenos Aires.

La crítica literaria posterior, cuando se ocupó de la cuestión, continuó el estudio de esta polémica a través del procedimiento de acumular listas de ‘virtudes’ y ‘defectos’ para cada grupo con lo cual retomó la vieja y conciliadora fórmula según la cual Boedo comprendía la vanguardia política y Florida la estética. Es solo a partir de la década del sesenta cuando —con una reflexión crítica más complejizada— comienzan a aparecer nuevas versiones.

En este período Adolfo Prieto publica un artículo sobre la cuestión,<sup>12</sup> en el cual —aun cuando mantiene los dos términos de la polémica separados— se nota un intento por englobar a los dos grupos. Allí destaca varios puntos de contacto entre ambos con el objeto de integrarlos a la historia argentina del momento definiendo categóricamente la imposibilidad de pensar los fenómenos culturales como acontecimientos aislados. En la década del ochenta, dos críticas literarias con vocación historicista han vuelto al período advertidas de las falacias de las dicotomías y de la necesidad de, en todos los casos, tomar variables múltiples para comprender los fenómenos literarios y culturales.

La primera de ellas, Beatriz Sarlo,<sup>13</sup> ha optado por la

<sup>12</sup> El artículo de A. PRIETO se titula “Boedo y Florida” y se encuentra en sus *Ensayos de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

<sup>13</sup> Fundamentalmente nos referimos a “Vanguardia y Criollismo: la aventura de *Martin Fierro*” en *Ensayos argentinos*, ed. cit. y a “Sobre la Vanguardia: Borges y el criollismo”, *Punto de Vista*, IV, 11 (marzo-julio de 1981).

focalización de uno de los términos de la polémica —el grupo martinfierrista, la poesía del primer Borges— practicando una elección según criterios estéticos de la producción de los años veinte. Dentro de este recorte le interesan particularmente los problemas institucionales y de campo intelectual junto con la conformación de poéticas. En sus artículos, Boedo aparece como una suerte de telón de fondo y punto de comparación del debate por lugares de consagración. Fundamentalmente aparece como el sector arcaico de la cultura argentina que sufre la avalancha de la ruptura vanguardista y la recorta con nitidez.

En el caso de Francine Masiello,<sup>14</sup> la estrategia es diferente ya que lejos de focalizar, amplía notablemente su perspectiva sobre la producción ficcional de los años veinte buscando problemáticas más generales que engloben a los escritores de ambas tendencias como, por ejemplo, la constitución de una nueva subjetividad. Masiello practica un corte longitudinal de la historia que le permite ver la producción en su contemporaneidad e involucrar bajo la categoría estética de “vanguardia” tanto a los martinfierristas como a los boedistas, aun cuando la pertinencia de este término para describir los textos estudiados no siempre quede clara.

Si es tan difícil encontrar ubicación para esta polémica, podemos llegar a pensar que en ella se debatía no solamente desde posiciones estéticas, ideológicas y de clase diferentes (estadios que ya han sido encarados por la crítica) sino sobre objetos diferentes. Para los martinfierristas la literatura eran los textos y de ellos había que hablar, para los boedistas la literatura era una práctica inescindible de la militancia y de “la vida” y es por lo tanto en el terreno ideológico-moral en el que hay que juzgar a los escritores.

Pero a pesar de los diferentes tratamientos que se le dio a la polémica, lo que parece quedar más o menos en claro en casi todos ellos, es que hay una suerte de ‘polo maldito’ de la dicotomía al que sin embargo se hace entrar, ya por mala conciencia, ya por condescendencia. Se trata, obviamente, de los escritores del realismo social, de quienes —pensamos— no

<sup>14</sup> Las tesis de F. MASIELLO se encuentran en su libro *Ideología y Lenguaje. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

basta con decir que son 'malos' escritores como para expulsarlos de la historia o darles un papel verdaderamente secundario.

En verdad ¿cómo volver a plantear el problema de su literatura dentro de la cultura argentina cuando parece haber ya un lugar delimitado para ellos en los volúmenes escritos? La sospecha de que algo más pasa en sus textos y pasó con ellos como grupo heterogéneo, nos evoca la reflexión de Edward Said cuando escribe acerca de la crítica literaria. Said plantea la cuestión, entre otras, de la crítica que sucumbe irremediablemente a los cánones tradicionales y aquella otra que, en cambio, "[...] está en condiciones de analizar las formas de escritura que se relacionan con la literatura pero que no son consideradas junto con la literatura a causa de la captura ideológica del texto literario dentro del currículum humanístico".<sup>15</sup>

No es posible pensar, sin embargo, que en todos los casos los boedistas o realistas sociales fueron excluidos del canon por componer una fracción verdaderamente revulsiva dentro de los modelos escriturarios. Muy por el contrario, la afirmación de que estéticamente pertenecen a los sectores más arcaicos y menos pretensiosos, es de una obviedad tal que nadie se comprometería a discutirla. Pero igualmente no deja de llamar la atención su ausencia efectiva (nominalmente, los realistas, siempre hacen su aparición en la descripción de la producción literaria argentina) de la reflexión de quienes estudian históricamente el período.

¿Qué hacer con los textos de estos escritores de escaso valor literario que circularon de manera masiva en la sociedad argentina de la década del veinte y entre un público que por primera vez accedía a una literatura que se colocaba a la par de los 'grandes pensadores de la Humanidad'? Si estos textos hoy solo con dificultad pueden ingresar a una historia de la literatura que arme sus presupuestos y su relato sobre la base de los problemas estéticos, pueden no obstante ser reconocidos como portadores de un discurso que bajo la forma de la ficción se dio a difundir un programa ideológico. Este programa centró su efectividad en la conformación de un *universo cultural*

<sup>15</sup> Véase EDWARD W. SAID, "Crítica secular", traducción española, *Punto de Vista*, XI, 31 (noviembre de 1987), p. xxiii.

que no diferenciara la práctica artística de la política y que tenía como núcleo fundante la idea de que solo la *educación* del pueblo podía sostener y convalidar la escritura en tanto la lengua —oral o escrita— es un arma que hay que saber usar y con la cual es posible abrir todas las puertas.

Si la historia de la literatura no se arma tan solo sobre la base de los textos —escritos, publicados, leídos— de un determinado período y se eligen, en cambio, otros elementos para organizarla, es probable que la producción conjunta de los boe-distas pase a ocupar un lugar importante en la historia cultural de nuestro país. Lugar importante referido no a sus habilidades escriturarias sino a su capacidad de introducir en el campo literario argentino la posibilidad de pensar y establecer una nueva función para lo ficcional dentro del campo social.

La década del veinte en la Argentina es la década en que se van sedimentando, es decir, van formando tradición, los efectos de dos discursos que comienzan a circular en el país alrededor del cambio de siglo: el del nacionalismo y el de la izquierda. El impacto que ambos producen —por lo demás, en una sociedad que está sufriendo transformaciones muy profundas con la llegada de la inmigración, la efectivización de la ley Sáenz Peña de voto universal y secreto, y las luchas político-sindicales— en el mundo de la cultura se traduce en el desmembramiento de un organismo que hasta ese momento se había mantenido relativamente uniforme. Esto no significa que el campo de la cultura hubiese sido homogéneo hasta la década del veinte sino más bien que fue un campo que supo controlar sus fisuras y que una identidad semejante —no idéntica— mantuvo unidos a la mayoría de sus miembros activos.

Si hasta los primeros años del siglo XX, de 'las letras se ocuparon los letrados',<sup>16</sup> poco tiempo después salen a exigir

<sup>16</sup> Respecto de esta idea es ya clásica la tesis de DAVID VIÑAS desarrollada en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo XX, 1969; sobre el proceso de *profesionalización* de los escritores argentinos que comienza a principios del siglo XX, Viñas opone el escritor profesional al "gentleman", figura típica de la generación del ochenta que tiene una relación exclusivamente estética y, se diría, ociosa con la literatura. El escritor profesional es para Viñas, aquel que comienza a tener conciencia de su tarea intelectual en tanto tal y que ve a la literatura no como mero pasatiempo para los momentos de ocio sino como una ocupación disciplinada; de ningún modo la profesionalización incipiente se refiere a la posibilidad del escritor de vivir de su trabajo.

su derecho a la escritura jóvenes que no pertenecían a la formación tradicional de los escritores argentinos y que provenían de las nuevas familias asentadas en el país, lo que supone al menos dos cosas, origen social bajo y procedencia inmigratoria. No cabe duda de que en torno a *Martín Fierro* y Evar Méndez se nuclearon intelectuales pertenecientes a las familias más tradicionales de la Argentina. Definir a los escritores realistas es menos simple en la medida en que la categoría solo con dificultad puede albergar a un grupo cohesionado sino más bien a un grupo de voluntades dispersas. Lo que otorgó cierta cohesión (aun en las diferencias) fue sin duda su adhesión a una ideología que de manera muy general se puede denominar "de izquierda".

Lo que esas voluntades parecen tener en común, no obstante, es su idea de lo que la literatura es y la función que debe cumplir dentro de una sociedad. Y en tal sentido, este grupo de escritores y su intervención cultural fueron altamente productivos. En contra de las versiones que los relegan al 'sector reaccionario' de la literatura argentina (recordar que esta acusación se levantó en la revista *Martín Fierro* cuando en respuesta a Roberto Mariani se dice de todos los escritores realistas: "[...] realizan la paradoja, tan frecuente en los revolucionarios sociales, de ser conservadores en materia de arte [...]"<sup>17</sup>), podemos pensar que hubo en sus propuestas literarias algunos aspectos renovadores que ingresan como preocupación dentro de la cultura argentina por primera vez gracias a ellos.

Los realistas trabajaron a contrapelo de sus contemporáneos. No se alinearon con la producción popular (toda la serie de folletines de gran circulación) a la cual, por el contrario, le disputaron el público; no compartieron el "esteticismo" de los vanguardistas con quienes, no obstante, se sintieron capaces de competir en un nivel de incuestionable igualdad cultural. Encontraron muchas resistencias y sin embargo tienen una producción relativamente extensa acompañada de revistas, teatros, folletos, conferencias y ateneos. No tienen un programa definido (que oponer, por ejemplo, al manifiesto de los martinfierristas) sino la convicción incommovible de que la

<sup>17</sup> Citamos del ya mencionado artículo "Suplemento explicativo de nuestro 'Manifiesto'" aparecido en la revista *Martín Fierro*.

práctica cultural debía ser sometida a revisión, tal como se daba en la Argentina, y que ellos tenían la capacidad de llevar a cabo ese cambio que llegaría a tener notables consecuencias en otros ámbitos.

Especialmente con esta bandera levantada, los realistas dijeron que no a varias de las modalidades culturales del país, ya tradicionales, ya vanguardistas. Se opusieron a la sacralización del objeto libro y a la elocuencia de lo que no fuera palabra. De este modo se lanzaron a hacer ediciones baratas de clásicos literarios y de sus propias obras en las que los espacios en blanco son sistemáticamente eliminados en favor de los 'mensajes' que bajo la forma de "pensamientos" los escritores legaron a todo el pueblo.<sup>18</sup>

Consecuentemente lucharon contra la idea elitista de 'autor prestigioso' convencidos de que la escritura no es un privilegio sino una conquista de individuos voluntariosos que se servirán de ese medio para salir a la calle y decir sus "verdades". Se genera entre los integrantes de este grupo la idea de que la experiencia vivida otorga un saber imposible de ser reemplazado y que, en consecuencia, el escritor militante, debe 'vivir' entre aquellos individuos sobre los cuales escribe y para quienes escribe. Hay dos casos paradigmáticos de esta idea: Leónidas Barletta y Clara Beter. El primero, tal como lo refiere su biógrafo y apologista,<sup>19</sup> pudiendo por situación familiar y de educación acceder a un nivel social medio, decidió 'proletarizarse' ya que confiaba en que de esa manera podría 'reflejar' más fehacientemente en sus textos, los horrores de la injusticia social de la que quería dar cuenta. El caso de Clara Beter es también a este respecto altamente significativo.<sup>20</sup> Uno de los

<sup>18</sup> La descripción de lo que significaron estos libros para los escritores realistas puede encontrarse en el artículo de GRACIELA MONTALDO titulado "Los Pensadores: la literatura como pedagogía, el escritor como modelo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445 (junio de 1987).

<sup>19</sup> Se trata de RAÚL LARRA quien en su libro, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Ed. Conducta, 1978, escribe una biografía intelectual de quien fuera su amigo, destacando su actitud militante y consagrada al 'esclarecimiento' del pueblo. El libro de Larra es útil por la cantidad de información que proporciona acerca de la vida de Barletta y de las actividades que desarrolló en revistas y en instituciones pero toma tan poca distancia respecto de su biografiado que, por momentos, sus interpretaciones agobian.

<sup>20</sup> César Tiempo (pseudónimo de Israel Zeitlin) deslizó subrepticiamente en la redacción de la revista *Claridad* en 1926, en forma anó-

elementos —no poco importante— de su repercusión fue sin duda, el hecho de que su constructor, César Tiempo, la presentara como una escritora que escribía sobre la experiencia inmediata de su vida en el prostíbulo. Ese vínculo, que ingenua pero estrechamente establecieron los realistas entre literatura y vida, definió la imagen que tuvieron de escritor e intelectual.

Sobre ese vínculo, de la misma forma, se construyen los textos apostando a un *realismo* que desconfía de cualquier tipo de mediación —sea estética o de otra clase— por considerarla un 'ocultamiento hipócrita' de la verdad que la sociedad en su conjunto impone. Los relatos que refieren situaciones organizadas en torno a la pareja patrón-obrero, resuelta inevitablemente de modo maniqueísta, son los más característicos y los que se consideran textos más valiosos.<sup>21</sup>

Definida entonces sobre la relación de inmediatez que existe entre el arte y la vida, la literatura de los realistas se asignó a sí misma la tarea de educar a los lectores a los que se dirigía. Para llevarla a cabo, no vaciló en recurrir a los

---

nima, unos poemas que atribuyó a Clara Beter (pseudónimo que dio a una supuesta prostituta rusa). La revista siguió recibiendo y publicando otros textos de esta 'poetiza' radicada en Rosario. El éxito de los poemas y la mitología que rápidamente los realistas crearon alrededor de esta esquiwa escritora, hicieron que Tiempo decidiera publicar un libro titulado *Versos de una...*, que editó Claridad con prólogo de Elías Castelnuovo. El grupo de escritores realistas estaba convencido de la existencia de esta 'poetiza' y veía en ella el ideal de escritor que siempre habían sostenido: escribía sobre lo que vivía, y lo que vivía era una realidad angustiada, injusta, opresiva y humillante. Finalmente, en 1927, Tiempo debió confesar la creación de este personaje ante la insistencia de sus compañeros que salían a buscar a Clara Beter por los prostíbulos de Rosario y varios creían haberla encontrado allí e incluso en Buenos Aires.

<sup>21</sup> Esto es lo que se destaca fundamentalmente en las notas bibliográficas que los escritores realistas les hacen a los libros de sus colegas. La garantía de un buen cuento, novela o poema es su capacidad de 'reflejar' lo que se pretende denunciar y los juicios sobre la literatura terminan siendo inevitablemente morales. Queda también en claro esta perspectiva en los premios de los concursos que realizan algunas instituciones afines a este grupo (editoriales, ateneos, etc.) en donde se destaca siempre ese vínculo de sufriente comunidad entre el que escribe y el mundo que refiere. No menos significativos son los mensajes publicitarios de la mayoría de sus libros; en ellos se destaca esa misma relación y la cantidad de cosas que el público puede aprender a través del relato de esta experiencia 'real'.

procedimientos de explicitación de un programa ideológico más evidentes, como por ejemplo, las parentéticas, las 'moralejas' con que se cierran algunos relatos, las repeticiones de algunas 'frases claves'. Todo lo cual da como resultado, en la mayoría de los casos, textos altamente previsibles contruidos según ciertas funciones siempre repetidas que garantizan la transmisión de un *mensaje*. El escritor es el portador de una verdad que tratará de ficcionalizar de la manera más simple como para que el público entienda con claridad aquello que se está tratando de decirle.

El afán pedagógico no se reduce exclusivamente a una literatura realista. Muy por el contrario se extiende a las otras actividades que emprendieron los escritores boedistas. Por ejemplo, es muy notoria en las páginas de una revista que puede considerarse, por varios motivos, representativa de su sistema cultural como es el caso de *Claridad* de Antonio Zamora que se publicó entre 1926 y 1941. En ella es sorprendente la confluencia de varias disciplinas y saberes, tratados periodísticamente, que abarcan desde la teoría de la relatividad hasta el esperanto, pasando por la filosofía de los griegos. Lo mismo sucede, por ejemplo, con una institución como "Teatro del Pueblo" fundada por Leónidas Barletta en 1930 junto con un grupo de colaboradores. Allí se pretendía no solo representar una obra de teatro sino además hacer participar al público en un debate posterior, guiado por el propio Barletta, quien destacaba los aspectos más importantes del espectáculo que se acababa de ver e incitaba a la discusión.<sup>22</sup> Por otro lado,

<sup>22</sup> Estas anécdotas y otras semejantes están referidas en el libro de Raúl Larra ya mencionado. Nos interesa especialmente el relato de la energía con que Barletta hacía 'participar' al público (a veces un número escaso de espectadores) en el "Teatro del Pueblo"; el gesto voluntarista de Barletta hacía que incluso, en la descripción de Larra, muchas veces comenzara el debate que seguía a la representación sosteniendo argumentos casi descabellados para incitar a que el público le respondiese. El *voluntarismo*, por lo demás, es el gesto que caracteriza toda la trayectoria intelectual de los escritores realistas.

El "Teatro del Pueblo" no sólo se dedicó a la difusión de los jóvenes autores argentinos estimulando de este modo la producción nacional. Quiso además hacer conocer a un público que pagaba una entrada a bajo precio, los 'clásicos' del teatro universal. Esto explica el eclecticismo de los programas: Molière, Sófocles, Shakespeare, O'Neill, Roberto Arlt, Martínez Estrada y otros dramaturgos cuyos nombres hoy poco o nada dicen como, por ejemplo, Juan Carlos Mauri.

esta institución excedía las aspiraciones de un teatro ya que tenía incluida una galería de arte, sala de exposiciones —de libros, cuadros—, espectáculos de ballet, música, conferencias y ateneos.

Aquí, creemos, reside esta particularidad del grupo de escritores realistas, en su concepción de la práctica artística.<sup>23</sup> Para ellos no es posible diferenciar o separar el arte de otras prácticas sino que hay que entenderlas absolutamente relacionadas entre sí. La literatura, en este caso, no es patrimonio de los 'literatos' o del público que ocasionalmente la lee así como tampoco la conciben como una actividad peculiar y específica. Por el contrario es una actividad cuya posible especificidad se encuentra en su posibilidad de desagregarse en el conjunto de las prácticas sociales sin reservarse un lugar propio y autónomo. Paradójicamente, su especificidad reside en no tenerla.

Ahora bien, si esta integración del arte en la vida puede recordar las hipótesis de Bürger en sus textos sobre los movimientos de vanguardia,<sup>24</sup> tiene sin embargo un valor bastante diferente en el caso de los realistas sociales. Para ellos no se trata tan solo de restituirle al arte su nexo con la vida sino de, a través de ese vínculo, darle a lo estético una función subordinada a lo ideológico. Y no decimos a lo político deliberadamente, porque lo político no es *necesariamente* una función del arte, o no lo es en primera instancia. Basta recorrer la trayectoria de varios de los principales escritores realistas para corroborar esta afirmación. Entre ellos es posible encontrar militantes anarquistas, socialistas, comunistas y también otros que desprecian abiertamente la participación partidaria pero que luchan por reivindicaciones muy generales y abstractas de izquierda.

La prédica por la justicia social y la denuncia del mal funcionamiento de la sociedad burguesa parece estar más rela-

<sup>23</sup> Es evidente que esta percepción no fue inventada por los escritores realistas sino que forma parte del clima de época de la primera posguerra que también existe en escritores europeos. Sólo que en la Argentina se combinó con la posibilidad de escribir una literatura que, aunque con procedimientos viejos, se dio a representar una 'realidad nueva' y darle un nuevo estatuto.

<sup>24</sup> P. BÜRGER desarrolla las categorías de 'autonomía' e 'integración' en su libro —en versión inglesa— *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

cionada con los ideales humanitaristas del grupo que con programas políticos específicos. En este sentido también es posible discutir aquel *slogan* que citamos según el cual los realistas sociales pasaban a ser la vanguardia política. A decir verdad, no lo fueron, porque hay tanta incongruencia entre los propósitos que, de manera general, se denominaban "una posición de izquierda", que esa pretensión resulta a todas luces desmedida. Es claro que políticamente son más progresistas que otros grupos de intelectuales argentinos pero es desmesurado hablar en su caso de 'vanguardia'.

Lo que tratamos de describir fue parte del universo cultural de los escritores del realismo social que durante la década del veinte comenzaron a desarrollar en la sociedad argentina un programa que se continuó, por lo menos, durante dos décadas más. El interés en estudiar su producción reside especialmente en la posibilidad de otorgarle un mediano espesor histórico del que suelen carecer. Claro que no se trata de afirmar la excelencia de una escritura que realmente no la busca, sino de establecer los puntos a través de los cuales introdujeron algunas novedades en la cultura argentina sirviéndose fundamentalmente de la ficción realista.

Escritores jóvenes, escritores cuyos apellidos denuncian un origen no argentino y que no pertenecen a la inmigración "prestigiosa", escritores que trabajan como obreros polemizan con otros jóvenes escritores. Estos últimos son políglotos, pertenecen en general a las clases altas de la sociedad argentina y poseen una formación cultural sumamente refinada. Detrás de cada una de estas dos tendencias hay una necesidad común de cambiar ciertos parámetros de la cultura argentina del momento; en un caso la elección es ideológica, en el otro caso, es estética.

Los escritores realistas de la década del veinte fueron, quizás, excesivamente ingenuos en sus intenciones, a la vez que desmedidos en sus pretensiones; pero introdujeron nuevos núcleos problemáticos en la cultura argentina que obligaron a otros representantes del campo cultural a hacerse cargo de ellos. La fundación de un nuevo público, la función dinámica de la literatura dentro de la sociedad, la desmitificación de la cultura, la figura del escritor activo, el programa pedagógico a realizarse a través del debate y la polémica, son algunos de estos núcleos. Ellos se pudieron desarrollar en

años en que la Argentina estaba tratando de consolidar un sistema político y que lejos de poseer algún tipo de cohesión social, se encontraba en un momento de explosión de tensiones pero que parecieron dar la ilusión de que había lugar para todas las propuestas. Así lo entendieron, al menos, los escritores realistas y desarrollaron una actividad en la Argentina democrática que a veces la historia ha querido olvidar. Y si no en todos los casos es posible probar la novedad y la originalidad de sus propuestas, sí es para destacar la nueva dimensión que le dieron a su proyecto ideológico-cultural.

GRACIELA MONTALDO

Consejo de Investigaciones  
Científicas y Técnicas



## PROBLEMAS HISTORIOGRÁFICOS DE NUESTRAS LITERATURAS: DISCURSO LITERARIO Y MODERNIDAD

Entre las distintas disciplinas que apuntan al conocimiento del hombre y la sociedad tal vez sea la tarea del investigador de la literatura la que esté más tensionada por el conflicto del instante y la permanencia. Requerido por una parte con urgencia —en nuestros países se realiza la función de historiador y crítico al mismo tiempo— por la última novela, el último poemario, el último ensayo publicado, o aun sin publicar, su labor está por otra constituida por la reflexión mayor respecto del discurso que se asienta ya como legado cultural, por la estructura, la función, la significación que lo conforman como tal por su modo de inserción en corrientes, movimientos, épocas, por su modo de enunciar y organizar estéticamente momentos, transiciones, en general la dinámica de la cultura, las posturas del hombre frente a la vida, frente a sí mismo y a los demás, por la labor propiamente historiográfica.

La duración de un día, el bautizo de tal o cual obra es fundamental para el crítico que debe publicar su artículo en el periódico del día siguiente. El tiempo será mayor para el decantamiento que significa el trabajo académico, y el analista universitario, cuyo artículo aparecerá en la revista especializada, lo asume con mayor tranquilidad. La postura del historiador, en cambio, es la compleja experiencia de quien sin dejar de interpretar el presente, consciente de que los hombres hacen la historia sin saberlo, se aboca al tiempo lento de la larga duración.

El conflicto del instante y la permanencia lo experimenta el historiador de la literatura también en su intento de aprehender las articulaciones de lo que constituye el corpus de nuestras literaturas, las articulaciones entre los sistemas li-

terarios: el del sistema erudito será un tiempo de dinámica fugaz, violenta, un tiempo hecho de irrupciones y velocidad; el de los sistemas literarios populares será diferente de acuerdo a su asiento: rural o urbano; y el tiempo del sistema literario indígena será el tiempo extendido propio de la oralidad, un tiempo lento, hecho de repeticiones, de reconstrucciones y olvidos: el tiempo de la sabiduría maya que afirma:

La luna, el viento, el año, el día  
todo camina  
pero pasa también.

Sabemos que la historia literaria —como la historia en general— no es sino una opción: podemos hacer una historia de los hombres que hacen literatura —es la opción biográfica propia del siglo pasado ya en franco desuso—; podemos hacer la historia de movimientos literarios aisladamente, de corrientes, y hay trabajos notables en este sentido; podemos hacer una historia literaria dependiente de la historia política y es lo que entre nosotros ha rotulado a ciertas unidades: novela de la Revolución Mexicana, literatura de la Independencia, etc. Al hacerla, más allá de las denominaciones que ya no son discutibles estamos sin embargo privilegiando la serie política sobre la literatura; podemos hacer una historia en tanto catálogo de obras y autores, podemos hacer historia de las líneas de fuerza que mueven a la literatura, podemos hacer historias nacionales o historias continentales. Toda opción tiene un sentido, una significación.

Nos parece que estamos en un momento del devenir de nuestras sociedades en que necesitamos responder al viejo proyecto integrador bolivariano. Pareciera ser el modo de enfrentar los enormes desafíos de nuestros tiempos múltiples y contradictorios, los desafíos del tiempo presente. Frente al desafío económico con los efectos de la crisis sobre la economía y las sociedades regionales, el desafío cultural con el impacto homogeneizador de los medios de comunicación de masa y la nueva industria cultural; el desafío político de lucha por sociedades justas en donde se perfilan cada día nuevas brechas y nuevos actores sociales que buscan alcanzar su vía de expresión (movimientos femeninos, movimientos culturales de impacto social como el *reggae*, el rock, la salsa); el desafío tecnológico con la brecha cada vez más abismal que se abre entre las nuevas tecnologías y los países periféricos; los problemas

sociales de la drogadicción que se internacionaliza y compromete el futuro social del continente. Frente a estos desafíos pareciera urgente asumir la construcción continental como proyecto integrador y desde el ámbito que nos corresponde como analistas de los universos simbólicos que genera esta misma sociedad. Desde la pluralidad cultural que somos, fortalecer la integración latinoamericana parece ser uno de los ejes de una estrategia de superación.

En este sentido, el conocimiento de nuestras literaturas nacionales necesita inscribir su pertenencia en la comunidad mayor, que tiene en esta línea, como sabemos, una larga tradición intelectual.

Llevar adelante el esfuerzo de elaboración de una historia literaria de América Latina<sup>1</sup> es un problema que hemos tratado anteriormente. Nos hemos abocado allí a considerar primero qué historia podemos concebir y qué historia podemos realizar en los hechos. Se nos ha hecho evidente a través de la práctica que un problema de esta envergadura no puede estar en manos de un historiador aislado sino que necesita ser el producto de un esfuerzo colectivo. Hemos intentado abordar situaciones propias de nuestras literaturas tales como su pluralidad de sistemas, el modo de existencia de la literatura brasileña y las del Caribe con las del resto del continente, tratando de responder a estos interrogantes así no fuese tentativamente, abriendo sobre todo entre latinoamericanistas de distintos países, brechas de discusión.

Nos interesa ahora precisar que la opción de una historia de la literatura latinoamericana es para nosotros lograr aprehender conceptualmente la historia del discurso literario en el lento transcurso de su constitución: en su proceso de formación, de emancipación de los modelos coloniales, en su pausada definición de identidad, en la asunción de sí mismo, que es el modo como delimita un espacio propio, como busca

<sup>1</sup> Sobre este tema tenemos dos publicaciones que abordan problemas historiográficos tales como: delimitación del área, perspectiva comparativista, revisión de la historiografía latinoamericana, literatura nacional, regional, latinoamericana, literatura e historia, relaciones entre Brasil, Caribe y América Hispánica, problemas historiográficos de las literaturas del Caribe. Ver A. PIZARRO (Coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, 1985; id., *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, 1987.

su expresión, como constituye alternativamente su palabra, el modo como se integra a la modernidad. Cómo se origina un discurso literario que busca su expresión propia en el tiempo extendido de la vida de nuestras sociedades, en el tiempo largo en que se constituye una cultura, en el que las permanencias de una sociedad la consolidan en civilización. Este es para nosotros el problema central.

Ahora bien, ¿cómo asume el discurso la contradicción entre modernidad y legado cultural tradicional?

La integración a la modernidad es el ejercicio que nuestra literatura realiza desde el momento de las independencias. La modernidad, sabemos, no es un producto nuestro: se nos impone y la experimentamos como continente periférico que la rechaza o asume de un modo determinado. Dice F. Calderón:

En realidad, la modernidad vino desde afuera por varias vías. La primera fue por barco: se llamaba *Contrato Social* y estaba cargada de esclavos negros.

Luego aparecieron los revolucionarios y libertadores, influidos por el liberalismo francés y la revolución americana [...] y más tarde la modernidad decimonónica fue introducida deformadamente al continente por las élites coloniales, ahora republicanas. Dos caras, dos identidades: modernos, liberales, blancos hacia afuera, para legitimar su relación con el mundo, y negreros, plagados de gazmoñería religiosa, anticuadanos, racistas, feudales y brutalmente represores hacia adentro, para organizar su dominio.<sup>2</sup>

Estos son los modos plurales como hemos ido viviendo la modernidad, que es decir también las formas plurales en que hemos ido constituyendo nuestra identidad. El discurso literario de nuestro siglo asume la pluralidad, y una perspectiva historiográfica de carácter lineal —que pensara el movimiento en términos de instancias consecutivas— se enfrentaría al problema serio de esta pluralidad. Se encontraría con secuencias paralelas y superpuestas y viviendo en un mismo instante momentos distintos de su desarrollo. Se encontraría por ejemplo con la existencia de un regionalismo —en Brasil, en la Revolución Mexicana, en la zona afro-americana, y generalizado en América Latina— paralelamente a la irrupción de la

<sup>2</sup> FERNANDO CALDERÓN, "América Latina: Identidad y tiempos mixtos o cómo pensar la modernidad sin dejar de ser indios", *David y Goliat*, XVII, 52 (sept. 1987).

vanguardia, que como lo han puesto en evidencia los trabajos recientes es un fenómeno continental de caracteres diferenciados y con denominaciones propias en cada país. Esta secuencia es marcadamente distinta de la anterior desde su origen, con una diferente concepción del espacio y el tiempo, como ha sido estudiado respecto del Modernismo brasileño por Jorge Schwartz,<sup>3</sup> integrando en su "antropofagia cultural" al Brasil profundo con el andamiaje técnico del vanguardismo europeo.

Pero hay aún otras secuencias superpuestas cuando observamos que paralelamente a ellos se desliza una literatura folletinesca de carácter masivo en las incipientes clases medias, hijas del crecimiento urbano y ávidas de bienes simbólicos que responden a las nuevas expectativas sociales dadas por el crecimiento de la sociedad. En las zonas rurales, entre tanto, coexiste con ellas la literatura popular: la décima, el contrapunto, el cordel. En las zonas indígenas se reproducen por su parte viejas elegías, ancestrales relatos, el *epeu* mapuche, la poesía tupi-guaraní, la creación y recreación generalizada.

Esta producción en secuencias múltiples, variadas, superpuestas, es nuestra modernidad literaria porque expresa la multiplicidad simbólica, la pluralidad estética que brota de una sociedad heterogénea en lo étnico y social, fragmentada en el acceso a los bienes culturales.

La modernidad tiene en nosotros un movimiento doble: por una parte la asumimos en términos creativos y nos integra aunque periféricamente al ritmo internacional de los tiempos. Por otra sus efectos son corrosivos, destructores, en el impacto homogeneizador de los medios de comunicación de masa, en la órbita de los pueblos, indígenas. Para ellos, la modernidad comenzó con el rifle a repetición y el ferrocarril.

La modernidad de nuestros días está organizada por estos ritmos disímiles en donde coexisten la premodernidad de las culturas aborígenes en rescate y destrucción permanentes, la premodernidad del sistema de riego y la tecnología agraria al lado de la contemporánea existencia del computador. Aquí y ahora las brechas con el llamado desarrollo se vuelven abismales con la existencia de la biotecnología, de la industria

<sup>3</sup> *Vanguardia e cosmopolitismo*, São Paulo, Brasil, 1983.

nuclear, de la transmisión por satélite. ¿Cómo la asumimos y en qué grado nos determina esta situación? El universo tecnológico no es inocente: él implica reestructuraciones de la sociedad, redistribución de los valores, formas diferentes de jerarquización. Es el fenómeno que estamos viendo con la llamada cultura post-industrial. En este ámbito, el de nuestra pre-modernidad enfrentada a las discusiones de una eventual "post-modernidad", que vivimos en realidad como modernidad y alternativa, periférica ¿cómo se comporta el discurso de la literatura y de la cultura en tanto expresión simbólica de estos enfrentamientos?

El problema en esta dirección es cómo se constituye el discurso de la identidad y cómo el proceso de la palabra en busca de su expresión genera su modalidad alternativa en el impacto modernizador.

Para América Latina el problema de la identidad en la literatura tiene una simbología específica.

En 1609, durante una expedición inglesa cuyo destino era Virginia, una nave que la tempestad había separado del resto de la flota naufragó frente a la costa de una de las islas del archipiélago de las Bermudas, y los miembros de la tripulación debieron sobrevivir allí durante varios meses. Fue el "fait divers" de la época que dio según parece nacimiento en 1612 a *La Tempestad* de Shakespeare. Múltiples son las fuentes que se señalan para la obra shakespeareana: fuentes francesas, italianas o de tradición popular inglesa. Lo que nos interesa en este momento es que ese hecho de naturaleza casi anecdótica dio nacimiento a una saga simbólica. Y lo que aparece como interesante para nuestro propósito es observar la dinámica del imaginario que una obra engendra, cómo ella es el producto del imaginario social y es al mismo tiempo fuente de imágenes y símbolos que lo revitalizan, imágenes y símbolos entre los cuales se encuentra en este caso aquél que ha llegado a ser un hito en nuestra historia literaria como es la trilogía clásica de Próspero, Ariel y Calibán. Vueltos a tomar por el uruguayo José Enrique Rodó, por el franco-argentino Groussac, por Aníbal Ponce, entre otros caribeños como Georges Lamming, de Barbados, Aimé Césaire, Edward Brathwaite o por Roberto Fernández Retamar en su ensayo ya también clásico llamado "Calibán", los personajes de Shakespeare van a llegar a constituir en la literatura latinoamericana y del Caribe, de

donde nace su primer impulso, este "fait divers", el símbolo a nivel estético del enfrentamiento amo-esclavo. Pero ya no se trata del enfrentamiento que en términos de clase social había nutrido al imaginario de la pre-Revolución Francesa en la obra de Molière, Beaumarchais y Diderot. Se trata ahora del esclavo como el habitante primitivo de la isla, el ser autóctono, frente a Próspero que es el dominador extranjero. Se trata ahora de la inversión que valoriza en sentido contrario la contradicción civilización-barbarie, de la violación, ahora consumada, de Miranda por Calibán, como la posibilidad realizada por nuestras culturas, las culturas producto de la dominación, de asumir en términos activos el complejo proceso de su constitución específica, la pujante dinámica de su identidad.

En efecto, el problema de la identidad cultural es un subproducto de los procesos de colonización, es por esto que la identidad surge como una reivindicación propia del Tercer Mundo en los años que se viven los procesos de descolonización de Asia y África, posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. Son los procesos de dominación y la implicación que ellos tienen en la conformación de las sociedades nuestras poliétnicas y plurilingües, y en el caso de América Latina, mestizas, los desencadenantes de la llamada "búsqueda de identidad", que no es sino el intento de aprehender conceptualmente aquello que como grupo social hacemos todos los días en nuestra interacción con el medio en el que vivimos y evolucionamos. No se trata más que del ejercicio de nuestra cultura como conjunto de conocimientos y técnicas, valores, aspiraciones creencias y actitudes, estructuras de conducta y de relación con el mundo y con los otros, todo aquello que promueve el nacimiento de nuestras aspiraciones, configura nuestra percepción del universo y da cuenta de nuestro papel y del sentido de nuestra existencia. Buscar la identidad es una preocupación y una reivindicación de los pueblos que han experimentado los procesos colonizadores y que han visto sus culturas destruidas en pro del modelo cultural metropolitano.

Identidad y modernización parecieran términos contrapuestos. Lo son de hecho cuando pensamos al continente en una perspectiva nacionalista-autárquica: la modernidad sería allí el motor que destruye nuestro ser más auténtico, más real. Lo serían también para quienes propulsan la línea contraria: allí la modernización a ultranza (el "modernismo" lo llama

A. Malek) que es modelo europeo, tecnológico, blanco, hace percibir la cultura heredada de nuestros pueblos como un lastre. Es la visión decimonónica iluminista del "progreso".

Ambas posiciones implican esquemas superados por la realidad del devenir de nuestros pueblos y por el pensamiento contemporáneo. En este sentido es la misma literatura contemporánea la que entrega un modelo de organización cultural que pone en evidencia los engranajes de nuestro proceso cultural moderno.

La identidad no puede significar la negación de la modernización para constituir una vuelta atrás, poniendo de relieve los contenidos estáticos de un pasado, los estereotipos que se perciben en su legitimidad histórica. Toda una línea de pensamiento en este sentido produce confusiones importantes: es la pintura *naive* que preconizaba Duvalier, sus posiciones frente a la negritud. Es el caso del fundamentalismo islámico, el de todos los integrismos: católico, hebreo, musulmán.

La construcción de la identidad tampoco puede significar la aceptación del modelo que significa en este momento la valoración tecnológica de la vida y el consumismo que ella implica. La noción de lo moderno aquí —maquinaria, objeto, tecnología— constituye el horizonte que desplaza a los elementos que componen la especificidad y es el modelo "desarrollado" —Europa o los EE. UU.—, el punto focal hacia el cual es necesario avanzar en una marcha lineal. Así lo preconizaba el viejo desarrollismo de mediados del siglo, como si la brecha entre nuestros países y los desarrollados fuese una cuestión de etapas y no, como lo señaló tempranamente Prebisch, un problema de relación.

La literatura contemporánea, decíamos, pone en evidencia los mecanismos de nuestra relación con la modernidad. Así lo expresa ya en la segunda década de nuestro siglo el modernismo brasileño. "Nunca fomos catechizados —dice el *Manifesto Antropofágico*— Fizemos foi carnaval".

La significación de esta afirmación abarca la amplitud de la textualidad que surge a partir de las vanguardias. Del mismo modo como la imposición religiosa no se asume como tal sino que se transforma, la literatura genera la multitud de procesos que transforman, descentran, difractan el modelo,

reacondicionan las técnicas, y su presencia adquiere así mayor identidad.

Esta es la tercera opción que asume la construcción de la identidad en su relación con la modernidad: se recibe el impacto modernizador, se lo apropia y se lo transforma con mayor o menor rigor, dependiendo del momento, del lugar, del talento en una respuesta creativa que emplea formas diferentes de descentramiento, difracción, reducción, parodia, etc., y que como contrapartida integra, transforma, en un proceso transculturador el imaginario popular, indígena o afroamericano. El discurso literario erudito resemaniza así los contenidos, las estructuras del imaginario propio de los otros sistemas, que irradian en el discurso a través de formas, núcleos de significación, matrices genéricas, formas de relación con la vida: es Roa, Guimaraes Rosa, Rulfo. En el caso anterior es Borges y su apropiación de la literatura universal, es Brito García y sus relecturas, es Puig utilizando lo que es el impacto homogeneizador de los medios para hacer de ello materia estética en la sensibilidad de un sector social.

La literatura en nuestro continente da cuenta de una cultura heterogénea y fragmentada que no podría tener otra forma de comportamiento que la de la heterogeneidad y la fragmentación de la sociedad que la produce: "nuestra cultura —dice García Canclini— se ha hecho todo el tiempo a mitad de camino entre los residuos heterogéneos y las innovaciones truncas".<sup>4</sup> Esta específica situación entre tradición y modernidad de cuya dialéctica surgen las secuencias superpuestas que construyen el espesor de nuestro discurso literario —o tal vez deberíamos decir de nuestros discursos— es la propia de las zonas literarias periféricas, las zonas en proceso de construcción de identidad, las que emergen de formaciones históricas coloniales y viven los avatares histórico-sociales de su condición.

El problema que se le presenta a la historiografía es la aprehensión de esta multiplicidad para cuya tarea necesita generar un aparato teórico adecuado. Tal vez al observar situaciones que se aproximan se podría llegar a conclusiones impor-

<sup>4</sup> NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, "Antropología versus sociología. ¿Un debate entre tradición y modernidad?", *David y Goliath*, XVII, 52 (Buenos Aires, setiembre 1987), p. 44.

tantes en este sentido. La ciencia comparativa en general ilumina, y estoy haciendo una opción en esa dirección.

La tradición crítica comparativa ha conducido permanentemente nuestra mirada hacia la literatura europea. En nuestro siglo el auge editorial nos ha hecho observar también a la norteamericana: Wilde, Scott Fitzgerald, Steinbeck y la "generación perdida" han constituido también parte de nosotros y nos han ayudado a entender y a producir nuestra literatura.

Tal vez sea el momento en que debemos comenzar a observar a las otras literaturas, aquellas en donde las condiciones históricas originan mecanismos similares de estructuración del texto, en donde las condiciones históricas diseñan perspectivas temáticas y estéticas que nos ayudan a reflexionar y comprender mejor la configuración de nuestra palabra.

Las literaturas africanas son literaturas muy antiguas en su desarrollo como literaturas de la oralidad. Como las nuestras, son literaturas que han generado a partir de la colonización sistemas literarios eruditos en lenguas europeas —inglés, francés, portugués— que se superponen a los sistemas tradicionales. El auge de estas literaturas es bastante reciente y tiene que ver sobre todo con la descolonización africana que es propia de la historia contemporánea.

En su violento acceso a la modernidad y por su largo tránsito en el ámbito colonial, el problema central de estas literaturas es, como en las nuestras, el de la identidad, fruto de lo que el tunecino Albert Memmi había descripto ya hace algunos años con el agudo "retrato del colonizado".

El modo en que enfrentan la modernidad se da en la misma dirección que en nuestra literatura: lo hacen buscando las formas que permitan asumir en un discurso de futuro la profundidad histórica de nuestras sociedades. Este es un paso adelante en la superación de la tensión entre lo específico y la modernidad; un paso marcado por los mecanismos de transculturación de las estructuras de la cosmovisión popular y de apropiación creativa de los modelos culturales a que hemos aludido anteriormente.

Para ello el nigeriano Wole Soyinka o el keniano Chinua Achebe exploran lo que podrían ser los tiempos modernos negros, Labou Tansi transita el barroco, y surgen los juegos del narrador, las secuencias intertextuales, las superposicio-

nes de planos, etc. La literatura, y la novela específicamente, se inclina en dirección de la observación histórica de las sociedades, se vuelve política; comienza a textualizar los avatares del difícil proceso de descolonización, el horror del *apartheid*, las dificultades de la construcción social independiente, el exilio. Es Naguib Mahfouz en Egipto, es la alegoría de la dictadura en Labou Tansi. Lo hacen del mismo modo y en una similar gama de posibilidades estéticas que se abren desde el documento a la compleja simbolización al que los narradores contemporáneos de América Latina se acercan a la historia—Carlos Fuentes, Miguel A. Asturias, G. Márquez, Carpentier, Roa Bastos—, forma necesaria y angustiosa de interrogar el pasado como una vía para explicarse el presente para imaginar el futuro.

En el mismo marco, ellos se plantean los problemas culturales en este similar enfrentamiento a la modernización, y surge el cuestionamiento del patriarcado, los problemas de la mujer en el mundo árabe, como en la novela *L'enfant de Sable* de Tahar Ben Jelloum, recientemente premiado con el Goncourt en Francia. Cuestionan la herencia cultural por una parte, la asumen por otra como estructuras míticas y de pensamiento que subvierten la escritura en lengua metropolitana en la similar tensión entre tradición y modernidad que construye el universo de nuestros escritores.

Como en los nuestros, la modernidad de los escritores africanos es la de un público reducido, extranjero, sus conacionales no leen las lenguas metropolitanas, fluyen entre ellos los sistemas propios de la oralidad, en donde parece haber producciones de calidad mayor: es famosa por ejemplo la épica Zulu.

Estoy privilegiando las semejanzas. Hay también diferencias importantes. Entre ellas el cuestionamiento del empleo de las lenguas metropolitanas, que en nuestro caso responde más bien a la discusión que se dio entre nosotros en el siglo XIX alrededor de la necesidad de apropiación de nuestras lenguas metropolitanas y la libertad de su uso para describir nuestra realidad. Esta discusión no es la nuestra en este momento, salvo en regiones muy específicas como en el Caribe holandés, por ejemplo, en donde se afirma el papiamento frente a la lengua holandesa, o el caso créole frente al francés. Ellos emplean como nuestros escritores las lenguas metropoli-

tanás pero el imaginario que expresan es árabe-berebere o el de las distintas culturas del África negra.

Me detengo en esta aproximación porque enfrentada la literatura al ímpetu modernizador en una relación que tiene distintos momentos, me parece importante una opción historiográfico-comparativa en este sentido por procesos similares, de culturas también plurales en situación periférica. En ellas existe en común en lo fundamental el que más allá de las rupturas periódicas de escuelas, movimientos o grupos, más allá de las apropiaciones y determinaciones, hay una continuidad que apunta al tiempo de la larga duración: que más allá de las tensiones propias de una síntesis no llevada a cabo son literaturas que se orientan a la permanencia, a la construcción cultural.

La literatura nos entrega la matriz explicativa de nuestro proceso de modernización, de nuestra tensión entre tradición y modernidad así como expresa el modo como la asumen nuestras sociedades heterogéneas, poliétnicas, plurilingües, fragmentadas. Pero esta pluralidad, esta síntesis no realizada es nuestra inserción en la historia, es nuestra modernidad alternativa. De ella necesita dar cuenta la historiografía literaria. Para ello es necesario asomarse a estos otros procesos histórico-culturales similares, en donde la literatura y la cultura se orientan hacia la realización de su "poder ser" profundo.<sup>5</sup> En donde el vasallaje cultural es transformado en estructuras creadoras, en donde la multiplicidad y las pulsiones internas del discurso literario expresan el largo camino en que se gesta una cultura. Expresan el tiempo lento y prolongado que necesitamos privilegiar sobre el instante para percibir el ritmo de las permanencias y las respuestas con que se construye nuestra literatura. Para percibir las secuencias plurales que cohabitan en una cultura múltiple y que revelan la fragmentación de su sociedad. Para observar cómo la literatura va diseñando su identidad en la dialéctica de la transformación y el mantenimiento en el tiempo largo en que se construye una civilización.

ANA PIZARRO

Universidad de Buenos Aires

<sup>5</sup> A. ABDEL MALEK, "Spécificité et endogénéité", en VARIOS, *Clés pour une stratégie nouvelle du développement*, Paris, Unesco, 1984.

## HISTORIOGRAFÍA LITERARIA Y CAMBIO DE ÉPOCAS: ESBOZO DE UNA TEORÍA DEL DISCURSO

La historia literaria no se limita meramente a enumerar en orden cronológico los autores y las obras. Toda comprensión histórica del pasado se reconstruye haciendo palpable su realidad en las relaciones de causa y efecto que las explican y hacen posible un acercamiento.<sup>1</sup> También la historia literaria tiene esa finalidad y trata de elaborar una ordenación plena de sentido que sea apta para ordenar la masa de los textos existentes, delimitando su situación en el tiempo y enfocando el desarrollo histórico de los hechos literarios como una totalidad definida.

Pero hoy día en mayor grado que antes hemos llegado a sentir como incierta cualquier construcción de una totalidad. Pasando revista a los diversos enfoques historiográficos que se presentaron hasta el momento, tanto aquellos que se refieren a una sola literatura nacional<sup>2</sup> como los que consideran un aspecto amplio de alcance comparatista,<sup>3</sup> todos ellos documentan con claridad un lento aumento de desconfianza frente a modelos de explicación holísticos. Estos eran parte de las utopías historicistas<sup>4</sup> que ahora han cedido el paso a una visión de mundo más fragmentada.<sup>5</sup> Ahora se remite al lector de textos o investigador literario a las partes en vez de al todo,

<sup>1</sup> Cfr. MARTIN HEIDEGGER, "Die Zeit des Weltbildes" (1938), *Holzwege* (Frankfurt/Main, 31957), pp. 69-104, véase p. 76.

<sup>2</sup> Cfr. J. M. Bravo Gozalo, *Problemática e historia de la historiografía literaria inglesa*, Valladolid, 1981.

<sup>3</sup> Cfr. CLAUDIO GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, 1985, pp. 362-431.

<sup>4</sup> Cfr. KARL R. POPPER, *The Poverty of Historicism*, London, 21960; repr. 1974, pp. 64-83.

<sup>5</sup> Cfr. HANS ULRICH GUMBRECHT, "History of Literature - Fragment of a Vanished Totality?", *New Literary History*, 16 (1985), 467-479.

y se le obliga a reconstruir él mismo aquella totalidad perdida que conforma en su esencia una visión histórica.<sup>6</sup> Para no quedar abandonado a un discurso totalmente idiosincrático, deberá por cierto hacer uso de conceptos aceptados por la historiografía existente, tal como se encuentran acuñados por la hermenéutica tradicional, la discusión de épocas, la historia de las ideas o la historia social.<sup>7</sup> Con ello abordamos otro problema complementario de la ciencia literaria contemporánea, a saber: el problema terminológico. Todo trabajo teórico que no pueda ser expresado con el vocabulario existente, deberá establecer nuevas diferenciaciones a través del manejo del idioma.

En el trabajo que sigue trataremos de abordar el fenómeno del cambio de las épocas, nunca resuelto hasta ahora en la historiografía literaria, con un vocabulario adecuadamente innovador. Se lo llegará a reconocer como función compleja del tiempo (marco definitorio de toda historiografía) y el objeto (encarnación textual de los procesos históricos).

## I

La historiografía literaria habrá de entenderse primeramente como parte de la historia general (en su doble significado como proceso y representación del proceso), y como atada al tiempo igual que ésta. Ocupándonos de obras o textos artísticos se ha de partir de un concepto temporal que define el "tiempo", siguiendo a Hegel, desde el horizonte de la historia, y no a partir de la naturaleza. Esto lleva a que el pasado se objetiviza como producto del tiempo en la obra de arte,<sup>8</sup> la cual trasciende el "ahora" de su producción. Desde este punto, en que se diferencia entre naturaleza e historia a partir de la filosofía de sistemas creada por el idealismo alemán, se puede establecer una conexión con la teoría de sistemas de nuestros días, pese a toda la diferencia entre los conceptos

<sup>6</sup> Cfr. ROLAND A. CHAMPAGNE, "The Task of Clotho Re-defined: Roland Barthes' Tapestry of Literary History", *L'Esprit Créateur*, 22 (1982), 35-47, véase 38-39.

<sup>7</sup> Cfr. A. KIBÉDI VARGA, "Réception et enseignement: L'histoire littéraire", en *Théorie de la littérature*, Paris, 1981, pp. 228-239, especialmente pp. 234-235.

<sup>8</sup> Cfr. OSCAR DANIEL BRAUER, *Dialektik der Zeit: Untersuchungen zu Hegels Metaphysik der Weltgeschichte*, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1982, pp. 135-171.

de sistema implicados. Esto ocurre a pesar de que o quizás debido a que la filosofía de sistemas contemporánea se ha separado en su teoría del discurso del paradigma del todo y de sus partes arriba mencionado, ya que opera con la diferencia sistema/entorno.<sup>9</sup>

En cuanto al tiempo a que se refiere la historia y a la temporalización que tan urgentemente necesitamos en el discurso historiográfico sobre cuestiones literarias en tanto se refiere a las épocas literarias, esto significa que se deberá comenzar con la diferenciación entre tiempo natural o tiempo universal de aquellas estructuras o sistemas que evolucionan según su lógica inherente. Esta diferenciación es sugerida por la moderna teoría de sistemas, y deberá tener conciencia de su propia limitación por el tiempo y el cambio.<sup>10</sup> Así el tiempo universal es homogéneo, reversible, cronológicamente determinado y transitivo, y permite la comparación entre extensiones temporales de diversos lapsos.<sup>11</sup> Por tanto es independiente del ritmo de los cambios y no lo estructuran cesuras de sentido. Esto es lo que lo invalida desde el punto de vista de la historiografía. En cuanto a la relación entre el pasado, el presente y el porvenir en el tiempo universal, ésta será siempre contingente. Los sistemas, en cambio, en cuanto a su estructuramiento temporal, muestran todas aquellas características que faltan al tiempo universal. O sea, más precisamente, que no han olvidado su pasado inmediato, sino que lo integran, e integrándolo abarcan también el futuro, sea por esperarlo o por extrapolación. Es decir, los sistemas son históricos, aunque lo son a base de una selectividad rigurosa.<sup>12</sup>

Sobre tal base no deberá esperarse encontrar una isocronía entre el tiempo universal y la historia de los sistemas; será más probable encontrarse con anacronías.<sup>13</sup> Se observarán

<sup>9</sup> Cfr. NIKLAS LUHMANN, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main, 1985, pp. 22-23.

<sup>10</sup> Cfr. ARNALDO MOMIGLIANO, *Historicism Revisited*, Amsterdam-London, 1974, pp. 4 y ss.

<sup>11</sup> Cfr. NIKLAS LUHMANN, "Weltzeit und Systemgeschichte" (1973), en *Soziologische Aufklärung*, t. II, Opladen, 1982, pp. 103-133, especialmente p. 111; y *Soziale Systeme*, pp. 70-83.

<sup>12</sup> Cfr. *ibíd.*, p. 107.

<sup>13</sup> Para este concepto, aunque en sentido más restringido, véase GÉRALD GENETTE, *Narrative Discourse*, tr. J. E. Lewin, Oxford, 1980, pp. 35-36.

por ello diferentes formas de desfase entre guías horarias diferentes, se marcarán claramente la temporalidad divergente de lo contemporáneo,<sup>14</sup> la discrepancia temporal entre espacios geográficos,<sup>15</sup> o incluso la distorsión del perspectivismo histórico,<sup>16</sup> fenómenos todos familiares a la teoría histórica. Frente a estas distorsiones temporales se podrá observar que los sistemas se muestran resistentes contra una concepción histórica cronológica o anual. En conexión con nuestro tema, entonces, el análisis de sistemas parecería constituir el instrumento que buscamos, si no fuera que la teoría de los sistemas aún no ha podido esclarecer cómo en los sistemas es posible el cambio y la innovación,<sup>17</sup> sea por generalización de estructuras o por otros caminos. Esto se puede observar en el tratamiento del cambio de épocas tanto de la literatura como del arte, aunque es verdad que la historia del arte toma en consideración la "edad sistémica" de formas artísticas sin hacerlo depender de calendarios o cronologías. Faltarían en este caso conceptos claros sobre los principios de selección que determinan no solo el *status* de objetos primarios y réplicas, sino también el recorrido de curvas históricas desde un ascenso hasta un declive.<sup>18</sup>

Conceptos tales como ascenso y declive, a los que se podrán sumar los de progreso, decadencia, aceleración y estancamiento se refieren todos a fenómenos de indudable importancia en la investigación de sistemas sociales, políticos, culturales o también literarios. Sin embargo, aquello que admite una observación y descripción en el nivel de fenómeno, no por ello está ya comprendido desde el punto de vista terminológico. Desde nuestro punto de vista se trataría de comprender los fenómenos en el ámbito cognoscitivo como modos de experien-

<sup>14</sup> Véase, entre otros, ERWIN PANOFSKY, "Zum Problem der historischen Zeit" (1927), en *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, ed. H. Oberer y E. Verheyen, Berlin, 1964, pp. 77-83, véase p. 82; y Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, New York, 1969, pp. 139-163, véase pp. 147 y ss.

<sup>15</sup> Cfr. LUDWIG BORINSKI, *Das Problem der Begriffsbildung in den Geisteswissenschaften*, Hamburg-Göttingen, 1984, p. 13.

<sup>16</sup> Cfr. HANS BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main, 21981, pp. 165-191.

<sup>17</sup> Cfr. Luhmann, *Soziologische Aufklärung*, t. II, p. 114.

<sup>18</sup> Cfr. HENRI FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, 1955, pp. 80-95; y también GEORGE KUBLER, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, 1962, especialmente pp. 39-45 sobre las dificultades diagnósticas que se dan en este campo de investigación.

cia temporal con su propia historia particular, o sea de tener conciencia de su contexto histórico. Una semántica histórica, todavía a postular, tendría en especial la tarea de esclarecer el significado de estos modos de la experiencia en beneficio del discurso científico.<sup>19</sup> Y esta semántica histórica podría entonces servir de base a una teoría de los tiempos históricos, que, desde el punto de vista de la historiografía literaria, sería lo verdaderamente deseable.

Para aclarar lo que deseamos expresar con ello diremos que lo primero que incumbiría a una teoría de los tiempos históricos así concebida, y basada en la diferenciación expuesta entre tiempo universal e historia de sistemas, sería hacer evidente la transformación necesaria de los modos de experiencia temporal mencionados en categorías formales de la historiografía, como por ejemplo la irreversibilidad o la asincronía cuando se trata de hechos aparentemente sincrónicos.<sup>20</sup> En la conjetura propuesta se deberían integrar además los resultados de los historiadores de los *Annales* franceses, dado que su clasificación del tiempo en *longue durée*, *moyenne durée*, *temps court* y *conjoncture* nos hace recordar constantemente las complicaciones relevantes en historiografía de la pluridimensionalidad temporal tanto en la teoría como en la práctica.<sup>21</sup>

Es verdad que todo esto no es conclusivo para el historiador literario. Este, de una parte, considera evidente que el sistema de la literatura, al estar constituido entre otras cosas por temas recurrentes a lo largo de varios siglos y géneros longevos, normalmente tiende a cumplir con su desarrollo particular y por ello muchas veces llegará a conflictos con el recuento del tiempo del mundo circundante.<sup>22</sup> De otra parte

<sup>19</sup> Cfr. sobre esto G. W. TROMPF, *The Idea of Historical Recurrence in Western Thought: From Antiquity to the Reformation*, Berkeley-Los Angeles-London, 1979; Reinhart Koselleck, ed., *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, Stuttgart, 1979 y también R. Koselleck y Paul Widmer, ed., *Niedergang: Studien zu einem geschichtlichen Thema*, Stuttgart, 1980.

<sup>20</sup> Cfr. REINHART KOSELLECK, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main, 1979, pp. 130-143, véase p. 132.

<sup>21</sup> Cfr. entre otros TRAIAN STOLANOVICH, *French Historical Method: The "Annales" Paradigm*, Ithaca-London, 1976, véase pp. 106-112; Fernand Braudel sobre el concepto de *longue durée*.

<sup>22</sup> Cfr. CLAUDIO GUILLÉN, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, N. J., 1971, pp. 375-469.

y más allá de ello sabe también que los textos, en su carácter de elementos mínimos de ese mismo sistema literario no solo demuestran por su parte una estructura temporal propia, sino que también están sujetos al cambio histórico.

## II

Los textos en su definición como portadores objetivos de procesos históricos no son, según queda dicho, constantes a través de todos los tiempos. Ello se debe a diversas causas, las que se refieren tanto al objeto en sí como al objeto observado por nosotros y también a su ubicación histórica.

Ilustraremos con un ejemplo: un texto medieval por ej. se diferencia fundamentalmente de otro contemporáneo. El texto medieval es complejo y multifuncional. De esta forma la *Divina Commedia* de Dante, compuesta a principios del siglo XIV, contiene a la vez un viaje al más allá, una exposición de la filosofía de su tiempo, una alegoría religiosa y una historia poética de un desarrollo humano, dejando al margen sus comentarios sobre la actualidad política.<sup>23</sup> Múltiple de manera parecida a la obra principal de Dante es también el género práctico del espejo de príncipes, en el que se tratan conjuntamente temas públicos y privados dentro del horizonte de la filosofía moral. Solo a partir del Renacimiento se produce aquella especialización textual en tratados específicos sobre los más diversos temarios morales, filosóficos o pedagógicos que se va proyectando hasta nuestros días en ramificaciones cada vez más definidas. Con la literatura contemporánea o postmoderna vuelve a parecérsenos enciclopédica, como en el laberíntico arte narrativo de Jorge Luis Borges o en la prosa de John Barth, llena de reflexiones sobre un declive temporal que refleja la conciencia de una época de agotamiento, pero su enciclopedismo se realiza tan solo en modo irónico, negando toda intención informativa frente a la inmensidad del saber.<sup>24</sup>

Si de una parte el objeto literario cambia de este modo en sí mismo a lo largo del tiempo, de otra parte para nosotros cambia en el modo de ser percibido, dado que en el desarrollo

<sup>23</sup> Cfr., entre muchos otros C. S. LEWIS, *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, ed. W. Hooper, Cambridge, 1966, p. 68.

<sup>24</sup> Cfr. sobre esto, entre otros RONALD T. SWIGGER, "Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature", *Comparative Literature Studies*, 12 (1975), 351-366.

cultural de Occidente existe un instante en el que ya no se observan y se representan las cosas como polifacéticas, sino solo a partir de un punto de vista definido. En ese instante el entendimiento ya no recibe su certeza de una verdad comprobada trascendentalmente (como en el medioevo), sino tan solo del modo de ver o del método con cuya ayuda un sujeto se conecta con el mundo de los objetos. Como puntos de evolución del cambio epistemológico referido se podrían nombrar en las artes plásticas —si se permite una referencia comparatista— *Las Meninas* (1656) de Velázquez, porque en este cuadro tan central en la historia del arte la mirada del pintor ha pasado desde la vista próxima (más antigua) a la vista en perspectiva (más moderna), tematizando el acto mismo de la contemplación, o casi se diría demostrándolo metódicamente.<sup>25</sup> También se podría nombrar en literatura el *Tristram Shandy* (1759-67) de Sterne, aquella antinovela que, a pesar de toda su inclinación a digresiones, por lo menos presenta por medio del punto de vista de la opinión algo como un factor de unificación, aunque sumamente subjetivo, en el proceso del narrar infinito.<sup>26</sup> Y aproximadamente entre Velázquez y Sterne se encontraría la filosofía de la percepción de Berkeley, en medio de un camino que hasta ahora —gracias al cambio de la acentuación irreversible del proceso de la cognición desde el polo del objeto hacia el polo del sujeto— llevó a insistir en la indefinición en las ciencias naturales y culturales, y cuyo final, aunque quizás proyectado por medio de la fórmula facilista “The Medium is the Message”,<sup>27</sup> todavía no es previsible.

En cuanto al “tiempo” de textos literarios (u obras artísticas) ya quedó mencionado que en todos los casos se deberá definir antes de modo “sistemático” que de modo “cronológico”;<sup>28</sup> ahora cumple acentuar, como de mayor alcance, el hecho de que su determinación posicional dentro de una secuencia

<sup>25</sup> Cfr. sobre esto JOSÉ ORTEGA Y GASSET, “Sobre el punto de vista en las artes” (1924), en *Obras Completas*, t. IV, Madrid, <sup>3</sup>1955, pp. 443-457, véase p. 452 y ss.

<sup>26</sup> Cfr. sobre este tema CLAUS UHLIG, “Wissen und Meinen bei Sterne: Zur literarischen Epistemologie in *Tristram Shandy*”, *Anglia*, 104 (1986), 369-396.

<sup>27</sup> Cfr. MARSHALL McLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York - Toronto - London, 1964, pp. 7-21.

<sup>28</sup> Vide supra Nota 18; además RICHARD WOLLHEIM, *Art and its Objects*, Cambridge, <sup>2</sup>1980, p. 145.

histórica denota a la par un estado de agregación determinada por ésta. Por ejemplo, cuanto más antiguo es un texto, tanto más denso es intertextualmente,<sup>29</sup> lo que también podría significar: cuanto más inviolable se internalizó el pasado, tanto menos equívoca es su significación en el presente.<sup>30</sup> Por esta razón podría ser necesario temporalizar aún más las presentes reflexiones e iluminar de cerca, ahora de forma abstracta, la estructura temporal del texto literario.<sup>31</sup>

Observado exactamente, todo texto presente se encuentra insertado en el tiempo de cuatro modos diferentes, ya que el pasado se proyecta doblemente en él igual que el futuro. El pasado primeramente puede hacerse sentir en un texto presente en forma intertextual por medio de citas o alusiones, con lo que se remite a un estrato de significado residual. Un modo algo más complicado de presencia del pasado en el texto nuevo se da, en segunda instancia, en la latencia, o sea en la actualización de lo que fue, en el futuro, en contraste con el pasado presente antes mencionado. En cuanto al futuro en un texto dado, en tercera instancia, se da el modo inmediato de existir en la virtualidad, que es el modo más aceptado por pensadores utópicos. Por último queda en cuanto al futuro el cuarto modo, el significado potencial del texto, el cual, aunque muchas veces oculto a lectores contemporáneos, se descubrirá con el correr de los años, de manera que el futuro aún no realizado llegará a cambiar del modo de lo potencial a aquel de lo actual.

De la cuádruple temporalidad analizada en cada presente específico de los textos literarios se comprende no tan solo la interacción sumamente difícil entre pasado y futuro en la constitución de la presencia estratificada de los textos, sino también el hecho de que la actualidad de un texto es resultado directo de su condición histórica. Además el modelo de texto esbozado podrá ayudarnos a reconocer la diferencia entre his-

<sup>29</sup> Cfr. CLAUS UHLIG, *Theorie der Literaturgeschichte: Prinzipien und Paradigmen*, Heidelberg, 1982, pp. 87-120.

<sup>30</sup> Cfr. ARTHUR C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass., 1981, p. 51.

<sup>31</sup> Por una temporalización de la argumentación en esta forma aboga también desde la teoría de los géneros, ALASTAIR FOWLER, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, 1982, p. 46; y también, desde una base hermenéutica, WALTER VEIT, "History and Temporality: Some Theses against Scepticism in the Writing of Literary History", *Neohelicon*, 8 (1981), 255-267.

toria literaria e historia de hechos, en tanto esta última no está interesada en el futuro ni en el pasado como tal.<sup>32</sup> Aunque para el historiador de la literatura no es ese el caso, evidentemente su tarea no por ello es más fácil, sobre todo en vista de la problemática del cambio de época. En vista del hecho adicional de que la historiografía de los *Annales* hasta ahora arrojó más resultados sobre la continuidad que sobre el cambio, y la teoría de los sistemas tampoco ha llegado a resultados definitivos, llegamos a conceptualizar la pregunta de cómo aquello que es tan inconstante y estratificado como lo son los textos en el cambio del tiempo y en su múltiple temporalidad propia, puede llegar a ser el portador o incluso el indicador de procesos históricos tan complejos como lo son específicamente los cambios de época.

### III

A causa de la inserción recién mostrada del objeto literario en una multiplicidad de relaciones temporales parecería como si éste ya no pudiera pensarse como sustancia sino como función de sus relaciones, pero esta apariencia no engaña. De hecho el discurso científico que acompaña este cambio epistemológico ha sustituido conceptos de sustancia por conceptos de relación, según lo cual los textos no tendrían ya significado en sí y por sí, sino tan solo en referencia a otros textos. Como "relational events", cuyos autores de su parte ya no serían "poets" sino limitados a "inter-poets", dirigen la historiografía literaria a nuevos cauces. Después de que ésta se había concebido, en su largo camino desde la mera crónica hacia la historia totalizadora de la filología del siglo XIX, como sustancialista, ahora se ve reducida a una secuencia decreciente de "happenings",<sup>33</sup> e incluso transformada, gracias a la ya mencionada "filología de la relación", en una "historia literaria como historia de las relaciones", cuyo paradigma discursivo se orienta ahora en las transiciones de la obra al saber, o sea del modo de escribir literario al histórico.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Cfr. sobre el particular J. H. PLUMB, *The Death of the Past*, London, 1969, pp. 102-145, véase p. 144.

<sup>33</sup> Cfr. HAROLD BLOOM, *Kabbalah and Criticism*, New York, 1975, pp. 106, 114, 63.

<sup>34</sup> UWE JAPP, *Beziehungssinn: Ein Konzept der Literaturgeschichte*, Frankfurt/Main, pp. 219-239, véase pp. 234-235, 237-238.

Una vez aceptado este cambio epistemológico como inevitable históricamente, se reconoce también el hecho de que el acento en el discurso historiográfico se centra en conceptos de mediación, con cuyo apoyo se designan todas aquellas interdependencias e interacciones que originan las relaciones mencionadas. La especulación humana ya poseyó una vez un instrumental heurístico apto para elaborar relaciones en forma del pensamiento analógico, que, según es sabido, dominaba en el Medioevo y en el Renacimiento. Este instrumental fue restablecido como metodología al comienzo de nuestro siglo en el llamado esclarecimiento recíproco de las artes, y sigue vigente hoy día en la tan meneada interdisciplinariedad.<sup>35</sup> Otro enlace más nuevo para juntar fenómenos de apariencia dispar en la cultura y la sociedad sería el concepto de mentalidad,<sup>36</sup> en el cual se junta el elemento sociológico con el espiritual en una forma que en apariencia justifica su imposición como equivalente funcional de la totalización histórica de antaño.

Pero el mayor énfasis en la búsqueda de soluciones al problema de la mediación está concentrado por aquella tendencia ideológica que no concede autonomía al objeto artístico ni desarrollo propio a su historia, sino que inserta a ambos desde el comienzo en el proceso total de la historia mundial, al que todavía comprende, igual que en el siglo XIX, como un todo: a saber, el marxismo.<sup>37</sup> Según él la historiografía literaria debe demostrar las postuladas correspondencias entre formas literarias y procesos de producción sociales —una problemática definida, que a primera vista parecería hacer recomendable

<sup>35</sup> Cfr. sobre esto, entre otros, Siefried Korninger, "Wege einer neuen Literaturgeschichte", en *Tradition und Entwicklung: Festschrift Eugen Turner zum 60. Geburtstag*, ed. W. M. Bauer et al., Innsbruck, 1982, pp. 7-19; y especialmente Rolf Wedewer, *Zur Sprachlichkeit von Bildern: Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln, 1985.

<sup>36</sup> Cfr. GASTON BOUTHOU, *Les mentalités*, Paris, 1981; L. Borinski, *Das Problem der Begriffsbildung in den Geisteswissenschaften*, pp. 14, 22, 26; y también HANS ULRICH GUMBRECHT, "Rekurs/Distanznahme /Revision: Klio bei den Philologen", en *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie: Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*, ed. B. CERGUIGLINI y H. U. GUMBRECHT, Frankfurt/Main, 1938, pp. 582-622, espec. pp. 617-618.

<sup>37</sup> Cfr. sobre esto, entre muchos, FRANK E. MANUEL, *Shapes of Philosophical History*, Stanford, Calif., 1965, p. 130; y KRZYSZTOF POMIAN, *L'ordre du temps*, Paris, 1984, pp. 137-143.

el marxismo como antídoto oportuno contra el relativismo burgués—,<sup>38</sup> pero mirado de cerca, a causa de sus categorías tan burdas, como división del trabajo, lucha de clases o base/superestructura, suscita un escepticismo historiográfico, que se nutre además especialmente en su pretensión de poder esclarecer totalmente la historia.<sup>39</sup>

No obstante, ya que Marx mismo era consciente de que en definidos tiempos se da una “relación desapareja del desarrollo de la producción material por ejemplo respecto a la artística”,<sup>40</sup> no se puede asumir un determinismo histórico de índole marxista vulgar como el mencionado. En realidad éste ya ha sido desplazado por conceptos más sutiles, tales como se han elaborado en conexión con una nueva preocupación por la antigua problemática de la mimesis. Este comienzo, que trasciende el estructuralismo, pero integra la estética de la recepción, se está moviendo en dirección hacia una nueva teoría de la mimesis. A través de ella se acentúa la interacción entre la historia literaria de un lado, la historia social del otro, o, más exactamente, integra en un solo acto de reconocimiento a la producción y el trabajo como factores de la historia real e historia de la literatura. Metodológicamente es de importancia capital en esta conexión el concepto mediador de “apropiación artística”, que se refiere tanto al mundo que nos circunda como al mundo cultural, de los que podemos apropiarnos por medio del “trabajo”. Al juntar los aspectos de la producción y recepción el concepto de “apropiación artística” se muestra en consecuencia como la categoría histórica central de un neo-marxismo crítico, cuyo mejor campo de aplicación parece ser hasta ahora el Renacimiento, como tiempo de transición del

<sup>38</sup> Cfr. WERNER KRAUSS, “Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag: Krise einer Wissenschaft” (1950), en *Studien und Aufsätze*, Berlin, 1959, pp. 19-71; RAINER ROSENBERG, “Literaturgeschichte als Geschichte der literarischen Kommunikation der Gesellschaft”, *Weimarer Beiträge*, 23, 6 (1977), 53-73; y CLAUS FRIEDRICH KÖPP, *Literaturwissenschaft: Literaturwissenschaftstheorie, Forschungssystematik und Fachsprache*, Berlin, 1980, pp. 24-41.

<sup>39</sup> Sobre esto último véase ante todo FREDRICH JAMESON, “Criticism in History”, en *Weapons of Criticism: Marxism in America and the Literary Tradition*, ed. N. Rudich, Palo Alto, Calif., 1976, pp. 31-50, espec. p. 46.

<sup>40</sup> Cfr. WINFRIED SCHRÖDER, “Zu einem ungelösten Problem der Literaturgeschichtsschreibung”, *Weimarer Beiträge*, 27, 7 (1981), 5-33.

feudalismo y el colectivismo al capitalismo y la individualidad.<sup>41</sup>

Pero a pesar de toda la convicción, que casi podría til darse de presocrática, sobre la posible unidad estética de "trabajo" y "apropiación" en el Renacimiento, el modelo historiográfico debatido aquí tiene deficiencias teóricas, aunque no está ciego frente al cambio. Es decir, si quisiera obtener un *status* teórico, debería formular con más claridad la naturaleza exacta de la relación postulada entre el trabajo y las obras de arte o de la literatura, o, ampliando el panorama, entre la sociedad y la cultura en general. La "correlación" sola no alcanza. En vez de ello habría que llegar a una interpretación del proceso histórico que enlazaría más íntimamente los fenómenos sociales con los artísticos y literarios, que en el marxismo suelen aparecer yuxtapuestos.<sup>42</sup> Ante todo, los componentes, que se postularían como comunes a la historia social y artística, deberían ser rigurosamente compatibles. Explicando, según queda dicho, el proceso histórico en conformidad con la conciencia social o en relación con los procesos de trabajo y producción, el marxismo se reitera al no respetar el principio de la compatibilidad, principio que, hay que admitirlo, es sumamente difícil de guardar en el estudio del cambio histórico. Por esto toda la historiografía cultural marxista suscita serias dudas, y no se mencionará siquiera su confianza, fuerte en demasía, en el recorrido lineal y progresivo de los eventos en el tiempo.

Objeciones similares se podrían aducir además contra todas aquellas conjeturas que, inspiradas por el marxismo directa o indirectamente, se oponen todas ellas al pluralismo metodológico burgués y tienden a formular modelos de explicación monocausales, esto a pesar de una gran cantidad de opiniones divergentes dentro del marxismo mismo.<sup>43</sup> Porque

<sup>41</sup> Cfr. ROBERT WEIMANN, "Einleitung" y "Funktion und Prozeß der Weltaneignung: Grundzüge ihrer Geschichte", en *Realismus in der Renaissance: Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa*, Berlin-Weimar, 1977, pp. 5-46, 111-182; también "'Appropriation' and Modern History in Renaissance Prose Narrative", *New Literary History*, 14 (1983), 459-496.

<sup>42</sup> Cfr. R. Wollheim, *Art and its Objects*, p. 150-151.

<sup>43</sup> Cfr. sobre esto FREDRIC JAMESON, "Demystifying Literary History", *New Literary History*, 5 (1974), 605-612, espec. p. 611; y NICO LAAN, "Old and New Marxists", *Poetics*, 14 (1985), 243-255.

si bien es correcto poner al descubierto las múltiples relaciones extraliterarias, parece que no conviene fijarlas en términos socio-históricos solamente.<sup>44</sup> Si bien la unidad del objeto, o sea la historia literaria, se ha perdido, la unidad anhelada del discurso historiográfico no debe ser rescatada por medio de modelos reduccionistas, que no harían justicia al cambio epistemológico de que aquí tratamos, el cual pasó de la sustancia a la relación. Para hacer una virtud de la necesidad del pluralismo, que, estando abierto frente a las diversas formas del discurso debe prescindir de una visión histórica homogénea, lineal y progresiva, ello se producirá tan solo por medio de la reflexión metahistórica sobre modelos historiográficos adecuados al campo de la literatura, aun si los componentes de tales modelos probablemente siempre serán incompatibles lógicamente.

#### IV

A fin de cuentas la literatura, por supuesto, solo es compatible con ella misma. O, en palabras menos tautológicas: sigue siendo una sorpresa cuán parcamente la ocupación teórica con historiografía literaria hace uso de la experiencia real de la literatura, y ello a pesar del renovado interés en el problema de la estructura y del cambio de épocas.<sup>45</sup> Esta experiencia en la conexión presente solo puede significar la relación de la literatura con el tiempo, en tanto este último, en su calidad de medio de la historia, fundamenta también la teoría historiográfica.

De hecho la experiencia temporal de la literatura es extremadamente rica. Algunos ejemplos nos harán recordar este hecho. Como muestra, uno de los géneros más antiguos, la epopeya, contiene con cierta regularidad, en el contexto de la

<sup>44</sup> Cfr. sobre esto, entre muchos otros, JEROME J. MCGANN, "The Text, the Poem, and the Problem of Historical Method", *New Literary History*, 12 (1981), 269-288 espec. p. 275; y *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory* (Oxford, 1985), pp. 5, 9.

<sup>45</sup> Son sintomáticos al respecto los dos tomos en conjunto: Hans Ulrich Gumbrecht y Ursula Link-Heer, editores, *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/Main, 1985; y Reinhart Herzog y Reinhart Koselleck, editores, *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München, 1987.

*ékphrasis*, una concepción del tiempo que casi puede llamarse metahistórico, según la cual éste se proyecta del pasado en el futuro y por ende sobrepasa todo presente con significados más allá del momento.<sup>46</sup> Una unidad temporal de esta índole ya no se podía representar en el Renacimiento, porque en ese momento dominaba el cambio en todas las cosas, amenazando en todo momento de revertirse a un caos.<sup>47</sup> El tiempo aparecía caótico en su esencia en la novela experimental de la época siguiente, lo que demuestra particularmente la antinovela ya mencionada de Sterne, *Tristram Shandy*, con su dialéctica temporal. Ésta no solo pone de manifiesto, siguiendo a Locke, la subjetividad de tiempo y duración, sino también la presencia simultánea de pasado y futuro en el momento presente del narrar.<sup>48</sup> Desmentir a Sterne o continuarlo se podrá considerar la finalidad de todos aquellos novelistas siguientes que se sometieron como él a la fascinación enigmática del tiempo.<sup>49</sup> En primer lugar debería mencionarse entre ellos a Virginia Woolf, que no solo hace vivir, en su biografía ficticia *Orlando* (1929), a su protagonista andrógino una vida de duración más larga que la natural, sino que también, por medio de la figura del poeta y crítico Nicholas Greene, de longevidad similar, se burla irónicamente de las teorías históricas cíclicas por la excesiva simplicidad en sus formas de pensar la ascensión y caída previsibles.<sup>50</sup> La superposición de concepciones temporales subjetivas

<sup>46</sup> Cfr. PAGE DUBOIS, *History, Rhetorical Description and the Epic: From Homer to Spenser*, Woodbridge, Suffolk - Totowa, N. J., 1982, pp. 3-4, 90-92.

<sup>47</sup> Cfr. P. DuBois, p. 93, con referencia a Spencer; y, en vista del drama, representado en primera línea por Shakespeare, véase WYLIE SYPHER, *The Ethic of Time: Structures of Experience in Shakespeare*, New York, 1976.

<sup>48</sup> Cfr. LAURENCE STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, introd. G. Saintspury, Everyman's Library, 617 London - New York, 1912: repr. 1956, espec. pp. 75 (II, viii), 135-137 (III, xviii), 377 (VII, xxviii); y también A. A. MENDELLOW, *Time and the Novel* (London - New York, 1952), pp. 158-199.

<sup>49</sup> Cfr. sobre ello MADELEINE B. STERN, "Counterclockwise: Flux of Time in Literature", *The Sewanee Review*, 44 (1936), 338-365; y Dietrich Schwanitz, "Verselbständigung von Zeit und Strukturwandel von Geschichten: Zum Zusammenhang zwischen temporalem Paradigmawechsel und Literaturgeschichte", en *Epochenschwellen und Epochensstrukturen*, pp. 89-109.

<sup>50</sup> Cfr. VIRGINIA WOOLF, *Orlando: A Biography*, London, 1928; repr. 1958, pp. 82 y ss., 249-251; y, al respecto, ADAM J. BISANZ, "Virginia

y objetivas se convierte a continuación en característica de toda la literatura narrativa, la cual, continuando el impulso experimental hasta nuestro tiempo postmoderno, muestra una estructura politemporal, por medio de la cual yuxtapone el pasado, el presente y el futuro, sin sentirse atada por causalidad o secuencia<sup>51</sup> o, formulando con un préstamo de Vladimir Nabokov de las especulaciones "cronográficas", sobre la "Texture of Time", entrelazando recuerdo y esperanzas simultáneamente en un medio compósito textual, que se resiste al "chronography and charting".<sup>52</sup>

Si el tiempo, y hablamos del tiempo del arte y de su historia, diferente del tiempo natural, tal como está en la base de toda la presente argumentación, hace posible de hecho una conciencia histórica y fundamenta una actividad historiográfica, debería ser legítimo sujetar también la historiografía literaria en la temporalidad óptica de textos concretos, mostrada en este lugar y anteriormente que de todos modos son y serán los objetos primarios de la historia literaria. Si con ello empero se desea poseer un instrumento heurístico historiográfico que ayudaría ante todo a afrontar el problema del cambio de épocas, se deberá vencer una dificultad metodológica que se presenta en ello, y que se debe a la modalidad misma de los textos.

Esta dificultad se debe, si no nos engañamos, al hecho de que los textos literarios, si realmente pueden considerarse como portadores de procesos históricos, han conservado las etapas de su devenir en forma de estratos de su ser presente. Por ello, para averiguar su valor indicial en cuanto a su época, será necesaria otra transformación de su discurso teórico, diferente de la expuesta más arriba, y que tendría como meta una "descronologización" del "hilo" lineal de la historia con la

---

Woolfs Literaturkritiker Nicholas Green auf dem Hintergrund der geschichtsphilosophischen Kulturzyklen-Theorie", en *Geschichtlichkeit und Neuanfang im sprachlichen Kunstwerk: Studien zur Englischen Philologie zu Ehren von Fritz W. Schulze*, ed. P. Erlebach et al., Tübingen, 1981, pp. 239-246.

<sup>51</sup> Cfr. DAVID LEON HIGDON, *Time and English Fiction*, London, 1977, pp. 11-13, 106-133.

<sup>52</sup> Cfr. VLADIMIR NABOKOV, *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, New York - Toronto, 1969, pp. 535-563. espec. pp. 536, 540; y *Look at the Harlequins!* London, 1975, p. 168.

finalidad de restituir la "profundidad espacial" del tiempo.<sup>53</sup> Esto llevaría sin duda en nuestro contexto a que la cronografía (según la denomina Nabokov) de tiempos históricos se traslade a la estratigrafía de textos, en los cuales, como mostramos más arriba, están inscriptos los diferentes estratos del tiempo en presencia simultánea.

Lo que podría sacarse a luz por medio de esta sincronización de la diacronía, por la cual la perspectiva horizontal sería sustituida por la vertical, basándose en la temporalidad de los textos literarios, sería principalmente el reconocimiento de que los textos, hablando de cronografía, no solo marcan de manera excelente los puntos de intersección de diferentes sistemas de tiempo o segmentos de tiempo, sino también deben aguantar la tensión que ello implica. Se podrán considerar en equilibrio, ya que ahora metodológicamente depende del modo de la temporalidad, cuando, en cada caso, en el momento de su presente, el pasado se incluye tan solo de manera residual, y el futuro de manera virtual. En cambio, son metaequilibrados cuando frente a estos modos relativamente poco problemáticos de la presencia, se deslizan en aquellos de la latencia o de la potencialidad como forma dominante de su temporalidad. En este momento los textos estarían preparados a la interacción, tanto con textos vecinos de su sistema propio (el punto de vista formalista) como también con testimonios afines de sistemas sociales o culturales compatibles (la propuesta de la teoría de sistemas). Importa subrayar este aspecto, a causa de la importancia del principio de la compatibilidad, expuesta arriba en el enfoque crítico del marxismo, que opera tan solo con correlaciones estrictamente funcionales. El cambio histórico que de este modo se puede deducir de los textos, en ciertos aspectos es comparable a aquel que se analiza en lingüística, en tanto en este caso se lo reduce a la polisemia.<sup>54</sup> Porque donde se dan significados acumulados intertextuales o, con otras palabras, estratos múltiples temporales, es en cierto modo inevitable el deslizamiento al metaequilibrio, a pesar de que

<sup>53</sup> Tal el convincente consejo de Roland Barthes en su artículo "Le discours de l'histoire", *Social Science Information*, 6 (1967), 65-76; cito según "The Discourse of History", tr. S. Bann, en *Comparative Criticism: A Yearbook*, 3 (1981), 3-20, espec. p. 10.

<sup>54</sup> Cfr. PAUL RICOEUR, *The Rule of Metaphor*, tr. R. Czerny (London, 1978), p. 116-117.

las estructuras o sistemas suelen buscar inmediatamente el equilibrio. Si éste no se produce en seguida, debemos hablar de cambio interrumpido, el que deberá diferenciarse del cambio efectuado como el ya-no del no-aún.

Todo esto para terminar un posible modelo de historiografía literaria, el cual basado en la temporalidad tan concreta como compleja de los textos literarios (a los que considero, siguiendo a John Barth, sometidos a la dialéctica histórica de "exhaustion" y "replenishment"),<sup>55</sup> trata de aclarar el tan discutido fenómeno del cambio de épocas en base a la combinación de tiempo, objeto y relación, con la finalidad de abogar también con ello por un discurso científico adecuado a los objetos analizados por la historiografía literaria.

CLAUS UHLIG

(Traducción del alemán  
de Regula Rohland de Langbehn)

<sup>55</sup> Cfr. JOHN BARTH, "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly* (August 1967), 29-34; y en correspondencia con ello; "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", *The Atlantic Monthly* (March/April 1980), 65-71.

## LA LECTURA EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

### ALGUNAS CONSIDERACIONES

A partir de los últimos años es posible afirmar que la literatura latinoamericana ha comenzado a adquirir dimensión universal, como consecuencia de una lectura general relativamente ampliada de un número significativo de autores y obras,<sup>1</sup> en su mayoría contemporáneos, alcanzando en su proceso histórico esa situación de interdependencia a la que aludía Antonio Cándido.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> "Con la difusión, recepción y valoración en el mundo entero de la producción narrativa latinoamericana de los últimos cuarenta años —lo mismo entre los postmodernistas norteamericanos, las literaturas multinacionales soviéticas, las novelísticas del África Central o los narradores japoneses—, la literatura contemporánea del subcontinente pasó a sellar recientes procesos de la literatura universal, incluida la ampliación o transformación del concepto de aquélla." CARLOS RINCÓN, "Historia de la historiografía y de la crítica literaria latinoamericana. Historia de la conciencia histórica" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14, XI (Lima, segundo semestre de 1986), p. 8.

<sup>2</sup> Afirma Antonio Cándido: "A partir de los movimientos estéticos del decenio de 1920, de la intensa conciencia estético-social de los años 30 y 40, de la crisis de desarrollo económico y de experimentalismo técnico de los años recientes, empezamos a sentir que la dependencia se dirige hacia una interdependencia cultural (si es posible emplear sin equívocos este término, que recientemente adquirió sentidos tan desagradables en el vocabulario político). Esto no sólo les dará a los escritores de Latinoamérica la conciencia de su unidad en la diversidad, sino también favorecerá obras maduras originales, que serán lentamente asimiladas por otros pueblos, incluso los de los países metropolitanos o imperialistas. El camino de la reflexión sobre el subdesarrollo lleva, en el terreno de la cultura, al de la integración transnacional, puesto que lo que era imitación va cambiándose cada vez más en asimilación recíproca," en "Literatura y subdesarrollo", en CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO (comp.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1976, p. 347.

La lectura ampliada extracontinental ha perfilado una cierta "literatura latinoamericana", en la que se incluyen textos provenientes de las diversas literaturas nacionales americanas sin que se los distinga por esta pertenencia; ha diseñado un imaginario peculiar sobre ella —que se nos atribuye de manera general a los americanos—, así como perspectivas de lectura y valoración que, con frecuencia, no coinciden con los intereses y con las cuestiones presentes en la lectura y la crítica producidas en nuestro continente.

Este perfil particular, resultado de lecturas bastante expandidas en diferentes públicos lectores, con experiencias literarias, culturales y sociales también diversas, corrobora el comienzo de universalización mencionado; y redundante en reafirmar el consenso para esa denominación de literatura latinoamericana, no ajeno, sin dudas, al aumento de centros de estudios de la disciplina en los Estados Unidos, Europa y aun España, hasta hace poco bastante remisa en auspiciarlos.

Desde una perspectiva teórica y crítica, sin embargo, la literatura latinoamericana resulta todavía un objeto de definición problemática,<sup>3</sup> sujeto a acuerdos que atraviesan cuestiones constitutivas, entre las cuales no es la menos grave la referida a su sustentación misma. Ello nos lleva a hablar de literatura latinoamericana, iberoamericana o hispanoamericana, o bien de literaturas latinoamericanas y del Caribe, denominaciones que, históricamente, evidencian un proceso de ampliación del concepto, en el que intervienen desde cuestiones ideológico-políticas hasta cambios en la comunicación y en los modos de encarar la concepción de la cultura y de la vida social.

El problema es ya bien sabido: ¿aceptamos una base cultural o lingüística como soporte de esta literatura, sobre la base de una definición teórica coherente y sostenible? ¿Acordamos una afirmación de literatura latinoamericana fundada en una base cultural, sobre la base del tramado particular que el proceso histórico, económico y social, ha concretado a lo largo de los siglos y a partir de esa sociedad nueva, que se

<sup>3</sup> Véase al respecto ANA PIZARRO (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, El Colegio de México-Universidad Simón Bolívar, 1987.

conforma a partir de la Conquista?<sup>4</sup> ¿Sostenemos que dicho tramado ha concretado no solo áreas culturales de bastante clara definición (rioplatense, andina, Caribe, etc.) que rebasan las fronteras nacionales y contribuyen a diseñar "otro mapa" continental, sino que también ha producido interrelaciones y modos de religación de aspectos culturales entre áreas distantes geográficamente una de otra (procesos de transculturación, etc., similares) que tienden a generar cierta homogeneidad o, por lo menos, a otorgar a las diversidades culturales latinoamericanas, un sello peculiar y propio, reconocible y aprehensible más allá del consenso?

Es cierto que el problema rebasa lo literario y lo estético estrictamente, y se incluye en la concepción de la unidad latinoamericana, ya existente en ciernes en la etapa colonial —y visible en las denominaciones de indiano, criollo, etc.—, pero que se empieza a conformar de modo vigoroso con el proceso de Independencia.

Es teóricamente difícil, en función de esa unidad, superar la barrera que impone la diversidad lingüística; la presencia de lenguas muy diferentes (español, portugués, créole, quichua, inglés, etc.) en una sociedad que no da muestras de ese plurilingüismo en los mismos hablantes; en una sociedad en la cual un mismo hablante no se vale al mismo tiempo de algunas de esas lenguas en su vida cotidiana, salvo en áreas muy restringidas; y en una sociedad que demora en fomentar o impulsar por lo menos, los bilingüismos más necesarios a nivel continental para apoyar el proyecto de integración latinoamericana que suele declarar. Pienso en la enseñanza de español y portugués en un nivel suficientemente generalizado.

Conviene además tener presente que la diversidad lingüística no se circunscribe a la dispersión geográfica, a cortes sociales horizontales, sino que entraña pluralidad en los cortes verticales en una misma región o país (área andina, mesoamericana, etc.), en la que se dan y se han dado expresiones literarias en diversas lenguas. Hay que tener en cuenta también que si se insiste en el soporte lingüístico se corre el ries-

<sup>4</sup> Véase PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, y RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, "Revisión de la historiografía literaria latinoamericana" en *Aproximaciones*, Bogotá, Colcultura, 1986.

go de obrar a contrapelo de tendencias presentes en la vida social latinoamericana que, en un proceso conflictivo, va mostrando propuestas de firme interacción entre las diferentes culturas, o de afirmación de algunas lenguas indígenas —apoyadas a veces mediante el reconocimiento como lengua oficial por parte del Estado, o mediante la acción de las instituciones educativas con planes específicos pertinentes—; también es visible el crecimiento del interés en el conocimiento de esas culturas, no solo en el ámbito de la investigación, sino también en sectores sociales cada vez más amplios, que reconocen como propio el legado de esas culturas.

Pero es importante en este punto tener presente también, el hecho de que si se acepta como soporte la base cultural, la literatura latinoamericana aparece atravesada, desde la perspectiva de la lectura —que es la cuestión a la cual me quiero referir—, por la traducción, con todo lo que ello implica.

Quisiera hacer unas breves observaciones al respecto, pero solo desde la perspectiva de las literaturas o de las expresiones literarias en lengua indígena, pues ellas me permiten avanzar sobre el eje de las relaciones entre producción literaria y lectura en la historia literaria de nuestra literatura.

En general, las mismas aparecen limitadas a la interrelación entre literatura europea o norteamericana y literatura latinoamericana. Sin dudas el estudio de este vínculo es muy productivo en la consideración del modo en que se articulan los distintos modelos en nuestros sistemas literarios, los cuales inciden en su conformación o perfilan diferencias. Se suele descuidar, en cambio, la interrelación entre producción y lectura en el interior de la literatura latinoamericana misma. No son muchas las investigaciones con que contamos acerca de la lectura, de los hábitos de lectura de los distintos sectores del público lector y de las diferencias entre los mismos en los distintos centros y en las distintas áreas de América en las diversas etapas de nuestra historia literaria. Con frecuencia, además, en la historia literaria se suele naturalizar la relación entre escritura y lectura, como si la fecha de una fuera casi coincidente con la otra; en tanto que numerosos ejemplos suelen señalar fuertes desfasajes, sobre todo cuando se observa las lecturas que una obra tiene a nivel continental, necesarias para que el estudio de los sistemas literarios no se

reduzca a meras coincidencias y muestre los imprescindibles intercambios entre escritores, una cierta recepción crítica de las obras en distintos centros del continente, etc.

En la literatura latinoamericana encontramos dos tipos de expresiones literarias provenientes de las lenguas indígenas, si nos atenemos a su recepción y en términos muy generales. Por una parte, la literatura denominada precolombina, sujeta a la traducción desde su temprana incorporación en los años de la Conquista, en la mayoría de los casos. Por otra, las expresiones folclóricas y literarias, algunas muy antiguas, sujetas a la trasmisión oral de los hablantes de la lengua de que se trate y que han ingresado por recopilación y traducción a la literatura culta, en un buen número de ellas.

Un ejemplo interesante para el caso de la literatura precolombina en náhuatl es el poeta de Texcoco, Nezahualcóyotl, quien vivió entre 1400 y 1472. El conocimiento de sus cantos ingresa a la lectura culta a través de paráfrasis más o menos fantasiosas poco después de la Conquista de México. "En estas sucesivas variaciones —dice José Luis Martínez—<sup>5</sup> las melancólicas reflexiones morales, que inicialmente tuvieron alguna relación con el pensamiento poético de Nezahualcóyotl, se van tiñendo del estilo de los Siglos de Oro, del barroquismo, del academicismo y del romanticismo, según vaya siendo la índole del parafraseador de turno". La traducción directa del náhuatl de sus poemas se inicia en 1936; pero el acceso adecuado a su obra nos lleva unos años más adelante, sobre todo a partir de la labor de Ángel María Garibay y de Miguel León-Portilla<sup>6</sup> en cuanto a sus traducciones y difusión a nivel americano, además del estudio de José Luis Martínez arriba citado.

Recién entonces, en la mitad del siglo xx, Nezahualcóyotl encuentra un público lector ampliado, en parte debido a la significación y prestigio del personaje en sí, en parte por la difusión a través de universidades y otros centros educati-

<sup>5</sup> JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *Nezahualcóyotl; vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 157.

<sup>6</sup> La obra más significativa de ANGEL MARÍA GARIBAY es *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols., México, Porrúa, 1953-1954 y de MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, y *Literatura del México antiguo; los textos en lengua náhuatl*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, entre otros.

vos y de investigación; y en buena medida también porque sus textos poseen muchos puntos de contacto con la experiencia estética y con la concepción de la poesía en esas décadas, fundamentalmente renovada con las primeras vanguardias latinoamericanas —entre ellas la de Contemporáneos, que recupera la experiencia poética precolombina.

Los poemas de Nezahualcóyotl y muchos otros similares —aunque preferí elegir el más conocido en la poesía precolombina mexicana y creo que en la de todo el continente, y el que contaba ya con lecturas, aunque muy limitadas— empiezan realmente a tramarse en la literatura latinoamericana prácticamente actual, incorporando una tradición —aunque de manera peculiar— citada, reelaborada, intertextualizada en un número apreciable de textos. Baste recordar los poemas de Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, o la intertextualidad múltiple de “Lectura de los Cantares Mexicanos” en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de José Emilio Pacheco.

Estas obras diseñan un lector implícito y un horizonte de lectura, una cierta enciclopedia, que supone ya la presencia en la literatura latinoamericana de un conjunto importante de textos muy especiales, sujetos a la traducción y a su inmersión en ámbitos culturales diferentes a los que pertenecieron, que los someten a resignificación, y a una irremediable pérdida semántica y estética.

Es importante por supuesto la investigación acerca del universo cultural y estético en que estas obras se produjeron; el aporte de estos estudios puede posibilitar el conocimiento de su presencia, y de la presencia de ciertas modalidades estéticas, de percepción, de mentalidad, etc., en dominios propios y que los exceden. Pero desde el punto de vista de nuestra historia literaria conviene sobre todo insertarlos según su incidencia de lectura.

En similar tesitura se inscriben muchos textos de circulación oral, tradicionales, como sucede con la bellísima “Elegía al poderoso Inca Atahualpa”, recogida a comienzos de este siglo por Cosme Ticona. La traducción de José María Arguedas y su inclusión en ediciones populares de poesía quechua han posibilitado una lectura ampliada a nivel continental.

Este poema nos introduce en las relaciones entre literatura culta y las literaturas populares, sean éstas las expre-

siones de circulación oral tradicional, sean la literatura popular urbana consumida por sectores medios y populares.

El interés por acercar a la literatura culta expresiones literarias populares —a veces formas de la literatura popular, como ocurre en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz— se registran de un modo u otro en todo el proceso histórico de la literatura latinoamericana. Pero comienzan a cobrar intensidad a partir de los años de la Independencia y sobre todo del romanticismo, en función de la ideología política, especialmente en el primer caso, y más en función de la ideología estética, en el segundo. Podemos recordar al respecto los yaravíes de Melgar, los cielitos de Hidalgo o la presencia del cancionero popular producido a la muerte de Juan Facundo Quiroga en el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento.

Pero estos materiales populares tradicionales son objeto de recopilación y difusión fundamentalmente en el siglo xx. Se produce entonces una recepción relativamente generalizada, entendiendo por relativamente generalizada el hecho de que se difunden en los diversos sectores de la vida social en los países de su origen y, a veces, superando estos ámbitos. Podemos pensar aquí, entre otros ejemplos, en la literatura de cordel brasileña o en los corridos mexicanos —si bien en este último caso está actuando de manera especial la resignificación de los corridos en la Revolución Mexicana y su posterior ingreso en la narrativa que toma esta lucha como tema.

Evidentemente tiene particular importancia en el desarrollo de estas recopilaciones la presencia de nuevas disciplinas, como la antropología, en las universidades y otras instituciones culturales latinoamericanas. Estos estudios generan otras lecturas de todos esos textos, y lo hacen en momentos —en realidad en una etapa amplia— en las cuales se vuelve importante la reflexión sobre la identidad nacional o americana, la cual alimenta una rica veta en el ensayo, desde *Casa Grande y zenzala* de Gilberto Freyre hasta *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, para citar algunas obras que poseen una lectura y una relectura muy amplia en América.

La recepción de las expresiones literarias —y de las manifestaciones artísticas— de la cultura popular tiene preponderancia diferente si comparamos lo que ocurre en Europa y América Latina. El interés por sus expresiones populares es

más significativo en el siglo XIX en las literaturas europeas, en tanto en América Latina lo es en este siglo, en una situación histórica, cultural, estética y científica muy distinta. En nuestros países se da en el marco de la constitución de las grandes metrópolis, conviviendo con los medios de comunicación masiva y a lo largo de una etapa de intensa actualización cosmopolita, así como de la presencia de una fuerte circulación del libro, mediante una industria editorial propia, y por supuesto, en el contexto de una activa vitalidad de corrientes ideológicas populistas.

Estos vínculos entre cultura culta y cultura popular afloran en momentos en que irrumpen las vanguardias de los años veinte, mostrando un peso peculiar en el modernismo brasileño de 1922 y en la vanguardia cubana; continúa hasta hoy, con un tramado de lectura, de lectura medianamente generalizada y de relecturas, de enorme densidad para la reflexión acerca de la constitución de los sistemas literarios en América —esas mismas vanguardias, por ejemplo—, de los horizontes de lectura, de las estéticas imperantes o de algunas propuestas teórico-críticas en nuestro continente. Me limitaré a anotar algunos ejemplos en relación con la productividad que la investigación y las lecturas de trabajos antropológicos produjo en la literatura. Ejemplos clásicos serían, entre otros, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicada en 1928, que encontrará otra situación de lectura en la América Hispana, en ocasión de su traducción en 1977; o bien *Los ríos profundos* y *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* de José María Arguedas, o el modelo de las “historias de vida” en Miguel Barnet o en Elena Poniatowska. En el campo de la crítica, la lectura de *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, y en general la obra de Fernando Ortiz, en el concepto de “transculturación narrativa” de Ángel Rama.<sup>7</sup>

La literatura popular urbana, consumida por los sectores medios y populares urbanos en los diferentes centros de América Latina tiene también relevancia en nuestra historia literaria. Muestra a veces un nivel de difusión que impacta a la literatura alta, evidenciándolo muchas veces mediante la parodia. Podemos recordar al respecto, el título que da Mário de

<sup>7</sup> ÁNGEL RAMA, *La transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Andrade a su conferencia sobre la poesía modernista en 1925: "A escrava que não é Isaura".

El crecimiento de estudios en este campo hará posible obtener ideas más claras sobre la formación y diversificación del público lector, acerca de la profesionalización del escritor, así como visualizar las zonas de contacto o de separación más o menos franca de los sistemas literarios que conviven en los diferentes períodos históricos.<sup>8</sup> Permitirá también observar cómo operan modalidades de la literatura alta en esas producciones populares urbanas, y cuándo y cómo ellas se convierten en materiales de la literatura culta.

En este sentido será útil insistir en las investigaciones sobre los modos de circulación de la literatura latinoamericana en la prensa periódica, especialmente a lo largo del siglo XIX y a comienzos de éste. Esta revisión posibilitará percibir más perfiladamente los modos de lectura, en una etapa en la cual la literatura alta difícilmente accede al libro sin el paso previo por los periódicos, muchas veces como folletín; los más significativos escritores del siglo XIX producen en esta situación, con tensiones diversas y también con diversas expectativas, de Sarmiento a Darío. El proyecto narrativo de Alberto Blest Gana, de envergadura entre los existentes en el siglo XIX, aparece atravesado por las preocupaciones y la competencia que esa literatura genera.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> En este sentido es importante el aporte de BEATRIZ SARLO, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985 y *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

<sup>9</sup> "Harto sensible nos parece, pues, que un ramo de amena literatura, que cuenta con tan brillantes promesas de buen éxito, no haya encontrado en Chile sino pocos aficionados, y reconocemos como causa principal de este fenómeno, además de las dificultades que ofrece la ejecución de obras de esta clase, el natural desaliento que infunde la idea de luchar con la muchedumbre de novelas europeas puestas a tan bajo precio por la industria moderna en manos de los lectores. Mas, a nuestro juicio, este que hasta el día ha sido grave obstáculo para el adelanto de la novela nacional, debe, con atención examinado, considerarse más bien como un estímulo para los que se sienten inclinados a tan amena o útil preocupación, porque, si bien la no siempre acertada elección de los periódicos para sus folletines, la popularidad de ciertas novelas europeas de muy problemático valor, y la poca ilustración de la generalidad de los lectores, traen hasta cierto punto viciado el buen gusto y subvertidos los sanos principios que deben presidir en la ejecu-

Los poemas de Nezahualcóyotl y las literaturas en lenguas indígenas, que consideré más arriba, son casos muy peculiares. Pero su carácter casi límite, desde el punto de vista de la lectura, se atempera cuando se repara en la existencia de muchas obras de circulación muy circunscripta en el momento de su publicación y no regularmente reeditadas; además, muchas son las que han tenido lectura escasa fuera de su país de origen; y en muchos otros casos se da un lapso muy amplio entre la fecha de escritura y la de publicación de una obra.

Quisiera detenerme en un ejemplo, en cierto modo también extremo, pero interesante para ver estos desfases entre escritura, lectura y relectura en la historia literaria latinoamericana.

Se trata de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala. Fue escrita en 1614 y publicada en 1936, aunque en realidad su lectura se vuelve más accesible en estos últimos años con las ediciones facsimilares de importantes editoriales y con selecciones populares de la obra.

Desde el punto de vista de la historia literaria interesa Guamán Poma como cierto tipo de letrado del siglo XVII, en relación con la sociedad y la vida cultural colonial y española; compete vincularlo con la incidencia de la censura y el espacio del poder, así como con las concepciones estéticas imperantes y con un cierto tipo de textos, las crónicas, y sus productores españoles, criollos, mestizos e indios, tanto como considerar la circulación del libro en tiempos coloniales.

Pero también desde la perspectiva histórica, se debe tener presente el momento de la lectura de la *Nueva corónica y buen gobierno*. Pues ella se lee en un horizonte de expectativas muy diferente al de su escritura, dentro de una concepción distinta también de la literatura y cuando se ha conformado ya ese corpus que denominamos literatura latinoamericana, cuando existe una tradición y un cierto sistema en el cual con-

---

ción de la novela, puede sentarse el importante aserto de que la afición a la lectura ha ganado inmenso terreno en Chile desde algunos años a esta parte." ALBERTO BLEST GANA, "Literatura chilena; algunas consideraciones sobre ella", discurso leído en la incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, el 3 de enero de 1861, en *El Padre de familia y otras páginas*, Santiago de Chile, Zig-zag, 1966, p. 465.

siderarla. Son también momentos en los que hay una reflexión firme sobre el modo en que operan los distintos discursos sociales, entre ellos el literario. El crítico y el lector —cierto tipo de lector, ya que existe un público suficientemente diversificado— se preguntan sobre el tramado particular de los discursos, sobre la constitución y función de los géneros, sobre el carácter dominante de uno u otro en las distintas etapas de la historia americana. El investigador interesado en el estatuto particular de las crónicas hace ingresar hoy, en ese sistema, a Guamán Poma de Ayala con su texto peculiar, lo estudia en especiales circunstancias de articulación y de densidad muy diferentes de los sistemas literarios, careciendo, por otra parte, de una tradición de lecturas de la *Nueva corónica*.

Los desplazamientos temporales entre escritura y lectura no son excepcionales en la literatura latinoamericana; los ejemplos se multiplican en cuanto atendemos a esta perspectiva, aunque en general de un modo menos tajante, pero sí significativo. Aun en uno de los períodos importantes de lectura a nivel continental de nuestra literatura, como es el del modernismo, es interesante reparar en las posibilidades de acceso al libro en los distintos países del continente. Es cierto que entre fines del siglo pasado y principios de éste, aumentan las posibilidades de edición y de circulación de los textos, aunque en buena medida es la prensa periódica —diarios, magazines, etc.— todavía la responsable de ese conocimiento en un público lector que ha crecido considerablemente, debido al aumento de la población, a la concentración urbana, a una mayor alfabetización, etc.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Muchos textos de la época pueden limitar estas afirmaciones, e interesan además por el modo en que ven la lectura de su producción así como la necesidad de impulsar el interés hacia la literatura que se publica en los distintos centros de América Latina. Apunto solo dos opiniones sobre esto. PEDRO EMILIO COLL, afirma en *El Cojo Ilustrado*, 10 (1901), p. 784: "Conviene recordar el hecho de que los que aquí publican un libro no lo hacen casi nunca con el propósito de recoger un resultado monetario; es una manifestación de vanidad, de vida interior que busca expansión, lo que quiera, pero es lo cierto que de antemano sabe el autor que de la edición de su libro la mitad circulará gratis entre los amigos y la otra mitad se empolvará en los estantes de las librerías. Las excepciones confirman la regla. De este modo el autor no cuenta con el público y por lo tanto no trata de conocerlo ni de complacerlo." Rubén Darío escribe en "La producción intelectual latinoamericana" (*La Nación*, 1º de agosto de 1913): "El señor Alcover comienza por hacer palpar una lamentable verdad patente, que todos conocemos, pero

La poesía de José Asunción Silva, por ejemplo, fue conocida por lecturas del poeta en Bogotá y en Venezuela o a través de la publicación en la prensa periódica. Sus *Poesías*<sup>11</sup> se editaron doce años después de su muerte; fueron reeditadas en 1918 y en 1951 aparecen sus *Obras completas*. Rubén Darío se ocupa de Silva recién en 1907, en *España contemporánea* y vuelve a nombrarlo<sup>12</sup> en 1913, cuando publica su crítica a la antología de poesía española e hispanoamericana (*Modern Spanish Lirics*) de Hills y Morley, editada en Nueva York.

“En cuanto a Martí, no ha llegado a manos de los compiladores más que una colección mal formada de sus escritos publicados en París”,<sup>13</sup> dice poco más adelante Darío. Dos meses antes había publicado un artículo dedicado a “José Martí, poeta”, en ocasión de la edición de los *Versos libres*.<sup>14</sup> Es allí donde apunta esa repetida frase “¿No se diría un precursor del movimiento que me tocará iniciar años después?”, a menudo interpretada en función de la personalidad de Darío y del papel que como figura central del modernismo pretendió asumir. Más allá de que realmente Darío fue esa figura central, que ejerció ese liderazgo, pareciera que no hay que descuidar cómo fue leído Martí por sus contemporáneos. En realidad, el reconocimiento de José Martí como iniciador del modernismo comienza aislada y tímidamente a partir del año de su muerte, con el artículo de Darío Herrera.<sup>15</sup> José Martí

---

que nadie se ha ocupado en remediar; que no existe el intercambio comercial de libros entre las naciones de nuestra América. Y no solamente que no existe, sino que no es fácil de realizar hoy. Los publicistas de la América Latina apenas si, dentro del continente descubierto por Colón, se conocen los unos a otros. Alguno que otro nombre con alguna que otra obra, suenan, el resto queda completamente ignorado. A esto que dejamos esbozado se reduce la magnitud de la corriente intercontinental en materia de libros y entre autores hispanoamericanos. Si algunas obras, fruto de plumas latinoamericanas, nos llegan y conocemos, puede asegurarse de modo absoluto que no proceden ellas de ningún mercado colombino; son ediciones europeas, o las recibimos por conducto de libreros del Viejo Continente.”

<sup>11</sup> *Poesías*, Barcelona, Maucci, 1908. Con prólogo de Miguel de Unamuno.

<sup>12</sup> RUBÉN DARÍO, *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Estudio preliminar y recopilación y notas de PEDRO LUIS BARCIA, La Plata Universidad, 1977, vol. II, p. 284.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 285.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, vol. I, pp. 334-339.

<sup>15</sup> Véase BOYD G. CARTER, “Martí en las revistas del modernismo

era respetado como luchador por la independencia de su patria y muy conocido por su prosa, abundantemente difundida en el periodismo americano. En un público tan amplio, esa prosa encontró numerosos lectores —escritores, críticos, lectores cultos— que percibieron su novedad. La poesía de Martí, en cambio, no tuvo posibilidad de una recepción de esa importancia, aunque se publicaron poemas suyos en la *Revista Azul*; tanto *Ismaelillo* —editado en 1882 y considerado el momento inicial del modernismo, o más correctamente, de la poesía modernista— como *Versos sencillos* (1891), se editaron con pocos ejemplares a los que no hubo un acceso abierto, sino que más bien fueron distribuidos por el poeta entre sus amigos y entre amigos escritores. Dice en carta a M. A. Mercado (Nueva York, 11 de agosto de 1882):

Otra le escribí que tampoco fue, cuando me sacaron el *Ismaelillo* de las manos, y lo pusieron en prensa. En mi estante tengo amontonada hace meses toda la edición —porque como la vida no me ha dado hasta ahora ocasión suficiente para mostrar que soy poeta en actos, tengo miedo de que por ir mis versos a ser conocidos antes que mis acciones, vayan las gentes a creer que solo soy, como tantos otros, poeta en versos<sup>16</sup>.

Muchas circunstancias confluyeron para que no se advirtiera la *novedad* de la poesía martiana, haciendo posible un juicio como éste<sup>17</sup> acerca de la métrica, de Amado Nervo, en 1896: "...desaliñada, frecuentemente exótica y aún extravagante. Sus procedimientos literarios son poco armónicos y aun se distinguen a veces, por su incoherencia, pero bajo tal desordenado atavío, adivínase siempre una inspiración poderosa que, bien encausada, hubiera hecho admirar su hermosura y embelesos". Este juicio, y el no reconocimiento de Martí como modernista, sino en pocos casos, diseñan la concepción de escritores y críticos sobre el modernismo cuando era sistema dominante; pero no son ajenas a uno y otra, me parece, las escasas posibilidades de lectura que tuvieron los contemporáneos de la poesía de José Martí.

Para una posible lectura más amplia de la poesía mar-

antes de su muerte en *Anuario Martiano*, 4 (Santiago de Cuba, 1972), 335-347.

<sup>16</sup> JOSÉ MARTÍ, *Epistolario; antología*, Madrid, Gredos, 1973, p. 134.

<sup>17</sup> Citado por Boyd G. Carter, p. 342.

tiana hay que aguardar a la edición de las *Obras completas* de Gonzalo de Quesada y Miranda, en los volúmenes 42 y 43. Comienza entonces una nueva lectura crítica de Martí, que relocaliza sus textos en el marco de la constitución del modernismo. Señala sobre esto Cintio Vitier:

Pero América (ni qué decir España) siguió desconociendo bastante a José Martí. Para llegar a un nuevo reconocimiento hubo que esperar a los dos ensayos de Gabriela Mistral: *La lengua de Martí* (1934) y *Los "Versos sencillos" de José Martí* (1939). Años atrás, en 1919, se habían producido los comentarios, a veces erráticos, de Miguel de Unamuno, que valen por chispazos de esta penetración, a propósito de su estilo epistolar...<sup>18</sup>.

Podemos hablar entonces de una lectura muy restringida de la poesía de Martí hasta las primeras décadas del siglo, y luego de la posibilidad de conocer toda su poesía —aun la que él mismo había desechado—, interferido ese contacto en parte por la magnitud de esas obras completas en varios volúmenes. Fue bastante común desde principios de este siglo que la relectura, o simplemente la lectura, de muchas obras significativas tuviera que atravesar esas "obras completas" a menudo oficiales, que le daban cierto sabor ministerial a los textos. También es cierto que por esos años comienzan a prosperar las colecciones dedicadas a las literaturas nacionales, y a la latinoamericana, en ediciones al alcance de un numeroso público lector —por su precio y por su presencia en las librerías de las ciudades importantes—, que irán cobrando cada vez más relevancia a medida que nos acercamos a la actualidad. Ellas también realizan propuestas de relectura de interesante análisis.

Se ha dicho que una de las peculiaridades, y uno de los rasgos básicos para pensar la originalidad de la literatura latinoamericana es la recepción asincrónica, mezclada —de algún modo ecléctica—, de obras, autores, movimientos y corrientes estéticas, de las literaturas europea y norteamericana. El afán de modernidad, desde la etapa independentista, que se fue incrementando entre los intelectuales de manera constante desde fines del siglo y con una persistencia sostenida hasta la actualidad, incidió sobremanera en este hecho.

<sup>18</sup> CINTIO VITIER, en Prólogo a JOSÉ MARTÍ, *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XVIII.

Pero también algo similar ha ocurrido en esta amplia etapa con la recepción de la literatura latinoamericana misma, en los diversos centros, y aun dentro de las diversas literaturas nacionales —por causas ya señaladas y, por otra parte, suficientemente dichas. Se tuvo acceso, casi al mismo tiempo, a la poesía de Martí y a la de Vallejo, se reactualizaba a sor Juana, se conocían los poemas de Nezahualcóyotl y a Guamán Poma de Ayala... , produciéndose así una simultaneidad impensable en literaturas con una tradición consolidada. Esta simultaneidad, esta otra asincronía, pareciera producir una suerte de aplanamiento de la linealidad de la historia —una apertura en la trama del relato—, cuyo análisis resulta bastante productivo. La lectura, la relectura, así como la resemantización y actualización —con sus meandros y su azar, tan decisivos como las elecciones estrictamente estéticas o ideológico-políticas— generan tensiones y redes muy propias en nuestra literatura. No pretendo disminuir la importancia que realmente tuvo la relectura y la lectura ampliada a nivel continental, y aun fuera de él, en la historia de la literatura latinoamericana. Evidentemente así sucedió con el Inca Garcilaso y la *María* de Isaacs, con Bernal Díaz y Darío... Ni tampoco la recuperación en función específicamente literaria de Machado de Assis, *Martín Fierro* o el mismo Martí.

Discontinuidades y asincronías, aun en los movimientos más generalizados a nivel continental —como fue el modernismo—, complican el desarrollo lineal de la historia literaria latinoamericana. Muchas veces el esfuerzo por articular cortes sincrónicos totalizadores, a partir casi siempre de la escritura de las obras, ha descuidado la necesaria consideración de la recepción y lectura también desde esa perspectiva global; o bien la aplicación de esquemas generacionales, se desbarata ante el ritmo diverso de las distintas literaturas nacionales y de las diversas áreas y centros. Una perspectiva más rica pareciera residir en la investigación de los sistemas que se van tejiendo, justamente, desde esos ritmos diversos y atendiendo a ejes claves.

Ellos permitirán contar con bases más seguras para decidir acerca de la amplitud del corpus —latinoamericano, hispanoamericano...—, y también más concretas.

SUSANA ZANETTI

Universidad de Buenos Aires

## LA HISTORIA DE LA LITERATURA. DOS HISTORIAS DIFERENTES

Toda historia de la literatura desencadena preguntas que tal vez hoy sea necesario contestar:

para qué hacer una historia de la literatura, cuál es su uso o función y qué se puede ir a buscar en ella;

cómo hacerla, es decir, cómo manipular un objeto que, cuando menos, abarca toda la literatura de un país, amplitud de un corpus que se constituye en gran escollo cuando lo aborda un solo individuo y condiciona su presentación.

En la Argentina están todas las variantes: la obra inmensa de Ricardo Rojas; los múltiples tomos de Arrieta que son, en realidad, un trabajo realizado por varios autores; los innumerables fascículos de *Capítulo, La historia de la literatura argentina* del CEDAL; el libro único, toda una originalidad, de David Viñas. De todas estas alternativas elijo aquellas historias de la literatura que exhiben una combinación clara, expuesta, de intereses teóricos de un sujeto y de su representación del pasado que le sirvió para organizar su memoria de un modo narrativo; es decir, me atraen los proyectos unipersonales porque la heterogeneidad, mezcla y superposición de las obras compartidas, la cantidad de criterios de periodización, de corte, de concepciones de la literatura que ofrecen hace difícil su problematización y análisis; me inclino, pues, por aquellas que por ser el plan de un solo sujeto muestran sus diferencias de intereses, intenciones, legitimaciones y procedimientos o métodos aplicados.

Por estas razones, sólo dos historias de la literatura: *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas y *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* de David Viñas; en este último caso podría argumentarse que

se trata de un ensayo. El hecho de que la obra registre casi todos los conceptos teóricos de una historia de la literatura justifica la decisión de leerla como tal; por otra parte, la apariencia totalmente opuesta de las dos historias es una fascinación más, para corroborar o rechazar.

#### EN BUSCA DE LOS ORÍGENES

Es posible concebir un discurso histórico sobre la literatura centrado en la idea de *continuidad* y otro en la idea de *ruptura*.<sup>1</sup> La resolución de adoptar una u otra forma es de gran importancia porque a la continuidad y a la ruptura (focos críticos de una historia de la literatura, hoy y siempre) están ligados una serie de problemas teóricos —*totalidad, origen, fin, función, forma narrativa, periodización, concatenación de datos, modos de agrupar, cambio literario, etc.*— que es preciso afrontar y sobre los que hay que reflexionar cuando se encara la tarea de historiar la literatura. Pero, a la vez, esos problemas teóricos son los puntos en los que asiento el análisis de las historias de la literatura de Rojas y Viñas.

— Ricardo Rojas escribe su *Historia de la Literatura Argentina* como un despliegue histórico de la literatura basado en la idea de *continuidad*: “Dada la continuidad histórica del fenómeno literario, su historiador ha de mostrar esa continuidad razonándola” (*Los Gauchescos*, p. 46).<sup>2</sup> Entonces, va a narrar una actividad discontinua —él mismo se refiere a períodos en los que no hubo literatura— sobre un tiempo continuo, planteado como contrario a la fractura, opuesto a cualquier operación de corte que entrañe la disposición a hacerla empezar con algo “arbitrariamente” elegido, operación que necesariamente impone ciertas exclusiones (tiempo, obras, hombres, etc.).

No disponerse a cortar ni a eliminar, no asumir el discurso histórico como un “constructo” lo impulsa inevitable-

<sup>1</sup> “El proceso de evolución literaria ocurre de dos maneras diferentes: discontinuamente a través de la producción de formas desviantes de textualidad y continuamente a través de la reproducción de normas literarias.” J. FROW, *Marxism and Literary History*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 105. (La traducción es mía en todos los textos que están originariamente en inglés.)

<sup>2</sup> RICARDO ROJAS, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ed. Kraft, 1960. Las citas, en lo sucesivo, remitirán a esta edición.

mente a considerar una *totalidad*: “La importancia que atribuyo a cada escritor, el mayor o menor detenimiento que concedo a una vida, a un libro, a una idea, no nacen de caprichosas simpatías sino de la magnitud que ellos asumieron ante mis ojos, al contemplarlos dentro del campo total [...]” (*Los Gauchescos*, p. 23).

La continuidad y, ahora, la totalidad adoptada lo llevan a no dejar espacios vacíos, a colmarla fácticamente; pero, ¿qué sucede cuando no hay literatura? En ese caso, Rojas releva la producción escrituraria de personajes históricos: cartas, memorias de Mariano Moreno, Monteagudo, etc. O sea que en su compulsión por llenar totalmente el tiempo, si una época no tuvo literatura, entonces va a constatar la existencia de hombres que escribieron y poseyeron ideas.

La *Historia de la Literatura Argentina* de Rojas es valiosa, apreciable como proyecto y realización de un solo hombre y estimable por su prodigalidad en datos cuyo criterio totalizador y la acentuación del polo evaluativo impidieron la enciclopedia; en efecto, Rojas resolvió el riesgo enciclopedista y el obstáculo de la magnitud del objeto gracias al *sistema* ideado para dar cuenta de la totalidad, actitud principista, deliberada, que le hace decir en el “Prefacio”: “Creo haber evitado en mi trabajo la falta de todo sistema” (*Los Gauchescos*, p. 24).

— La idea de no excluir nada, de abarcar una totalidad, está íntimamente ligada a su *origen*: la *Historia de la Literatura Argentina* de Rojas es la memoria de una cátedra —la cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA de la que fue fundador— que no tenía historia y es también su biblioteca.<sup>3</sup> El origen académico es su condición de producción y explica algunos de sus rasgos, aquellos que cumplen la función de *recoger, preservar y transmitir* un pasado, funciones emanadas directamente de su nacimiento que, a la vez, genera un estilo: así, en el “Prefacio” Rojas declara su preocupación por la “eficacia didáctica” y la enunciación imperativa pone de manifiesto el lugar que ocupa el sujeto: “Haya o no ejercido influencia directa sobre

<sup>3</sup> “Yo tomé una cátedra sin tradición y una asignatura sin bibliografía”, *Los Gauchescos*, p. 27.

la joven generación, *la prioridad cronológica de Gorriti no podrá discutirse*" (*Los Proscritos*, p. 81, el subrayado es mío). Los signos de destinación siempre presentes en la *Historia de la Literatura Argentina* de Rojas corroboran a Barthes: se los encontrará solamente cuando la historia se da como una lección.<sup>4</sup>

Asimismo, el concepto triádico verdad/unidad/coherencia ("No tiene plan definido ni desarrollo coherente", dice del poema *La Argentina* de M. del Barco Centenera) que usa para analizar y validar la literatura —emparentado con el origen y la función de esta historia— constituye la base sólida para que emerja un sujeto y un saber verdadero (veraz)/único/coherente, del que nunca se ha de dudar: un maestro.

Rojas suprime una operación que normalmente realizan todas las historias de la literatura: la *selección*. Si no selecciona es porque se siente obligado a hablar de una totalidad que no le autoriza ninguna (o casi ninguna) omisión: está armando el fichero de una cátedra y allí deben entrar todos los nombres-hombres (cuando hay supresiones caen del lado de las obras).

— Al no disponerse a fracturar, a cortar arbitrariamente, es decir, a tomar un punto de partida estrictamente literario o inmotivado, sin correspondencia con algún suceso histórico-social, Rojas parece que tuviera que ir siempre un poco más atrás, lo cual lo lleva, inevitablemente, a la búsqueda de un *origen*, idea inapresable que extremada lo llevaría a encontrar lo uno: Dios. Rojas elude ese paso y se remonta a la llegada de los españoles al Río de la Plata, o sea, superpone la apertura temporal de su reflexión sobre la evolución del pensamiento y de la literatura argentinos con un suceso *descubridor* y *fundacional*. El trabajo de Rojas como catedrático —no alejado de las tareas de descubrimiento y fundación— reaparece en el momento histórico por el que ha optado para marcar el comienzo; es decir, *el origen como condición de producción* aparece casi dramatizado en el origen de esta historia de la literatura y aunque en ese período inicial "sólo en virtud de una ilusión retrospectiva podemos hablar de nuestra literatura durante la colonia" (*Los Coloniales*, p. 31) sin embargo, es

<sup>4</sup> R. BARTHES, "El discurso de la historia", *Poétique*, 49 (febrero 1982).

valioso "para buscar en sus orígenes las fuerzas constructivas de nuestra cultura y descubrir los gérmenes del alma nacional en la literatura de la colonia" (*Los Coloniales*, p. 30), contradicción que aclara Paul de Man: el prestigio de los orígenes es una ilusión creada por la distancia que nos separa de un pasado remoto.<sup>5</sup>

Además, el momento histórico elegido ("El estado autónomo no existía todavía; la raza estaba en gestación; los límites geográficos eran inciertos; la civilización europea ensayaba su trasplante" (*Los Coloniales*, p. 31) le permite desplegar y explicar, porque es desconocido, un *sistema material*<sup>6</sup> compuesto por un territorio, una raza y una lengua; así, su *Historia de la Literatura Argentina* empieza con la descripción del territorio argentino (el origen como lugar), sus fronteras (las que dejan afuera las diferencias), sus ríos, montañas, etc. En esa tierra habita una raza que tiene su lengua, tradiciones y literatura, es decir, "expresiones propias".<sup>7</sup>

Sin embargo, Rojas, coherente con su modo de pensar, no puede exhibir este sistema sino donde él considera que está *el origen de la argentinidad*, es decir, en *Los Gauchescos*, estudio que encabeza su historia. No es, pues, casual que proceda así y haga coincidir la exposición del sistema con el desarrollo de la literatura gauchesca cuyo período de auge es contemporáneo de la delimitación de fronteras y de la organización nacional. Además, al presentar en la apertura de su historia el sistema jerárquico en el que incluye a los gauchescos, Rojas realiza un despliegue que suspende el asombro: pensado inicialmente para ellos, no habrá que olvidarlo cuando se lea a *Los Coloniales*, *Los Proscriptos* y *Los Modernos* por lo que después de *Los Gauchescos* es dable esperar sólo la sorpresa del dato literario.

<sup>5</sup> P. DE MAN; *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1983.

<sup>6</sup> El sistema ideado por Rojas en el que inscribe a la literatura es altamente jerarquizado y profundamente integrado: las relaciones entre un orden y otro no son de subsunción sino de necesidad: sin el primero no podría existir el segundo y sin ambos, el tercero.

<sup>7</sup> La tierra forja la raza; ésta revela su espíritu a través de los hombres y se manifiesta en un tipo cultural nacional: esta es la tesis del indianismo que Rojas desarrolla en *Eurindia*, Buenos Aires, CEDAL, 1980.

— Como continuidad no es infinitud, el tiempo continuo así como tuvo origen, también tiene un *fin*. Aquí la palabra se bifurca en dos sentidos:

*el fin como término*: es el tiempo presente, el tiempo desde el cual se narra la historia y que abarca la última producción (*Los Modernos*);

*el fin como finalidad, uso o función*: Rojas era consciente de la función docente de su *Historia de la Literatura Argentina* pero también sabía que se proponía algo más:<sup>8</sup> la elaboración de una historia que va a sentar las bases de lo que él entiende por literatura nacional y la explicitación de la noción de argentinidad. Su propósito es, entonces, ganar *identidad y legitimidad*<sup>9</sup> y por eso coloca en el punto inicial de la cadena la marca de propiedad de los argentinos, su patente, sus señas particulares: la gauchesca. Que la alianza origen-propiedad (después se le unirá el nombre) es prestigiosa se manifiesta cuando a Rojas se le escapa en el "Prefacio": "La poesía gauchesca ha sido *nuestro primer ensayo de arte propio*" (*Los Gauchescos*, p. 57, el subrayado es mío) y por eso, serán más valiosos los *Diálogos* "obra de Hidalgo" que los cielitos "obra del pueblo" (ente a-nómico) y si Hernández "no inventó nada nuevo" igualmente es meritorio, es lícito que esté entre los que encabezan su *Historia de la Literatura Argentina* porque supo viajar hacia un origen y hacerlo propio: su respaldo es la poesía payadoresca y ésta "en sus orígenes tomó el fácil octosílabo español, combinado en la forma de los romances" (*Los Gauchescos*, p. 349).

Junto a la función de ganar identidad y legitimidad, en las historias de la literatura surgen casi siempre las funciones de *santificación y sacralización*: "Lo que esos documentos privados guardan, no es ya la doctrina de la revolución, sino la conciencia de sus actores, la faz íntima de su pensamiento, o por decirlo así: *los secretos del santuario*", *Los Proscritos*, p. 128 (el subrayado es mío), operaciones que Rojas pone de manifiesto en la búsqueda permanente de nombres y el trabajo

<sup>8</sup> "Carecíamos de una historia de la literatura y de una teoría sobre esta faz del fenómeno argentino", *Los Gauchescos*, p. 22.

<sup>9</sup> "Los autores de historias de la literatura del siglo XIX estaban más interesados en establecer la identidad nacional que en dar conocimiento", P. BÜRGER, "On Literary History", *Poetics*, 14 (1985).

constante de “ascender” los nombres-hombres hasta alcanzar los títulos (los titulares).

— Las cuestiones de los orígenes y los fines que aparecieron ligados al continuo son problemas importantes que tientan a los historiadores de la literatura y centrales para el análisis de la obra de Rojas. Cuando tropiezo con el concepto de *originalidad*, abro otro espacio de reflexión en el que él se presenta adherido a la demarcación de un origen; en efecto, la idea de originalidad —lo que es original es relevante y lo que es relevante es original— tiene una doble inflexión: originalidad como lo nuevo, lo que no es copia, lo propio y originalidad como lo que pertenece al origen, lo muy viejo y uno u otro usos le sirven, indistintamente, para validar<sup>10</sup> las obras: “Lo original no se opone a la lógica de las obras que implica lo universal. El concepto de originalidad, que es el de lo originario, implica tanto lo muy antiguo como lo que no ha existido todavía; es la huella de lo utópico en las obras”.<sup>11</sup> Ambas certidumbres conviven y, entonces, el gesto de apropiación puede constituir lo nuevo aunque el material apropiado sea viejo: “Hernández nada necesitó inventar —y no inventó— o sea que el *Martín Fierro* es una síntesis del género payadresco, ya por su versificación, ya por su vocabulario” (*Los Gauchescos*, p. 567), sin olvidar que, a la vez, la poesía payadresca había tomado “el fácil octosílabo español”. Solo esporádicamente lo nuevo no tiene pasado y otras veces el valor radica en que el objeto de que se trata es él mismo antecedente prestigioso: “Su valor adventicio reside en haber contribuido a la incorporación del mito de Santos Vega a las letras, en haber forjado un primer poema de habla gauchesca, precedente innegable del *Martín Fierro*” (*Los Gauchescos*, p. 491).

<sup>10</sup> El problema de si una historia de la literatura debe o no evaluar e interpretar fue visto, entre otros, por P. Bürger quien dice que queremos asumir la perspectiva del que participa y al mismo tiempo del observador. El propone mantener información y actividad hermenéutica separadas; Couzens-Hoy piensa que la evaluación juega un rol importante en la historia de la literatura y su tarea no puede consistir en coleccionar datos acerca del origen de las obras. P. Bürger, *op. cit.*, p. 200; D. COUZENS-HOY, *The Critical Circle: Literature, History and Philosophical Hermeneutics*, Berkeley, Univ. of California Press, 1978.

<sup>11</sup> T. ADORNO, *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983, p. 277.

Rojas hace siempre un doble movimiento: o bien viaja hacia lo antiguo para encontrar el precursor de la originalidad de la obra que está estudiando aunque después atribuya al autor de ella la capacidad de ir a beber a esa fuente;<sup>12</sup> o reconoce que es él quien dio un paso más hasta encontrar los *nombres originales* que inauguran verdaderamente, que inician una filiación: "Hidalgo es nuestro primer poeta de *nombre conocido* que compuso cielos heroicos, según la presunta paternidad que le atribuyen sus editores y biógrafos; pero, *he de probar que otros poetas o payadores le precedieron aunque sus nombres se hayan perdido*" (*Los Gauchescos*, p. 307, el subrayado es mío). La importancia que confiere (y se confiere) a esta operación es inocultable: "*La posteridad* ha descubierto al autor anónimo y ha revelado en él a don Pantaleón Rivarola, grave figura patricia del Buenos Aires colonial" (*Los Gauchescos*, p. 363, el subrayado es mío). Descubrió al autor anónimo anterior a Hidalgo y dio a conocer su nombre: cumplió el requisito de ser él mismo "la posteridad".

— Cualquier historia de la literatura se encuentra desde el principio con el tiempo ya sea que vaya a trabajar un continuo o una discontinuidad y, por lo tanto, se le va a plantear el problema de la *periodización*. Si una historia de la literatura es una modulación temporal de la literatura, una y otra vez entra en escena el problema del tiempo pero también de los objetos que lo llenan (textos, autores, temas, etc.) y de la *forma de agruparlos*.

Al haber adoptado un tiempo continuo, el dilema que Rojas enfrenta es que el tiempo, en general, no le sirve para agrupar sino para ordenar y poner en sucesión, para una cronologización. Entonces, sobre una línea temporal continua hay que ubicar objetos pero dar cuenta de los objetos en el tiempo implica disciplinarlos, es decir, garantizar un ordenamiento de las multiplicidades. Las categorías que Rojas usa para agrupar son, fundamentalmente, tres:

*los nombres propios* bajo los cuales reúne las obras de ese autor, sus precedentes y continuadores, su biografía, etc.;

<sup>12</sup> "No fue Hidalgo quien ofreció esta primicia a la literatura nacional; sino que fue él quien las recogió en las fuentes puras del alma nativa" (*Los Gauchescos*, p. 307). El origen se metaforiza con figuras nutricias: "fuente", "raíz oscura", "pechos", etc., o bien espaciales: la cima, el olimpo, etc.

*los géneros*: poesía, novela, teatro y algunas formas menores o menos consagradas como el periodismo, las memorias, las cartas, etc.;

*los sucesos histórico-sociales trascendentes*: Rojas considera erróneo tomar “fechas de la historia externa o política para definir fenómenos de orden espiritual, como son los de la historia literaria” (*Los Gauchescos*, p. 33) pero lo hace; así, la expulsión de la Compañía de Jesús, las luchas de unitarios y federales, 1852, etc., son fechas o acontecimientos liminares con correspondencia en la literatura que generalmente los traduce en cambio de temas o de mentalidad. Lo que nunca llega a realizar es a tomar criterios temporales puros —décadas, por ejemplo— para periodizar o como objeto de estudio.

Las tres categorías mencionadas se van alternando de acuerdo al momento en que van apareciendo, cronológicamente, sin trazar —cuando usa formas de agrupación no temporales— subsistemas que unan obras de diferentes épocas.

Si los géneros como categorías “permanentes” parecen garantizar una continuidad formal, los manifiestos y doctrinas literarias podrían encarnar una voluntad de ruptura, de innovación. Pero Rojas omite casi siempre referirse a las luchas y polémicas tanto como a historizar los géneros (por eso el *Martín Fierro* es a la Argentina como el *Cid* a España) lo cual abre el problema de cómo dar cuenta del *cambio literario*, íntimamente ligado al de periodización.

El manejo de la continuidad y del cambio literario terminan por resultar una paradoja: cuando se narra un continuo, las cosas cambian, “naturalmente”, porque pasa el tiempo. Los signos de la continuidad pertenecen al orden de la semejanza y la yuxtaposición señala un tiempo continuo en el que es sumamente difícil introducir una variante; cuando el tiempo se fractura (como hace Viñas), fácilmente puede no hablarse del cambio: la literatura cambia porque pasó el tiempo: los hiatos son muy elocuentes y los saltos indican una discontinuidad temporal que presupone el cambio por lo cual se torna innecesario hablar de él.

La forma de periodización y el continuo plantean el agudo problema de cómo pensar la coexistencia de las heterogeneidades. Esto se le presenta a Rojas en el caso de *Facundo*,

momento en el que explica que podría haberlo incluido entre *Los Gauchescos* pero no lo hizo porque Sarmiento desdeñaba a los gauchos; termina por ubicarlo entre *Los Proscritos* porque Sarmiento fue un proscrito. Aquí Rojas, al decidirse por las razones biográficas, manifiesta su concepción de la historia pero también su dificultad para moverse entre el trazado de una cadena cronológica y el sistema diseñado. Es decir, incorpora a Sarmiento en un orden que no es el de *Los Gauchescos* de modo que abre una temporalidad paralela para tratar a *Facundo* y Sarmiento porque no puede pensar desde la literatura la no simultaneidad de lo simultáneo: conviven en el tiempo pero no dialogan entre sí ya que, además, ocupan otros espacios: los proscritos en las ciudades y los gauchos en el campo. Así también, Pedro de Ángelis se destaca durante el rosismo porque los poetas están en el exilio: nuevamente disuelve las diferencias asignando distintos espacios. El panorama se complica cuando registra que durante el rosismo hubo teatro; entonces, decide dejarlo para desarrollar más adelante y no lo hace porque no puede resolver las coexistencias y no alude jamás a campos culturales en lucha.

– Ligado estrechamente a la continuidad aparece el problema del *cambio literario*.<sup>13</sup> Bürger piensa que el ocultamiento de los cambios en la historia literaria tradicional no es un fracaso que podría fácilmente ser corregido sino que es su esencia misma. Entonces, define el discurso de la historia literaria tradicional por una ausencia de reflexión en su historicidad.<sup>14</sup>

No referirse al cambio no es el acto del que esconde algo deliberadamente sino más bien es incapacidad para decidir ciertas cuestiones de gran importancia cuando se trata de hacer una historia de la literatura.

Rojas percibe ciertos cambios y los aloja donde por el desarrollo teórico-literario de su época (que no pudo eludir) le era posible hacerlo y se preocupa más por las causas que

<sup>13</sup> "Una teoría de la evolución literaria debe rechazar la concepción del movimiento histórico como un continuo agregado y tratar en su lugar la naturaleza relativamente arbitraria del cambio. El campo de la sincronía literaria reúne elementos de diferentes épocas, de la no contemporaneidad de lo simultáneo." J. Frow, *op. cit.*, p. 108.

<sup>14</sup> P. Bürger, *op. cit.*

los *motivaron* que por las transformaciones literarias que los han constituido. Así como se pueden constatar ciertos modos de pensar el cambio, también es posible notar algunas operaciones que lo neutralizan. Entre los factores que concentran una idea de cambio se pueden citar:

a) Que Rojas señala la *renovación de temas* como un elemento de cambio: "Lo que hay de significativo en estos cielos heroicos, es la transfusión del *nuevo tema civil* en ese viejo metro amoroso" (*Los Gauchescos*, p. 345, el subrayado es mío).

b) Que algún tipo de cambio que se produce es concomitante con una fractura en el campo histórico-social. El problema es que aquí el cambio operado en la literatura resulta enigmático, es decir, Rojas solo registra el corte en la realidad sin que lo acompañe otro desde la especificidad literaria excepto cuando lo señala en lo temático. Así, 1852, por ejemplo, marca un umbral y cesa la poesía o bien "Lo que pudo ser retórica indiferente cuatro lustros atrás, reflejaba ahora las preocupaciones y las ansias que agitaban el alma porteña en aquellos nuevos días de gestación" (*Los Coloniales*, p. 489).<sup>15</sup>

c) Que, por último, los conceptos de "llegada", emergencia o nacimiento de un hombre o de un elemento condensan también una idea de cambio literario. Así, Echeverría regresa al Río de la Plata y "trae" desde París el romanticismo; pero, a veces, hay factores que parecen entrar solos: "Este elemento pre-hispánico porque entró más o menos transformado en la evolución política de nuestra nacionalidad y en los temas de

<sup>15</sup> "Dotados los pueblos americanos de idiomas europeos, todas sus renovaciones literarias han repercutido de este lado del Atlántico" (*Los Gauchescos*, p. 118). La palabra *repercusión* es una metáfora acústica que piensa el cambio literario como reflejo. El vínculo entre cambio literario y cambio social; la correspondencia entre cambios literarios; las relaciones historia literaria-historia general y literatura-sociedad-historia; las razones del cambio literario; cantidad de aspectos o dimensiones de la vida social que hay que tener en cuenta; el cambio literario como proceso de muchos niveles; el cambio literario considerado en referencia a un sistema más general; el cambio literario que debe considerar no sólo la formación literaria sino también otros tipos de discursos y otras formaciones semióticas con los cuales el sistema literario está relacionado. Estas son algunas de las cuestiones que los teóricos plantean en torno al problema del cambio literario. Cfr. P. Bürger *et al.*, *op. cit.*

nuestra literatura payadoresca" (*Los Gauchescos*, p. 149), auto-nomización que no lo ayuda a analizar las transformaciones que sufrió.

Estas formas de entender el cambio centradas en la idea de nacimiento, de emergencia, alcanzan todo su esplendor en el *biografismo*. El biografismo concita el origen (la fuente)<sup>16</sup> pero es también *un modo de corporizar el cambio, de ponerle un nombre*: la originalidad, lo nuevo es el hombre, son los nombres. Por eso, los tomos son *Los Gauchescos*, *Los Coloniales*, *Los Proscriptos*, *Los Modernos*.

La biografía es como el prontuario de un autor confeccionado para hallar en la vida lo que justifique la anomalía o el heroísmo de ser escritor. Antropomorfización y normalización son una buena excusa para adoptar un modelo organicista y un lenguaje derivado de las ciencias naturales que le permiten hablar cómodamente de cuerpos, de nacimientos, de muertes que lejos de ser la continuación de un "poco a poco" constituyen una interrupción y un salto que le posibilitan registrar innovaciones pero no transformaciones, todo lo cual separa las obras del proceso de producción y las desideologiza.

— Así como el biografismo es un modo de introducir el cambio y, a la vez, de normalizar, hay varias categorías más que también contienen esa dualidad: planteadas como las que vienen a dar cuenta de las diferencias, acaban por anularlas.<sup>17</sup> Ellas son tres:

Rojas analiza siempre las obras desde *una misma concepción de la literatura* y con las mismas técnicas, con aquellas que corroboran el "buen decir" y algunos usos estilísticos y preceptivos basados en un trabajo con la lengua como con la aplicación de la tríada verdad/unidad/coherencia. Esto genera en el lector una suerte de espera decepcionada y provoca una uniformización que se extrema al no dar cuenta de debates ni polémicas —eventualmente el mismo Rojas se opone a

<sup>16</sup> El biografismo de Rojas supone también una estética del genio que pone su acento sobre el individuo absolutizando la particularidad: le concede al genio, como a un sustituto, lo que la realidad niega a los hombres.

<sup>17</sup> El sistema ideado por Rojas, pensado inicialmente para *Los Gauchescos* (para los orígenes), no habrá más que reactualizarlo cuando se lea a los restantes: en su economía radica la homogeneización que produce.

otros críticos como es el caso de Juan María Gutiérrez— sino solo de la popularidad de la obra que implica el grado de unanimidad buscado por Rojas.

El segundo elemento es *el comentario de las obras*. Rojas, fiel al origen académico de su *Historia de la Literatura Argentina*, se ve compelido a comentar, a contar el argumento de las obras con la finalidad de dar a conocer, de difundir. Así, ahorra el comentario de *Amalia* “porque es la más popular de las novelas argentinas” (*Los Proscritos*, p. 47), pero no el de *Martín Fierro*: “Quiero detenerme en esta tarea un tanto elemental, porque me ha ocurrido encontrarme con interlocutores que, aun habiendo leído el *Martín Fierro*, no sabían concretar el argumento de la obra en el esquema de su acción principal” (*Los Gauchescos*, p. 531). Pero, el comentario es dual: se impone decir, por primera vez, lo que había sido ya dicho. Lo nuevo no está en lo que se dice sino en el acontecimiento de su retorno, o sea, que su cometido es decir “por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos”;<sup>18</sup> se trata, pues, de una identidad que debe ser repetida y un sentido que debe ser descubierto de nuevo. El comentario no puede ser entonces el lugar propicio para dar cuenta del cambio y solo constituye un modo oblicuo de difusión.

Rojas exalta la originalidad como marca de autenticidad, de irrepetibilidad y la contradice con el comentario que, como detenimiento improductivo en la obra, realiza la tarea imposible, siempre renovada, de *repetir el origen*; o sea, apela a la originalidad (como lo perteneciente al origen) para atribuir a lo remoto la propiedad de lo único y evitar así, por ese valor irrefutable que tiene lo muy antiguo, tener que hablar del cambio, de las diferencias. Con esto borra del campo semántico de la “originalidad” el matiz de novedad acentuando el origen.

Por último, el estilo narrativo corrobora la continuidad y anula los cambios: nada irrumpe violentamente, el estilo confirma la cadena y Rojas nunca empieza a contar en el vacío sino que crea siempre alguna motivación, tiende puentes, conec-

<sup>18</sup> M. FOUCAULT, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1980, p. 23; “El comentario limita el azar del discurso por medio del juego de una identidad que tendría la forma de la repetición y de lo mismo” (p. 27).

ta, abre filiaciones, retoma lo tratado anteriormente o anuncia algo que solo desarrollará después. Así, considera pertinente relatar que la madre de Hilario Ascasubi dio a luz durante una travesía, en medio del campo, porque ese hecho va a ser como un mandato que Ascasubi cumplirá. Las motivaciones son una forma de narrar que junto con las genealogías, las líneas filiatorias, el rastreo de los orígenes, etc., confirman la continuidad adoptada.

#### CONTINUIDADES Y DISCONTINUIDADES EN LA HISTORIA

*Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*<sup>19</sup> de David Viñas parece diseñar un mundo totalmente opuesto al de Rojas: opta por la *discontinuidad* y desecha el continuo. Esta decisión marca su trabajo porque en ella resuenan los problemas (¿clásicos?) de toda historia de la literatura y, al mismo tiempo, la oposición me “ordena” la lectura.

Viñas toma el período 1837-1970 y sobre él hace tres “itinerarios” diferentes que, básicamente respetan la cronología, es decir, no arma sistemas en los cuales convivan autores u obras de distintas épocas. El dibujo de ese recorrido —durante el cual suele pasar por los mismos lugares— puede figurarse por medio de tres segmentos hechos de trozos discontinuos, fragmentados, donde ninguno es anterior ni jerárquicamente superior a los otros y, por lo tanto, son intercambiables aunque los tres cubran el segmento mayor comprendido entre 1837-1970. Viñas elude el tránsito unilineal, continuo, minucioso y realiza uno discontinuo, lleno de saltos, de puntos que no se pisan; o sea, ante una historia de la literatura como acumulación de un saber regular, continuo, unánime, elige uno discontinuo, periódico, complejo.

El mero hecho de adoptar una discontinuidad parece inducirlo a rechazar cualquier idea de totalidad que, sin embargo, está presente tanto en la cita de Doubrovsky que encabeza su trabajo donde el autor alude a la “totalidad de lo real que se descubre por la obra y en la obra”, como en el “Prólogo” en el que Viñas explica que quiere dar una “versión global

<sup>19</sup> DAVID VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970. Todas las citas sucesivas remitirán a esta edición.

de la literatura argentina". El concepto de globalidad que menciona está más relacionado con la idea de "panorama" que con el de totalidad que, a diferencia de Rojas, lo toma en su sentido lukasiano.

— Como la discontinuidad no lo obliga a remontarse a un origen "natural" o "motivado", Viñas instituye uno "literario" lo cual desencadena una serie de cuestiones importantes:

*Una toma de posición metodológica*: postular como punto de partida una fecha, 1837, y no explicar las razones de esa decisión ni desplegar un sistema que lo haga —como Rojas— constituye un gesto "arbitrario", la afirmación de que toda operación de corte es un constructo que no tiene nada de objetivo.<sup>20</sup> Esto favorece la aparición de un sujeto cuya presencia no se esfumará nunca sino que siempre se mantendrá en "escena".

*Una concepción de la literatura* (y de la historia literaria): Viñas hace coincidir el origen con una ruptura provocada al "cuerpo de la literatura" por dos obras, *Amalia* y *El Matadero*, lo cual pone en el centro de su interés *obra-tema, autor-época* para hacer pasar la fractura por alguno de esos términos; por otro lado, el *origen* por el que ha optado supone dejar atrás una larga producción literaria, primer gesto contestatario, de corte con el "padre", antecedente a la vez reconocido: porque Rojas ya lo hizo, ya dio cuenta de eso que él omite, no necesita volver a realizarlo.

*Una decisión político-ideológica*: si la primera frase de esta historia de la literatura me atrae —"La literatura argentina *emerge* alrededor de una metáfora mayor: la *violación*" (p. 13, el subrayado es mío)— es porque Viñas hace coincidir origen-violación-rosismo-literatura y marca una adhesión a Echeverría y Mármol al repetir la fusión rosismo-sangre hecha por ellos; pero, además, porque esa frase concita una serie de factores que se alinean detrás de *emerge*: origen, tiempo y corte, continuidad y ruptura y otros que siguen a *violación*: cuerpo, cambio, ley, sujeto, padre, hijos.

<sup>20</sup> El rechazo de un modelo metodológico objetivista implica desechar la presunción de que el pasado histórico es un horizonte cerrado objetivable para propósitos de estudio.

La superposición origen-violación confirma el carácter "forzado" del nacimiento y hablar de una literatura gestada por un cuerpo violado anticipa la importancia que tendrá el cuerpo, lo inevitable que será tomar en cuenta los "cuerpos presentes", a los presuntos padres y su prole.

La violación como ruptura, como el hecho que viene a marcar un antes y un después ¿introduce o no algo distinto? (¿deja huellas en el cuerpo?). Evidentemente, parece surgir con la violación la desigualdad, pero Viñas empieza a vacilar porque casi nunca se va a ocupar de las diferencias, que quedaron atrás o se producirán en el futuro, sino de las semejanzas: "Lo que propone en este libro no es una explicación sociológica sino una *lectura política* de la literatura de nuestro país entendida como un texto único, corrido, donde la burguesía argentina habla" (p. 10, subrayado del autor); tal vacilación se debe, además, a que las categorías de discontinuidad y fragmentariedad que le hubieran hecho posible hablar del cambio literario se contradicen con su idea de que la literatura argentina es un continuo (volveré sobre esto).

Violar es, también, en un sentido, profanar *un lugar sagrado*: el origen como violación le sirve a Viñas para justificar la brusquedad del corte e introduce una corporización de la reflexión, una creciente espacialización: "O *el itinerario* de la adolescencia acechado por montoneros barbudos, díscolos e inacabables" (p. 31, el subrayado es mío). De pronto, se anudan los hilos: esta historia de la literatura va a hablar de cuerpos en viaje (por eso: *De Sarmiento a Cortázar*) que autorizan, verosímilmente, el lenguaje pictográfico donde abundan las "manchas temáticas" o los textos que tienen "trazos ágiles, sin esfumaduras" (p. 29).

La forma privilegiada de retener *los cuerpos*, de recordar *el viaje* es la foto postal o la foto del grupo de familia. Viñas, un memorioso del pasado que capta momentos y desdeña el continuo, que se ocupa de partes y no de una totalidad, es también un fotógrafo que apresa un instante y lo devuelve fijado en un espacio. Además, la primera parte de su estudio dedicada a "los modos de ser escritor" ¿no abarca asimismo las "modas" que justifican la foto, el primer plano? y la segunda parte, destinada al "viaje", es un material propicio para la postal. El montaje de las postales y de las fotos del

grupo de familia arma un álbum y hojearlo es desplegar un "panorama" de la literatura argentina.<sup>21</sup>

—¿Cuál es el *fin* de *De Sarmiento a Cortázar*? Si pienso en el fin como término, obviamente son los años 70' en los que escriben Cortázar y Viñas;<sup>22</sup> pero también esta historia de la literatura está ideada como lectura política, de denuncia de esa literatura burguesa cuyo *fin* coincidirá con una revolución social.<sup>23</sup>

Si las diferencias quedaron atrás o sobrevendrán en el futuro, ¿el origen y el fin son iguales?, ¿es lo mismo Sarmiento que Cortázar? Viñas sabe, sin embargo, que está hablando de cosas distintas pero, por su ideología explícita no puede introducir el cambio literario, la literatura es una forma del continuo y el origen y el fin son, entonces, casi iguales. A la vez, la discontinuidad temporal lo sumerge en una contradicción que desemboca en inevitables transacciones: nuevamente y ahora por otras razones tiene que espacializar la reflexión.

Lectura política de la literatura argentina: esta *finalidad* que es también su uso o función aleja la historia de la literatura de Viñas de la clase magistral, de la docencia. Tampoco se pone como meta recoger, preservar o transmitir un pasado sino solo *seleccionar* e *interpretar* porque lo demás ya ha

<sup>21</sup> "El libro a veces parece ser el relato de un paseo que Viñas da por entre las estatuas y las tumbas de los héroes de la tradición literaria argentina para mancillarlos y rendirles culto. O, mejor, el libro es como un recorrido por un museo imaginario en el que están alineados los retratos de los escritores mayores de la tradición argentina, recorrido en el que el autor hace, primero, una genuflexión ante cada retrato y, después, escupe sobre ellos." R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, "David Viñas y la crítica literaria: De Sarmiento a Cortázar" en *Isla a su vuelo fugitiva*, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1983, p. 116.

<sup>22</sup> Poner a Cortázar en el título, elegirlo para marcar el "fin" no es casual porque será uno de los blancos privilegiados cuando polemice. Los signos de destinación no son ya los alumnos —como para Rojas— sino sus pares: los escritores.

<sup>23</sup> "De ahí que una concreta literatura socialista sin héroes ni parcelas de propiedad individual necesita para realizarse un proceso que domine las bases empíricas del divismo y la propiedad privada. Del libro *burgués* que convierte en 'autoridad' al que lo hace se pasará al libro *socialista* que establecerá una concreta comunicación sin redactor amo ni lector inerte y sometido" (p. 135); "para encarnar esa literatura socialista es imprescindible una revolución política socialista" (p. 136).

sido hecho. En consecuencia, vuelve su discurso una polémica parlamentaria o lo dota de un matiz polémico, alternativas que se inflexionan así:

- Cuando Viñas se coloca entre los narrados, se auto-define como un escritor que quiere ubicarse, ocupar su lugar, “tener banca”. Esto y la rivalidad con sus “hermanos” derivan en la adopción de un estilo de polémica parlamentaria, una suerte de interpelación al escritor que distancia su historia de la literatura del didactismo. Corroboro estos aspectos cuando leo que los capítulos consagrados a Sábato son uno de los análisis más severos de su libro y, al mismo tiempo, compruebo que con él no polemiza porque Sábato era en los 70’ menos amenazante para Viñas que Cortázar a quien erige en uno de sus blancos preferidos. A éste lo *interpela*: “O, a la inversa, Cortázar: su proyecto hacia adelante ¿es por casualidad convertirse en el modelo de cicerone argentino en París transformando a sus textos del futuro en un muestreo sucesivo de cada uno de los “monumentos literarios” de reemplazo que vayan saliendo” (p. 123); lo *amonesta o intenta desenmascararlo*: “Adviértalo: cuando usted se niega a que ‘penetren’ en su cabina de escritor que cocina y dirige [...], se niega a que conozcan sus pericias de *técnico*” (p. 126, subraya el autor); lo *hostiga* caracterizándolo con un título de Borges: “Cortázar y la fundación mitológica de París” o con el *uso de datos biográficos*<sup>24</sup> que, por lo menos, son irónicos: “El egresado de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta va a buscar su ‘espíritu’ a París” (p. 117).

Esta polémica se hubiera incrementado si Cortázar le hubiera respondido, por ejemplo, a estas interrogaciones: “¿Una suerte de vanguardismo permanente y delegado de Argentina en París? ¿Una Gertrude Stein —y esto va sin malicia— rioplatense e infatigable?” (p. 123, el subrayado es mío) o le hubiera preguntado si esas palabras suponían una declaración de que en lo anterior sí había malicia.

- El uso de metáforas bélicas —en tanto marcas formales— reviste de tono polémico el libro de Viñas: “Es el *flanco* que los une con la preocupación política de sus padres” (p. 33, el subrayado es mío); “*hacia atrás* solo están los de mayor

<sup>24</sup> Viñas no traza biografías sino que hace uso de los datos biográficos.

edad" (p. 57, subrayo yo); "El espectáculo grandioso y deslumbrante o el *repliegue* sobre..." (p. 92, subrayo yo), lenguaje combativo, síntoma de un pensamiento "estratégico" que considera el espacio del discurso como terreno y encrucijada de una práctica político-literaria.<sup>25</sup>

• Por último, la escritura se vuelve polémica por medio del procedimiento que sustituye el sujeto del enunciado por un sujeto de la enunciación que es el "yo Viñas" que habla como si quisiera ser el otro, el sujeto referido. Lo llamativo de este recurso surge cuando su aplicación está relacionada, y lo está repetidamente, con los momentos en que se tematiza el éxito, la gloria, el renombre: "De Buenos Aires me miran, la distancia me mitifica, soy inaccesible, allá no hacen lo que yo, de allá me admiran. En fin, yo me ofrezco como objeto de culto" (p. 29): *es él, Mansilla*; "No sé si seré un ángel porque como densamente en Maxim's y frecuento con cautela los alrededores de Les Halles, pero nadie me prohíbe que me sienta un espíritu puro" (p. 41): *es él, un cónsul*. Pero hay un enunciado paradigmático, condensador de los rasgos expuestos: "Todos escribimos y la cosa es que nos paguen bien las "notas". En el olimpo de las letras hay espacio para todos: no empujen más, no me codeen ni me silben, corresponde hablar despacio porque ahora los consagrados somos nosotros" (p. 60).

Estos tres modos de investir su discurso de tono polémico o de tornarlo una polémica declarada son también los momentos en los que aquél se vuelve literatura: cuando el sujeto aparece más expuesto se difuminan los rasgos propios, exclusivos de una historia de la literatura que se hace ensayo.

— Relacionados con la discontinuidad temporal adoptada y estrechamente ligados entre sí, aparecen los problemas de la *periodización* y el *modo de agrupar*. El *modo de agrupar* usado por Viñas recuerda, nuevamente, las fotos del grupo de familia: como no puede renunciar a los hombres, a las figuras (¿a los figurines?), a los cuerpos, en cada capítulo veo aparecer una figura central en primer plano y luego el séquito: es lo que hace en "Biología, escepticismo y repliegue: Cambaceres y los naturalistas" donde Cambaceres es el emergente al que rodean Villafaña, Podestá, Argerich y García Merou.

<sup>25</sup> M. FOUCAULT, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.

Este modo de agrupar, como explicación de las contemporaneidades, es una forma peculiar de periodizar: es una *periodización espacializada* que le da libertad de movimientos para agrupaciones diferentes a las que le impondrían el “período” —estructura altamente heterogénea y fuertemente temporalizada— que le obligaría a relevar la totalidad de los escritores o la “generación”, con el riesgo de las individualidades que escapan a ella. Cuando el período es más complejo, subagrupa a la “familia”. Es lo que hace con los escritores vinculados con la revista *Sur* a los que instala en tres “zonas” (ideológicas): Izquierda (Cortázar, Marechal, Martínez Estrada), Derecha (Mallea, Borges, las Ocampo, Mujica Láinez) y Centro (Sábato, Bianco).

Exponer las contemporaneidades no es tan complejo como hablar de las continuidades porque cuando lo hace entra en contradicción con la fragmentariedad propuesta y oscila, nuevamente, entre la constatación de una diferencia y la convicción de una semejanza, entre el vacío que abrió y el terror que le produce: “A la muerte de Lugones —entendido como el escritor en quien se condensa al máximo la propuesta individualista del Poeta Héroe— sus discípulos, hijos, corifeos y prolongaciones se están nucleando alrededor de *Sur*” (p. 78). Este modo de plantear la continuidad inclina a preguntar ¿cómo puede una revista desempeñar la misma función que un escritor?, ¿cuándo cambia esa función, cuándo desaparece? La personificación de la institución es una manera de desplazar la explicación de lo ocurrido cuando se produce un corte (la muerte de Lugones) y es un modo de exhibir la imposibilidad de dar cuenta de algún cambio literario: además, señala que Viñas no puede concebir una historia de la literatura sin que sea, a la vez, una historia de grandes hombres / nombres.

Viñas no se propone, pues, el trabajo de llenar un todo y, entonces, cuando junto a la fragmentariedad aparecen los huecos temporales se le presenta un dilema de difícil resolución: el tiempo elidido significa la decisión de omitir algo (como lo revela el origen), la idea de que en ese tiempo no hubo literatura. Viñas suele anular la elisión de un modo so-

lapado tendiendo redes para soslayar las fracturas con lo cual recae, otra vez, en una forma encubierta de continuidad.<sup>26</sup>

La continuidad disimulada, el contrabalanceo a la voluntad de ruptura se encuentra en la búsqueda de herederos, hijos, precursores, etc.<sup>27</sup> Una herencia se deja y raras veces se rechaza por lo cual hablar de ella es hablar de aceptación, de filiación, de padre, de figura tutelar, del mayor que ocupa el centro de la foto del grupo de familia: es la silueta que está de pie, que se destaca, que sobresale y hacia ella se vuelve la mirada reverente, respetuosa.

La violación y los saltos de tiempo son la elección de una discontinuidad, de una heterogeneidad que no profundizó y que llevadas más lejos le hubieran permitido introducir el cambio literario al que siempre alude solo tangencialmente; es decir, es inconsecuente con la fragmentariedad al pensar la evolución literaria argentina como una forma de la continuidad pero, a la vez, como adoptó una temporalidad discontinua tiene que ceder, que hacer concesiones y así favorece la entrada de la espacialización con la función primordial de actuar como puente tendido sobre el vacío temporal. Entonces, empiezan a surgir los elementos que aproximan las orillas, que acercan los bordes del precipicio, que conjuran el vértigo: "Es el *equilibrio* que se ha instaurado con Roca después del ochenta" (p. 32, el subrayado es mío). O sea, disimula los huecos, esconde las fechas y cuando los cortes que establece se corresponden con fracturas en el orden histórico-social, aparece una forma culposa de exponer la temporalidad: "Claro está, se produce el corte de 1930: *eso no abre* de inmediato una distancia con Lugones" (p. 93, subrayo yo). La espacialización exhibe una temporalidad agazapada de la que no puede desprenderse: "A sus espaldas se extiende *la región de los padres* que vivieron contra Rosas" (p. 31, el subrayado es mío) : La espacialización es, pues, la consecuencia del origen como violación pero también del paradigma infraestructura/superestructura que dicotomiza su pensamiento y coloca a la literatura en el rol de fenómeno secundario y es, asimismo, el fruto

<sup>26</sup> Aquí modo de agrupar y forma de periodizar son una misma operación.

<sup>27</sup> Así, inscribe a Mansilla en una línea filiatoria que lo reúne con Bernal Díaz del Castillo, Cortés, Cieza de León y U. Schmidl.

de una negociación irresuelta con el tiempo: "Ese arco [desde Hidalgo a Hernández que le hacen decir al gaucho sus miserias] tiene como soporte real lo que va desde la organización de las estancias a fines del siglo XVIII, su fijación en la propiedad territorial bajo el rosismo hasta la crisis de la estancia como unidad económica después de Caseros" (p. 22). El cambio que Viñas constata entre Hidalgo y Hernández no quiere ser asimilado al tiempo transcurrido exclusivamente pero tampoco a lo específicamente literario; así, de la literatura pasa al campo de la economía y de las relaciones de propiedad, deslizamiento que viene a duplicar el que se produce entre tiempo y espacio.

Asumir definitivamente la temporalidad o abominar para siempre de ella; en su lugar Viñas trabaja con el tiempo y el espacio fusionados<sup>28</sup> o bien huye del tiempo y acude al espacio que lo devuelve a las redes del primero, tantálidamente.

La temporalidad fragmentaria, rota, que no quiso profundizar ni adoptar en todos sus alcances, lo inclina a transar, a buscar formas de continuidad. Nada irrumpe, nada provoca una catástrofe aunque hable de violación; es decir, a la violencia de la violación no le corresponde la violencia de una crisis inédita, súbita y generadora de inseguridad. La heterogeneidad, la discontinuidad son entonces la fachada de una historia de la literatura pensada como una sucesión de semejanzas y el hecho de usar tres constantes para analizar la literatura la uniformiza: los "modos de ser escritor", "el viaje" y la "relación amos-esclavos" estabilizan la literatura y anulan las diferencias.

Por último, cuando la temporalidad aparece en forma de fechas exactas en correspondencia con sucesos histórico-sociales puntuales, la demostración de lo que surge se torna irrefutable, lo cual deshace el matiz polémico que quiso imprimirle a su historia de la literatura. Esto no ocurriría si también hubiera planteado un campo específico de problemas literarios desde el cual discutir; asimismo, esa especificidad le hubiera posibilitado ser consecuente con la fragmentariedad, la subjetividad y la heterogeneidad adoptadas sin tener nunca

<sup>28</sup> La temporalización por presidencias es una forma de ponerle nombre al tiempo y no usarlo como categoría pura.

que abandonarlas o canjearlas como recurso de quien no las pudo sostener desde la literatura misma.

La oposición inicial que me había "ordenado" la lectura se diluyó: Viñas rechazó la totalidad que impone el modelo de historia continua pero renunció a una forma radical de discontinuidad que, en principio, pareció elegir porque entró en contradicción con su ideología manifiesta.

ANA MARÍA ZUBIETA

Consejo de Investigaciones  
Científicas y Técnicas

## RESEÑAS

ALBERTO ESCOBAR, ENRIQUE BALLÓN Y LUIS MILLONES, *Antología general de la prosa del Perú*, Vol. III, Lima, Edubanco, 1986, 576 pp.

La aparición del tercer tomo de esta antología, con el subtítulo "De 1895 a 1985", ofrece varios motivos de interés. En primer lugar, la posibilidad de contar con una recopilación, hasta ahora inédita, que reúne no solo textos que fueron considerados literarios, sino también de "no-ficción" como el discurso histórico, la crónica periodística y hasta el panfleto, junto con un material resultado de la transcripción de narraciones orales que preocupan, por el momento, a antropólogos y lingüistas.

En este sentido constituye un aporte al estudio de la literatura peruana pero también del resto de Latinoamérica, ya que con la recuperación textual se plantea la discusión acerca del estatuto institucional de la prosa y se produce la reubicación de los ya consagrados en un nuevo contexto que permite otra lectura de las condiciones de producción de su escritura.

Por otra parte, la tarea de compilar los discursos narrativos de los últimos noventa años conlleva la atención de cuestiones propias de una historia de la literatura. De esta situación es consciente, como veremos, E. Ballón, responsable del prólogo, la selección, notas y epílogo.<sup>1</sup>

Ahora bien, en tanto esta antología no exhibe simplemente el muestrario de textos sino que incluye un epílogo donde se exponen los criterios de selección y organización seguidos, podría decirse que el análisis de la elaboración del esquema clasificatorio implica de por sí, un motivo de interés y reflexión ya que pone en juego algunos de los problemas teóricos claves del estudio actual de la literatura.

La perspectiva teórica del epílogo se anticipa en el prólogo y en las notas previas a la transcripción de los textos, donde, con un

<sup>1</sup> Véase en este mismo número, el artículo de Enrique Ballón: "Historiografía de la literatura en sociedades plurinacionales (multilingües y pluriculturales)".

breve análisis y contextualización, se explicita la razón de determinadas inclusiones.

La antología puede leerse, por lo tanto, en dos direcciones, desde el colofón "La producción narrativa peruana: de la Academia al *graffiti*" (pp. 555 a 578), en que se enuncia la construcción de una tipología de la cual los textos son los casos, el corpus concreto, o desde las narraciones que van armando parte del esquema final, ya que no todos los subtipos descriptos tienen, por razones editoriales, su muestra textual.

Así planteado este trabajo constituye un provocativo proyecto cultural que delimita claramente su objetivo: "apreciar ('tomar el pulso') a la pluralidad de la prosa peruana" (p. 555) y formula la comprobación de una certidumbre inicial: "La producción narrativa nacional excede en mucho las visiones reductoras que quieren circunscribir el ejercicio narrativo únicamente a ciertas élites intelectuales o a determinada perspectiva por lo general etnocéntrica" (p. 573).

Entonces, contra la academia que construye una tradición literaria integrada por modelos o "héroes" y contra el etnocentrismo que acalla o diluye las culturas no reconocidas como tales por las instituciones. Pero ante todo, desde un eje, la lengua de una sociedad "multilingüe y pluricultural". A partir de este eje, recopilar es reconstruir, determinar las condiciones socio históricas de producción.

Ahora bien, si el principio que sostiene el proyecto es que las narraciones son hechos ideológicos que participan de las distintas formaciones históricas de la sociedad peruana, la cuestión es analizar cuáles son los rasgos a partir de los cuales la discriminación de los relatos remite a la inscripción de esas condiciones en los textos.

Con respecto a la concepción de la literatura que rige la caracterización de esos rasgos, E. Ballón es explícito. La antología se cierra con una aseveración: la diversidad de lenguas y culturas se entremezcla en la narrativa hasta convertirla en la representación de la simbiosis cultural que identifica al Perú. De allí que pueda leerse en los relatos seleccionados "el espectro integral de nuestras axiologías, ideologías y utopías" (p. 573). Según esta visión, en la prosa se hace inteligible la "realidad social, poética o pasional" (p. 574).

Retengamos estos enunciados según los cuales la lengua de los textos es la expresión de axiologías colectivas y recorramos la tipología para ver cuáles son las reglas por las que, desde esa noción de valor, se construye la clasificación.

Ante la imposibilidad de abarcar la totalidad de la prosa peruana, el primer criterio de selección consistió en elegir un tipo

particular de discurso, aquel cuyos enunciados refirieran acontecimientos, sin importar la condición de real o imaginario ni el tema o materia narrada. A partir de esa definición general, la descripción de lo narrado ("carga semántica") tendió a elaborar el conjunto de propiedades que delimitaron los prototipos de relato.

Hay que destacar la preocupación por formular un lenguaje y una caracterización rigurosa que describieran apropiada y exhaustivamente el conjunto de variables y constantes de la literatura del siglo XX.

Al considerar, entonces, la condición social de la lengua y la prosa en las distintas formaciones discursivas nacionales, la clasificación inicial se hizo de acuerdo con cinco rasgos semánticos distribuidos entre dos ejes: la competencia narrativa (social o individual) y la intencionalidad (intra o extradiscursiva) de los narradores. El cruce de estos dos ejes da por resultado lo que el epílogo define como orden de producción de los discursos y marca el primer rasgo semántico, a saber, si los textos son considerados o no literarios por la presencia o ausencia del "macrovalor social ideológico de representación discursiva llamado literatura" (p. 557).

En este rasgo se reúnen las pautas de producción y recepción que son normatizadas en una sociedad a través del otorgamiento de un valor, pero en el esquema de Ballón no remiten únicamente al estatuto institucional de una concepción de la literatura, sino que encuentran su punto de anclaje en la "intención declarada o presupuesta de inscribir valores semánticos autárquicos, autorreferenciales sostenidos en y por el propio discurso" (p. 558).

La condición de no literario de un relato indica, en cambio, que los valores semánticos cumplen una función dentro del discurso pero teniendo en cuenta un referente extradiscursivo, como en el caso de la prosa documental, testimonial, etc.

Por lo tanto, en esta antología, la definición de qué es literatura en un momento dado depende a la vez de la estructura social que encuentra un valor de representación que puede ser evaluado y apropiado como un bien cultural y del modo de producción literario que incluye tanto la producción como la difusión, la recepción de los textos, pero no depende de rasgos específicos, intrínsecos a la literatura, sino de una atribución exterior ya sea social o individual a través de la intención del productor.

De este modo la clasificación basada en la noción de valor cumple un doble trabajo, distribuye el material en términos opuestos y a la vez interpreta. Así, dentro de la clase de los discursos considerados literarios, el siguiente rasgo atiende a la lengua en que se producen, oponiendo la oralidad a la escritura en tanto representan conjuntos de valores diferentes.

En el primer caso, la oralidad se vincula con las lenguas indígenas "ancestrales" y representa los valores míticos tradicionales peruanos. En el otro extremo la literatura escrita sostiene los valores del castellano peninsular que Ballón define como dominante con respecto a los ancestrales sometidos o subordinados.

El par dominante/dominado se reproduce cuando la clasificación atiende al modo de difusión de los textos, impresos o no y a la condición de la literatura con respecto a las instituciones. Ballón considera que este último rasgo designa el uso social de los textos y los discrimina en institucionales —aquellos que sustentan los valores dominantes— o parainstitucionales —los que están excluidos de las historias de la literatura—. Sin embargo, esta exclusión permite variantes combinatorias que diferencian dentro de la prosa "desinstitucional" la proximidad con respecto a los aparatos ideológicos del estado. Según esta visión, la narrativa marginada impresa, "de quiosco", es portadora de los valores que promocionan los medios de comunicación de masas, pertenece a las grandes transnacionales de edición y se opone a la no-impresa que es una expresión particular de la cultura popular, obrera, campesina, etc., pero, al pensar los subtipos, lo llevará a considerar la prosa "pornográfica" fuera de la producción editorial de masas porque contiene "enunciados subversivos de orden moral y sexual" para la ideología de la clase dominante y aparece en el esquema como clandestina.

En el caso de la literatura oral, tiene un rasgo semántico propio que describe el referente cultural de las narraciones. Cuando es propio, interno, el prototipo es el de las narraciones intraculturales, las "más auténticas", ya que exponen los valores radicales de la nacionalidad. En cambio, si el referente se combina con el de otras lenguas, el prototipo es intercultural y reúne las corrientes narrativas migratorias hispanas y aborígenes latinoamericanas.

Lo que interesa aquí es que, a través de la aplicación de estos cinco rasgos, Ballón elabora un esquema representativo cuyas categorías clasificatorias no corresponden aún a los textos concretos sino que son prototipos que, a la manera de hipótesis, designan posibles grupos de respuestas a ciertos tipos de preguntas en el estudio de la literatura. Entonces, en este nivel de la clasificación, las categorías son comprensivas, actúan como géneros inclusivos y si bien el conjunto de rasgos que prescriben no se identifica en su totalidad con ningún subtipo narrativo, éstos nos permiten plantear cuestiones tales como: ¿cuál es el nexo entre una formación social y un tipo de institucionalización de la literatura?, ¿qué relación existe entre la legitimación de una lengua en tanto nacional y el sustento de un orden cultural hegemónico? y además ¿en qué medida ese orden cultural determina las condiciones de producción y recepción

de cualquier forma de narratividad en una sociedad en un momento dado? o ¿dónde ubicar y cómo analizar los textos "excluidos"?, ¿cómo pensar la relación entre la cultura masiva y la popular?, etc.

Como dijimos, en esta antología el eje desde donde se resuelven esos problemas es la lectura de los valores representados en la bipartición dominante/dominado, el cual permite, por otra parte, la distribución a su alrededor de 31 subtipos literarios que comprenden desde la prosa "literaria escrita institucional académica" hasta la "no literaria parainstitucional" del *graffiti*.

Según Ballón, ese cuadro final da cuenta, desde la perspectiva sincrónica, de la competencia narrativa o *saber-hacer narrativo* de la sociedad peruana y, desde el punto de vista diacrónico, la recopilación procuró seguir una secuencia temporal que incluyera el comienzo de la narratividad peruana hasta la actualidad.

Ahora bien, si se lee la antología desde las notas previas a los relatos transcritos, las cuestiones que planteamos se consideran a partir de los textos concretos. Así, los seis relatos que se comprendían como muestra de la tradición oral costeña, son considerados ejemplo de la pluricultura peruana en tanto amalgaman temas y motivos indígenas con elementos de la migración europea y latinoamericana. Pero en el interior de las narraciones lo social aparece, según el intérprete, en el empleo de analogías entre la geografía y objetos de la vida cotidiana. Para Ballón se trata de una identificación formal que representa el sistema de valores ideológicos a través de los cuales los grupos sociales interpretan el mundo.

Entonces, a la vez que se propone una visión dinámica de la cultura popular que permita interpretar el sincretismo, la combinación de elementos en esta muestra intercultural, se aplica una visión de la literatura que lee en esa forma de relación, la "encarnación" de la conciencia compartida de los sectores populares y piensa la ideología como una respuesta colectiva a las necesidades vitales y conceptuales del medio, en este caso, rural y andino.

El segundo conjunto de relatos se agrupa con el título "La tradición quechua contemporánea" y presenta la versión bilingüe moderna de un drama popular que se difunde desde Quito hasta Santiago del Estero y participa, por lo tanto, en la cultura popular de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. El análisis previo, a cargo de Luis Millones y Enrique Ballón, declara la necesidad de estudiar y preservar el valor artístico ideológico del texto oral y de profundizar la investigación acerca del vínculo entre el quechua, en tanto lengua viva que por hibridación con el castellano colaboró a la estructuración de formas culturales mixtas, y la historia social peruana.

El apartado sobre la etnoliteratura selvática puede interesar

especialmente a quienes estudian los fenómenos literarios de las comunidades indígenas ya que se hace una cuidada transcripción de dos variantes de un mito junto con el croquis del área geográfica en que circula y un vocabulario comprensivo. El análisis focaliza las narraciones míticas como reflejo de cosmovisiones étnicas y elemento de preservación de la identidad y del acervo cultural del grupo.

De la selección de textos que representan la narrativa académica y formal, se ocupó Alberto Escobar, director general de la antología. Es importante porque se toman los problemas concernientes a una historia de la literatura y a la ubicación de los ya consagrados desde una nueva perspectiva. En este caso, ambos objetivos vinculan la noción de cambio histórico con un correlato en la escritura. Entonces, por ejemplo, la muestra da cuenta de distintos momentos en la relación entre la capital y la provincia peruanas y su registro en la literatura. O, en los textos de José María Arguedas y Ciro Alegría, una modificación en la mirada hacia el ámbito rural. La escritura posterior a los años 50 se selecciona de acuerdo con la renovación en la lengua por la inclusión de formas coloquiales que anuncian el trabajo de representación de la oralidad y la ruptura de cánones tradicionales en la literatura de Scorza, Congrains o Martínez.

Es interesante el nexos que establece Escobar entre la lengua de los textos y la desacralización de la figura del escritor, de los temas y técnicas, en un juego "intertextual de oralidad y escritura".

El quinto grupo reúne el prototipo de narrativa escrita no institucional pero en relación con los aparatos ideológicos del estado. Se trata de la prosa narrativa infantil que, producida por profesores de escuela, tiene un carácter semiinstitucional y conserva elementos de la literatura académica y formal.

Sigue la compilación de la prosa no-literaria encabezada por el discurso de la narrativa histórica. La selección es de Luis Millones y responde a la búsqueda de una base para la historiografía peruana contemporánea. Puede consultarse poniendo en correlación esos discursos con el ensayo filosófico argentino acerca de la nacionalidad, el rescate de lo popular, etc. En ese sentido, el resto de la antología ofrece textos fundamentales de la tradición política peruana como los de Mariátegui o Víctor Raúl Haya de la Torre, pero también las memorias de Ciro Alegría o la crónica periodística sobre literatura de César Vallejo, Alberto Hidalgo y el mismo José Carlos Mariátegui.

Cierra la selección un discurso de presentación de literatura carcelaria y dos volantes anónimos como muestras de la prosa marginada.

Considerada desde los relatos seleccionados y no desde la discriminación de prototipos, esta antología permite el planteo de otra

serie de preguntas cuya respuesta requiere un trabajo con los textos concretos. Por ejemplo, ¿cómo analizar, en el interior de esas narraciones que abarcan los últimos 90 años, las categorías literarias históricamente variables? o ¿qué noción de cambio o desplazamiento posibilita la periodización, desde lo material, de esa historia? Pero entonces la decisión acerca de la división entre literario/no literario, popular/masivo, elevado/menor, no estaría ligada a cuestiones de valor social y exteriores a los textos sino a sus condiciones particulares de producción.

Por lo tanto, mientras el esquema clasificatorio parece hacerse por agregación —se intenta dar cuenta de la narrativa “posible”— y el reclamo de exhaustividad produce un gesto de preservación de valores —se delimita desde lo ancestral reprimido como pauta de evaluación—, la antología invita a una lectura que atienda a la opacidad, la ambigüedad y el espesor cultural de la literatura que se diluye cuando lo ideológico actúa como criterio totalizador de discursos.

SILVIA DELFINO

GABRIELA MORA, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1985, 257 pp.

Es evidente que, frente a la importante producción de cuentos literarios en Hispanoamérica y a los numerosos cambios que el género ha experimentado, las reflexiones teóricas en español referidas a la materia se perciben como escasas y dispersas. En este territorio, no exento de dificultades, viene a insertarse el aporte de Gabriela Mora.

La obra se divide en dos partes: la primera dedicada a la discusión teórica y la segunda a análisis textuales. Estos últimos se desarrollan dentro de las coordenadas establecidas por el estructuralismo y las escuelas generadas en las ideas de Gérard Genette, pero elaborando una revisión crítica de ellas. Por ejemplo, se sirve del modelo homológico de Greimas para el análisis de las polaridades fundamentales en el nivel profundo de “La prodigiosa tarde de Baltazar” de Gabriel García Márquez, de “Soledad de la sangre” de Marta Brunet y de “Las islas nuevas” de María Luisa Bombal; aplica los conceptos de Genette para analizar los diversos niveles del texto en “La casa inundada” de Felisberto Hernández o al trabajar sobre la transgresión de los niveles narrativos en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar. Aunque por los modelos elegidos se podría caer en lecturas parcializantes, Gabriela Mora evita ese riesgo: los modelos vertebran cada uno de los análisis y un hábil ma-

nejo del material crítico teórico mantiene constantemente en la mira todos los elementos del fenómeno literario: autor, lector, obra, referente.

De los cinco cuentos elegidos, "La casa inundada" y "Las babas del diablo" nos parecen los que más problematizan estos conceptos. En ambos casos, la autora se desplaza a través de diversas coordenadas elaborando una lectura que desnuda los procesos por medio de los cuales se produce este cuestionamiento y les da una fundamentada interpretación.

Su lectura de "La prodigiosa tarde de Baltazar", articulada sobre los temas claves que marca el relato, recupera algunas enseñanzas de la "estilística afectiva" de Stanley Fish para subrayar la importancia de la fuerza perlocutoria del texto y del mundo ideológico compartido entre el autor y la comunidad lectora. De este modo, trae a primer plano la inseparabilidad entre manifestación lingüística y evaluación social.

Todos estos ensayos de la segunda parte privilegian el análisis de los niveles historia/discurso, del orden de los acontecimientos, del tipo de narrador y de la focalización.

La homogeneidad que se manifiesta en esta segunda parte se percibe con alguna dificultad en la primera. De los cuatro capítulos que la componen, el tercero quiebra un poco el continuo del libro. Al centrarse en aspectos de la teoría general y en los problemas de traducción de conceptos vertebrales de la narratología, escapa al eje específico del trabajo. No obstante, la autora, adelantándose a esta objeción, justifica su presencia considerando que son temas de discusión obligada en el momento de la escritura del libro. Por otra parte, alguno de los temas abordados sirven de base para los análisis textuales.

Las ideas de Edgar Allan Poe le sirven de eje para hacer una revisión y lectura crítica de las especulaciones teóricas más importantes desde los formalistas rusos hasta nuestros días. De ellas se deduce que "es la extensión la característica que incide con mayor peso en estos atributos adscritos al cuento" (p. 139), por lo que la autora justifica la opinión de quienes encuentran en la brevedad el único rasgo diferenciador entre el cuento y otras formas de la narrativa.

En la defensa de la inseparabilidad entre historia y discurso, se cae en afirmaciones que nos parecen discutibles; se lee: "Aun plumas de primer orden, creemos, no lograrán que nos intereseamos de *igual manera* en un personaje que está a punto de morir, con otro a punto de empezar a comer" (p. 130, su subrayado); de tal "creencia" se deduce que sería poco interesante un personaje a

punto de ponerse un pulóver, como en el cuento "No se culpe a nadie" de Julio Cortázar.

Dada la ausencia de material teórico en español, es muy valiosa la inclusión de un subtítulo que aborda el tema del cuento brevísimo, aunque la autora manifieste su disenso respecto de la existencia autónoma de esta forma.

En capítulo aparte se desarrolla el estado actual de las especulaciones entre los críticos hispanoamericanos. Se destaca el valor, como punto de partida para reflexiones posteriores, de los aportes de Carlos Mastrángelo, Mario Lancelotti, Raúl Castagnino, Edelweis Serra y Enrique Anderson Imbert en sus respectivos trabajos en torno al cuento. No obstante, la autora no comparte, en la mayoría de los casos, los criterios adoptados.

Toda esta primera parte teórica se lee como la confrontación de las ideas más importantes referidas al cuento, pero se escucha muy poco la palabra de la autora, excepto por la mayor o menor adhesión a los teóricos considerados. De todos modos, su intención es proveer de elementos básicos con fines didácticos. Este objetivo se cumple ampliamente.

Las referencias bibliográficas que se incluyen al final de la obra son otro valiosísimo instrumento y ponen de manifiesto el caudaloso material que la autora ha manejado para elaborar este trabajo.

Por estas razones, el libro es de lectura obligada para todos aquellos que deseen reflexionar sobre el cuento en un terreno tan cambiante como el de nuestra literatura.

LAURA POLLASTRI

SUSANA REISZ DE RIVAROLA: *Teoría Literaria. Una propuesta*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986, 277 pp.

"Max Scheler decía una vez que él se comportó pedagógicamente por la sencilla y única razón de que nunca había tratado a sus alumnos en forma pedagógica". Esta observación de Adorno (*Consignas*, 1969), en su vertiente negativa, puede caracterizar el declarado afán de Susana Reisz de Rivarola, quien coloca su *Teoría literaria* bajo la mirada receptora de los lectores-estudiantes universitarios ("Prefacio", p. 9). Así, su didactismo adquiere, cuando debe partir de las tierras yermas de la *communis opinio* discipular (Cap. I, "La opinión común sobre la literatura"), las notas que caracterizan el estilo didáctico. Si la literatura, al entrar en contacto con el dis-

curso pedagógico, solamente puede alienarse en monstruos de la razón o la parodia, la Teoría Literaria, en cambio, encuentra su alimento institucional en la especialización de los saberes universitarios acerca de la literatura. Libro escrito en Latinoamérica, de los pocos que sobre Teoría Literaria se escriben, nos invita a una reflexión sobre el estatuto y la función de la Teoría Literaria en nuestros países. Esta relación se inscribe implícitamente en la propuesta de Susana Reisz de dos maneras (una negativa y otra positiva). La negativa: no hay una reflexión teórica "pura" en Hispanoamérica, sino que se encuentra imbricada en las necesidades reproductoras de la pedagogía. Es por ello que este manual centra sus embates sobre otros manuales "de los más prestigiosos, más leídos y citados en medios académicos" (p. 21), el de Wellek y Warren, y el de Aguiar e Silva. Si lo dicho en la cita anterior es exacto, tan sombrío prestigio es demolido por la autora al revisar las confusiones teóricas a que llegan definiendo qué es la literatura (autotelismo del mensaje, ficcionalidad); por lo que (segunda inscripción: la positiva) la pedagogía, asumida como rasgo distintivo de la actividad teórica, promueve una función sanitaria. Sanitarismo que se extiende al ensayo más abarcador y penetrante del libro, el Cap. VII, dedicado a "Literatura y ficción". Fruto de un trabajo anterior ["Ficcionalidad, referencias, tipos de ficción literaria", *Lexis*, vol. III, 2, (dic. 1979)], este capítulo corregiría, sin proponérselo, las difundidas trivialidades irreflexivas acerca de un tópico favorito de la crítica literaria hispanoamericana: las magias del realismo maravilloso y la literatura fantástica. Susana Reisz ejemplifica casi siempre con textos hispanoamericanos: tercera inscripción de algo que podríamos llamar "la relación entre la teoría y la praxis literaria" (la producción literaria que el crítico o el teórico toma como *corpus*, y que, cabe suponer, tiene un efecto de ningún modo neutro sobre las teorizaciones). En esta doble relación de la teoría (con el lugar que la alberga como origen y como audiencia, con la producción literaria que la ata a los destinos de una lengua), el libro que reseñamos nos permite pensar que en Latinoamérica, la teoría funciona, como en este caso, dentro de un margen cuestionador: hacia afuera, postulando problemas nuevos sobre la base de las cegueras teóricas o las limitaciones que advierte en un sólido *corpus* reflexivo (el repertorio de Susana Reisz es en este sentido bienhechor, pues desplaza su mira desde Francia hacia Alemania); y hacia adentro, interviniendo teóricamente sobre la mezcla caótica y la torpeza crítica de los practicantes vernáculos. Revisando y corrigiendo a Searle, Landwehr, Glinz, el Cap. VII establece una tipología de los textos literarios ficcionales, basada en la modificación de sus componentes, en su combinación y en la posibilidad del

cuestionamiento de los “mundos” que intervienen en el texto. El eje lo constituye el problema de la literatura fantástica y lo maravilloso; pero esto no es gratuito, pues la novedad radical que en estos géneros introducen los textos hispanoamericanos mueve a los teóricos “nativos” a repensar lo establecido por teorías exitosas (así proceden Barrenechea, Mignolo y la propia Reisz; nótese: tampoco es casual la nacionalidad argentina de los tres). Reisz retoma y reelabora para su propuesta original los criterios de Barrenechea, Bessiére y Jolles, integrándolos en una tipología rigurosa y coherente que ejemplifica con análisis de “La noche boca arriba” y “La metamorfosis”. Aquí el atacado (y demolido (con justicia) resulta T. Todorov, cuyo nombre es en este tópico casi un sinónimo de manual. Reprochable es, en cambio, lo que se sostiene en el último capítulo (“¿Quién habla en el poema?”), donde nuevamente Todorov es rigurosamente criticado por sostener que la poesía no puede ser representativa ni ficcional: para Reisz la ficción se constituye, o bien en forma casi automática por modificación del productor o del receptor, o bien por la inteligibilidad (coherencia) del texto; y si seguramente tiene razón afirmando que lo poético puede coexistir con lo ficcional, lo no problematizado es qué modificaciones sufren —o qué funciones tienen— los elementos ficcionales dentro del discurso poético. De esta manera, la tipología que establece para este género (ejemplificada siempre con poemas de Vallejo) incluye una discutible categoría, la del poema “hermético”, donde no tiene sentido —dice Reisz— preguntarse si el poema es ficcional o no. Estas poesías son para Reisz un discurso “extraño” un discurso “absurdo”, una “lógica de la demencia” (p. 216), y allí, lugar de la atopía y de la anomía (“lo que habla en el poema es la escritura de Vallejo”, p. 221), la mezcla que en realidad mezcla la clasificación y la derrumba resulta ser “un concierto de voces naturales e impostadas que articulan un mosaico de palabras propias y ajenas” (ídem). Cabría interrogarse si esta, que es la última frase del libro, no tiene en verdad como referente el poema *Trilce 14*, sino el de la literatura o el discurso en general, con lo que las definiciones sobre la literatura analizadas en el primer capítulo tendrían aquí una involuntaria *addenda*. Porque, excesivamente preocupada por el origen del discurso (¿quién habla?, ¿un locutor real o ficticio?), lo que escapa a la teorización de Reisz es la particular postura de la subjetividad en la poesía, que parece trascender, en todos los casos de su tipología, la oposición ficcional/no ficcional.

En un plano general, el libro de Reisz se adhiere a y reivindica dos nombres que juegan en su dispositivo teórico como bases a partir de las cuales se solucionan o se replantean los problemas más abarcadores: Aristóteles y Juri Lotman. Es más, en una opera-

ción de translectura, Aristóteles es traducido al lenguaje de la semiótica soviética: “[el] diferente sentido con que él [Aristóteles] utiliza los términos *mimesis* y *poiesis* respectivamente. Con el primero de ellos alude al carácter *modelizador* [subrayo yo] no simplemente imitativo...” (p. 122). Si Lotman sirve en el cap. II (“El sistema literario: textos, comunicación, contextos”) para dar los rasgos transhistóricos generales del sistema (modelización secundaria, metatexto, comunicación artística, dinamismo, clasificación de textos en “elevados-bajos” por el sistema, etc.) y para evadir una definición meramente funcional de la literatura (hay un correlato entre el sistema textual y el sistema amplio de la cultura en el que se inscribe, p. 37), Aristóteles es el disparador que desencadena la reflexión a partir de la cual todo el libro se centra: la problemática renovada de los géneros literarios (“el viejo tema de los géneros está lejos —dice Reisz— de ser una estorbosa reliquia de manuales adocenados”, p. 120) y su correlato, también central, la cuestión de la mimesis, la representación y la ficcionalidad. Especie de padre de la teoría occidental, su rol genésico deja una marca estilística en el libro, que podemos caracterizar con la fórmula “ya Aristóteles”:

- “se encuentra ya en Aristóteles” (p. 75)
- “ya Aristóteles había reconocido” (p. 63)
- “ya Aristóteles vio en este factor” (p. 41)
- “se encuentra en germen en Aristóteles” (p. 19)

y *passim*.

Si bien las observaciones que el libro aporta sobre la teoría aristotélica son originales y de gran pertinencia teórica, el gesto de esta apreciable concedora de las literaturas clásicas parecería estar señalando una apertura hacia la historización de las ideas teóricas, cosa que jamás se produce. Y es una lástima, no porque deba reprocharse una ausencia que la autora nunca se propuso llenar (su libro no quiere ser en forma deliberada una historia de la teoría), sino porque la Teoría Literaria está hoy lejos de ser una entidad uniforme e incuestionable en sus basamentos. Y es en este delicado aspecto cuando una historización mínima de las ideas teóricas puede cumplir un papel esclarecedor y de autoconciencia que ayude a fijar los límites difusos del pensamiento al que etiquetamos con ese rótulo. Situándonos en esta perspectiva, la continua alusión a los orígenes de la Teoría Literaria deja la impresión incómoda de que parece existir desde el origen de los tiempos (desde Aristóteles) una entidad de firmes contornos y certezas que se llama “Teoría Literaria” cuyos fundamentos epistemológicos, lejos de constituir un

tembladeral, se dejasen enunciar con claridad. Creemos que ninguna reflexión teórica en la actualidad puede desentenderse de la discusión sobre los presupuestos propios y los de las disciplinas ajenas que hace intervenir en su desarrollo. En los presupuestos de Susana Reisz figuran la Pragmática y el Análisis del Discurso, pero la relación entre estas corrientes lingüísticas y la Teoría Literaria no queda ni problematizada ni revisada. Vacío objetable, pues la autora misma lo reconoce, censurando a ciertos estudiosos no mencionados, que ubican su objeto “en el ancho campo de las acciones verbales y [hacen] suyos algunos de los métodos de ese enfoque multidisciplinario [...] que se suele identificar *sin tomar en cuenta la diversidad de marcos epistemológicos en que se realiza* [subrayo yo], como *análisis del discurso* [subraya S. R.]” (p. 119). Como remedio ordenador del desconcierto y como autoconciencia de su propio accionar, una mínima consideración por historizar los conceptos teóricos empleados hubiese servido también a los propósitos pedagógicos del libro.

Históricamente la Teoría Literaria contemporánea nace con la problemática de la especificidad, puesta de relieve por los formalistas rusos; desde esta especificidad se leen otros discursos, conformando así lo que podría llamarse una “protosemiología” (del cine, del discurso político, etc.). Esto quiere decir que la Teoría Literaria, en un sentido moderno, se ve obligada a pensar su objeto en contraste con otros objetos discursivos no literarios y no lingüísticos. El objeto “literatura” debe recortarse de otros discursos de los que la teoría, aunque solo sea oblicuamente, está obligada a dar cuenta. Sin reconocer o señalar esta tradición que se continúa en Lotman, Susana Reisz toma partido y se ocupa de los “objetos bajos” que se relacionan con la literatura en forma determinante. Esta investigación aparece en el capítulo IV [“El acto de leer (Problemas de apreciación literaria)”] y en el V [“Fronteras de lo literario”]. El marco teórico es predominantemente lotmaniano y el objeto considerado lo integra la literatura popular, junto con la llamada literatura de masas, que Reisz prefiere denominar “trivial”. En la línea teórica apuntada, no se desentiende de los problemas de la “mala”, “baja” o “trivial” literatura, sino que los enfrenta, pues son constitutivos en la articulación del sistema literaria. Es aquí cuando el texto toma conciencia del lugar en el que la teoría se inscribe y escribe (el fragmento que comentaremos se llama significativamente “Formas de evaluación, formas de dominación”). Sitio algo incómodo, porque el investigador no puede afincarse más allá de las fronteras académicas y en la óptica de un “lector culto” (p. 102) que debe “renunciar de momento a construir ese discurso [el de la literatura trivial] desde el lugar de su sujeto” (p. 102).

Incómodo también porque la institución que lo alberga deja un vacío en la investigación que es a la vez empírico y teórico:

“No disponemos de datos precisos sobre las modalidades de recepción [de la poesía trivial y popular], y las preferencias literarias de los más vastos sectores de la población del Perú (y de Hispanoamérica en general)” (p. 102).

Un lugar institucional que Reisz lúcidamente asume como limitación:

“un discurso [el de *Teoría Literaria. Una propuesta*] que por sus características y su marco editorial se autodefine como exponente de una práctica que forma parte del sistema académico dominante” (idem).

Esto nos permite observar que tal autoconciencia ideológica muy bien hubiera podido abandonar su ubicación puntual en el texto (la literatura del “otro” sujeto social, el de la “ideología chichera”, p. 112) para extenderse y problematizar teóricamente las relaciones que la teoría mantiene con el plano institucional, con el sistema literatura en general y sus componentes, y con el conjunto de estas peculiares sociedades en las que se mueve, impermeable e insularmente.

En el capítulo III (“Literatura y poesía”), el libro revisa polémicamente las nociones más difundidas sobre la poesía, en busca de una definición transhistórica. El modelo de Jakobson es criticado con claridad y justeza, pero se rescata la validez del principio de equivalencia para definir el texto poético, afinando y corrigiendo sus ambigüedades. De este modo, “la ‘disposición poética’ se erige en rasgo distintivo de poeticidad siempre que —y solo cuando— esté en relación con un metatexto que la clasifique como literario” (p. 63) y “con cada uno de los sistemas normativos correspondientes a épocas, escuelas, géneros, estilos, etc. y por su relación con los contextos situacionales en que es utilizado” (p. 64). Para Reisz, que sigue a K. Stierle, la lírica no se opone al drama o a la narrativa, sino que es un “antidiscurso” que “constituye una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo” (p. 69).

Aunque este libro no tiene como meta pensar las relaciones que la teoría mantiene con la crítica literaria, las incursiones analíticas por los textos fantásticos y por distintos poemas (de Vallejo, M. Hernández y otros), reclaman una mínima consideración sobre las operaciones y funciones de la crítica. De lo contrario, permanecen en la oscuridad teórica. Desde luego, tales precisiones supondrían un nivel metateórico que el libro no se propuso como horizonte; pero si la autora en el capítulo VIII (“¿Quién habla en el poema?”)

lee ciertas lecturas críticas que se escribieron acerca de un poema que ella comenta (*Trilce 14*) y las ubica bajo el título de “El caos interpretativo”, es lícito reclamarle que establezca, dentro de su concepción teórica, cuál es el estatuto y la función de la crítica literaria. De este modo, algo que opera desde su discurso lo hace en la indeterminación y desde una niebla que le quita un rigor asumido y mantenido en otras cuestiones. Exigencia de precisión tanto más perentoria, porque el texto salpimienta, por aquí y por allá, frases que se refieren a la crítica sin aclarar cómo debería hacerse para articularla con la teoría:

- “[los textos] son comentados y evaluados por lectores profesionales —los críticos— [...]” (p. 14);
- “Las tribulaciones de la crítica” (p. 20) [título de un párrafo];
- “la lectura competente del crítico” (p. 209);
- “la amplia labor crítica realizada en torno a las obras literarias de mayor complejidad [presupone un trabajo de búsqueda de coherencia], ya que la interpretación de un texto difícil no es sino la búsqueda de conexiones no visibles [...]” (p. 213);
- “es una de las tareas de la crítica literaria dar pautas orientadoras para la reflexión y contribuir con ellas al incremento de [la capacidad del lector]” (p. 190).

¿Qué es la crítica que opera desde un lugar no secundario en el discurso de Reisz? ¿Docencia orientadora de pautas?, ¿lectura filológica de textos?, ¿competencia refinada de un especialista?, ¿lectura teórica de los caos interpretativos de la crítica?, ¿detectivesca pesquisa de los sentidos ocultos? Tal vez, todas operaciones que habría que delimitar y aclarar desde la teoría misma.

Una teoría que seguramente no ha de encontrarse con el tercer tipo de lector que desea (primero: el estudiante, segundo: los lectores académicos, tercero: los lectores no académicos: “Prefacio”, p. 9), pero que habrá cumplido holgadamente con el propósito pedagógico, sanitario y correctivo que se impuso en un medio que linda con la chapucería y con el desierto: “me propongo llenar algunos vacíos y corregir algunos errores comunes a casi todos los tratados de Teoría Literaria que gozan de prestigio en medios universitarios” (p. 9).

Este libro, raro ejemplar de una especie todavía no aclimatada en Latinoamérica, excede los límites pedagógicos que se autoimpuso y nos recuerda que el saber teórico entendido como demolición crítica de lo que se acepta con pereza en centros y periferias, a veces es exclusivamente privilegio de las periferias.

Aunque a los escépticos no les importe la ilusoria autoridad de unos manuales, el *homo academicus* (ser por momentos escéptico y por ratos ingenuamente crédulo) sabe, en el fondo, que la "demolición" (p. 9) forma parte de la dinámica de aquel sitio que le permite pensar.

JORGE PANESI

ENRIQUE PEZZONI. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986, 328 pp.

¿Qué es la crítica? ¿Cuál es su estatuto en relación con los textos que comenta? ¿Se trata de un discurso parásito cuyo único objetivo es develar una verdad en el texto que le sirve de soporte? ¿O se trata, más bien, de un discurso que, en un momento determinado recoge ciertos saberes y los redistribuye a partir de la excusa de la literatura? ¿Cuál es, en fin, la necesidad ética, social, epistemológica) del discurso crítico?

Nada asegura que estas preguntas puedan ser contestadas y, sin embargo, subyacen en todo proyecto de crítica literaria, se trate del balbuceo menos memorable o de los hitos del género. Naturalmente, también animan las páginas de *El texto y sus voces*, libro que ostenta el raro privilegio de pertenecer al segundo grupo.

Enrique Pezzoni es actualmente profesor en la Universidad de Buenos Aires, donde dirigió hasta hace poco el Departamento de Letras. Es asesor literario de la Editorial Sudamericana y ha realizado celebradas traducciones de textos de la literatura moderna no menos célebres (*Lolita*, *Moby Dick*). Ejerce, en una palabra, la crítica literaria en distintos ámbitos, cada uno de los cuales supone un conjunto de operaciones y estrategias de lectura diferentes y que se articulan con el campo intelectual, el público, el mercado y los mecanismos de consagración, también de manera diversa.

Los textos reunidos en este volumen hablan de esta multiplicación de espacios de circulación, estrategias argumentativas, objetos y metalenguajes. Hay, en efecto, artículos que son la escritura de exposiciones realizadas en el ámbito del Seminario que coordina durante años en el Instituto Nacional Superior del Profesorado ("Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt", "Mito y poesía en Enrique Molina"), otros fueron concebidos como prólogos ("Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social") o reseñas para suplementos literarios ("Cortázar: una relectura de sí mismo") o revistas especializadas ("Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea"). En todos los casos, sin embargo,

es posible rastrear una serie de constantes, la persistencia de un modo de leer, una mirada que reiteradamente vuelve sobre los mismos objetos.

Los artículos reunidos en este libro aparecen clasificados, salvo uno, en tres apartados: *Borges*, *Poetas*, *Narradores* y *Notas*. Ya se sabe que la clasificación es uno de los géneros más sutiles y caprichosos y que ninguna logrará igualar a la famosa clasificación zoológica según cierta enciclopedia china. Ésta, sin embargo, lo intenta, a partir de una taxonomía que en su arbitrariedad habla de una teoría de la lectura y la escritura en la que, resulta obvio, la posición de Borges (la enciclopedia china) es central. *Borges* es el apartado inicial y es la obsesión por/de la letra borgeana lo que Pezzoni parece querer exhibir en ese apartado. Ni como narrador, ni como poeta, Borges aparece en *El texto y sus voces* como una rúbrica, un nombre, una tautología. Arlt, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Felisberto Hernández refieren la narratividad; Enrique Molina, Alejandra Pizarnik, Alberto Girri representan la poeticidad. Borges solo remite a sí mismo: es ese nudo de la literatura argentina (pero también de la biografía intelectual de Pezzoni) ante el que solo cabe la fascinación.

Pero volvamos a la clasificación: hay, por un lado, un artículo marginal, no catalogado: "Transgresión y normalización..." que encabeza esta recopilación y lo hace de manera doblemente excéntrica: una excentricidad topológica y también temática. Se trata de una lectura de conjunto de la literatura argentina, desde Borges hasta Cortázar, recorrido que permite a Pezzoni formular algunas hipótesis de política cultural y definir un sistema literario a partir de esas hipótesis. Ese objeto (el sistema, cierta versión de la "tradición" literaria) no volverán a aparecer de manera explícita.

En segundo término, *Borges* recopila tres artículos dedicados a la poesía (*Fervor de Buenos Aires*, *La cifra*) y los ensayos (*Otras inquisiciones*) de Borges, escritos en distintos momentos de la autobiografía que *El texto y sus voces* propone representar, y que permiten dar cuenta de algunas de las constantes y discontinuidades de las que más arriba se habló. Entre "Aproximaciones al último libro de Borges" (1952) y "*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato" (1985) puede señalarse la misma preocupación por la superficie textual, el espesor de la escritura, el modo en que lo real es construido a partir de una serie de mecanismos discursivos: una suerte de microscopía textual que pone en escena el carácter fundamentalmente formal de la literatura (el carácter formal del sentido, el carácter semántico de las formas).

Hay, sin embargo, una serie de discontinuidades que vale la pena tener en cuenta. En el primero de los artículos sobre Borges

puede leerse, de manera más o menos lateral, una definición de toda su literatura a partir de un conjunto de "conectores" entre *Otras Inquisiciones* y los anteriores libros de Borges (*Discusión*, *El Aleph*, *El tamaño de mi esperanza*) y entre los textos y algunos de sus contextos discursivos (cierta crítica contemporánea). Lo que puede leerse en este artículo, para decirlo rápidamente, es una intervención estético-política en la misma línea que el primer artículo del volumen. "Cortázar pudo señalar el peligro de todas las actitudes de vanguardia y las obras experimentales que se normalizan *por falta de un contrario dialéctico*. Cuando esas actitudes se reiteran sin avanzar, dejan de ser tensiones contra algo que les sea heterogéneo y se convierten en modelos de sí mismas: entran en la tradición del decoro" (p. 27), bien puede ser un desarrollo de la sentencia pronunciada a propósito de ciertos apólogos de Borges: "Lo asombroso, cuando es deliberado, se desvanece sin decretar la sorpresa del futuro" (p. 36).

Estas evaluaciones del sistema literario aparecen amortiguadas en el artículo sobre *Fervor de Buenos Aires*. Si bien es cierto que aquí se discute (o no) con otros críticos (Sarlo, Molloy: cfr. pp. 77 y ss.), lo que aparece con mayor evidencia es que el objeto de discurso es ahora *el texto* y ya no el sistema literario o el campo intelectual: énfasis progresivo de la microscopía textual, tematización casi excluyente de problemas literarios (géneros, dispositivos textuales), especialización.

Una de las discontinuidades que el libro exhibe tiene una relación fuerte con la anterior: a propósito de *Fervor...* Pezzoni trabaja con el género autobiografía ("Empeño del yo que se sabe simulacro pero persiste en él creando el espacio donde manifestarse. La autobiografía se vuelve autorretrato", p. 82). Este postulado, de apariencia modesta, implica, sin embargo, un recorrido por toda la bibliografía sobre el género (bastante voluminosa, por cierto) y su evaluación: la autobiografía, en relación con tipos de textos peculiares como el poema, se vuelve autorretrato.

Todo este tramado teórico (hay, además, citas de Lotman, Jauss, Deléuze) sirve para definir un tipo de escritura: la crítica puesta en una relación fuerte con la teoría, la lengua como una superficie no siempre transparente.

Tal la ficción que *El texto y sus voces* arma: el primer artículo se ofrece como programa: así se leen —dice— la relación entre procedimientos constructivos y materiales, los modos de representación, la literatura. Luego se afirma, en relación con ese programa: así se leen los textos.

Los poetas reunidos en el segundo apartado del libro (y esto es una nueva inflexión: crítica ya no del texto o de los textos sino

de ciertos textos de ciertos autores: recorte en el orden de las preferencias, del deseo y la escritura), Alberto Girri, Enrique Molina, Octavio Paz, Alejandra Pizarnik marcan los hitos del sistema literario antes definido "intensionalmente" y permiten el despliegue fascinante de un raro privilegio: leer poesía, práctica que en los últimos veinte años ha sido prácticamente expulsada de la crítica. Leer poesía: tal vez porque la teoría también ha relegado el poema en tanto objeto de reflexión a un lugar subalterno o porque se trata de textos excéntricos, a menudo resistentes a las categorizaciones más usuales (enunciación/enunciado) y ligeramente anacrónicos.

Lo cierto es que Pezzoni lee brillantemente poesía (los artículos sobre Enrique Molina y Alejandra Pizarnik son pruebas irrefutables), lo que alcanzarían para asegurarle un lugar en el breve cielo de la crítica argentina. Pero allí están los artículos reunidos bajo el título *Narradores* (Roberto Arlt, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Bioy Casares y Eduardo Wilde), que compiten con los anteriores y permiten acceder a la compleja trama de saberes que sostienen las distintas lecturas. Ya se dijo, siempre hay un saber teórico (más o menos explicitado) tomado básicamente de las corrientes estructuralistas con algunos (pocos) elementos tomados de las corrientes sociológicas (porque la sociología *nivela* las "diferencias" y por eso se la rechaza, cfr. p. 78) y una fuerte inflexión lingüística especialmente notable en el artículo sobre Roberto Arlt.

En suma, y antes de pretender "agotar" este libro, la selección de artículos y notas aquí reunidos contribuyen al re-conocimiento de una dilatada trayectoria crítica cuyos frutos permanecían hasta ahora dispersos. Son, además, lecturas extremadamente seductoras de textos (y géneros) no muy frecuentados. El campo de saber que legitima estas lecturas es heterogéneo (desde la lingüística hasta la erudición teatral) y esa misma heterogeneidad puede servir como curiosidad o como ejemplo. Y además, *El texto y sus voces* construyen una identidad a partir de un laberinto de lecturas, preferencias y rechazos: "Ver, verse, ir, irse en busca de sí" (p. 304). ¿Qué otra cosa es la escritura?

DANIEL LINK

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, *La Galicia decimonónica en las Comedias Bárbaras de Valle Inclán*. La Coruña, Ediciós do Castro, 1983, 292 pp.

La bibliografía de Valle Inclán se ve notablemente enriquecida con la aparición de este libro. La interpretación que hace María-

del Carmen Porrúa de una obra relativamente poco estudiada como son las *Comedias Bárbaras* de Valle Inclán reviste un interés que sobrepasa la crítica en sí misma, haciendo compartir la importancia con los numerosísimos aportes contextuales que el libro presenta.

De las distintas relaciones que pueden proponerse entre la obra literaria y la realidad, la autora eligió el estudio de la Galicia decimonónica y sus aspectos históricos, sociales, políticos y económicos y su reflejo en el texto de las *Comedias Bárbaras*. De esta manera se estudia el referido contexto en forma dinámica y doble: como un conjunto de elementos constitutivos de una antropología de Galicia en el siglo XIX, y como la explicación del carácter de los conflictos, actitudes de los personajes, su lengua y su gestualidad. El gran despliegue y exposición analítica del material extraliterario que este libro ofrece es, por lo tanto, imprescindible, dado el método elegido para llegar a interpretar las *Comedias Bárbaras* y, sobre todo, situarlas en su justa definición crítica. En este aspecto, el acercamiento crítico que Porrúa realiza, consigue mostrar en detalle aspectos poco conocidos del material contextual. De esta manera, muestra su importancia el problema de las situaciones jurídicas (por ejemplo, lo relativo a los *foros* o al *derecho de paso*) u otras realidades que, aparentemente, pueden aparecer alejadas de la realidad intrínseca de las *Comedias Bárbaras*, pero que, como se ve claramente en esta exposición crítica, son verdaderas apoyaturas de la situación textual. Por lo tanto, es claro que uno de los fines de este libro es deslindar dos planos que coexisten en las *Comedias Bárbaras*: el de la motivación y el de la invención. El plano de la motivación es el de la realidad histórico social del momento (Galicia, siglo XIX); el plano de la invención es la creación del mundo imaginario de la obra, su elaboración. Motivación e invención se funden y confunden en las *Comedias Bárbaras*, dando por resultado el universo particular y único que es la obra artística. En el caso de Valle Inclán, el mundo de sus *Comedias Bárbaras* está situado, apoyado en un ámbito preciso y bien conocido: Galicia en el siglo XIX. Ese ámbito se halla transformado, elaborado, pero nunca —como se advierte, gracias al material presentado— cambiado o desvirtuado.

Otro elemento de especial interés lo constituye el capítulo correspondiente al lenguaje. También aquí, lo que podría llamarse método de deslinde, demuestra su eficacia. Los distintos léxicos, niveles y actitudes lingüísticas están descriptos y analizados minuciosamente. La variedad y complejidad de problemas que el vocabulario de las *Comedias Bárbaras* presenta (galaicismos, arcaísmos, americanismos y neologismos) requiere un tratamiento que al deslindar sus límites explique su significación. Solo así, puede llegarse a conclusiones como las que Porrúa enuncia acerca de la función del len-

guaje como desnivelador social, o también el poder establecer los niveles de prestigio lingüístico en la relación del gallego con el castellano.

Con el mismo acierto se ha investigado acerca del folklore o las costumbres gallegas, aportando elementos válidos para el deslinde metodológico que permite comprender tanto el ideario lingüístico de Valle Inclán como su función estética.

El amplio registro de elementos extraliterarios que estructuran la realidad del texto han permitido a Porrúa afirmar entre las muchas conclusiones:

Se ha demostrado que en el país subsistían derechos feudales, como el derecho de paso, que el lenguaje es simplemente agalaicado con muy pocos reales arcaísmos y que la desmesura de las pasiones que agitan a los personajes indican su momento incierto de movilidad social, su falta de seguridad en el nuevo orden, su negativa rotunda a desprenderse de su idiosincrasia de privilegios.

Con lo que se aprecia claramente el funcionamiento de un método que conjuga la realidad histórico social con la realidad del texto. En suma, gracias al método empleado, Porrúa arriba a un número de conclusiones convergentes: el realismo de Valle Inclán, sin ser el de un Galdós o un Balzac, se basa en apoyaturas reales y sus personajes están dominados e inmersos en la realidad que los circunda; realidad que ha sido verificada en lo histórico, lo social y lo político. El mundo de las *Comedias Bárbaras* es el mundo de una sociedad en cambio: los viejos poderes y las nuevas clases.

Este libro no es solo un aporte a la bibliografía de Valle Inclán y sus *Comedias Bárbaras*, es un aporte metodológico en el que los materiales presentados exhaustivamente son en sí mismos una valiosa contribución, y sus conclusiones van más allá del objetivo propuesto.

ROBERTO YAHNI



## SIGLAS

- AA VV Autores varios
- CEDAL Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
- FCE Fondo de Cultura Económica, México
- PUF Presses Universitaires de France, Paris
- UBA Universidad de Buenos Aires

## Í N D I C E

	Pág.
ANA MARÍA BARRENECHEA, Introducción . . . . .	3
ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE, Historiografía de la literatura en sociedades plurinacionales (Multilingües y pluriculturales) (Un escorzo) . . . . .	5
ROSALBA CAMPRA, La búsqueda de categorías críticas en el siglo XIX: <i>Escritores y poetas sud-americanos</i> de Francisco Sosa . . . . .	27
HAROLDO DE CAMPOS, Tradición, traducción, transculturación: historiografía y ex-centricidad . . . . .	45
MARTA GALLO, Historiografía e historias de la literatura hispanoamericanas . . . . .	55
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Sócrates yerbero: los negros y la historia en <i>El siglo de las luces</i> de Alejo Carpentier . . . . .	75
HANS ULRICH GUMBRECHT, Sobre la (no) interpretación (literaria) . . . . .	101
JOSEFINA LUDMER, Dos notas para una historia posible del género gauchesco . . . . .	119
GRACIELA MONTALDO, Los años veinte: un problema de historia literaria . . . . .	129
ANA PIZARRO, Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad . . . . .	145
CLAUS UHLIG, Historiografía literaria y cambio de épocas: esbozo de una teoría del discurso . . . . .	157
SUSANA ZANETTI, La lectura en la literatura latinoamericana. Algunas consideraciones . . . . .	175
ANA MARÍA ZUBIETA, La historia de la literatura. Dos historias diferentes . . . . .	191

## RESEÑAS

ALBERTO ESCOBAR, ENRIQUE BALLÓN y LUIS MILLONES, <i>Antología general de la prosa del Perú</i> , Silvia Delfino . . .	215
GABRIELA MORA, <i>En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica</i> , Laura Pollastri . . .	221
SUSANA REISZ DE RIVAROLA, <i>Teoría literaria. Una propuesta</i> , Jorge Panesi . . . . .	223
ENRIQUE PEZZONI, <i>El texto y sus voces</i> , Daniel Link . . .	230
MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, <i>La Galicia decimonónica en las Comedias Bárbaras de Valle-Inclán</i> , Roberto Yahni . .	233
SIGLAS . . . . .	236

**Esta revista se terminó de imprimir  
en R. J. Pellegrini e hijo Impresiones,  
San Blas 4027, Buenos Aires, Argen-  
tina, en el mes de setiembre de 1988**

## PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Angel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).

Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).

Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).

Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy McMahon (1965).

Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recoopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología*. (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).

*Poesías varias* (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).

Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).

