

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos

**“Lo latinoamericano” en el discurso sobre
la literatura latinoamericana: identidad y
autonomía de la obra literaria”**

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Estudiante:

César Barros Arteaga

Profesor Guía: Grínor Rojo

Santiago noviembre, 2007

Introducción .	1
Capítulo 1. Establecimiento del campo literario: los dos niveles de la literatura latinoamericana en José Enrique Rodó y José Martí .	5
1. Autonomización de la esfera literaria .	5
2. José Enrique Rodó: los poetas de América . .	10
3. José Martí: reflejos, prácticas, profecías .	15
4. Dos literaturas latinoamericanas . .	19
Capítulo 2. Emar y Borges: arte por el arte, lo universal, lo latinoamericano .	23
1. Las vanguardias: autonomía artística y crítica a la institución burguesa . .	23
2. Juan Emar: no hay obra de arte deslocalizada .	27
3. ¡Uno, dos, tres... no sé cuántos Borges! .	33
a) Borges vanguardista . .	34
b) La universalidad: no en las orillas sino desde las orillas .	36
Capítulo 3. Interludio Crítico .	43
1. La teoría literaria y su(s) objeto(s) .	43
2. Roberto Fernández Retamar: ¿para una teoría literaria hispanoamericana? . .	45
Capítulo 4. Ni latinoamericanos ni universales (pero ambos) .	53
1. En búsqueda de la editorial (española) perdida .	53
2. <i>McOndo</i> y el <i>manifiesto del crack</i> : diversificación de la producción; cambios de estrategias . .	56
3. Premios y polémicas: Padilla y Volpi y la legitimación (editorial) de una nueva literatura hispanoamericana .	63
Capítulo 5. Propositiones/ Conclusiones .	69
1. Lo latinoamericano como la vara de medida .	69
2. Lo particular/lo específico: la literatura y sus contextos .	72
Bibliografía general .	81

Introducción

Desde el comienzo de nuestras repúblicas, y aún antes de los procesos de independencia, la crítica literaria ha intentado de distintas maneras especificar qué es lo propiamente latinoamericano, chileno, argentino, etc., de nuestra literatura. Para esto se ha recurrido a distintas estrategias basadas también en diferentes corrientes de pensamiento. Ha habido ya intentos de compilar y analizar la historia de esta problemática. Lo primero que debemos decir aquí es que este trabajo no es uno de estos intentos. Aquí no he tratado de establecer un seguimiento histórico de lo que he rotulado como la problemática de 'lo latinoamericano en la literatura latinoamericana'. Mi trabajo tiene propósitos mucho más modestos. Lo que he intentado hacer es recorrer una ínfima parte de las actualizaciones de la discusión. Más aún, aquí ni siquiera se encontrará el recorrido de la problemática en la carrera intelectual de cada autor analizado, sino un análisis de algunos pocos textos de cada uno. Lo que me movió a recorrer esta problemática es justamente su persistencia y los argumentos disímiles con los que cada autor se enfrenta a ella.

Este trabajo comenzó al notar que dos escritores mexicanos contemporáneos (Ignacio Padilla y Jorge Volpi) defendían con fuerza su derecho a plantearse como escritores latinoamericanos. Algo había en sus obras que los exiliaba del panteón. En realidad era algo bastante simple: sus novelas no se situaban en Latinoamérica, no tenían personajes latinoamericanos, no contenían modismos y parecían acercarse (peligrosamente para algunos) a temáticas de novelas europeas. Se les tachó de europeizantes, a lo que ellos respondieron que sus novelas eran novelas mexicanas en una nueva línea que Padilla llama germanófilas. El ataque y la presión a la que estos

autores estuvieron sujetos no me sorprendió tanto (era bastante esperable que esto ocurriera; la estrechez del ojo crítico quedó manifiesta en el caso: los argumentos a favor de estos escritores fueron tan arbitrarios como los ataques) como la reacción de los mismos escritores: su porfía en reclamar su derecho a ser considerados escritores latinoamericanos y, más importante aún, el derecho de sus novelas a participar de esta membresía.

Este hecho me dirigió hacia otros textos que ya había leído en los que la problemática era la misma. Recordé aquel texto de Rodó en el que entre alabanzas a Rubén Darío reclama que este, evidentemente, no es el gran poeta de América. Claro, para Rodó, Darío era mucho más que eso. Pero ese eso quedaba bastante nebuloso. “El escritor argentino y la tradición” me pareció un texto que de una u otra manera se acercaba a los otros por su carácter también ambiguo: Borges comienza su ensayo planteando que lo que va a tratar es un pseudo problema. Paradójicamente, no solo discute este ‘pseudo problema’ sino que finalmente, lo resuelve. Algunos textos que había leído de José Martí me parecieron interesantes desde el punto de vista de esta problemática porque compartían elementos de los postulados de Rodó, pero también establecían otras coordenadas de pensamiento. “Presentación del país *McOndo*” de Fuguet y Gómez vino por añadidura a las intervenciones de Volpi y Padilla (ambos participantes de la antología y completamente contemporáneos a esa situación). Conocía algunas de las contribuciones de Juan Emar en el diario *La Nación* en los años veinte y me pareció que era casi un deber incluirlo en este trabajo. La frase ‘ahora comenzamos a ponderar la importancia del pensamiento de Juan Emar’ quizás se ha repetido más de lo que se ha leído a este autor. Lo que espero mostrar aquí es la originalidad y la profundidad de este pensamiento desplegado en esas pequeñas notas que Patricio Lizama ha dejado a nuestra disposición. Sus opiniones acerca del asunto que nos convoca demuestran una lucidez que, me parece, pocos escritores han conseguido. Por último, he incluido un apartado especial dedicado a Roberto Fernández Retamar porque me parece que su ensayo se dedica más que directamente a esto de ‘lo latinoamericano en la literatura latinoamericana’ ofreciendo giros polémicos. Por bastante tiempo este ensayo fue una especie de hito en la discusión y sus aciertos y problemas merecen ser analizados en profundidad. Como se ve, la elección de autores y textos es del todo arbitraria. No podría ser de otra manera.

Como dije más arriba, no he intentado establecer una genealogía histórica de esta problemática (aunque sí sigo el orden cronológico de la publicación de los ensayos). Lo que he intentado hacer en las páginas que siguen es una lectura metódica de algunos textos con el fin de establecer los presupuestos que subyacen a cada propuesta. En el caso de Rodó y Martí tenemos evidentemente una preocupación por la formación de la nación en un contexto geopolítico cambiante. Hay una modernidad que está entrando con fuerza a Latinoamérica y estos dos autores son claves en el pensamiento que se aboca al “¿Qué hacer?” ante estos cambios. La reflexión acerca del papel de la literatura y el arte en este proceso fue vital para ambos pensadores. En el capítulo dedicado a ellos intento rastrear los aportes y contradicciones que comportan sus intervenciones en relación a la latinoamericanidad de la literatura y cuáles son los presupuestos filosóficos y estéticos que mueven sus opiniones. El mismo *modus operandi* será encontrado en cada capítulo

(a excepción del último). La metodología consiste en hacer una lectura descriptiva que encuentra fisuras y potencialidades con respecto al tema.

En el segundo capítulo analizo algunas de las intervenciones de Juan Emar en su espacio dentro del diario *La Nación* titulado *Notas de arte*. Como todos los textos analizados, las intervenciones de Emar están puestas en tensión con otras posiciones antagónicas. Sus proposiciones estarán enmarcadas dentro de un ataque mordaz en contra de la oficialidad crítica de la época, la que consideraba que tanto la literatura como las artes plásticas debían abocarse al color local: una obra era más chilena en cuanto más color local contenía. Pero hay que notar que el ataque de Emar también supone una crítica al europeísmo de cierto gusto burgués. El escritor, entonces, intentará establecer una posición, no intermedia, sino, me parece, materialista y militante, en definitiva vanguardista, en cuanto al valor del arte y sus relaciones con el contexto de producción. En el caso de Borges me centraré principalmente en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, pero me ha parecido interesante mostrar a otro Borges, igualmente vanguardista, que aboga por principios bastante disímiles al de su ensayo de los años cincuenta. Aunque muchos han visto en el criollismo del primer Borges una semilla del autor de *Ficciones* (y aunque esta genealogía es posible y muy probable) es interesante ver las diferencias, sobre todo en el espacio de la vanguardia argentina y latinoamericana. Como se sabe, su ensayo de los años cincuenta parece atacar también a los buscadores de color local, aunque este enemigo para la época había perdido casi todo (pero no todo) su peso histórico.

En el pequeño apartado sobre Fernández Retamar me dedico a examinar, sobre todo, las fisuras de su esquema conceptual. Hay una contradicción muy fuerte en su ensayo entre, por un lado, la proclamación de la autonomía relativa de la obra literaria y, por otro, la casi total sujeción de la esfera literaria al contexto económico y político (lo que tiende a anular la primera posición). Esta contradicción, por supuesto, tiene que ver con la misma conceptualización no solo de la autonomía de la obra literaria, sino con la concepción misma de lo político y la relación que se puede establecer entre estos dos elementos. Como los demás textos, el del crítico cubano está en tensión con otras voces que intentan establecer una literatura universal en contra de una literatura local (su crítica a Alfonso Reyes es parte importante del ensayo). Fernández Retamar plantea una y otra vez el carácter local de toda literatura (con lo cual estamos de acuerdo) y para esto despliega un edificio teórico que debemos analizar con cuidado.

McOndo y los textos de los mexicanos que pertenecen a la autodenominada ‘generación del crack’, responden sobre todo a una necesidad de reposicionar la figura del escritor y la de sus libros en un mercado editorial anquilosado. El texto de los chilenos es de manera central un llamado de atención dirigido al mercado editorial (principalmente español) en el que los autores reclaman un puesto. El ataque se da en contra del ‘realismo mágico’ y su agotamiento, evidentemente no mercantil, sino como modo de relatar Latinoamérica. Pero lo que podemos ver aquí es que se quiere cambiar un patrón por otro. Lo que se puede ver entonces es una dinámica en que se plantea “Latinoamérica, o la literatura latinoamericana, no es esto, es esto otro”: una dinámica de sustitución. Algo parecido se da en los textos de Volpi, Padilla *et al.* En este caso la reivindicación es aparentemente menos identitaria y más formal. Los mexicanos abogan

por una vuelta a la ‘novela profunda’, a la preocupación estética por sobre la preocupación identitaria. Pero, como se verá, esta lucha por la autonomía estética está en constante tensión con una búsqueda de lo latinoamericano.

Como se podrá apreciar, en este trabajo lo que hago es seguir en distintos momentos y distintos lugares de Latinoamérica una serie de actualizaciones de la pregunta: ¿Qué es lo latinoamericano en la literatura latinoamericana? Pero, como se verá también, me interesa menos la respuesta que los dispositivos que se emplean para responderla. Más aún, lo que es de más interés en el seguimiento de esta pregunta es que en cada una de sus actualizaciones lo que se puede ver es la introducción, directa o indirecta, de una serie de otras preguntas. Como decía Louis Althusser, es solo siguiendo y revisando las preguntas que podemos encontrar lo que está en juego en una determinada problemática. Muchas veces la pregunta es formulada porque ya tiene una respuesta y esta dinámica es una parte importante de mi análisis. Como planteaba Pierre Macherey:

Una verdadera historia de las preguntas revela que estas son dispersas e intermitentes. El estado presente de una pregunta -si es que estamos usando la expresión en su verdadero valor en vez de denotar una vaguedad inerte, definitiva y suprahistórica- es de hecho una conjunción de una serie de preguntas. No hay una pregunta definitiva y, probablemente, nunca ha habido una pregunta aislada.¹

A lo largo de este trabajo espero desenmascarar esas otras preguntas y respuestas que rodean a la interrogante acerca de lo latinoamericano en la literatura latinoamericana e intentar explicar el por qué de estas preguntas y cuáles son sus consecuencias. Al final de este trabajo he intentado construir (o compilar) un aparato teórico que sugiere otras maneras de encarar esta pregunta, o quizás, de superarla en la forma en que se ha desarrollado mayoritariamente hasta ahora. Allí abogo por el estatuto de autonomía relativa de la obra literaria, por la relación interna que la obra establece con su exterior y por el concepto de especificidad en contraposición al particularismo y la sujeción excesiva de la obra literaria a su contexto. En este último apartado no intento resolver la pregunta, sino que intento postular una base teórica que nos puede permitir afrontarla o, como decía también Althusser, cambiar el terreno en el que la pregunta se desenvuelve.

¹ Pierre Macherey. *A Theory of Literary Production*. Trans. Geoffrey Wall. London: Routledge, 2006. p. 9. De aquí en adelante todas las traducciones del inglés son mías a menos que se indique lo contrario.

Capítulo 1. Establecimiento del campo literario: los dos niveles de la literatura latinoamericana en José Enrique Rodó y José Martí

1. Autonomización de la esfera literaria

Podemos rastrear índices de la discusión acerca de lo que es o debería ser la literatura latinoamericana en tiempos de la colonia, cuando se elaboraron catálogos y catastros de la producción literaria continental con el fin de distinguir sus contornos específicos². La discusión se hace más relevante y sistemática luego de los procesos de emancipación. Dentro de los diversos proyectos nacionales se le da un valor central a la producción literaria. Esto se enmarca en lo que los intelectuales del siglo XIX concibieron como la *emancipación intelectual* del continente. Para Bello, Echeverría, Sarmiento, Lastarria o

² Para un recorrido detallado de las distintas concepciones que animan la historiografía literaria latinoamericana consultar el libro de Beatriz González-Stephan *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. Madrid, Iberoamericana, 2002.

Bilbao, entre otros muchos, la independencia de las naciones hispanoamericanas no estaría completa hasta que se diera este proceso de emancipación intelectual. Para que esto ocurriera debían existir culturas nacionales propias y, por supuesto, como bien ha expuesto Ángel Rama, la noción de cultura dependía casi enteramente del dispositivo letrado. Así, en un conocido discurso Lastarria proponía: “Se dice que la literatura es *la expresión de la sociedad*, porque en efecto es el resorte que revela de una manera explícita las necesidades morales e intelectuales de los pueblos”³.

La noción de literatura era en estos tiempos bastante extensiva. Se consideraba literatura no solo los textos poéticos y novelescos sino todo tipo de producción textual. Esta conceptualización de la literatura no es solo una cuestión terminológica, sino de objeto. Tanto los textos de ficción como los líricos formaban parte de un corpus literario extenso dentro del cual los textos compartían una serie de características o funciones asignadas por la hegemonía intelectual de la época. La literatura era, por sobre todo, el espacio de la expresión de los pueblos, y por tanto, uno de los dispositivos identitarios más fuertes. Se respondía a las preguntas quiénes somos o quiénes queremos ser, a través de textos periodísticos y académicos, pero también en la poesía y la ficción. Ejemplos de esto último son la ‘hibridez’ genérica del *Facundo* de Sarmiento, la alegoría política en “El matadero” de Echeverría o las novelas de Lastarria. Esta problemática es conocida y ha sido estudiada extensivamente; lo que a mi me interesa resaltar es que el estatuto de la literatura era el de la producción textual y que todo texto compartía con el resto de los géneros textuales una función primordialmente identitaria. Evidentemente se discutía acerca de lo que tenía que ser la literatura, pero esta discusión tenía siempre un trasfondo pedagógico; giraba principalmente en torno a sus contenidos, a si estos se ajustaban a los proyectos emancipatorios de la cultura. Esto es evidente en los proyectos identitarios que encarnaron relatos fundadores como *Martín Rivas* (1862) en Chile⁴ o *María* (1867) en Colombia, y es una consecuencia de esta estrecha relación entre lo que se considera cultura y lo que es considerado literatura: en el siglo XIX estos son términos prácticamente intercambiables.

De esta manera, el intelectual de la época se preguntaba y proponía diversos proyectos acerca de lo que debía ser la cultura nacional, privilegiando mayoritariamente este tipo de discusión por sobre una más teórica sobre el estatuto mismo de conceptos como ‘cultura’ y ‘literatura’. Para que una reflexión más teórica y específica sucediera, las diversas esferas de la cultura debían autonomizarse. Tanto la noción de escritor-intelectual como la de cultura son todavía en esta época profundamente orgánicas. No siempre *desde* el poder, pero muy cercanos a él, los intelectuales

³ “Discurso inaugural sociedad literaria chilena”. *Obras Completas*. Vol 10. Santiago: Barcelona, 1912. p. 122. (Énfasis en el original).

⁴ El trasunto pedagógico-identitario es visible en lo propuesto por Blest Gana acerca de la novela de costumbres: “Vivimos en una época de transición, y del contraste que resulta de este estado excepcional de nuestra sociedad, nacen variedad de tipos, multitud de escenas, que el novelista de costumbres puede aprovechar si posee las facultades de observación que debe tener para sacar partido de los hechos que acaecen a su alrededor, de la fisonomía espacial de nuestra sociedad, y hacerlos servir a los altos fines que a la literatura bien entendida le cumple realizar.” “Literatura chilena: algunas consideraciones sobre ella.” *Los Novelistas como críticos*. Comp. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 55.

asumieron la tarea de la formación de los nuevos Estados-nación. Tal como sus textos, el escritor cumple una serie de funciones más allá de las de creador: es político, periodista, educador y muchas otras cosas a la misma vez. No es que el intelectual trabaje necesariamente y al mismo tiempo en estas diversas esferas sino que en cada una de sus intervenciones está haciendo ejercicio de esta multifuncionalidad. Con la autonomización de las diversas esferas el valor y posición de los diversos géneros textuales y de sus productores la situación cambiará de manera profunda. La crítica está de acuerdo unánimemente en localizar la autonomización relativa de la literatura producida en el continente en el movimiento modernista a finales del siglo XIX y comienzos del XX⁵.

Hay diversas maneras de plantear la cuestión de la autonomía de las esferas en la sociedad. El conocido *dictum* de Max Weber en el que sostiene que esta autonomización es consecuencia de un proceso de secularización de las sociedades occidentales es un buen punto de partida. Este proceso de secularización será ni más ni menos que la modernidad. Así, los procesos de modernización son principalmente procesos que producen una tendencia hacia una separación de la sociedad en diversas esferas, autónomamente relativas, con sus propias reglas y racionalidades. Jürgen Habermas, siguiendo a Weber desde cerca, lo explica de la siguiente manera:

El proyecto de la modernidad, formulado en el silo XVIII por los filósofos de la Ilustración, consistió en sus esfuerzos por desarrollar ciencias objetivas, moral y ley universales y arte autónomo, de acuerdo con sus lógicas internas. Al mismo tiempo, este proyecto intentó liberar los potenciales cognitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas. Los filósofos de la Ilustración querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida cotidiana.⁶

Como en el resto del mundo, y según las peculiaridades político-económicas nacionales y regionales, Latinoamérica es parte de este proceso de modernización y, consecuentemente, de una autonomización de sus esferas. Como ya se ha dicho, el papel del intelectual en los comienzos de los proyectos nacionales es orgánico. El caso de Andrés Bello es paradigmático en este sentido. Si analizamos los acontecimientos de la vida cultural chilena del primer tercio del siglo XIX, Bello aparece por todas partes. No solo es el primer director de la nueva Universidad de Chile, sino que también es el redactor del Código Civil, poeta excelso, autor de la nueva gramática, fundador del diario *El Araucano*, y una lista que puede seguir casi infinitamente. Como plantea Ángel Rama, el trabajo de los letrados o publicistas (la palabra 'intelectual' comenzaría a ser usada solo a fines del siglo XIX en Francia en el contexto del *affaire* Dreyfus), se expandió notablemente luego de la emancipación: "A las [actividades intelectuales] ya existentes en la administración, las instituciones públicas y la política, se agregaron las provenientes del rápido crecimiento de tres sectores que absorbieron numerosos intelectuales,

⁵ Algunos textos que desarrollan esta temática son Ángel Rama *Op. Cit.*, Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. 1989. Ensayo. Santiago: Cuarto Propio, 2003 y Gínor Rojo "En el centenario de Azul" *Hispanamérica* 51 (1998): 3-18.

⁶ "Modernity – An Incomplete Project" *Art in Theory*. Ed. Charles Harrison y Paul Wood. Malden: Blackwell, 2003.p. 1127.

estableciendo una demanda constante de nuevos reclutas: la educación, el periodismo y la diplomacia”⁷. Nótese que Bello no solo participa de todas, o casi todas, estas instancias, sino que además es el gran organizador de estas en el Estado chileno.

Para que haya una autonomización de la esfera artística, y consecuentemente del subcampo literario, deben existir una serie de elementos. Podemos decir que la autonomización está ‘completa’ cuando el escritor se profesionaliza, lo que conlleva que existan instancias legitimadoras de esa profesionalización; que la profesionalización signifique que el escritor es un conocedor de una serie de instrumentos (de un capital cultural específico) y un público lector que, como plantea Bourdieu es “también un mercado de compradores virtuales capaces de dar a la obra una sanción económica, la cual, además de que puede asegurar la independencia económica e intelectual del artista, no siempre está desprovista de toda legitimidad cultural”⁸. La crítica latinoamericanista en general ha propuesto que en Latinoamérica esta autonomía nunca se da de la manera paradigmática en la que, por ejemplo, se habría dado en Francia (esto se relaciona con concepciones como las de “modernidad periférica” o “modernidad alternativa”). Aunque compartimos esta opinión en su dimensión diferencial, es necesario agregar con Bourdieu que esta autonomización siempre es relativa y *nunca* se da de manera absoluta. Lo que queremos evitar es interpretaciones de la realidad cultural de los países latinoamericanos que al intentar darle su especificidad terminan por caer en esencialismos. Es cierto, el mercado literario no adquirirá una legitimación hasta bien entrado el siglo veinte, y los intelectuales latinoamericanos han mantenido una relación con el Estado, y con otras instituciones, bastante compleja, pero esto no termina de explicar la especificidad de su campo literario. La autonomía siempre es relativa y es esa relación la que hay que investigar.

Con el modernismo latinoamericano, estas condiciones se afianzarán, al menos en una mínima medida capaz de generar una autonomía relativa. Como plantea Rama, “Con el movimiento modernista dentro del cual se sitúa Darío, comienza, si no una profesionalización del artista, que por el momento era impensable, una especialización que la incipiente complejidad de algunas sociedades hispanoamericanas acarrea, al generar personalidades consagradas a la multiplicidad de tareas que antes recaían sobre el ‘vate’”⁹. Esto significa que el escritor, aunque sigue muchas veces siendo un intelectual de gran voz (como es el caso de Martí y Rodó, autores de los cuales nos ocuparemos en este capítulo), no necesariamente tiene una posición alineada con el

⁷ *La ciudad letrada*. Santiago: Tjamar Editores, 2004. p. 102.

⁸ “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del Estructuralismo* México D. F.: Siglo XXI, 1967. p. 141.

⁹ *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970. p. 8. Julio Ramos discute esta postura de Rama atribuyéndole al período anterior el comienzo de la autonomía literaria. Dice el crítico: “Históricamente, entonces, el ámbito alternativo de la literatura moderna (no por casualidad identificada, en los ochenta, con la poesía, el primer modo que se desprendió de la vida “práctica”), no fue inventado por los poetas o literatos ya especializados. El mismo ímpetu de racionalización, cancelando la autoridad de las letras, generó, por exclusión, ese espacio devaluado por Hostos, donde sin embargo iría emergiendo un sujeto literario; sujeto que erige su voz por el reverso -y como crítica- de la racionalización, su voz cargada de valor “espiritual” precisamente en un mundo ya desencantado y mercantilizado”. *Op. Cit.* p.81.

poder. En términos althusserianos, aunque la literatura es un Aparato Ideológico del Estado, en su autonomía relativa la relación con el poder del Estado no es directa ni unilateral: el texto literario funciona de manera específica, semi-independiente¹⁰. Aunque para el filósofo francés la literatura, como AIE, generalmente tendrá una función ideológica alineada con la clase que detenta el poder, su teoría de la totalidad estructurada no solo plantea una lógica particular de la práctica estética, sino que también resalta el hecho de que la práctica literaria es un espacio de lucha ideológica. Evidentemente, no podemos caracterizar a los intelectuales de la época anterior al modernismo como meros servidores del aparato hegemónico estatal, pero sí hay una fuerte relación entre el núcleo del poder y el grupo letrado (el Estado y la ciudad letrada en el sentido que Rama le da a estos términos). Siguiendo con el esquema althusseriano, la estética se vuelve una esfera autónomamente relativa dentro de la totalidad estructurada de lo social y, por lo tanto, contiene su propia lógica¹¹. Este es el punto que más nos interesará en este capítulo. Una de las peculiaridades de los discursos de Martí y de Rodó es su insistencia en el valor de la estética, su lógica interna, la que permite explicar los problemas y virtudes de la sociedad y la proposición de nuevos proyectos. Ambos autores, y esto se puede expandir a una gran lista de modernistas y también autores de otras facciones, propondrán el valor específico de la literatura como lógica explicativa de la sociedad. Esto nos permite ver en sus obras literarias más que un escapismo o un cierre del campo sobre sí mismo. Como plantea Rama en el caso de Darío “Más que por una actitud escapista, es por una determinada y lúcida consideración de los problemas de su época, que Darío afirma la impostergable necesidad de volver por los fueros de una específica creación poética”.¹²

Con este elemento en mente, debemos especificar el carácter de los discursos que serán analizados. En este trabajo no analizaremos obras literarias, sino discursos de

¹⁰ Como plantea Rama: “Una literatura es entendida, aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden a las necesidades de ese público y que por tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales”. *Op. Cit.* p. 10.

¹¹ Althusser propone este enfoque de la siguiente manera: “Al definir así su objeto, en una distinción implacable, Marx nos ofrece con qué *plantear* el problema que nos ocupa: el de la apropiación cognoscitiva del objeto real por el objeto de conocimiento, que es un caso particular de la apropiación del mundo real por diferentes prácticas, la teórica, la estética, la religiosa, la ética, la técnica, etc. Cada uno de estos modos de apropiación plantea el problema del mecanismo de producción de su “efecto” específico, el efecto de conocimiento para la práctica teórica, el efecto estético para la práctica estética, el efecto ético para la práctica ética, etc. En ninguno de estos casos se trata de sustituir una palabra por otra, como la virtud adormecedora del opio. La búsqueda de cada uno de estos “efectos” específicos exige la elucidación del *mecanismo* que lo produce y no la repetición de una palabra por la magia de otra”. *Para leer el capital*. Trad. Marta Harnecker. México D.F.: Siglo XXI, 1981.p. 74. (Énfasis en el original).

¹² *Ibid.* p.8. En un sentido parecido Grínor Rojo habla de la especificidad de la poesía modernista y su relación con la poesía francesa: “transformábase en una premisa programática, para los mejores bardos franceses de aquella época, el que el poema dejara de ser lo que había sido hasta la crisis del romanticismo. Un texto expresión, de una perspectiva religiosa o ética, de un credo social o político o de una más o menos intensa subjetividad, y de que empezara a redefinirse como una estructura *construida* y *autónoma*, con sus particulares objetivos y su inconmutable legalidad. *Op. Cit.* p. 13. (Énfasis en el original).

‘letrados’ sobre literatura. Estos discursos tienen una especificidad distinta a la de los textos literarios, pues siguen un programa intelectual abierto. Se preguntan por lo latinoamericano en la literatura producida en el continente, o por su inexistencia. Esto plantea, como veremos, una doble articulación. Por un lado surge un proyecto intelectual para afianzar la autonomía del campo literario y la especificidad de un pensar desde la estética. Por otro lado, eso que se piensa no es solo el campo en sí mismo sino la totalidad estructurada en general. Esto significará que hay un pensar en el campo sobre el campo y su afuera. Evidentemente esto acarreará una serie de problemas que tanto Martí como Rodó intentarán resolver conscientemente y también otra serie de dificultades ideológicas que quedarán inscritas en los textos.¹³

2. José Enrique Rodó: los poetas de América

José Enrique Rodó abre su clásico texto “Rubén Darío: Su personalidad literaria- su última obra” con el siguiente párrafo:

“No es el poeta de América” oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre del autor de “Prosas profanas” y de “Azul”. Tales palabras tenían un sentido de reproche; pero aunque los pareceres sobre el juicio que se deducía de esa negación fueron distintos, el asentimiento para la negación en sí fue casi unánime. Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América.¹⁴

Este es un fragmento interesantísimo no solo por la defensa del cosmopolitismo de Darío, sino además, y por sobre todo diría yo, por su construcción. No deja de llamar la atención que en la apertura de su famoso estudio el escritor uruguayo comience con una negación rotunda. La tentación sicoanalítica es fuerte en este caso; personalmente, el juicio de Rodó me recuerda a la conocida frase del paciente hipotético de Freud: “Me pregunta usted quién puede ser esa persona de mi sueño. Mi madre, desde luego, no”¹⁵. Para Freud esta negación abierta (*Verneinung*) sería un encubrimiento ideológico de una verdad del inconsciente: en realidad la persona del sueño es la madre. Algo parecido me parece que ocurre con el Darío de Rodó. Sin duda la negación del estatuto de poeta americano de Darío será desarrollada en detalle durante el ensayo, pero me parece que por el hecho de comenzar con una negación el texto merece una lectura sintomática¹⁶. Con esto no quiero decir que lo que realmente quería decir Rodó simplemente es que Rubén Darío fuese el poeta de América, pero me parece que sí es posible ver una distancia entre enunciación y enunciado en el sentido en que Lacan usa estos términos¹⁷. Ya desde la primera lectura intuitiva, la estructura del texto nos hace preguntarnos por

¹³ Por supuesto, esta conceptualización estructural tal como la presentamos aquí no está presente en el marco conceptual de los autores analizados a continuación.

¹⁴ *Op. Cit. p. 5.*

¹⁵ Sigmund Freud. “La negación” *Obras completas* Vol 19. Trad. Luis López Ballesteros. Edición electrónica.

un contenido ausente dentro de la negación. En el mismo fragmento ya podemos ver atisbos de lo que Rodó va a proponer a lo largo de su ensayo. Más importante, vemos la posición a la que el autor querrá contradecir por ser puramente ideológica. Para Rodó, la negación de la americanidad de Darío no es el problema: el problema es la interpretación de esa negación. Hay una interpretación fácil e ideológica y hay su interpretación (objetiva). Estas dos posiciones nos permiten rastrear no solo lo que el texto dice al respecto, sino lo que este dice sin decir, lo que asume sin discutir.

Si seguimos de cerca los argumentos de Rodó, podemos ver que su núcleo se estructura sobre dos elementos: primero, “Darío no es el poeta de América” porque, segundo, “Confesémoslo: América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso”¹⁸. Esta referencia al suelo es crucial pues pone en evidencia la doble articulación que ‘América’ adquiere para Rodó. En la concepción rodoniana hay dos nociones de literatura americana (y esta misma estructura se repetirá de distintas formas en los textos analizados en este trabajo). Por un lado, la literatura americana: producida por autores americanos (del suelo americano)¹⁹. Por otro lado, la literatura americana: *expresión* de América o lo americano. En el caso de Darío, estamos ante un autor que pertenece a la primera categoría, pero que en ningún caso pertenece a la segunda. Y no pertenece a la segunda porque esta (todavía) no existe. La posición de Rodó con respecto a la segunda acepción es clara:

Me parece muy justo deplorar que las condiciones de una época de formación, que no tiene lo poético de las edades primitivas ni lo poético de las edades refinadas, posterguen indefinidamente en América la posibilidad de un arte en verdad libre y autónomo. Pero así como me parecía insensato tratar de suplirlo

¹⁶ Tomo el concepto de ‘lectura sintomática’ de Louis Althusser que es definida por el filósofo como una lectura “que descubre lo no descubierto en el texto mismo que lee y o refiere, en un mismo movimiento, a *otro texto*, presente por una ausencia necesaria en el primero”. *Op Cit.* p. 33. Siguiendo de cerca los planteamientos de Louis Althusser, Pierre Macherey, plantea la importancia para el análisis literario de lo no dicho en los textos: “La voz del libro viene de un cierto silencio, una materia que le otorga una forma, un terreno donde traza su figura. Así, el libro no es autosuficiente, está necesariamente acompañado por una *cierta ausencia*, sin la cual no podría existir. Un conocimiento del libro debe incluir la consideración de esta ausencia.// Es por esto que parece útil y legítimo preguntarle a cada producción acerca de lo que tácitamente sugiere, de lo que no dice. . . lo explícito necesita lo implícito: porque para decir algo hay otras cosas *que deben no decirse*. Freud relegó esta *ausencia de ciertas palabras* a un nuevo lugar del cual él fue el primer explorador, y al que *llamó* paradójicamente: el inconsciente. *A Theory of Literary Production*. Traducido al inglés por Geoffrey Wall. Londres: Routledge, 1978. p. 85.

¹⁷ Con la proposición de la diferencia entre enunciado y enunciación, como apunta Robert Pfaller, “Lacan mostró cómo en su discurso el sujeto anuncia constantemente, incluso sin quererlo o notarlo, su dimensión elusiva. El sujeto del inconsciente podía ser encontrado, según Lacan, en el nivel de la enunciación de todo discurso”. “Negation and its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?” *Cogito and the Unconscious*. Ed Slavoj Zizek, Durham: Duke UP, 1998. pp. 226-7.

¹⁸ *Op. Cit.* p. 5.

¹⁹ Para ver un desarrollo claro de cómo Rodó delimita los contornos territoriales de la literatura latinoamericana su ensayo de 1957 “Una nueva antología americana” es esclarecedor: *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1957. pp. 614-20.

con la mezquina originalidad que se obtiene al precio de la intolerancia y la incomunicación, creo pueril que nos obstinemos en fingir contentos de opulencia donde solo puede vivirse intelectualmente de prestado. Confesémoslo: nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso.²⁰

El problema en el esquema entonces es ¿qué hacer con la literatura americana de la segunda acepción? ¿Si no es literatura americana, qué es? ¿Es literatura, simplemente? ¿Se puede hablar de una literatura sin suelo? No me interesa, por supuesto, una respuesta ‘objetiva’ al problema, sino lo que del argumento de Rodó podemos colegir. Para esta problemática Rodó tiene una serie de respuestas. El asunto no sería entonces quedarse en la sola valoración del ensayo de Rodó como una exaltación del ‘cosmopolitismo’ de Darío, sino ver a qué se opone este cosmopolitismo (a qué se refiere ese rotundo *no es*), sobre todo tomando en cuenta el carácter proyectual o prescriptivo que tiene este ensayo y el pensamiento rodoniano en general. En definitiva, sabemos lo que Darío *no es*: cabría entonces la pregunta acerca de lo que Darío es en el contexto de la definición de Rodó de la literatura latinoamericana.

En el pasaje anterior Rodó plantea que en América solo puede “vivirse intelectualmente de prestado”. Este es quizás el grado cero desde donde se puede analizar toda su reflexión acerca de lo latinoamericano en/de la literatura. Para el uruguayo una literatura ‘verdaderamente’ latinoamericana (la segunda acepción en nuestro recuento) requiere de una Latinoamérica que aún no existe, pero que sin duda existirá. Pero aquí es donde puede localizarse una de las ambigüedades más interesantes del pensamiento rodoniano. Por un lado, para él la literatura, el arte, lo estético en general, se ubica en un lugar que está reñido con la lucha por la formación de la cultura americana. En este primer sentido de lo estético, la literatura debe ser un producto de la cultura americana ya formada, no la lucha por su formación:

Este "utilitarismo" batallador que, bien o mal depurado de la inevitable escoria prosaica, aparece en casi todas las páginas de nuestra Antología, basta para que resalte con un enérgico relieve de originalidad la obra enteramente desinteresada y libre, del autor de "Azul". No cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que esta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo. Se diría que es "lo menos Beranger" que puede ser un poeta; lo que, en sentir de algunos, equivaldría a decir que es todo lo poeta que puede ser un mortal.²¹

Así, a menos contingencia, más poético. Por otro lado, parece ser que la literatura es definitivamente un organismo de formación identitaria en cuanto refleja (o debería reflejar) los procesos de selección propios a un cosmopolitismo ‘correcto’. Es lo que vemos en otro de sus ensayos, “El americanismo literario”: “No es tanto la forzada limitación a ciertos temas y géneros como la presencia de un espíritu autónomo, de una cultura definida, y el poder de asimilación que convierte en propia sustancia lo que la mente adquiere, la base que puede reputarse más firme de la verdadera originalidad literaria”.²²

²⁰ *Ibid.* p. 5

²¹ *Ibid.* p. 8.

²² *Obras Completas.* p. 768.

Así, encontramos en Rodó, una doble función de la estética, la cual no deja de ser problemática. Por un lado es reflejo (*a posteriori*) de la cultura²³, por otro, es un aparato formativo, una 'educación estética del hombre'.

En la primera versión por supuesto hay muy pocas y todavía deficientes expresiones de literatura latinoamericana (de allí se colige que el gran poeta no sea el gran poeta americano). Estas pocas expresiones son las que se refieren a la naturaleza:

Quedan, es cierto, nuestra Naturaleza soberbia, y las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos. Fuera de esos dos motivos de inspiración, los poetas que quieran expresar, en forma universalmente inteligible para las almas superiores, modos de pensar y sentir enteramente cultos y "humanos", deben renunciar a un verdadero sello de americanismo original.²⁴

Así, para Rodó, lo único que está asentado realmente en la cultura latinoamericana es lo natural, algo ya dado y sumamente original que no necesita de una construcción cultural para inspirar a poetas del continente. Aquí parecen intersectarse las dos acepciones de literatura americana que ya hemos rastreado, es decir, el suelo y la cultura; y esto tiene una explicación en la noción rodoniana de lo estético. Dice Rodó en su *Ariel*: "La idea de un superior acuerdo entre el buen gusto y el sentido moral es, pues, exacta, lo mismo en el espíritu de los individuos que en el espíritu de las sociedades"²⁵. La educación del gusto (la educación estética del hombre) produce sociedades –y artistas- con un sentido moral (con una aspiración a lo universal). La poesía que refleja la naturaleza sería latinoamericana en la segunda acepción, y esto le permitiría entrar en el reino de lo universal. De este modo, los cantos a la "zona tórrida" pueden, para Rodó, ser literatura verdaderamente latinoamericana, y por tanto, universales. Pero en su recuento evolutivo, esto ya debería estar superado (es decir, tampoco son precisamente universales, pues la universalidad rodoniana es una universalidad moderna, algo de lo que parecen carecer los poetas aludidos). Los cantos a la naturaleza y a los campos se han transformado en un nicho reaccionario y defensivo de una falsa identidad latinoamericana (insular, utilitaria). Es decir, ya no presuponen un acuerdo entre lo bello y lo bueno ¿Cuál es la posición de la poesía de Darío en este respecto?:

Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes, y aún al sucesor de los misteriosos artistas de Uatatlán y Palenque. . . Por mi parte, renuncio a tan aventurados motivos de investigación, y me limito a reiterar mi creencia de que, ni para el mismo Taine, ni para Bucle, sería un hallazgo feliz el de tal personalidad en ambiente semejante.²⁶

²³ Dice en su ensayo "Una nueva antología americana": "No siendo la literatura una forma vana ni un entretenimiento de retóricos, sino un órgano de la vida civilizada, sólo cabe literatura propia donde colectivamente hay cultura propia, carácter social definido, personalidad nacional constituida y enérgica". p. 617.

²⁴ "*Rubén Darío*" p. 6.

²⁵ *Op.cit.* Barcelona: Cervantes, 1922. p. 46.

El terreno de Darío *no* es primeramente el del canto a la naturaleza americana, pero es un canto universal.

Ahora bien, si Darío entra en una categoría universal dentro de la estética rodoniana, o es una verdadera expresión de América (lo que en el esquema de Rodó es aún imposible, de ahí la negación del comienzo del ensayo) o es otra cosa. Hay, sin embargo, un punto importante, quizás *el* punto distintivo de Darío: el poeta nicaragüense no es un imitador. Como se ha visto ya, para Rodó, la literatura latinoamericana solo puede “vivir de prestado”. Este no parece ser el caso de Darío. La imitación, en la concepción de Rodó, se acerca peligrosamente al utilitarismo con el cual la estética está absolutamente reñida. Y si la estética no puede compartir el precepto utilitarista, lo latinoamericano, ese espíritu al cual América debe aspirar, tampoco. Es aquí donde se produce una especie de sutura interesantísima en el pensamiento de Rodó. El espíritu americano, del cual la poesía debe ser expresión, está fundado en la estética. La originalidad estética, no concentrada tanto en los temas sino concentrada en una práctica, parece ser el fundamento más importante de este espíritu. Así lo vemos en el *Ariel*. El espíritu americano, “Ariel triunfante, significa la idealidad y orden en la vida, noble inspiración en el pensamiento, desinterés en moral, buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres”²⁷. La imitación, en este mismo sentido, siempre irá asociada a la imitación estética:

En sociabilidad, como en literatura, como en arte, la imitación inconsulta no hará nunca sino deformar las líneas del modelo. El engaño de los que piensan haber reproducido en lo esencial el carácter de una colectividad humana, las fuerzas vivas de su espíritu, y con ellos el secreto de sus triunfos y su prosperidad, reproduciendo exactamente el mecanismo de sus instituciones y las formas de sus costumbres, hace pensar en la ilusión de los principiantes candorosos que se imaginan haberse apoderado del genio del maestro cuando han copiado las formas de su estilo o sus procedimientos de composición. (72)

Creo que se puede establecer sin problemas que Darío, según la descripción que encontramos en el ensayo de Rodó, es la encarnación del ideal Arielista, con su cosmopolitismo peculiar (su uso original de la lengua y su reconversión de los modelos foráneos), con su aversión a la esfera utilitaria y ‘populachera’²⁸ (asociada, sobre todo en el *Ariel*, al utilitarismo calibanesco estadounidense). Esto nos lleva a reconsiderar el juicio de Rodó: en realidad Darío es el poeta de América.

Lo último se permea en diversas partes del ensayo: “Habíamos tenido en América poetas buenos, y poetas inspirados, y poetas vigorosos; pero no habíamos tenido en América un gran poeta exquisito. Joya es esa de estufa; vegetación extraña y mimosa

²⁶ “Rubén Darío”. p. 6.

²⁷ *Ariel*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1922. p. 107.

²⁸ “El arte y la multitud están hechos de distinta sustancia. El arte es cosa leve y Calibán tiene las manos toscas y duras. Pero se la puede abominar en el arte y amarle cristianamente en la realidad. Rubén Darío no le ama ni en la realidad ni en el arte. . . solo se siente inclinado a dar limosna cuando la sordidez y los andrajos tienen aspecto de cuadro de Rivera o de Goya!” “Rubén Darío”. p. 12.

que mal podía obtenerse de la explosión vernal de savia salvaje en que ha desbordado hasta ahora la juvenil vitalidad del pensamiento americano”²⁹. La referencia a la poesía de Darío como parte del pensamiento no es gratuita. Está inextricablemente relacionada con la visión estética de los mecanismos de emancipación intelectual en la concepción rodoniana. Aunque en otras partes del ensayo, Rodó se refiere –positivamente hay que decir- al “antiamericanismo involuntario” de Darío, podemos ver que en realidad dentro del esquema de su pensamiento, este antiamericanismo es solo una máscara para el americanismo que él está buscando. Es así como finalizando su ensayo Rodó se identifica absolutamente con la poesía de Darío, con su pensamiento: “Yo soy un ‘modernista’ también; yo pertenezco con toda mi alma a la reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundo, a disolverse en concepciones más altas”³⁰. En esta sutura entre estética y política, entre pensamiento fundador y poesía es donde encontramos la concepción rodoniana de ‘lo latinoamericano’ que es capaz de producir, subsecuentemente, la verdadera literatura americana. Darío es una excepción, tal como él mismo, evidentemente. En esta exclusividad se puede entender la negativa inicial: en Rodó todo lo que se da de manera masiva es visto con tremenda suspicacia.

Lo que hay que recalcar, para terminar esta sección, es que la noción de lo latinoamericano está en Rodó asentada en una noción de universalidad que es eminentemente estética. La estética es lo bueno, lo moral, y por tanto lo universal. Una práctica estética que se ajusta a sus parámetros de lo estético -universalidad, buen gusto, alejamiento de la utilidad y de los factores ‘retrógrados’ de la democracia- en la literatura latinoamericana (en la primera acepción) es capaz de convertirla en verdadera literatura latinoamericana (la segunda acepción). El problema finalmente es que la gran literatura en Latinoamérica no puede funcionar, aún, como expresión, sino que debe estar asentada en la práctica original y genial del artista. Se colige entonces que las más altas expresiones literarias al no ser expresión de un cultura (débil y en formación) quedan como desarraigadas del marco conceptual: Darío “no es el poeta de América” aunque lo sea.

3. José Martí: reflejos, prácticas, profecías

Tal como Rodó, para Martí Latinoamérica, Nuestra América, como prefería llamar al continente, es un proyecto. Para el cubano debe haber una lucha ideológica contra una serie de obstáculos –como son el colonialismo, sobre todo estadounidense, y las influencias foráneas- que tiene por fin la emancipación intelectual de Latinoamérica y, suplementariamente, la conquista de una identidad latinoamericana. Como en el caso de Rodó, comenzaremos con una conocida sentencia de Martí tomada de sus cuadernos de

²⁹ *Ibid.* p. 7.

³⁰ *Ibid.* pp. 42-3.

apuntes:

Porque tenemos alardes y vagidos de Literatura propia, y materia prima de ella, y notas sueltas vibrantes y poderosísimas –mas no Literatura propia. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá Literatura Hispano Americana, hasta que no haya –Hispano América. Estamos en tiempos de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obra enérgica de elementos unidos. Están luchando las especies por el dominio en la unidad del género.³¹

Este pequeño fragmento ha sido citado innumerables veces y se le han atribuido distintas significaciones. En general, tal como a los escritos ya citados de Rodó, se le usa de manera instructiva: “debemos hacerle caso a Martí, solo tendremos literatura hispanoamericana si construimos una verdadera Latinoamérica” (el caso paradigmático es Roberto Fernández Retamar, cuyo discurso trataremos en su momento). Mis propósitos son más modestos. Quiero concentrarme en lo que para Martí es, o debería ser, la literatura hispanoamericana, la literatura en general, y dilucidar cómo estas nociones se entroncan con su pensamiento más general.

Uno de los elementos más importantes de este fragmento es el carácter expresivo de la literatura. Tal como en el caso de Rodó, tenemos una relación causal bastante directa entre cultura (o historia que es el término preferido de Martí) y literatura. Los argumentos de Martí, en realidad, no son muy diferentes de los de Rodó y las diferencias serán más bien de matiz. También vemos que hay una ‘esencia’ inexistente, por lo tanto el reflejo de esa esencia es imposible. La literatura viene en segundo lugar, es un producto, un reflejo, y por lo tanto es imposible en el estado en que Martí conceptualiza a la cultura latinoamericana. Las alusiones al lenguaje evolucionista son mucho menos que gratuitas en este sentido. Pero, a diferencia de Rodó, el evolucionismo de Martí tiene una definición menos concreta. Así, para el cubano, aunque la cultura latinoamericana no existe aún y llegará un tiempo en que existirá, su proyecto general es mucho menos prescriptivo que el de Rodó. El uruguayo adscribe con bastante fuerza al proyecto europeo: las fases de la evolución cultural están así bastante delineadas. Para Martí, en contraste, la historia tiene caminos inesperados y allí reside la principal fortaleza de la formación cultural latinoamericana: no sabemos que pasará, eso depende de la acción histórica de la creación político-cultural, y ese vértigo es lo que anima toda la obra martiana.

Nuevamente nos encontramos con los dos niveles de conceptualización de la literatura latinoamericana: la inexistente, la que sería expresión de la cultura latinoamericana; y la existente, la empíricamente rastreable en la producción de los literatos latinoamericanos, esas “notas sueltas vibrantes y poderosísimas”. Analicemos dos casos en que Martí habla de la literatura producida por sus contemporáneos. El primero es su texto “Heredia” en el que habla, más que de la literatura del poeta, sobre las virtudes y problemas de su biografía y personalidad, además de su situación geopolítica. Dice Martí:

³¹ *Obra Literaria. Ed. Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. p. 404. (El énfasis es mío). Nótese el parecido de estas ideas con las expresadas por Rodó en su ensayo “Una nueva antología americana” (nota 21).*

Porque es el dolor de los cubanos, y de todos los hispanoamericanos que aunque hereden por el estudio y aquilaten con su talento natural las esperanzas e ideas del universo, como es muy otro el que se mueve bajo sus pies que el que llevan en la cabeza. . . parecen ridículos e intrusos si, de un país rudimentario, pretenden entrarse con gran voz por los asuntos de la humanidad, que son los del día en aquellos pueblos donde no están en las primeras letras como nosotros. . . Es como ir coronado de rayos y calzado con borceguíes. Este es de veras un dolor mortal, y un motivo de tristeza infinita. A Heredia le sobraron alientos y le faltó mundo ³² .

En este fragmento Martí parece condenar a Heredia y los hispanoamericanos a un espacio en el que la apropiación de lo foráneo queda trunca. El suelo aquí impide cualquier apropiación verdaderamente creativa; el cosmopolitismo entonces da camino fácilmente a la ridiculez. A la literatura hispanoamericana le falta mundo. Este enfoque refuerza la visión de la literatura como expresión. Si la literatura es solo expresión de la cultura, en una cultura insular y trunca, a su literatura le faltará mundo. Aquí parece que la dimensión constitutiva de la literatura como práctica, como generadora de 'suelo', está totalmente ausente. En otro pasaje Martí propone: "el arte..., no es un resultado aislado de una mente activa, sino el resultado de la común aptitud en constante ejercicio. . . Un pueblo de pintores será siempre un pueblo de mujeres elegantes, de edificios bellos, de libros bien impresos, de casas bien adornadas" ³³ . Aquí el argumento se hace más complejo. Por un lado tenemos la precondition cultural para el pueblo de pintores, pero por otro lado, tenemos esta "común aptitud en constante ejercicio", es decir, el arte como proceso constitutivo de su misma práctica. En Martí podemos ver un movimiento constante entre estas dos posiciones.

Hablando de Julián del Casal, Martí se refiere en términos elogiosos a la nueva generación de escritores: "Es como una familia en América esta generación literaria, *que principió por el rebusco imitado*, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo" ³⁴ . Aquí da la impresión de que estamos ante una literatura a la que Martí consideraría verdadera literatura hispanoamericana: es original, 'criolla' y sincera. Pero el autor no hace ninguna referencia a esta situación. Como en el caso de Rodó debemos preguntarnos ¿qué es esta literatura para el autor? Esta generación parece ser una instancia marginal dentro de un proceso que Martí ambiciona como más orgánico. Pero, cómo nos explicamos que haya una literatura con las características que el autor enuncia si su fundamento, la cultura latinoamericana, no existe. Recordemos las palabras del autor en otro conocido pasaje: "¡A pueblo indeterminado, Literatura indeterminada!. . . Lamentémonos ahora, de que la gran obra profética nos falte, no porque nos falte ella, sino porque ésa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ha de ser reflejo."

³² *Op. Cit. Obras Completas. Vol. 5. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. p. 138. (El énfasis es mío).*

³³ *Obra literaria.* p. 403. Aquí podemos ver una diferencia importante del pensamiento martiano con el de Rodó. Para Martí, la literatura siempre es un espacio colectivo y aunque la idea del genio no está ausente de su pensamiento, está mucho más modulada en lo colectivo que en Rodó.

³⁴ "Julián del Casal." *Ensayos y Crónicas.* Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Anaya, 1995. p. 128. (El énfasis es mío).

Es en referencia a estos textos apreciados positivamente por Martí, como los de Heredia o los de del Casal, donde se puede insertar la otra visión del autor sobre la literatura y el pensamiento “imaginativo” como prácticas constitutivas de lo que él ambiciona como una cultura ‘original’ latinoamericana. Para Martí, la literatura, además, o a pesar quizás, de ser una expresión de los pueblos que la producen, es una forma de pensamiento y una instancia de construcción cultural. Como forma de pensamiento, se aleja del utilitarismo y frialdad científicos³⁶. En este sentido es que podemos ver el afán autónomo que los escritos de Martí imprimen en la esfera literaria: “Fundar la Literatura en la ciencia. Lo que no quiere decir introducir el estilo y lenguaje científicos en la Literatura, que es una forma de la *verdad* distinta de la ciencia, sino comparar, imaginar, aludir y deducir de modo que lo que se escriba permanezca, por estar de acuerdo con los hechos constantes y reales”³⁷. Esta capacidad de la literatura de decir verdades se remite a su capacidad de retratar la historia, sin dejar de producirla al mismo tiempo. He aquí una de las diferencias que me parecen más cruciales con el pensamiento de Rodó. Si para este último es la estética el principio articulador de las demás instancias en su proyecto latinoamericano, en Martí indudablemente es la historia. Es por esto que el discurso de Martí está constituido por un vértigo basado en la indeterminación histórica y no en las certezas de lo bello rodoniano. Con esto no quiero decir que el pensamiento de Rodó es ahistórico; sino más bien, que en su pensamiento la literatura se plantea como una instancia en la que los principios estéticos de lo bello y lo bueno son los rectores. Para Martí, es la historia y sus procesos indeterminados los que se reflejan (o profetizan) en la instancia literaria. En ambos escritores, sin embargo, está presente esta búsqueda de la autonomía relativa de la instancia literaria, y artística en general, a través de su visión de la literatura como forma de pensamiento original.

Lo que parece ser la constante en Martí, de una u otra manera, es subordinar esta aptitud constitutiva de la literatura a una conclusión histórica en la que esta tomará su estatuto real: cuando sea expresión de esa esencia que será la cultura latinoamericana. Esto, evidentemente, hace que en su valoración de las obras literarias de su tiempo siempre se perciba ese elemento de transitoriedad. Uno de los elementos más distintivos del pensamiento de Martí es su lucidez para lograr ver los cambios que van ocurriendo en su tiempo. A su visión de una época de transición parece agregársele una visión de una literatura transicional hacia esa constitución del espíritu latinoamericano. Martí se sabe en una época de construcción y esto lo ve de una manera positiva:

Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben. No hay pintor que acierte a colocar con la novedad y transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religiosos o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas. Todos son soldados del ejército en

³⁵ *Obra Literaria*. p. 404.

³⁶ Un interesante desarrollo de esta vertiente del pensamiento martiano se encuentra en el libro ya citado de Julio Ramos.

³⁷ *Obra Literaria*. p. 410.

marcha. A todos besó la misma maga. En todos está hirviendo la sangre nueva. ³⁸

Esta visión de los cambios culturales es lo que le permite a Martí hacer un análisis certero de las obras literarias de su época. Sus alusiones a la historia y a su contemporaneidad son constantes y esto se debe a la visión sumamente materialista del cubano. Ahora bien, cuando entra a jugar la noción de literatura latinoamericana como *telos*, todo este materialismo cae en un historicismo de corte claramente hegeliano. Es así como en su dimensión profética la literatura es capaz de avizorar un futuro en el que se dará la resolución de las contradicciones, la consecución del espíritu:

La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la Naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos que los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no los descorazonen ni acibaren, no solo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos. ³⁹

Entre estas diversas formas de concebir a la literatura -como expresión, como pensamiento constitutivo, como profecía- el pensamiento de Martí no adquiere una resolución. La literatura latinoamericana, como práctica empírica, se desenvuelve en estos registros en el camino histórico de la conformación de 'lo latinoamericano'. Parece ser que Martí, aunque acepta el valor de cierta literatura circulante en su tiempo, privilegia una concepción más orgánica de la independencia cultural. Es por esto que a veces falla en apreciar las virtudes de esta literatura, pues siempre está supeditando la existencia material de esta literatura al principio identitario de lo latinoamericano.

4. Dos literaturas latinoamericanas

Como he intentado mostrar, en los planteamientos de Rodó y Martí, hay una concepción dual de la literatura latinoamericana: una empírica y una ideal (más ideal si vemos su conceptualización como una consecución de una identidad plena compartida por un corpus hipotético de obras). Es importante señalar que en los dos autores hay una conciencia única de estar en tiempos de cambio. Así era efectivamente. En su trabajo sobre el modernismo Ángel Rama muestra cómo los profundos cambios económicos,

³⁸ "Prólogo al "Poema del Niágara" de Juan A. Pérez Bonalde." *Ensayos y crónicas*. p. 23.

³⁹ "El poeta Walt Whitman." *Ensayos y crónicas*. pp. 91-2. Compárese este pasaje con uno de Hegel tomado de sus estudios de estética en *Filosofía del espíritu*: "Lo que el hombre busca en esta situación, atrapado aquí como lo está también en la finitud en cada lado, es la región de una verdad más alta, más sustancial, en la que todas las oposiciones y contradicciones en lo finito pueden encontrar su resolución final, y la libertad su satisfacción total". *The Hegel Reader*. Ed. Stephen Houlgate. Malden: Blackwell, 1998. p. 425.

políticos y culturales, de la época de Martí y Rodó impactan en el quehacer literario. La introducción del sistema económico liberal y la creciente cercanía de Latinoamérica con los centros industriales cambian todo el espectro en el que la literatura se desenvuelve. La influencia estadounidense en los tiempos de Martí y Rodó es notoria y ambos autores la ven como una real amenaza. En ambos autores hay una preocupación constante por intentar encontrar una originalidad plena en la literatura del continente. Esta ideología, como ya he comentado, se venía dando desde la emancipación de los países latinoamericanos, pero en este momento adquiere contornos específicos para la esfera literaria. Tanto Martí como Rodó tienen algo que decir sobre los usos que se le dan a las tradiciones europeas y anglosajonas. Así, para ambos autores el cosmopolitismo será un tema problemático. Las referencias a literaturas foráneas son vistas con sospecha y ambos autores intentarán delinear las condiciones para un cosmopolitismo original, es decir, latinoamericano.

La existencia de dos niveles de conceptualización de la literatura latinoamericana se puede explicar desde el ámbito ideológico. En ambos autores, como hemos visto, hay un proyecto de Latinoamérica. Ambos comparten la noción de literatura como expresión, pero también la idea de que esta es también un proceso constitutivo de esa identidad buscada. Puesto de otra manera, podemos ver una dualidad en sus respectivas concepciones del arte: por un lado, una didáctica (la verdad es exterior al objeto artístico) y, por otro lado, una romántica (el arte es la verdad, o, siguiendo la terminología hegeliana, el arte es la ‘manifestación sensible’ de la idea). Entre ambas aparece por momento una visión de la literatura como práctica material (mucho más presente en Martí) constitutiva de lo latinoamericano y no una mera expresión o aparecer de un ideal transhistórico. La acepción de literatura latinoamericana que he denominado empírica aparece en estos autores como una noción ya dada. Parece ser que hay una literatura latinoamericana en el momento en que un autor es considerado perteneciente al campo geográfico asignado como Latinoamérica. Aunque esto parece obvio, contrasta fuertemente con el ideal de literatura latinoamericana buscado. Hay algo contradictorio en estas visiones que se puede resumir en su idealismo historicista. Es como si estos autores dijeran: “si leemos con cuidado nuestra literatura, nos damos cuenta de que esta no existe”. Y no existe en el nivel de ‘lo nuestro’. Ya sea porque la literatura es de un cosmopolitismo de copia o de un insularismo ‘sin mundo’, esta no se ajusta a lo que en cada autor se conceptualiza como una expresión viva de la originalidad latinoamericana. Así, podemos ver, por un lado, un proceso de naturalización identitaria nacional y continental y, por otro lado, un proyecto conscientemente ideológico (aunque este sea apreciado como objetivo por sus autores). Mientras más se insiste en el segundo nivel, más se ve el carácter naturalizado o empírico del primer nivel y así la tensión que esto supone.

Althusser una vez propuso una metáfora para describir la diferencia entre un pensamiento idealista y uno materialista: “Un idealista es alguien que sabe en que estación parte el tren y también su destino de llegada. Lo sabe por adelantado y cuando se sube al tren, sabe a dónde va el tren porque el tren lo está llevando allí. El materialista, por el contrario, es un hombre que se sube al tren cuando este está en movimiento, sin saber de dónde viene o a donde va”⁴⁰. Aunque Martí pareciera estar más cerca del

materialista, ya que su visión de la historia está acompañada siempre de la indeterminación, ambos autores saben a dónde debe llegar la literatura latinoamericana. Aunque ambos autores son críticos agudos y concientes de la realidad social e histórica que les toca vivir, e influyen como pocos en esta, con su noción de literatura latinoamericana parecen subordinar todo su materialismo a un principio idealista, fallando muchas veces en ver la realidad de la literatura de su época. Esta tendencia, que deviene de un deseo identitario de encontrar una originalidad latinoamericana (el cual es consecuencia evidentemente de la posición histórica y geopolítica del continente), aparecerá continuamente durante el siglo veinte, y muchas veces en formas menos lúcidas que en la de fundadores del latinoamericanismo como Martí y Rodó.

⁴⁰ *The Future Last Forever. A Memoir*. Ed. Olivier Corpet and Yann Moulier Boutang. Trad. Richard Veasey. New York: The New Press, 1993. p. 217.

Capítulo 2. Emar y Borges: arte por el arte, lo universal, lo latinoamericano

1. Las vanguardias: autonomía artística y crítica a la institución burguesa

En el capítulo anterior vimos una tensión entre dos visiones de la literatura y la estética, presentes, de maneras diversas, en Martí y Rodó: el arte autónomo como reflejo o expresión (en su concepción esteticista o historicista), y como forma de pensamiento, es decir, como práctica constructiva de un proyecto cultural identitario. Ambas consideraciones se articulan con dos concepciones de Latinoamérica, la 'realidad' (el continente y su diversas naciones empíricamente dadas) y el proyecto ('lo latinoamericano', una esencia identitaria independiente y universal). El contexto de estas propuestas es el de la autonomización del campo literario. Si seguimos los análisis de la crítica sociológica y literaria encontramos como centro de la autonomización a Rubén Darío. Desde diversas perspectivas se ha visto en el poeta nicaragüense la expresión insigne de esta autonomía. Rodó conceptualizaba esta independencia del poeta en su negativa a involucrarse en la contingencia continental, de allí su universalidad, y como he propuesto, la encarnación por parte de este del ideal arielista. Pero aunque a primera

vista, la poesía de Darío resalta el ideal esteticista del arte por el arte⁴¹, en la concepción de Rodó podemos observar un intento de sutura entre pensamiento y poesía. Esto último, tanto en Martí como en Rodó, señala una aversión a desinstalar al arte de la contingencia política del continente.

En el mismo sentido, la repetición del motivo del cosmopolitismo, la copia y la originalidad en la literatura continental es evidentemente sintomática. El tema de las tradiciones de las cuales se hace uso en la literatura continental adquiere un peso extraordinario en el proceso de autonomización de la esfera literaria, como da cuenta la enigmática posición de Darío en sus “Palabras Liminares”:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: “Este, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Gracilazo, este Quintana.” Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: Shakespeare! Dante! Hugo!... (Y en mi interior: Verlaine...!)//. . . .Luego, al despedirme: - "Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.”⁴²

En el capítulo anterior veíamos cómo para Rodó y Martí lo que le hace falta a Latinoamérica para producir una literatura latinoamericana (esa ‘expresión’ tan buscada más tarde por don Pedro Henríquez Ureña) es una esencia identitaria continental. Parte de esta identidad es construida a través de una tradición, pero es claro, sobre todo en Martí, que esta tradición debe ser construida desde el interior: ya se sabe, las ramas..., pero el tronco.

Desde fines de la primera década del siglo hasta entrados los años treinta se desarrollan en los países latinoamericanos los movimientos de vanguardia. Muchas veces se ha interrogado a los textos vanguardistas (manifiestos, ensayos y obras poéticas y ficcionales) por su carácter latinoamericano. Al nacer las vanguardias en Europa (aunque en su nacimiento podemos ver la presencia de autores latinoamericanos como Vicente Huidobro), la vanguardia latinoamericana establece posiciones en cuanto a su originalidad, y por sobre todo, su novedad. Así, en general podemos ver un triple movimiento en el contexto latinoamericano: en primer lugar, la vanguardia pretende alejarse de la literatura costumbrista tradicional (el color local del cual ya Darío y muchos modernistas se intentaban distanciar); en segundo lugar, se da una aversión al principio del arte por el arte, o al puro esteticismo (en este sentido hay un alejamiento visible de la figura de Darío, o lo que en ella era expresión de esta tendencia); por último, existe un intento de establecer una posición continental (o nacional) propia, distanciada de la pura visión europea o europeizante de la realidad y el arte. Esta última posición, en general, no

⁴¹ El hecho de que Darío no sea un puro esteta ya ha sido recalado por más de un crítico; lo que me interesa aquí es su recepción hegemónica en el contexto de principios de siglo. Algunos de los textos críticos que desarrollan estas otras perspectivas son el libro de Rama *Rubén Darío y el modernismo*, seguido por *Literatura y sociedad en América Latina* de Françoise Perús y un sin fin de textos de Ivan A. Schulman. También debemos rescatar el texto de Grínor Rojo “En el centenario de Azul...” y los análisis de Carlos Ossandón acerca de la relación de los modernistas con los nuevas plataformas periodísticas en Eduardo Santa Cruz y Carlos Ossandón *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: LOM, 2001.

⁴² *Prosas Profanas*. pp.46-7.

se opone al cosmopolitismo. Por el contrario, intenta establecer una primacía de la práctica artística como proceso constitutivo en la realidad y, por lo tanto, el bagaje cultural de los autores (por muy cosmopolita que sea) es una de las herramientas fundamentales para el fortalecimiento de un 'arte nuevo' nacional. Así lo vemos, por ejemplo, en la visión de José Carlos Mariátegui acerca del vanguardismo argentino: "No obstante esta impregnación de cosmopolitismo, no obstante su concepción ecuménica del arte, los mejores de estos poetas vanguardistas siguen siendo los más argentinos. La argentinidad en Gironde, Güiraldes, Borges, etc., no es menos evidente que su cosmopolitismo"⁴³. Existe, entonces una triple negativa: "No somos localistas, no somos esteticistas, no somos europeos". La negación es uno de los actos característicos de la vanguardia: NON SERVIAM una de sus posturas identificatorias. Así, por ejemplo, el manifiesto ultraísta de Jorge Luis Borges plantea su distanciamiento tanto de los futuristas y otros movimientos de la vanguardia europea ("la exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos del *Sturm* o la prolija baraúnda de los unanimistas franceses"), como de la estética modernista ("El rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto... La belleza es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada"⁴⁴). Evidentemente, no podemos encontrar una continuidad temática ni estilística dentro de las diferentes prácticas vanguardistas de los artistas del continente, pero sí, en cambio, podemos ver una continuidad en torno a su postura rupturista.

En su conocido texto *Teoría de la vanguardia* Peter Bürger realiza un esfuerzo por encontrar los rasgos distintivos de las vanguardias históricas. Oponiéndose a las posturas más enraizadas en la teoría contemporánea, el crítico alemán intenta reponer la dimensión más disruptiva de la vanguardia: su intento por romper las barreras entre arte y vida. Aunque los conceptos de Bürger han sido revisados⁴⁵, sus postulados generales mantienen su vigor crítico. Podemos resumir la posición de Bürger en el siguiente pasaje:

Los movimientos vanguardistas europeos pueden ser definidos como un ataque en contra del estatus del arte en la sociedad burguesa. Lo que es negado no es una forma de arte (un estilo) anterior sino el arte como una institución que está disociada de la praxis de los hombres. Cuando los vanguardistas reclaman que el arte se vuelva práctico nuevamente, no están pidiendo que los contenidos de las obras de arte sean socialmente significantes. La demanda no está hecha en el

⁴³ "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte" en *Las vanguardias latinoamericanas*. Ed. Jorge Schwartz. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 543.

⁴⁴ Citado en Jorge Schwartz. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1993. pp. 70-73.

⁴⁵ Una de las críticas más interesantes puede ser encontrada en el libro de Hal Foster *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

nivel de los contenidos de la obra de arte individual, sino que se dirige hacia la manera en que el arte funciona en la sociedad, un proceso que determina tanto el efecto que tienen las obras de arte como su contenido particular. ⁴⁶

Esta visión de la vanguardia, como decíamos, contradice la versión que circunscribe la dimensión crítica de la vanguardia solo en su intento de mostrar la falta de función que tiene el arte en la cultura alienada del tardocapitalismo. Para esta versión el arte de vanguardia encarnaba el desarrollo máximo del arte en la cultura capitalista, estableciendo una práctica totalmente autonomizada de la esfera social. Adorno, quien para Bürger es uno de los que sustentan esta posición (algo bastante discutible, por cierto) planteaba, de esta manera que "Lo que es social en el arte es su movimiento intrínseco en contra de la sociedad, no sus proposiciones manifiestas. . . Si es que le podemos adscribir una función social al arte esta sería su no-funcionalidad" ⁴⁷. Bürger plantea que el arte de vanguardia intenta revelarse justamente contra esa no-funcionalidad del arte para hacer una crítica a la cultura burguesa. El problema que subyace a la teoría de Adorno, o a esta versión de ella, es que la vanguardia, al ser una práctica aislada, se transforma en un espacio que retroalimenta la alienación burguesa: al mantenerse como un espacio aislado genera una suerte de protección conciliadora que imposibilita cualquier intento emancipatorio. Siguiendo de cerca los planteamientos de Marcuse, Bürger explica esta conciliación ideológica de este modo:

El arte permite por lo menos una satisfacción imaginaria de las necesidades individuales reprimidas en la práctica cotidiana. A través del goce artístico, el atrofiado individuo burgués puede experimentar al ser como personalidad. Pero como el arte está separado de la vida cotidiana esta experiencia permanece sin un efecto tangible, es decir, no puede ser integrada en la vida. La falta de efectos tangibles no es lo mismo que una no-funcionalidad. . ., pero caracteriza la función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica. ⁴⁸

Es contra esta conciliación, basada en la diferencia entre arte y vida, que la vanguardia intentará sublevarse. Así, Bürger no ve en la vanguardia un puro desarrollo de los medios artísticos, sino una revolución (una ruptura epistemológica en los términos de Althusser) en cuanto a la relación del arte como institución y la praxis cotidiana, un intento por re-vincular arte y vida. Esto no quiere decir que la vanguardia volverá al realismo o a un arte comprometido (en la forma del realismo clásico lucaksiano), sino que intentará criticar a la institución artística en sí. Este movimiento no deja de ser contradictorio pues "la libertad (relativa) del arte *vis-à-vis* la práctica de la vida es al mismo tiempo la condición que debe ser alcanzada para que exista una cognición crítica de la realidad. Un arte que no se distinga de la práctica de la vida sino que esté totalmente absorbido en ella, perdería, junto con su distancia, toda capacidad de criticarla" ⁴⁹. Este es el dilema de las vanguardias: cómo romper con la institucionalidad burguesa del arte desde el arte

⁴⁶ *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: Minesota UP, 1987. (las traducciones al español son mías). p. 49.

⁴⁷ Citado en *ibid.* p. 10.

⁴⁸ *Ibid.* p. 13.

mismo; cómo romper la distancia de la institución artística sin una distancia. La conclusión de Bürger es que las vanguardias históricas fracasan en este intento. No es este el lugar para entrar en la discusión acerca del éxito del proyecto vanguardista o de la propiedad de tal valoración. Nos limitamos aquí a señalar un bosquejo de las líneas generales de la teoría de Bürger para entender algunas de las problemáticas que están presentes en la vanguardia y, por consiguiente, en la práctica literaria y crítica de Juan Emar y Jorge Luis Borges. Es preciso señalar que en la teoría de Bürger están presentes dos de los movimientos ya señalados de la vanguardia en Latinoamérica, esto es, anti-esteticismo y anti-costumbrismo (realismo social). La otra dimensión es la que deviene de la situación geopolítica latinoamericana y su relación con el centro europeo, lo que en los años de la vanguardia adquiere aún más relieve que en el modernismo por la coetaneidad de las propuestas del centro y del continente americano. Dicho en otras palabras, los franceses con los que Darío dialoga no son en su mayoría sus contemporáneos exactos, como pasa con los europeos que influyen o que son influenciados por las vanguardias latinoamericanas.

En los apartados siguientes analizaré, primero, algunas intervenciones de Juan Emar en las que reflexiona acerca de lo latinoamericano en la práctica artística del continente. Aquí aprovecho de rescatar el pensamiento de uno de los vanguardistas más olvidados por la crítica chilena y continental. En un segundo apartado analizaré algunas intervenciones de Borges al respecto. Me abocaré, en un primer momento, a los textos de la época de vanguardia de Borges para luego analizar su texto de 1951 "El escritor argentino y la tradición", el cual me parece que intenta prefigurar, *a posteriori*, su posición anti-criollista (anti-vanguardia) que comienza en los años treinta.

2. Juan Emar: no hay obra de arte deslocalizada

Los ebrios no estamos para halagar a ustedes los artistas, como los burgueses creen que ustedes los artistas han nacido para halagarlos a ellos. Todo el mundo en Chile es chileno; es algo desesperante. Juan Emar

Juan Emar ejerció una actividad crítica importante en el Chile de los años veinte. Su columna semanal en el diario *La Nación* fue un espacio único para la vanguardia artística chilena. Fue único no solo porque permitió la entrada de la problemática vanguardista al espacio público, sino además porque esta entrada se dio a través de un medio hegemónico. No se ha hablado demasiado de esta cuestión, la que me parece crucial. Emar escribió con toda libertad no solo a favor de los artistas de vanguardia nacionales, sino que, con la misma libertad, atacó la crítica y la producción artística hegemónicas. Esta libertad se explica por su posición privilegiada: es el hijo del dueño del diario. Su extracción de clase, aunque sobredetermina de algún modo sus juicios, está lejos de prevalecer por sobre su aversión a las formas burguesas de práctica artística y crítica. Su ataque a la burguesía como un estrato mediocre es directo y tenaz. La visión

⁴⁹ *Ibid.* p. 50.

vanguardista-antiburguesa se identifica perfectamente con los postulados del Mariátegui de la época. En 1925 planteaba el Amauta:

El panamericanismo se apoya en los intereses del orden burgués; el íbero-americanismo debe apoyarse en las muchedumbres que trabajan para crear un orden nuevo. El íbero-americanismo oficial será siempre un ideal académico, burocrático, impotente, sin raíces en la vida. Como ideal de los núcleos renovadores se convertirá, en cambio, en un ideal beligerante, activo, multitudinario.⁵⁰

Pocos, o quizás ningún, texto vanguardista en Chile ha tenido una plataforma tan hegemónica como los de Juan Emar en *La Nación*. Antes de analizar algunos de estos textos críticos es importante dar unas pocas claves acerca de las circunstancias específicas en la que estos se desenvuelven⁵¹.

Primero, debemos decir que la intervención crítica de Emar en los años veinte se limita casi exclusivamente al subcampo de las artes visuales (la pintura y la escultura específicamente). Aunque en sus notas se refiere en algunas oportunidades a la literatura y muchas veces al arte en general, la pintura será su objetivo principal. Sus reflexiones más literarias vendrán en los años treinta al interior de sus libros. Esto podría llevar a pensar que no había tanta urgencia de hablar sobre literatura como la había de hablar sobre arte. Pero esto sería una verdad a medias: aunque la actividad literaria vanguardista parece, a posteriori, mucho más viva en los años veinte, debemos tener cuidado. En los años veinte, aunque tenemos ya obras vanguardistas importantes (la obra de Vicente Huidobro y la de Rokha son un dato ineludible en este respecto), el *status quo* crítico seguirá favoreciendo a los autores costumbristas y realistas. La actividad de Juan Emar en el diario *La Nación* se da, sobre todo en sus inicios (los *Escritos sobre arte*), en el campo de las artes plásticas por una coyuntura específica: la exposición del grupo Montparnasse al cual pertenece y del cual se convierte en su brazo crítico⁵². Lo que es más central en este respecto es que la actividad crítica de Emar se concentrará especialmente en intentar lograr una entrada del ‘arte nuevo’ en la esfera pública. Sus ataques a los críticos institucionales (sobre todo a los del diario *El Mercurio*) estarán destinados a mostrar la ignorancia de estos últimos con relación al arte nuevo. La problemática que Emar intentará llevar a la palestra no es tanto el juicio negativo mismo que el arte de vanguardia recibe de los críticos institucionales, sino la precariedad de los presupuestos de estos juicios. Para Emar, los críticos no entienden el arte de vanguardia porque lo ‘miden’ según los patrones del costumbrismo y el realismo académicos. La crítica es para Emar también una práctica vanguardista, una práctica que debe renunciar

⁵⁰ “¿Existe un pensamiento hispanoamericano?” *Las vanguardias latinoamericanas*. p. 542.

⁵¹ Para un desarrollo en profundidad del contexto del campo artístico de los años veinte en Chile y de la intervención de Emar en este ver el artículo de Patricio Lizama “Jean Emar/Juan Emar: La vanguardia en Chile” *Revista Iberoamericana* 60 (1994). pp. 945-59 y su “Estudio” en *Notas de Arte*. Santiago: RIL, 2003. pp. 9-44.

⁵² Este movimiento, sobre todo desde la actividad crítica de Emar, debe ser visto no solo en su valor vanguardista en cuanto a la práctica estética que encarna, sino como una rebelión de vanguardia hacia el estado institucional del arte pictórico chileno encarnado en la Academia de Bellas Artes.

al mandato mediocre burgués. Emar atacará el nacionalismo artístico y la búsqueda del color local, pero no los critica en sí mismos. Su visión es mucho más compleja que la de una renuncia a la localización de la práctica artística y una pura búsqueda del arte por el arte. Lo que ataca Emar es la inexistencia de un pensamiento renovador en las posiciones críticas hegemónicas y por lo tanto, la falsedad o el juego ideológico que mantenía maniatado al arte en Chile. En lo que sigue, rescataré algunos textos de Emar que se refieren al arte en general y sus intervenciones directas en relación al campo de la literatura. Estos textos pertenecen a su serie *Notas de arte* publicados en los años veinte. Podemos decir que su labor crítica continúa (y sus opiniones siguen siendo las mismas) en sus novelas aparecidas en el año 35, pero en ese momento su voz deja de ser escuchada.

Para comenzar me parece útil citar la opinión de Soledad Traverso, autora de uno de los pocos libros sobre Juan Emar: “Para Emar la literatura era una sola y no concebía la clasificación de una literatura nacional o regional”⁵³. En este juicio la autora se apoya en algunos pasajes de *Miltín 1934* en los que Emar (personaje principal de la novela) se refiere de manera sarcástica a la búsqueda del color local en literatura. Aunque la posición de Emar es clara en cuanto al rechazo del color local, la suposición de que para el autor había ‘una sola literatura’ me parece un tanto apresurada. Si repasamos con cuidado sus novelas cortas⁵⁴ y sus escritos críticos, sin duda, encontramos que el ataque a lo nacional del arte y al color local es más complejo que la sola afirmación de la existencia de UNA literatura. Si tomamos al pie de la letra la afirmación de Traverso, nos encontramos ante un Emar deslocalizador o idealizador de la práctica artística. En el artículo de Emar “Ideas sueltas sobre literatura” encontramos la siguiente observación:

La otra perspectiva es para los autores más serios, cuyas obras llevan encargo de trascender. Es tocar directa y valientemente a las ideas generales, sin ubicar en el espacio, sin amarrarlas a ningún corazón humano. Se llegará así a una universalidad abstracta, de laboratorio, esa universalidad que conoce todo burgués que guste dedicar algunos momentos al cultivo del espíritu. Es gris, incolora y hace filigranas sobre símbolos baratos.⁵⁵

En este pasaje vemos la alusión a un falso universalismo. Hay que rescatar dos elementos en esta proposición: primero, Emar, nos da a entender que existe un universalismo verdadero; segundo, el falso universalismo tiene como una de sus características principales la de no ubicarse en ningún espacio, ser extemporáneo y des-localizado. Universalidad y localización conviven en armonía en la concepción artística de Emar, y son dos atributos que se establecerán en tensión con el *stablishment* crítico que valora el costumbrismo y el realismo como los modelos del arte nacional. En este punto debemos volver a las proposiciones de Bürger.

En la concepción emariana, el arte como institución es representado sobre todo por

⁵³ Juan Emar: *La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago: RIL, 1999. p. 27.

⁵⁴ Emar publicó tres novelas en 1935: *Un año*, *Ayer* y *Miltín 1934*.

⁵⁵ *Notas de Arte*. Ed. Patricio Lizama. Santiago: RIL, 2003. p. 117. (El énfasis es mío). Todos los artículos de Emar citados de aquí en adelante son parte de este libro por lo que solo se indicará la paginación.

los críticos y la academia. Es necesario rescatar que las críticas de Emar se concentran en los críticos pues, nos parece, su preocupación no son principalmente las prácticas artísticas o literarias costumbristas en sí; ni siquiera, me atrevería a decir, el estatus hegemónico de tales prácticas *per se*. La crítica emariana se enfoca en el estancamiento de la crítica en los preceptos realistas y costumbristas, y también, como se ve en el pasaje citado, del arte por el arte. El arte como institución entonces, está atrapado en un contenidismo localista o una preservación de un falso universalismo. Para Emar esto es reflejo de la mediocridad burguesa. La literatura debe emanciparse de esta sobredeterminación. En Emar es sumamente visible su preocupación por desvincular al arte de la hegemonía burguesa, intentando establecer un ‘gusto’ o una ‘práctica de apreciación’ desprendida de esta ideología. En este sentido, el autor parece ser sumamente lúcido en cuanto no pretende un bloqueo de las prácticas tradicionales del arte y la literatura: lo que quiere no es romper con las prácticas artísticas preexistentes, sino liberar al campo artístico de su estancamiento en estas prácticas, a través de una apertura de la crítica y la divulgación de otras maneras de ver. Solo mediante una instrucción en las nuevas maneras de ver y practicar el arte, el arte anterior es comprensible en toda su dimensión emancipatoria. Desde esta perspectiva podemos decir que el de Emar es un programa eminentemente político. Como plantea el filósofo francés Jacques Rancière:

El régimen estético del arte implica en sí mismo una determinada política, una determinada reconfiguración de la política. . . Por su parte la política tiene su estética: en el fondo, la política es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre.⁵⁶

Decimos que la labor de Emar es política en cuanto genera nuevas maneras de ver. Siguiendo la terminología de Rancière, lo que hace Emar es producir un ‘desacuerdo’ en la distribución de lo sensible, es decir, en la distribución que establece ‘la policía’ (el Estado o las instituciones culturales) de las maneras de ver, actuar y participar en la comunidad.

Parte importante de este desacuerdo se refiere a las funciones que el *establishment* confiere a la disciplina artística y su relación con el proyecto identitario nacional. El problema ante el cual se encuentra Emar es, primero, una instrumentalización del arte en el seno de la vida burguesa, la que está completamente sumida en su ideología. En su artículo “Moi, Je Pense...” Emar ataca la búsqueda del bien moral a través de las obras literarias (lo que está unido a encontrar ‘nuestras’ características morales nacionales). Dice Emar:

El que, por medio de una obra, quiere redimir y deshacer entuertos, “usa” la literatura, mas no es un literato. El literato no ‘usa’ de ella, sino que a ella se doblega, hasta cierto punto. . . La literatura es, de todas las artes, la que más se presta a desviaciones, pues todo lo que los hombres se desean mutuamente, es dicho, después de todo, con palabras o sea con literatura.// Sin embargo, por encima existe ‘un arte’ de las palabras. Y éste debe regirse –como siempre se ha

⁵⁶ Sobre políticas estéticas. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: MACBA, 2005. p. 55. Para un desarrollo de los conceptos de política y estética de Rancière, consultar sus libros *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

regido- por sus leyes propias. Aparte de las preocupaciones cotidianas, aparte de los problemas por resolver. Pero unido a ellos por una justa proporción, una justa construcción.⁵⁷

Aquí podemos ver una negativa al arte instrumental de las clases acomodadas. Segundo, existe una afirmación de la autonomía del arte como práctica crítica (la tensión irresuelta que plantea Bürger). La construcción artística aquí es rescatada como lo principal, pero nunca desvinculada de la subjetividad del artista, quien pertenece a una problemática y a un ámbito ideológico y nacional. Desde ya se puede ver entonces que la práctica y la apreciación del arte deben estar subordinadas a la autonomía del arte, pero esta autonomía es siempre relativa en el sentido de que parte de e interfiere en las condiciones materiales en que la obra de arte es producida y apreciada. Es por esto que Emar no atacará el 'color local' *per se*, sino el falso color local: el que se establece como máxima burguesa, según el gusto de las clases dirigentes, y no el que se desarrolla en la práctica artística. El arte nuevo, y el verdadero arte en general, recupera para Emar la experiencia vital sin las mediaciones que la ideología burguesa le interpone. Todo esto queda resumido en el siguiente pasaje, por lo que se me perdonará la extensión:

-Hay que hacer obras nacionales, hay que hacer arte chileno, etc. Y para solucionar este problema básico del arte, aconsejan, en literatura, describir rodeos y a los personajes hacerlos hablar en tono de huasos; en pintura, pintar mantas, chupallas y espuelas... Un pequeño trabajo de paciencia reduciría a la nada este sistema: suplantar las palabras y los objetos por otros, de otros sitios. Se vería así lo vacío del procedimiento. El color local no reside en los detalles pintorescos, sino en el conjunto de la obra por la manera "especial" de haber sido sentida y realizada. Esta manera no puede ponerse como "punto de partida". No saldrá nunca una obra de arte de una idea, de un procedimiento preconcebido. En vez de hacer arte nacional o arte universal, los dos polos del error, hay que hacer arte sencillamente. Extraer materiales sólidos, verdaderos de la tierra y de la vida y poder construir con una disciplina estética seria... Después los demás reconocerán que otros hombres en otros sitios, lo habrían hecho del mismo modo. La verdad, a pesar de ser una, según se dice, no se repite jamás dos veces. La falsedad, a pesar de ser múltiple, se repite constantemente en sus adeptos. No habrían hecho del mismo modo... y esta diferencia es "color local". Con ella, no da resultados el sistema de las suplantaciones: que alguien trate, por ejemplo, de españolizar a Dostoiewsky o de hacer ruso a Velásquez... Por más que se cambien los detalles, Los hermanos Karamazov, han sido sentidos y creados como los rusos sienten y crean. Y a un bufón de Velásquez puede ponerse un gorro ruso, pero será siempre sentido y creado por un español de Felipe IV.⁵⁸

Hay que tener cuidado en la apreciación de este pasaje. En las líneas que he subrayado parece haber una negación de un arte nacional, pero Emar está lejos, como se puede ver en las líneas que siguen, de establecer la necesidad de un arte desvinculado de las condiciones materiales, de la praxis vital. Es la ideología nacionalista burguesa, la de los

⁵⁷ p. 121. (Los énfasis son míos).

⁵⁸ p. 139. (El énfasis es mío)

símbolos identitarios oficiales la que debe ser eliminada como máxima del arte. En Emar podemos ver de manera clara una concepción materialista de la práctica artística: no se crea desde preceptos apriorísticos, ya sea principios universales o nacionalistas, sino desde la propia experiencia material y es en la estructura de la obra donde se puede ver un efecto nacional. El rol del artista, por otro lado, es la piedra angular desde donde el pensamiento de Emar se estructura: estamos lejos de una negación del sujeto en este pensamiento.

Es difícil encontrar en los escritos de Emar qué es exactamente lo propio de la literatura latinoamericana, qué es lo que la distingue. No lo vamos a encontrar pues Emar se niega a encontrar una esencia latinoamericana: para el autor tal empresa se entronca con las ideologías burguesas del nacionalismo y el arte costumbrista. En su artículo “Arte suramericano” Emar confronta esta problemática de lo distintivamente sudamericano. Después de negar la validez de las dos opciones (arte nacional v/s arte universal) como en los pasajes anteriores, el autor plantea que esta es una opción falsa, una pregunta que ya tiene una respuesta dependiendo de quien la haga. Luego Emar analiza cuál es el trasfondo de esa originalidad sudamericana que tantos proponen y llega a la conclusión de que lo que realmente se piensa al respecto entronca con una ideología bastante parecida a la de “lo nacional por sustracción”⁵⁹ :

Al hojear libros o revistas, he oído decir a muchas personas –como he dicho yo también- frases más o menos así: “¡Qué suramericano es esto! Esto no ha podido ser escrito más que por un suramericano, etc.” Hay por cierto algo característico que evita confusiones. Pero quisiera saber en qué consiste ese algo y si no es acaso el encontrar siempre una paternidad europea, paternidad directa, me atrevería a decir, mas sin lo esencial de los europeos. Sería entonces una característica por ausencias, por defectos. . . por algo que hace pensar: “esto no es español, no es francés, porque... un español o un francés lo habrían hecho mejor”.⁶⁰

Podemos ver aquí un presupuesto de Emar: existe arte nacional, pero no en los países sudamericanos. No existe porque es un arte de copia: “esa cosa [lo latinoamericano] no se revela . . . porque se trabaja sobre moldes de maestros muy lejanos”⁶¹ . Pero si tomamos en cuenta el seguimiento que hemos hecho de su pensamiento, la solución no es el rescate de lo propio en la ideología del color local: eso sería caer en otro error. La expresión de lo propio en la literatura solo se conseguiría a través de una confrontación con la vida, con las verdaderas condiciones materiales de la praxis vital: “Las manifestaciones suramericanas de arte que aparecen hasta hoy como la obra de alumnos aventajadísimos del arte universal que saben solo avenírselas para hacer un

⁵⁹ “Nacional por sustracción” (*Escritura*, XVI. 28. 1989. pp. 273-88) es el título de un revelador artículo de Roberto Schwarz en el que analiza una serie de discursos a lo largo de la historia brasilera que postulan diferentes concepciones de lo que es lo nacional. Una de estas tendencias es la que asume que lo ‘auténticamente brasilero’ es el remanente que queda luego de sustraer todo lo que no es propiamente brasilero (lo que evidentemente es una proposición circular).

⁶⁰ p. 165.

⁶¹ p. 165.

libro, un cuadro, una estatua, pero que aún en la escuela, *no saben ver la vida y no se atreven a vivir*⁶². La posición de Emar es, entonces, la de reivindicar un arte asentado en la praxis vital que se niegue a una subordinación de las ideologías burguesas del arte por el arte o del arte nacionalista. Aquí no es la falta de 'suelo' lo que desaventaja a las obras latinoamericanas, sino su desconexión del verdadero suelo, la praxis vital. Para Emar la obra y el suelo se crean el uno al otro y para esto debe haber una apertura. Caeré en la tentación de comparar estos pasajes emarianos con uno de Mariátegui cuya similitud en espíritu es asombrosa:

Lo más nacional de una literatura es siempre lo más hondamente revolucionario. . . Una nueva escuela, una nueva tendencia literaria o artística busca sus puntos de apoyo en el presente. Si no los encuentra perece fatalmente. En cambio las viejas escuelas, las viejas tendencias se contentan de representar los residuos espirituales y formales del pasado.// Por ende, solo concibiendo a la nación como una realidad estática se puede suponer un espíritu y una inspiración más nacionales en los repetidores y rapsodas de una arte viejo que en los creadores o inventores de un arte nuevo. La nación vive en los precursores de su porvenir mucho más que en los supérstites de su pasado.⁶³

Lo interesante de la labor de Emar en los años veinte, es que este se interesa por abrir un debate dentro del espacio hegemónico burgués intentando una transformación de las leyes de la práctica, la enseñanza, la circulación y la apreciación artísticas. En su discusión acerca de lo latinoamericano en la literatura (y el arte) latinoamericanos, Emar apunta a la ceguera ideológica que producen tanto la opción universalista como la localista: asentadas la crítica y la práctica artística en estas dos falsas opciones, son incapaces de posicionarse frente a frente a sus objetos y, por tanto, incapaces de lograr una mejoría del arte nacional y continental.

3. ¡Uno, dos, tres... no sé cuántos Borges!

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Borges, 1926.

los sudamericanos en general. . . podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. Borges, 1951.

Cuando tratan acerca de la trayectoria intelectual (estilística y política) de Jorge Luis Borges, sus exégetas han propuesto diversos 'modelos'. Todos estos deben hacerse cargo de la trayectoria que va desde los días de la participación activa de Borges en el movimiento ultraísta español con Rafael Cansinos Assens, pasando por la 'importación' de dicho movimiento a la Argentina, luego en su repliegue criollista y su participación en

⁶² P. 165. (El énfasis es mío)

⁶³ José Carlos Mariátegui "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte" en *Las vanguardia latinoamericanas*. Ed. Jorge Schwartz. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. pp. 542-3.

Proa y *Martín Fierro*, hasta su total reniego de la cuestión criollista-vanguardista para establecerse en la posición resumible en “El escritor argentino y la tradición”, la que será más o menos estable durante el resto de su carrera. Sin duda, Beatriz Sarlo es una de las críticas más autorizadas para el desentrañamiento de esta trayectoria. La crítica argentina tiende a ver una continuidad entre el primer Borges y el último: sus textos criollistas serían una especie de *Ur-text* para los textos de *Ficciones*. Aunque nos interesa esta cuestión solo tangencialmente, debemos tratarla aunque sea brevemente pues afecta de manera especial la periodización de los textos elegidos en este trabajo. Podemos decir que con la edición de sus obras completas Borges hizo la más grande de sus ‘inquisiciones’. Es suficientemente conocido que Borges no solo expurgó poemas de sus poemarios y alteró sustancialmente algunos de los prólogos, sino que sacó textos completos, como si estos nunca hubieran existido (*El tamaño de mi esperanza* de 1926 solo fue reeditado varios años después de su muerte). Pero más allá de las propias censuras de Borges, podemos encontrar otro tipo de alteraciones, ahora en el terreno temporal, de su trayectoria. Esta alteración es la que concierne al ensayo “El escritor argentino y la tradición”.

Este ensayo es una conferencia dictada originalmente en 1951 y agregada al texto *Discusión* en su reedición de 1957. La edición original de *Discusión* es de 1932. En las obras completas la única indicación que se hace al respecto es una nota al pie que dice: “Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores”. No hay, por supuesto, referencia a la fecha de esta clase. Así, la conferencia queda integrada completamente al texto de 1932. Algunos han planteado que esto se debe a un error del editor de las *Obras completas*. Sea como sea, esto no deja de tener consecuencias para el análisis de la trayectoria de Borges. “El escritor argentino y la tradición” queda ubicado como antecedente de los textos de *Ficciones* y *El Aleph*. Esta anotación semi-detectivesca se hace aún más interesante si notamos que el ensayo aludido aparece en reemplazo de otro texto “Nuestras imposibilidades”; una intervención sumamente crítica, y conservadora, acerca del carácter idiosincrásico del argentino, más precisamente, de ‘lo argentino’. Evidentemente, el nuevo ensayo se opondrá directamente a este tipo de juicio idiosincrático. Hay algo especialmente singular en “El escritor argentino y la tradición” y es que parece discutir con los postulados del grupo localista de los años veinte y treinta. En realidad, en el contexto de 1951, el ensayo, en lo que toca al grupo aludido como costumbrista, parece bastante diacrónico ya que en ese momento la literatura gauchesca y costumbrista está en una retirada considerable. Es por este carácter diacrónico que el ensayo puede ser leído sin problemas como escrito en 1932. Hay que decir, para terminar este rodeo, que *Discusión* es un texto bastante ‘transicional’ en el sentido en que todavía encontramos remanentes de las posiciones anteriores de Borges, las de *Evaristo Carriego*. Por otro lado, encontramos textos en los que ya se ve prefigurada la posición del Borges de *Ficciones* y *Otras Inquisiciones*. En lo que sigue analizaré algunos textos de la etapa más vanguardista de Borges para luego analizar “El escritor argentino y la tradición”, texto clave, por su influencia y notoriedad, para el tema que nos atañe.

a) Borges vanguardista

En los años veinte, al mismo tiempo que Juan Emar planteaba sus preocupaciones y proyectos en el diario *La Nación*, Borges participaba activamente en el espacio vanguardista bonaerense y latinoamericano. No solo editó junto a Vicente Huidobro una antología de poesía latinoamericana, sino que lo vemos escribiendo y fundando varias revistas argentinas de vanguardia (*Martín Fierro* y *Proa* las más conocidas); incluso lo encontramos como adherente, junto a Vicente Huidobro nuevamente, del manifiesto vanguardista de escritores chilenos *Rosa náutica* de 1922. En el Borges vanguardista podemos encontrar dos tendencias. La primera data de su participación en el movimiento ultraísta en España; es la del manifiesto *Ultra* del cual ya hemos citado algunos pasajes en la introducción de este capítulo. En esta tendencia se ve, como ya anotamos, una fuerte aversión al modernismo rubendariano y al futurismo. Pero es con su vuelta a Argentina que Borges intentará introducir en su práctica vanguardista un sello propiamente argentino. Así, se puede ver una fuerte intención por parte del escritor de rescatar 'lo argentino': este rescate se dará en el tema del arrabal. En *Fervor de Buenos Aires* y *El tamaño de mi esperanza* hay un rechazo manifiesto a lo foráneo. El prólogo de este último deja ver este volcamiento hacia lo 'criollo': "Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay de ella de presente, de pasado y de venidero"⁶⁴. El problema que Borges pretende 'arreglar' con su libro es el de que no existe una literatura que 'expresé' la originalidad y la vitalidad de Buenos Aires: "Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga de Almagro..."⁶⁵. El nuevo criollismo es el que trata la ciudad en lo que tiene de criollo; incluso en su lenguaje distintivo como se puede ver en este pasaje. La posición de Borges queda resumida al final de su prólogo:

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdad que de ensancharle la significación a esa voz –hoy suele equivaler a un mero gauchismo- sería tal vez más ajustada a mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.⁶⁶

Aunque no es posible decir que Borges abandona su primer cosmopolitismo –nunca lo hace totalmente (y este es el elemento que ha servido para las interpretaciones retroactivas que ven la semilla del Borges posterior en estos textos)- su traslado del vanguardismo rupturista más convencional de la etapa europea hacia su postura criollista (o *neocriollista* si se quiere) es marcadísima. Beatriz Sarlo, cuya posición es bastante

⁶⁴ *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. p. 11.

⁶⁵ *Ibid.* p. 13.

⁶⁶ *Ibid.* p. 14.

hegemónica en lo que toca a la interpretación borgeana, ve como una de las características principales del vanguardismo de Borges y del grupo de la revista *Martín Fierro* este desapego al antiguo criollismo y la instalación de sus temáticas en un “antigauchismo”. . . su elección de lo suburbano frente a lo rural, la condescendencia con que aniquila el ‘bandidismo’ para fundar un mito del coraje”⁶⁷. En esta posición no solo se puede ver una renovación de las temáticas, sino que además un espíritu vanguardista en contra de la apropiación por parte del mercado, o la cultura de masas, de la literatura. Hay además, es preciso decirlo, un elitismo y un nacionalismo marcado en esta posición (que es lo que la opone de manera principal al otro grupo vanguardista argentino: el grupo de Boedo): la reapropiación del lenguaje criollo intenta contrarrestar las ‘desviaciones’ de la lengua argentina producto de la inmigración masiva de europeos, desviación que es usada por otros practicantes de la literatura de la época que intentan una entrada del habla urbana en sus textos. Así, el purismo de Borges se mezcla con su vanguardismo. Lo cierto es que en el vanguardismo de Borges y de un grupo considerable de argentinos se produce un cortocircuito en relación a otras vanguardias, como por ejemplo la de Emar o la del mismo Huidobro. Incluso en la posición de los modernistas brasileños y en un manifiesto tan exaltador de lo propiamente brasileño como el *Manifiesto antropófago*, no encontramos un apego a lo criollo como se da en la vertiente argentina de la revista *Martín Fierro*.

b) La universalidad: no en las orillas sino desde las orillas

Desde esta posición localista suburbana Borges pasará a su postura más conocida: la de la práctica literaria argentina y latinoamericana como un lugar privilegiado para reutilizar todas las tradiciones disponibles. Amelia Barili es certera al vincular a este Borges con Alfonso Reyes. No puede ser casualidad, como bien nota Barili, que el epígrafe de *Discusión* sea una cita de Reyes. La posición de Borges sin duda se deja influenciar por la visión particular de lo latinoamericano de Alfonso Reyes, quien en los años veinte y treinta establece contacto con una serie de escritores porteños. Esto se hace más patente si analizamos “El escritor argentino y la tradición” donde Borges usa ejemplos que parecen tomados de algunos textos del autor mexicano. Por ejemplo, Reyes plantea: “Grosero error juzgar el carácter de una literatura por sus referencias anecdóticas . . . Corneille, que hizo el Cid -motivo hispánico si los hay-, habría dado la espalda a Francia”⁶⁸; Borges usa el mismo ejemplo con Racine y Shakespeare.

Me parece que el comienzo del ensayo es crucial para entender la problemática en la que nos introduce. Aquí, nuevamente, vale la pena recordar el concepto de *Verneinung* freudiano. Borges comienza su ensayo con la siguiente reflexión:

Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o

⁶⁷ “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”. *Punto de vista*. N° 11, 1981. p. 7.

⁶⁸ Citado en Amelia Barili. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: La cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 177.

imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema.// Antes de examinarlo quiero considerar los planteos y soluciones más corrientes.⁶⁹

Hay dos elementos cruciales en esta introducción. Primero, la proposición de que se está ante un falso problema, ante una pregunta puramente ideológica; segundo, el hecho de que Borges se propone hablar de ella, y que, de manera ostensiblemente contradictoria, se empeña en resolverla a lo largo del ensayo. ¿No estamos nuevamente ante una negación en el nivel del enunciado que esconde una verdad en el nivel de la enunciación? Si es que le creemos a Borges, deberíamos encontrar tras la exposición de las principales versiones una especie de cierre en el que nos dice por qué esta es una pregunta falsa, pero la verdad es que el escritor termina por resolverla desde su punto de vista. Si estamos ante un seudoproblema ¿por qué hablar de él? Esta necesidad de hablar de algo que no existe, que ni siquiera vale la pena, es sumamente sospechosa⁷⁰. La verdad es que para Borges este es un problema central, el cual recorre toda su obra desde sus comienzos, como ya hemos visto. Veamos entonces cuál es su posición.

La tesis borgeana es clara: el escritor argentino –y esto es sin duda es extensible para el escritor latinoamericano en general- puede escribir de cualquier tema con los elementos estéticos que quiera pues es heredero de toda la tradición occidental (que en el contexto del ensayo parece ser bastante europea, hay que decirlo). No solo eso, el latinoamericano no es un heredero cualquiera ya que no es completamente parte de la cultura occidental, de este modo, puede hacer uso de ella sin el respeto ni el encasillamiento que un europeo tendría que seguir. Hay una exaltación de la posición periférica, pero no en el sentido temático, sino en su relación a la práctica creativa: es lo que Sarlo rescatará como ‘las orillas’ o la posición de pliegue en la que se desarrolla la práctica borgeana:

La literatura trabaja con la sustancia de este ímpetu. Borges lo percibe y lo gobierna en su invención poética de "las orillas" o en el plegado de fronteras móviles entre dos mundos: Europa y el Río de la Plata, libros y cuchilleros, su abuela inglesa y sus abuelos militares. Algo, profundo y enigmático, del pasado argentino está ligado a esta cultura criolla, que Borges contrasta con las tradiciones urbanas, letradas y europeas. Ninguna de las dos vetas puede ser

⁶⁹ “El escritor argentino y la tradición”. En *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1989, p. 267.

⁷⁰ Para tomar un ejemplo diferente a los análisis psicoanalíticos, podemos recurrir a Wittgenstein y sus proposiciones acerca de cierto tipo de oraciones. Robert Pfaller expone estos análisis de la siguiente manera: “si alguien dijera durante una conversación con un amigo una proposición como esta “He sabido todo el tiempo que tú eres N.N.”, esta proposición, aunque su contenido es irrefutable, se convertiría (en el nivel de la enunciación) en una extremadamente ambigua: no se entendería el por qué de su emisión. El “background” del mensaje falta, como notó Wittgenstein: no está claro por qué la situación haría necesaria esta proposición. Asegurar a un amigo de algo que está más allá de cualquier duda inmediatamente señala lo contrario: que existe alguna razón para esa duda, una necesidad de asegurar al amigo” (“Negations and Its Reliabilities” p. 242.). Hay una similitud entre estos postulados y lo que vemos en Borges: nos asegura de algo que da por descontado. Más aún, le da más fuerza a la ambigüedad de su juicio cuando comienza a resolver lo que para él es algo irresoluble porque no existe.

repelida o abolida por completo: ninguna debe ser subrayada hasta el punto de abolir la otra. Pero su coexistencia resulta, invariablemente, no en un equilibrio de simetría clásica sino en una dinámica de conflicto.⁷¹

Esta práctica desde las orillas deja bien en claro cuál es la cultura occidental y cuál es su periferia. Latinoamérica es para Borges un exceso de la cultura central europea y es desde este exceso desde donde se escribe y donde la literatura argentina y latinoamericana encuentra su fortaleza. En el ensayo Borges expone tres versiones, o soluciones, al seudoproblema: la del color local (gauchesca), la de la tradición española y la que postula que en Argentina no hay tradición, todo sería nuevo. Es la primera versión la que ocupa la mayor parte del ensayo, aunque quizás es la última de donde Borges saca sus conclusiones.

Este escrito se plantea entonces como respuesta principalmente al “nacionalismo literario”. Sus ejemplos, como dijimos anteriormente, son bastante diacrónicos para 1951 y sumamente sincrónicos para 1932 (lo que acrecienta la ilusión referencial del texto). La visión nacionalista dibujada por Borges es la de los criollistas más tradicionales. Según esta visión el escritor argentino debe escribir de cierta manera y de ciertos temas para producir una literatura que sea considerada argentina, en específico, debe ser una literatura con ‘color local’. Para los escritores de esa facción el antecedente, la tradición, estaría en la literatura gauchesca. En esta posición subyace la figura de Lugones (hacia la cual Borges mostrará durante su obra una posición bastante ambigua, a veces de reverencia, a veces de rechazo), quien postulaba que el *Martín Fierro*, obra angular de la literatura gauchesca, sería para los argentinos “lo que los poemas homéricos fueron para los griegos”⁷². Evidentemente, Borges descrea de este postulado, pero justamente en lo que tiene de insular: el *Martín Fierro* como la expresión pura de la identidad argentina. De hecho, el autor no descontará al *Martín Fierro* como la figura angular de la literatura argentina, pero no en la forma de poema épico fundamental, sino por su apertura temática y estructural⁷³. Para los escritores nacionalistas, la literatura gauchesca sería una continuación de la tradición popular. Borges hace una notable comparación entre la poesía popular y la practicada por estos escritores, esto es, entre la poesía de gauchos y la poesía gauchesca. Para Borges lo que hay en los segundos es una reproducción culta del lenguaje de los primeros. Al ser la poesía gauchesca una reproducción estamos ante una construcción estética y, por sobre todo, ante una construcción estética artificial, una copia de segundo orden (en contraposición a la ideología de la expresión de una realidad criolla o gauchesca argentina). Esta diferencia se acrecienta en cuanto los cultivadores de la poesía gauchesca se esmerarían en usar palabras del mundo popular que ni

⁷¹ *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. p. 105. En esta apropiación del concepto deleuziano de ‘pliegue’ para el contexto borgeano, me parece que Sarlo no hace más que repetir lo que el mismo Borges plantea en el ensayo que estamos analizando. Es verdad que Sarlo le agrega a la versión borgeana aquí expuesta la fase más criollista de la cual Borges reniega en el mismo ensayo.

⁷² “El escritor argentino y la tradición”. p. 267.

⁷³ Para un desarrollo de la visión de Borges con respecto al *Martín Fierro* consultar la sección “Tradición y conflicto” del libro de Beatriz Sarlo *Borges, un escritor en las orillas*. pp.83-108.

siquiera los mismos poetas populares usarían: “Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas de amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen con un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan”.⁷⁴ El lenguaje de los gauchescos sería entonces más rebuscado ya que el ‘color local’ de la lengua es su fin; en cambio, para el poeta popular el tema es el fin y no el lenguaje. Borges incluso postula que el lenguaje popular es más fácil de entender para un extranjero que el de la poesía gauchesca. Todo esto hace concluir al escritor que: “La poesía [la gauchesca] que ha producido –me apresuro a repetirlo- obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro”.⁷⁵ Es decir, el hecho indiscutible en estas creaciones, y lo que es relevante para Borges, es que estas son literatura, artificio, y que por ser localistas no son más locales. Así, es la referencialidad de las temáticas y lenguajes (localistas) lo que queda en entredicho. Una vez hechas estas consideraciones, Borges se sitúa en un plano más general y se introduce en la discusión acerca del valor y la propiedad de los elementos extranacionales en la literatura nacional:

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el Martín Fierro o los sonetos de La urna de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en La urna de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en La urna.⁷⁶

Para Borges, estamos ante dos obras igualmente literarias. Una, el *Martín Fierro*, aparentemente más argentina. La obra de Banchs no parece tener ninguna referencia a la realidad argentina, habla de ruiseñores y tejados. Borges plantea una respuesta evidentemente irónica diciendo que las imágenes a las que Banchs recurre son significativas “del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos [los argentinos] para las confidencias, para la intimidad.”⁷⁷ Con esta ironía Borges nos instala en la imposibilidad misma de definir lo propio, lo nacional y mucho menos lo latinoamericano. Se trata de la transposición literaria de una identidad nacional limitada a lo local, lo que al escritor argentino le parece una cuestión que no merece siquiera un tratamiento: “Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés” –y agrega sarcástico- “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”⁷⁸. Para Borges la obra de su antes

⁷⁴ *Ibid.* P. 268.

⁷⁵ *ibid.* p. 268.

⁷⁶ *Ibid.* p. 269.

⁷⁷ *Ibid.* p. 270.

⁷⁸ *Ibid.* p. 270.

correligionario vanguardista Ricardo Güiraldes *Don Segundo Sombra*, considerada en su tiempo como un símbolo de lo nacional, está traspasada por influencias europeas. El tratamiento estilístico de esta obra, según Borges, le debe más a Kipling o a Twain que a ‘lo argentino’. Pero esto no la haría más o menos nacional. Entonces nos preguntamos ¿qué es para Borges, en último término, lo que haría argentina a una obra? Esta pregunta no debería tener respuesta, porque para Borges parece ser una falsa pregunta, pero al contrario de lo que podríamos suponer, sí la tiene.

La respuesta de Borges se desentiende del ámbito cualitativo y entra en el terreno de las apropiaciones, de la tradición. ¿Cuál es la tradición argentina? Para Borges los “escritores argentinos, los sudamericanos en general. . . podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”.⁷⁹ Como ya mencioné, esa irreverencia se debe a que para el escritor los latinoamericanos no somos completamente parte de esa tradición por lo que un escritor puede entrar y salir de ella sin presiones, incluso de mejor manera. Agrega al final del ensayo: “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo”⁸⁰. La conclusión de Borges entonces está afincada en la práctica literaria: lo argentino, como lo inglés o lo chileno sería una obra de arte bien constituida estéticamente. Si tomamos este camino, empero, estamos olvidando toda la dimensión local que Borges le asigna a la literatura. En definitiva, Borges sí responde al seudoproblema, lo legitima no solo con la escritura de su ensayo, sino además con una respuesta. Dentro de las versiones analizadas por Borges, la tercera plantea un aislamiento latinoamericano: “Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos y no podemos jugar a ser europeos”⁸¹. Más que contra la versión gauchesca, es esta la versión contra la cual Borges se rebela y con la que establece un diálogo. Borges plantea bastante claramente que nuestra posición es periférica. Pero es ahí donde reside su diferencia con la teoría que propone una independencia cultural basada en un aislacionismo. Para Borges no estamos afuera de la cultura occidental (léase Europa) sino que en sus orillas. La literatura latinoamericana tendría, entonces, todo el derecho a la tradición europea y un derecho a utilizarla con una irreverencia inconmensurable. Lo argentino en la literatura entonces sí es definible, más que en las temáticas, en los usos que se le dan a las diversas tradiciones. Esta definición de lo argentino y, por extensión, de lo latinoamericano en la literatura goza de bastante salud hasta hoy y pone a Borges como su forma más manifiesta. Es decir, significativamente, según su propia fórmula, Borges sería el más argentino de los escritores argentinos. Así lo demuestra el siguiente comentario de Sarlo:

No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges el

⁷⁹ Ibid. p. 273.

⁸⁰ Ibid. p. 274.

⁸¹ Ibid. p. 272.

tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? La obra de Borges nunca deja de rodear este problema que pertenece al núcleo de las grandes cuestiones abiertas en una nación joven, sin fuertes tradiciones culturales propias, colocada en el extremo sur de los dominios de España en América, tierras finales que fueron la sede del virreinato menos rico, que tampoco pudo exhibir, como otras naciones latinoamericanas, grandes formaciones indígenas precolombinas.⁸²

Lo que impacta en este caso es que las suposiciones analíticas que llevan a Sarlo a identificar a Borges como el epítome de la literatura argentina, son suposiciones borgeanas por excelencia. Pero en esta interpretación hay un exceso sobre el mismo pensamiento de Borges: el escritor no consideraba su obra criollista como parte de este movimiento; Sarlo en cambio ve ya en estos textos la práctica borgeana planteada en “El escritor argentino y la tradición”. Borges es claro en este respecto:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchillos, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama La muerte y la brújula que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla. . . publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin había encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.⁸³

En este pasaje Borges no solo apunta a cuál es la forma exitosa de ser argentino en literatura, deslegitimando su práctica criollista (algo que los críticos y la propia albacea de Borges se han apresurado en contradecir) sino que, aunque parezca obvio, resuelve el *seudoproblema*, lo convierte en *problema* a través de su propia obra. ¿Qué es la literatura propiamente argentina? “La muerte y la brújula”, *Ficciones*. Parece como si, sin quererlo (pero queriéndolo), Borges subrayara la referencialidad de su artificio (el verdadero Buenos Aires) produciendo un cortocircuito con el resto de sus alegatos, lo que lleva al lector a sacar una sola conclusión: Borges es el escritor argentino por excelencia.

⁸² Borges, *un escritor en las orillas*. p. 12.

⁸³ “El escritor argentino y la tradición” pp. 270-1. Es curioso que Borges diga que escribió “hará un año” “La muerte y la brújula” cuando el cuento es publicado en 1942 por primera vez. Otra falsa pista para confundirnos.

Capítulo 3. Interludio Crítico

1. La teoría literaria y su(s) objeto(s)

En los capítulos anteriores hemos visto cuatro propuestas enmarcadas en discusiones candentes. Los cuatro autores son parte importante del campo literario y artístico. Martí, Emar, Borges y hasta cierto punto Rodó, no solo opinan sobre literatura sino que la practican. Ahora nos internaremos en otro tipo de discursividad: el de la teoría. Se podría pensar que el espacio teórico es uno más 'pacífico' en el sentido de que está más distanciado de la contienda ideológica. Pero esta paz es solo aparente pues en Latinoamérica (y hay que agregar aquí para no caer en errores comunes: en todas partes) la teoría y la crítica, cuando han sido rigurosas, no se han desenvuelto en un santuario extramundano, sino que, como prácticas, han estado sujetas a todas las determinaciones socio-históricas a las que está sujeta cualquier práctica. En el presente capítulo analizaremos lo que el crítico cubano Roberto Fernández Retamar postuló en un momento específico acerca de la problemática de lo latinoamericano en la literatura latinoamericana. Pero, antes de analizar sus planteamientos, se hace necesario señalar algunos elementos históricos importantes que nos permitirán acercarnos con más claridad a ellos.

En la introducción a su libro *Escribir en el aire*⁸⁴, Antonio Cornejo Polar proponía lo

siguiente:

Visto en grueso, el proceso de la literatura y del pensamiento crítico latinoamericano de las últimas décadas [se refiere a los sesenta en adelante] parece haberse desplazado secuencialmente, aunque no sin obvios y densos entrecruzamientos, entre tres grandes agendas problemáticas, agendas que sin duda están relacionadas con situaciones y conflictos socio-históricos harto más englobantes y sin duda mucho más comprometedores.⁸⁵

Estas tres grandes agendas serían, primero, la de la revolución y el cambio que “[e]n el campo de la crítica, fue el momento de la acelerada y algo caótica modernización de su arsenal teórico-metodológico”; segundo, “la de la identidad, nacional o latinoamericana”, cuando “se producía el gran debate sobre la pertinencia de construir una teoría específicamente adecuada a la índole de la literatura latinoamericana. Por esos años –anota Cornejo Polar- el marco referencial casi obligado era el de las versiones más duras, y tal vez menos perspicaces, de la teoría de la dependencia”; por último, “la de la reivindicación de la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras” en donde se inscriben los conceptos de transculturación (Rama), culturas híbridas (Canclini) o heterogeneidad y totalidad contradictoria (Cornejo Polar), entre otros⁸⁶. Podemos decir que en estas tres etapas una constante en las corrientes más hegemónicas de la teoría y la crítica es la de buscar herramientas que mantengan a la práctica teórica cerca de su objeto y sus condiciones de producción: se estudia la literatura producida en, afectada por y como parte constitutiva de las sociedades latinoamericanas. Es en el segundo momento cuando encontramos la influencia más clara del pensamiento de Fernández Retamar cuyo ensayo “Para una teoría literaria hispanoamericana” será la bandera de lucha de este período. Aunque el análisis de Cornejo Polar es bastante certero se puede plantear que lo que él enuncia como parte del primer período es una constante hasta hoy, lo que sin duda habla bien de la práctica teórica latinoamericana. La búsqueda de un arsenal crítico idóneo parece ser el motor tanto de la era identitaria como de la siguiente. Como veremos, el ensayo de Fernández Retamar contiene estos dos ejes fuertemente interconectados. Por un lado, el ensayo es una especie de repaso de los principales esfuerzos en materia de teoría y crítica literarias producidos en el continente durante el siglo XX (se revisa los planteamientos de varios críticos importantes aunque con un principal énfasis en los de Alfonso Reyes) y la denuncia de su insuficiencia; por otro lado, el crítico cubano intenta establecer parámetros para una teoría que sea específicamente latinoamericana siguiendo la propuesta identitaria señalada por Cornejo. Lo mismo podemos ver en los tratamientos de la teoría del período siguiente. En este caso, hay un intento de modulación de la influencia de las teorías europeas (sobre todo del postestructuralismo). Así, podemos decir que en todos estos momentos hay una fuerte reflexión metateórica. Lo que debemos agregar como corolario de estas circunstancias es que si en este segundo período se buscó rasgos diferenciales, en general el principio rector era buscar las diferencias entre Latinoamérica y el resto del mundo, lo que más

⁸⁴ Latinoamericana Editores: Lima, 2003.

⁸⁵ *Ibid.* p.5.

⁸⁶ *Ibid.* p.6.

adelante, en el tercer período de Cornejo Polar, se transformará en la búsqueda de las diferencias específicas dentro del continente. En ambos momentos, sin embargo, se tomará como punto de referencia el continente como unidad histórico-cultural.

2. Roberto Fernández Retamar: ¿para una teoría literaria hispanoamericana?

Como decíamos, las propuestas de Fernández Retamar, sobre todo las de finales de los sesenta y comienzos de los setenta⁸⁷, son uno de los mejores ejemplos de la búsqueda identitaria latinoamericana en el campo de la teoría y la crítica del continente. Partamos entonces citando un pasaje central de “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”:

El primer problema que confrontamos . . . es si existe, como una realidad distinta, la literatura hispanoamericana. Cuestión que sabemos que, sobre sus literaturas respectivas, ni siquiera se preguntan los metropolitanos, y en cambio se la hacen normalmente los coloniales, y sobre todo ciertos coloniales. Tal pregunta nos arrastra, de inmediato, fuera de la literatura. Pues el término “hispanoamericano”, que acabamos de emplear, no es una categoría literaria.⁸⁸

En estas líneas el autor nos confronta de manera clara y directa con la problemática que hemos estado siguiendo en este trabajo. La presentación del problema es muy clara porque apunta a la doble articulación que la pregunta convoca. Primero, nos preguntamos si es que existe o no una literatura hispanoamericana o latinoamericana (las nomenclaturas varían y no dejan de tener consecuencias). El segundo paso, que surge rápidamente después de esta pregunta, consiste en encontrar los rasgos específicos que diferencian a esta literatura de las otras. Es decir, esta es una pregunta eminentemente identitaria; así, es concebible solo en términos diferenciales. Como dice el mismo Fernández Retamar: “En la medida en que nuestra literatura es diferente, *tenemos . . . que extraer de nuestra literatura*, con respeto total a su otredad –la cual para nosotros, por supuesto, no es “otredad”, sino “mismidad”–, las categorías propias de ella”⁸⁹. Ahora, si volvemos a las últimas líneas del primer pasaje citado, nos encontramos con un dato esclarecedor del objeto de estudio de Fernández Retamar: para lograr un conocimiento del objeto, la literatura latinoamericana, debemos salir del objeto propiamente tal, debemos interrogar a Hispanoamérica. De esta manera, en el par ‘literatura hispanoamericana’, nos enfrentamos ante dos campos, la literatura, por un lado, e Hispanoamérica, su historia y su sociedad, por el otro. Pero debemos ser claros, la idea

⁸⁷ Dos colecciones de ensayos reúnen la mayoría de estas propuestas son *Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Primera edición completa*. (Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 1995) y *Calibán y otros ensayos: Nuestra América y el mundo* (La Habana: Arte y Literatura, 1979).

⁸⁸ “*Para una teoría de la literatura hispanoamericana*” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p. 82.

⁸⁹ *Ibid.* p. 71. (El énfasis es mío).

del cubano es justamente suturar ambos espacios. El problema será entonces resolver de qué manera se da esta sutura.

El ámbito teórico en el que el ensayo de Fernández Retamar se desenvuelve es claro. Esta ‘salida’ de la literatura está directamente relacionada con un ataque al immanentismo de las teorías literarias que desde los formalistas rusos hasta el estructuralismo francés había estado ganando terreno en la teoría literaria del siglo veinte. El hecho de que los metropolitanos no se hagan estas preguntas responde al hecho de la falsa universalidad de sus literaturas; al ‘mito de la modernidad’ planteado por Enrique Dussel⁹⁰. El enfoque del cubano entonces es el de intentar una teoría y crítica literarias materialistas, que vuelvan a la historia y que enfrenten a la literatura con las condiciones de su producción (dentro de las que se encuentra la posición poscolonial de los países latinoamericanos, por supuesto). Uno no puede menos que estar de acuerdo con el crítico cubano. Pero el desarrollo de sus ideas no es ajeno a una serie de problemas que debemos desentrañar. Quizás el pasaje más famoso, más citado, loado y criticado de la teoría de Fernández Retamar, es el siguiente:

Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos –e introyectados por nosotros- como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que una teoría de la literatura es la teoría de una literatura.⁹¹

La búsqueda de una teoría literaria hispanoamericana se da en contraposición a los falsos universalismos de las teorías de la metrópolis. La principal preocupación del crítico cubano es señalar la necesidad de una teoría específica para una literatura específica. Más aún, esto se convierte en el axioma planteado en la última línea -la más famosa- del pasaje. En estas líneas nos encontramos ante una especie de acertijo al que vale la pena dedicarle unas líneas. Si notamos que la propuesta “una teoría de la literatura es la teoría de una literatura” es un axioma universal tenemos dos caminos. Si consideramos la teoría del cubano como una teoría de la literatura, nos encontramos ante una aporía. En este caso, al ser el planteamiento de valor universal o desmiente su contenido (sería una teoría aplicable a todas las literaturas) o el contenido desmiente al axioma. Ahora bien, si consideramos los planteamientos de Fernández Retamar como una meta-teoría⁹², lo que sería el segundo camino, no podemos dejar de notar su carácter de axioma, su universalidad. Si seguimos este segundo camino, más productivo por cierto, debemos indicar que el planteamiento del cubano debe ser concedido solo parcialmente pues en su misma puesta en escena ya admite por lo menos un principio que se aplica a todas las

⁹⁰ Un desarrollo escueto de estas propuestas se encuentra en “Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)” en *The Postmodernism Debate in Latin America*. Ed. John Beverley, José Oviedo y Michael Aronna. Pp. 65-76.

⁹¹ “Para una teoría de la literatura hispanoamericana” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.82. Énfasis en el original.

literaturas. Varios autores, incluido el comentario indirecto de Cornejo Polar al que hacíamos referencia anteriormente, han hablado de esta teoría como excesiva. También debemos recordar que esta es, como otras propuestas que aquí hemos analizado, un aparato de batalla política. Aunque esto es cierto, debemos notar igualmente, y no solo por un rebuscamiento teórico (la política debe ser rigurosa en su teoría, nos enseña Marx), los errores lógicos al interior de sus premisas. En su ensayo el crítico cubano es muy cuidadoso en sus comentarios y el axioma citado debe ser el único que tiene este carácter universalista (que paradójicamente es el que enuncia la irreductibilidad de los particularismos). Con todo esto no queremos decir que la tesis de Fernández Retamar es totalmente inválida –sin duda apunta a una problemática crucial–, solo queremos consignar sus excesos.

Uno de los elementos más interesantes del ensayo es su claridad al establecer sus objetivos. El objetivo principal es el de definir un objeto de estudio: la literatura hispanoamericana. La tesis principal del autor es el planteamiento de que toda teoría nace “del afrontamiento de una específica praxis literaria”⁹³. Este afrontamiento parte, por supuesto, por una definición del objeto de conocimiento. Ya hemos señalado que este objeto está constituido por la literatura producida en el continente y por la historia y la realidad que constituye Latinoamérica. Me parece que una de las problemáticas centrales dentro de la teoría del cubano es que si bien se hacen esfuerzos y avances dentro del terreno de la teoría literaria (el establecimiento de su análisis según presupuestos materialistas), el término literatura no es delimitado como objeto de conocimiento sino que se lo establece como dado. Aquí se hace necesario establecer la distinción althusseriana entre objeto de conocimiento y objeto real:

Marx rechaza la confusión hegeliana de la identificación del objeto real y del objeto de conocimiento, del proceso real y del proceso del conocimiento. . . Esta confusión, a la cual Hegel da la forma de un idealismo absoluto de la historia, no es en su principio sino una variación de la confusión que caracteriza a la problemática del empirismo. Contra esta confusión, Marx defiende la distinción entre el objeto real (lo concreto-real, la totalidad real que “subsiste en su independencia fuera de la cabeza [kopf], antes como después” de la producción de su conocimiento) y el objeto de conocimiento, producto del conocimiento que lo produce en sí mismo como concreto-de-pensamiento (Gedankenkonkretum), como totalidad-de-pensamiento (Gedankentotalität), es decir, como un objeto-de-pensamiento, absolutamente distinto del objeto-real, de lo concreto-real, de la totalidad-real, de la que el concreto-de-pensamiento, la

⁹² Esta metateoría sería la del materialismo dialéctico. Como dice el mismo Fernández Retamar, la materia prima para la elaboración de conceptos aplicados a la literatura “hay que buscarla fuera de la literatura misma: esa condición es la comprensión de nuestro mundo todo, del que somos parte. Y ello solo puede obtenerse con el instrumental científico idóneo, el materialismo dialéctico e histórico: el cual, no es ocioso repetirlo, implica lo opuesto a una serie de fórmulas, a una budinera para aplicarla indistintamente a cualquier realidad. Por el contrario, como se ha dicho muchas veces. . . el marxismo no es un dogma, sino una guía para la acción: incluso para esa forma de la acción que es la elaboración teórica, la cual no está hecha de una vez para siempre”. p. 94-5.

⁹³ Ibid. p. 82.

totalidad-de-pensamiento, proporciona precisamente el conocimiento.⁹⁴

En distintos lugares del ensayo Fernández Retamar habla de la producción literaria hispanoamericana como una realidad bien clasificada y definida, pero en realidad nunca se establece como un objeto de conocimiento; se enuncia su existencia, pero esta no es definida⁹⁵. La literatura hispanoamericana entonces es la práctica literaria producida en el continente que por lo mismo es expresión de su cultura. Por lo tanto, y a la inversa, la literatura hispanoamericana sería una expresión más de la cultura hispanoamericana. La subordinación de la práctica literaria a la cultura hispanoamericana (definida siempre en términos diferenciales con las metrópolis) nos recuerda los planteamientos de Rodó y Martí. Así, en el ensayo encontramos líneas prestadas casi literalmente (y Fernández Retamar lo hace de manera explícita) del apóstol: “La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, de la existencia misma –y nada literaria- de Hispanoamérica como realidad histórica suficiente”⁹⁶.

Examinemos con cuidado algunos de los momentos en que Fernández Retamar se dedica a establecer la diferencia específica entre sus planteamientos y los de otros teóricos literarios. Hay que señalar que estos ‘otros’ son principalmente teóricos latinoamericanos que han intentado establecer teorías ‘generales’ de la literatura⁹⁷. El caso más estudiado por el crítico cubano es el de Alfonso Reyes y su teoría presente en *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944). Las propuestas de Reyes encarnarían todo lo contrario a aquello a lo que Fernández Retamar intenta acercarse teóricamente. Los ‘deslindes’ intentan establecer una teoría literaria que busca la literariedad de los textos y las relaciones que se establecen entre la ‘literatura en pureza’ y la ‘literatura ancilar’⁹⁸. Quizás sea pertinente citar al mexicano en uno de los pasajes en que deja enunciadas las distinciones que operarán como principio rector de su estudio:

Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a a) una manera de expresar b) asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay

⁹⁴ Leer el capital. pp. 46-7.

⁹⁵ Así, se cae en lo que Pierre Macherey plantea como “un problema fundamental en el método de la crítica tradicional: su tendencia a caer en la falacia natural del empirismo; tratar a la obra (el objeto de la empresa crítica) como factualmente dada, aislada de manera espontánea para la inspección. Así, la obra existe solo para ser recibida, descrita y asimilada a través de los procedimientos de la crítica.” *A Theory of Literary Production*. p. 13. Aunque los procedimientos de Fernández Retamar son más elaborados que esto, podemos encontrar este descuido. Esto se ve claramente en su teoría de los géneros a la cual aludiremos más adelante.

⁹⁶ Op. Cit. p. 83.

⁹⁷ Un caso interesante en este aspecto es la valoración que hace Fernández Retamar de la teoría de Félix Martínez Bonati, la cual según el crítico cubano, es la más completa producida por un latinoamericano, pero que por su carácter universalista evidentemente no cuenta dentro de las filas de la teoría literaria hispanoamericana.

⁹⁸ El adjetivo ‘ancilar’ proviene del sustantivo latino *ancilla* que significa ‘sierva’ o ‘esclava’.

literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. En el primer caso –drama, novela o poema- la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo –historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa- la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios. En el siguiente capítulo veremos los acarreos ancilares que la literatura en pureza puede llevar consigo, o los bostezos y entreactos y hasta maneras literarias que a veces se permite la obra no literaria.⁹⁹

Evidentemente para Fernández Retamar, y para nosotros sea dicho de paso, esta ‘literatura en pureza’ no existe como tal. De hecho, si nos fijamos en la metodología de Reyes nos damos cuenta fácilmente que esta literatura pura se establece como un modelo ideal al cual las diversas prácticas se acercan; así, esta literatura pura sería una noción más que una práctica real. El crítico cubano lo pone de la siguiente manera: “De entrada prescindamos del intento apriorístico de un deslinde de nuestra literatura: en vez de pretender imponerle ese deslinde, preguntemos a nuestra literatura; a sus obras concretas”¹⁰⁰. El rechazo a preguntar acerca de la literariedad de los textos por parte del crítico se debe a que en general este concepto de literariedad se hace en abstracto, es decir, se propone para la literatura en general y luego se aplica para los casos concretos. La idea de Fernández Retamar es partir a la inversa: se pregunta a los textos literarios (y no a cualquier texto, sino a los textos latinoamericanos) y luego se establece una teoría general, una teoría literaria hispanoamericana. Pero al no definir qué es exactamente lo específico de la práctica literaria a la cual se está refiriendo, Fernández Retamar se salta una paso, la definición de su objeto de conocimiento, y por lo tanto cae en la falacia expresiva. De esta manera, al intentar salir de un apriorismo se entra en otro.

Esto se ve de manera más clara en la definición que hace el cubano de los géneros literarios más representativos de Latinoamérica. No es difícil ver allí que en vez de cambiar de problemática, en lo que se refiere a la dicotomía literatura en pureza y literatura ancilar de Reyes, lo que hace Fernández Retamar es invertirla:

No se han destacado suficientemente estos hechos, que obligan a replanteos, y por lo pronto a reconocer el predominio en nuestras letras de géneros considerados “ancilares”: crónicas como las del Inca Gracilaso; discursos como lo de Bolívar o Fidel; artículos como los de Mariátegui; memorias como las de Pocaterra o muchas de las llamadas “novelas” de la Revolución mexicana; diarios, no de elucubraciones subjetivas (Amiel, Guide), sino de campaña, como el del Che Guevara; formas “sociográficas” como Facundo o como muchos testimonios actuales: no es un azar, sino una comprobación, el que Martí sobresalga soberanamente en estos géneros, y en otros cercanos como la carta. Al lado de ellos han solido palidecer los otros géneros, supuestamente centrales –en nuestro caso, obviamente laterales-; aunque, para seguir ateniéndonos a los hechos, habría que exceptuar de ese empaldecimiento a la poesía: en la cual, por cierto, también sobresalió Martí.¹⁰¹

Como se puede apreciar, aquí no se cuestiona el diagrama de Reyes sino que solo se le

⁹⁹ México. D.F.: Colegio de México, 1944. p. 26.

¹⁰⁰ Op. Cit. p. 108.

cambia de signo. Los géneros considerados ancilares aquí adquieren relevancia y un signo positivo (lo que en Reyes era todo lo contrario). Al operar este cambio de signo lo que tenemos es un paso desde la completa autonomía del texto literario (lo que evidentemente nos impediría hablar de literatura hispanoamericana) a la literatura como *expresión* de la problemática histórico-política latinoamericana. Así, se sublima un arquetipo (la literatura comprometida encarnada en la práctica literaria de José Martí) y se desecha el arquetipo de Reyes (la literatura en pureza, en la que solo podemos reconocer una búsqueda literaria). Lo que queremos consignar aquí es que este encasillamiento en la misma problemática es consecuencia de que no se desarrolle el concepto de literatura hispanoamericana propiamente tal: lo que tenemos son reglas según las cuales un texto literario es adecuado o inadecuado. Como plantea Macherey, en este tipo de crítica literaria: “La obra solo puede avanzar hacia una identidad ya fijada en el modelo. No importa la ruta escogida, siempre será posible imaginar una mejor y más corta. Cualquier lectura, cualquier desvío es legítimo. La lectura crítica es la más directa y, puesto que está guiada por anticipaciones del modelo, puede moverse más rápido que la narrativa”¹⁰². Aquí el modelo es la literatura “comprometida”, pero en la teoría de Fernández Retamar ni siquiera hay un desarrollo de los parámetros con lo que se considera a una literatura como comprometida. Es decir, la forma del compromiso se asume y no se le trata teóricamente como parte del objeto de estudio.

Fernández Retamar reconoce la autonomía de la práctica literaria y opone este concepto de autonomía al de independencia (que se referiría a una desligazón absoluta con las condiciones históricas de su producción). Pero aunque tenemos la enunciación de la autonomía relativa de la literatura, no tenemos el desarrollo de esta idea. Lo que sí encontramos es la sujeción total de la literatura a sus determinantes externas y, por tanto, su disolución dentro de la trama cultural. Toda esta metodología se ve de manera clara cuando vemos la fuerte canonización que Fernández Retamar establece con ciertos textos y géneros a los que denomina ‘híbridos’ (y la canonización de Martí como el modelo a seguir) y el completo abandono de otros textos. Porque si es verdad que en Latinoamérica hay una gran cantidad de textos “comprometidos”, como la lista del pasaje citado, el empaldecimiento de la “otra” literatura es menos claro. Y Fernández Retamar es consciente de esto: de ahí la modulación subsiguiente de sus postulados. El crítico, mediante un esfuerzo inmenso, nos muestra cómo la poesía, género aparentemente ‘puro’, en Latinoamérica ha estado constantemente comprometida con su realidad. Y luego, citando a Portuondo, plantea que: “No hay escritor u obra importante que no se vuelque a la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologetico o criticista frente a las cosas y a las gentes”¹⁰³. Así, en Latinoamérica incluso los escritores coloniales seguirían una especie de impulso hacia el compromiso.

El carácter poco terminante de la regla del compromiso se puede ver en la retórica

¹⁰¹ “Algunos Problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. pp. 110-11.

¹⁰² Pierre Macherey. *A Theory of Literary Production*. pp. 17-8.

¹⁰³ Op. Cit. p. 109.

de los ensayos analizados. Por ejemplo:

De ahí que quienes, entre nosotros, calcan o trasladan estructuras o tareas de las literaturas de las metrópolis –como es habitual en el colonizado-, no suelen funcionar eficazmente, y en consecuencia producen por lo general obra defectuosa o nula, pastiches intrascendentes; mientras quienes no rechazan la hibridez a que los empujan las funciones requeridas, son quienes suelen realizarse como escritores realmente creadores.¹⁰⁴

Las fórmulas que he puesto en itálica muestran el carácter poco definitivo del enfoque del crítico cubano. Lo importante aquí es enfatizar que esta indeterminación deriva precisamente de que el objeto teórico no está bien definido. Hay una teoría intuitiva de la hibridez de la literatura latinoamericana, pero no hay una definición de esta hibridez, de lo que significa que una obra sea comprometida. Si analizamos este pasaje, vemos que Fernández Retamar nos habla de estructuras de las literaturas de las metrópolis: ¿Cuáles son estas estructuras? Posiblemente el crítico se refiere a los géneros más clásicos (como la novela y el cuento), pero no hay una delimitación teórica. Macherey plantea que una crítica hecha de reglas exteriores termina siendo una teoría general llena de excepciones y, por lo tanto, una teoría auto-invalidada. Los intentos de Fernández Retamar no son inválidos, pero iluminan la ruta con una luz bastante tenue. Aunque la pregunta por el objeto de estudio es teóricamente válida y fundamental, la respuesta del cubano se llena de problemas por la débil delimitación de su objeto desde un punto de vista literario. Asimismo, el planteamiento de la escansión de *una* literatura latinoamericana es una noción complicada dada la heterogeneidad de las diversas prácticas literarias del continente y requerirá una mejor delimitación. Esta problemática será la que intentarán resolver en momentos posteriores el mismo Fernández Retamar y una serie de otros críticos. En momentos subsiguientes la crítica y la teoría comenzarán a preguntarse por la heterogeneidad de las prácticas literarias del continente¹⁰⁵. Esto solo es posible reubicando el objeto en su especificidad. Si Latinoamérica es vista como un conjunto cerrado, y más bien homogéneo, en Fernández Retamar se debe en su mayor medida a que su concepción se define en contraposición a un exterior, a 'otro' de Latinoamérica o a Latinoamérica como 'otro'. Este hecho, que sin duda es una posición sustentable y fructífera en el análisis (más aún en las condiciones sociopolíticas en las cuales se enuncia) es superpuesto por el crítico cubano a los procesos relativamente autónomos de la literatura del continente con lo que se cae en la falacia expresiva y una crítica prescriptiva a las que hemos hecho alusión. Solo es posible salir de esta modalidad crítica (la cual sigue bastante activa en la crítica contemporánea) si cuestionamos sus presupuestos y pensamos rigurosamente en la posición relativa de la literatura en relación a sus determinaciones (y/o sobredeterminaciones), es decir, si

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 109. (Los énfasis son míos).

¹⁰⁵ Antonio Cornejo Polar lo explica en los siguientes términos: "En otra ocasión he señalado que si bien el gran proyecto epistemológico de los 70 fracasó, pues es obvio que de hecho no existe la tan anhelada "teoría literaria latinoamericana", en cambio, bajo su impulso, la crítica y la historiografía encontraron formas más productivas –y más audaces– de dar razón de una literatura especialmente escurridiza por su condición multi y transcultural". En "Ensayo sobre el sujeto de la representación" *Revista de crítica literaria latinoamericana* 66 (1993). p. 5.

consideramos las condiciones que la posibilitan y las condiciones que ella misma genera en relación a su(s) otro(s).

Capítulo 4. Ni latinoamericanos ni universales (pero ambos)

1. En búsqueda de la editorial (española) perdida

En este capítulo avanzaremos varios años desde la intervención de Fernández Retamar y nos concentraremos en discursos de escritores que comienzan a alzar la voz en la década de los noventa. Como se verá, en todas estas intervenciones hay una necesidad urgente por desmarcarse del tema de lo latinoamericano en la literatura del continente o de cambiar las perspectivas de lo que lo latinoamericano significa en estas obras. A partir de esta necesidad, y quizás a pesar de las intenciones de todos estos escritores, el tema se hace más que central. Como planteo en la introducción, al notar la persistencia de este fenómeno decidí buscar diversos momentos en los que la polémica hubiera sido relevante. El problema es que en todos y cada uno de los momentos del siglo XX (ni que hablar del siglo XIX) y no importa en qué lugar del continente, esta discusión es relevante de una manera o de otra. Es por este mismo hecho que decidí concentrarme en discursos de comienzos del siglo veinte; ver el comienzo y el fin de siglo. Aunque estos discursos de finales de siglo tienen antecedentes directos en los años sesenta y setenta¹⁰⁶, me ha parecido interesante confrontarlos con intervenciones más antiguas para mostrar cómo el tema no es ni nuevo ni reciente. Pienso que mostrar lo antiguo de la discusión nos revela

su pertenencia a la misma práctica literaria y su imposibilidad de cierre. Evidentemente, el grado de sistematicidad y complejidad de las proposiciones que vienen a continuación es mucho menor que el de las anteriores. El punto central, sin embargo, es intentar revelar los presupuestos y las coyunturas que permiten y movilizan estas intervenciones.

Las intervenciones analizadas en este capítulo son exclusivamente de novelistas latinoamericanos. La entrada del tema del mercado dentro de la discusión se relaciona inextricablemente a este hecho. La poesía, el otro gran género practicado en nuestro continente adquiere otros contornos absolutamente distintos a los de la novela a finales del siglo XX y las intervenciones de los poetas, tal como su posición dentro del campo artístico e intelectual, tienen, por lo general, otras características. Las novelas de escritores del continente en gran medida cambiaron su ‘estatus’ dentro del campo literario mundial en la década de los sesenta. El llamado *boom* de la literatura latinoamericana cambió las coordenadas de la producción literaria del continente de una manera fundamental, y en varios flancos. Uno de los elementos cruciales en este cambio, y quizás la razón más poderosa para el explosivo nombre del fenómeno, se refiere al ámbito editorial y de circulación-recepción de la literatura (la novelística) del continente. El *boom* significó, sobre todo, un incremento inmenso del mercado editorial para algunas obras latinoamericanas y un incremento marginal, pero importante, para toda la producción literaria del continente. Las razones para esto y las consecuencias y polémicas que esto significó escapan a los alcances de este trabajo y han sido analizadas en profundidad ¹⁰⁷. Dejemos consignado un análisis de Ángel Rama que me parece bastante iluminador para la problemática. Según el crítico dos serían los principales motivos para el efecto *boom* de la novelística del continente:

Uno atiende a las razones que condujeron a la traducción de narraciones latinoamericanas a otras lenguas, lo que no sólo tiene que ver con la excelencia de ellas o su adaptabilidad a otros mercados, sino también con la repentina curiosidad por la región que alimentó centralmente la revolución socialista cubana; otro atiende a los efectos que esa recepción en el exterior tuvo sobre los públicos latinoamericanos que vieron refrendadas sus producciones en los principales centros culturales del mundo, fortaleciendo el orgullo regional y el nacionalismo en curso durante la década del sesenta. ¹⁰⁸

Como se ve en este pasaje, el ámbito del mercado es uno de los componentes principales del fenómeno de los sesenta. La ‘excelencia’ de estas novelas es robustecida por su ‘adaptabilidad a otros mercados’. Por otro lado, el interés por un fenómeno político como la revolución cubana y los nacionalismos interiores al ámbito latinoamericano

¹⁰⁶ Me refiero aquí a intervenciones de escritores. Aunque en el apartado anterior analizamos la intervención de Fernández Retamar en este período (que además de crítico es poeta, no lo hemos olvidado), lo he incluido como un contrapunto teórico en la discusión.

¹⁰⁷ La bibliografía al respecto es extensa. Una buena fuente para ver la visión de varios críticos importantes al respecto se encuentra en la compilación *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. México D.F.: Marcha editores, 1981.

¹⁰⁸ Rama, Ángel. “El boom en perspectiva.” *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. 266-306. p. 267.

contribuyen en suma a la mayor circulación de las obras. Pero en todo esto está implícita la que quizás es la piedra angular de todo este proceso: la industria editorial española. Solo será posible hablar de públicos internacionales y adaptabilidad a otros mercados desde esta plataforma. El público internacional es, primero que nada, el público español. Lo que debemos sacar en limpio de todo esto para la problemática que nos atañe es el hecho indiscutible de la importancia de estas editoriales como plataforma para la circulación de las obras latinoamericanas y su cambio de 'estatus' no solo dentro del mercado literario, sino también en otros ámbitos como el académico y el institucional.

Estos hechos tienen numerosas consecuencias. Primero que nada, el *boom* se transforma en un acontecimiento desde el cual mirar hacia atrás y hacia adelante. Se lo ve como una revolución literaria a la cual hay que buscar antecedentes (de allí la entrada de escritores anteriores como Borges, Onetti o Rulfo) y consecuencias (de allí la denominación *postboom*, por ejemplo). Este movimiento no solo se establece en la academia, sino también en las políticas editoriales. Los autores 'superestrella' del *boom*, como alguna vez los denominó Jean Franco¹⁰⁹, comienzan a aparecer en las solapas no solo de los libros de autores más jóvenes, sino de los más viejos, y muchas veces el estatuto de clásico de una obra se plantea en relación a la bisagra de las obras del *boom*. Asimismo, las editoriales españolas, y las del mercado interno en gran medida, comienzan a privilegiar fórmulas ya probadas. Es así como en los setenta y en los ochenta, poco a poco, las editoriales españolas se volcarán a la publicación del tan mentado "realismo mágico". Esto no solo solidifica la visión (aunque no la práctica) de la narrativa latinoamericana fuera y dentro del continente, sino que además fortalece una serie de estereotipos acerca de 'lo latinoamericano'. A partir del *boom* comienza a darse una lógica de visibilidad acerca de lo literario tanto fuera como dentro del continente; una predilección por la publicación y el estudio de ciertas temáticas. Aunque la práctica literaria no siguió necesariamente esta tendencia (encontramos incluso en la época del *boom* novelísticas con estéticas y preocupaciones absolutamente diversas), es claro que muchas de estas prácticas alternativas fueron altamente invisibilizadas por una parte de la academia y, sobre todo, por el mercado (y sabemos que ambos espacios de legitimación no dejan de relacionarse en la estructura que es el campo literario¹¹⁰). Es precisamente contra esta política de visibilidad que los escritores de la década de los noventa comenzarán a rebelarse.

Como se verá, la polémica entablada por estos escritores está mediatizada por la problemática editorial. Tanto los prologuistas de *McOndo* como los participantes del *crack* están buscando espacios e intentando establecer un nuevo público. Estos escritores intentan escapar, con bastante éxito hay que decir, de la tradición del escritor-intelectual latinoamericano. Todas estas intervenciones se alejan inmensamente de la discusión académica más hegemónica que muchas veces ha visto en ellas solo una manifestación

¹⁰⁹ *The Modern Culture of Latin America; Society and the Artist*. New York: F. A. Praeger, 1967.

¹¹⁰ Bourdieu define la estructura de un campo como "un estado de la relación de fuerza entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o . . . de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante las luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores"; en "Algunas propiedades de los campos". *Sociología y Cultura*. trad. Martha Pou. México D. F.: Grijalbo, 1990. p. 136.

más de la frivolidad del mercado asentándose en los terrenos sacrosantos de la literatura. Pero frívolos o no, estos discursos existen y son parte importante de la práctica literaria del continente, que es, al fin y al cabo, nuestro objeto de estudio, y por lo tanto debemos analizarlos si queremos entender qué es lo que está ocurriendo en él.

2. *McOndo* y el *manifiesto del crack*: diversificación de la producción; cambios de estrategias

En este apartado analizaremos dos intervenciones centrales de escritores de los años noventa. *McOndo* es una colección de relatos de escritores latinoamericanos editada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez en el año 1996¹¹¹. El prólogo de este libro, objeto de nuestro análisis, se ha convertido, quizás a pesar del proyecto, en el centro de atención de la antología. Esto por su carácter de proclama y su intento aparentemente rupturista. Este prólogo se concentra en tratar de ampliar una cierta visión de la narrativa latinoamericana, por lo tanto, de redefinirla desde un punto de vista descriptivo; se trata en definitiva de ensanchar los cauces (y diversificar los mercados, por supuesto). El *Manifiesto crack*¹¹², también de 1996, es una intervención de un grupo de cinco novelistas mexicanos que intentan asimismo establecer posiciones en torno a la tradición literaria y el mercado editorial. En este caso, tenemos una intervención mucho más prescriptiva que la anterior. Nos encontramos con esbozos de una definición de la literatura latinoamericana en la que se habla del ‘deber ser’ de esta. Ambos textos comparten una relación directa con las literaturas del *boom* como bien indican sus nombres.

Comencemos con uno de los pasajes más decidores del prólogo *McOndino*:

Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quieren venderle al mundo no sólo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá?, ¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales sería gente que usa poncho y ojotas. Mereces Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martín, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de El cóndor pasa o Ellas bailan solas de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar

¹¹¹ *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996; para este trabajo nos basamos en la versión electrónica disponible en la página <http://www.marcosymarcos.com/macondo.htm>; Fuguet y Gómez ya habían hecho el mismo ejercicio antológico con escritores jóvenes chilenos en el libro *Cuentos con walkman*. Santiago:Planeta, 1993.

¹¹² La versión más accesible de este texto está en línea en el portal de la *Revista Lateral*; url: <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackl.html>. De ahora en adelante nos referiremos a este texto como *Manifiesto* simplemente.

nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Macchu Pichu, Siempre en Domingo y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista Vuelta y los tabloides sensacionalistas.¹¹³

Lo que encontramos aquí es, por un lado, una puesta en entredicho de una visión hegemónica acerca de lo que es lo latinoamericano. Esto acompañado de una redefinición o una ampliación del concepto de lo latinoamericano desde un sentido aparentemente folklorista hacia uno de 'lo híbrido' y 'lo mestizo'. El concepto de 'culturas híbridas' e hibridación de García Canclini viene a la mente tras la lectura de este pasaje¹¹⁴. El crítico argentino propone que los procesos de hibridación son "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas"¹¹⁵. Asimismo, establece que la hibridación es "un proceso al que se puede acceder y que se puede abandonar, del cual se puede ser excluido o al que pueden subordinarnos"¹¹⁶. Pero, a diferencia de García Canclini, el concepto de mestizaje o hibridez de los chilenos no es uno *necesariamente* de combinación; no un proceso combinatorio de distintos registros, sino uno de convivencia. Macchu Pichu convive con el teatro Colón en un espectro cultural amplio y no necesariamente en la misma obra literaria, ambos son en definitiva parte de un repertorio igualmente usable. Así, si seguimos en la terminología de García Canclini, Fuguet no plantea 'estrategias para entrar y salir de la modernidad'. El énfasis no está en la estrategia sino en el repertorio (a diferencia de García Canclini quien propone que "el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación"¹¹⁷). Aunque la postura de los chilenos es compatible con los postulados de García Canclini, lo que hay que poner en claro es el énfasis de los prologuistas en la diversidad de temáticas; en definitiva, estos autores *pretenden legitimar* (¿ante quien?, es una buena pregunta) *una serie de temáticas como latinoamericanas*¹¹⁸.

Podemos ver aquí una estrategia parecida a la de Borges, pero con una gran diferencia, y es que la temática aquí no es cualquiera. El acento de Fuguet y Gómez está

¹¹³ OP. Cit. Los énfasis son míos.

¹¹⁴ Para seguir un desarrollo pormenorizado de este concepto consultar los libros del autor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2005; *Consumidores y ciudadanos*. México D.F.: Grijalbo, 1995.

¹¹⁵ *Culturas híbridas*. p. 14.

¹¹⁶ Ibid. p. 19.

¹¹⁷ Ibid. p. 17.

¹¹⁸ Se puede agregar que ambas propuestas tienen un elemento importante en común, esto es, su propensión a subrayar ciertas realidades. Antonio Cornejo Polar resalta que en la teoría de la hibridación llama la atención: "el tono celebratorio con el que está dicha y... el excesivo empleo de ejemplos que parecen referirse preferentemente a ciertos estratos de la sociedad latinoamericana" en "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas" p. 8. Esta misma suspicacia la podemos aplicar al texto de Fuguet y Gómez sin duda.

en revitalizar espacios latinoamericanos que un cierto estereotipo referente a la literatura del continente no considera. Como se recordará, el prólogo comienza con una historia en la que un editor norteamericano rechaza dos cuentos de dos escritores latinoamericanos:

Los que desecha poseen el estigma de "carecer de realismo mágico". Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos "bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo".¹¹⁹

Detrás de esta simple fábula, encontramos el fundamento para las proposiciones del extracto anterior. En *McOndo* no encontramos, como encontramos en Borges o en otros pronunciamientos que veremos más adelante, la petición de derechos universales para las temáticas del escritor latinoamericano. Lo que encontramos aquí es la reconversión hacia un tipo de recepción, mayoritariamente extranjera, que ve como literatura genuinamente latinoamericana a una temática restringida denominada realismo mágico. Aquí los autores no están diciendo que sus cuentos trataban de cualquier temática, sino de temáticas específicamente latinoamericanas que simplemente no eran categorizadas como tales por el editor en cuestión. El que este interlocutor sea un editor y no un simple lector o un académico es lo que completa el valor sintomático de la fábula. Para estos autores, es el mundo editorial internacional el principal sustentador del mito del realismo mágico. De allí la antología entonces: “Lo que nosotros queremos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos que escriben en español, pero que no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. *Aun así, son intrínsecamente hispanoamericanos. Tiene ese prisma, esa forma de situarse en el mundo*”¹²⁰. El ofrecimiento es al público internacional y se hace de una manera bastante peculiar. Por un lado, se niega el carácter de representante de la cultura latinoamericana de los escritores pertenecientes a la antología y, por el otro, se lo afirma (este es el pasaje en que más claramente se puede ver el alejamiento de la figura del intelectual a favor de la visión del escritor como un profesional especializado). Esta es la característica que, me parece, hace más interesante a este texto. En definitiva no se intenta neutralizar la estrategia diferenciadora de la literatura latinoamericana, esto es, el establecimiento de lo latinoamericano en la producción literaria; lo que se cambia es el espectro diferenciador y el lugar desde donde se plantea: ya no desde una ‘intelectualidad’ sino desde la posición de un productor de bienes simbólicos que circulan según las variables de su propio mercado. Esto pasa por la proposición de una vuelta a la realidad en la visión del continente: “Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral”¹²¹. Lo que hay que resaltar es que la posición de los prologuistas es la de proponerse como escritores latinoamericanos; no simplemente

¹¹⁹ *McOndo*.

¹²⁰ *Ibid.* El énfasis es mío.

¹²¹ *Ibid.*

escritores, como otros intentarán hacer siguiendo una línea parecida. El eje del argumento está en las temáticas de las que puede hacer uso un escritor latinoamericano. Por lo tanto, el movimiento del texto es expandir la noción de lo que realmente es Latinoamérica y así establecer que las temáticas de cuentos disímiles en su estética y contenido *son* latinoamericanas y no otra cosa. De esta manera, la definición de la literatura latinoamericana para estos autores dependería principalmente de las temáticas: los cuentos de la antología son tan latinoamericanos como los del realismo mágico y aún más, pues se acercan a la ‘verdadera’ realidad latinoamericana. La posición subjetiva del escritor depende de ‘esa forma de estar en el mundo’ que no queda explicada y parece ser más bien algo esotérico.

El *Manifiesto* comparte algunos presupuestos con *McOndo*, pero tiene otros matices y, podríamos decir, otros énfasis. Consiste en cinco textos autónomos que hablan desde un espacio grupal¹²². Esta es una proclama con un carácter más prescriptivo que la anterior. Se habla de lo que es la literatura mexicana o latinoamericana y de lo que esta debería ser. Evidentemente, lo que debería ser es exactamente lo que son las novelas del *crack*. El tema principal de este manifiesto es el de la tradición. Por un lado, se niega la existencia de una ‘gran’ literatura después de lo sesenta y, por el otro, se reafirma el carácter de clásico de la literatura de la nueva narrativa o *boom* de la literatura latinoamericana:

Al lado de esta tradición que tiene su esplendor con Yáñez y Rulfo, como ya dijimos, los novelistas del Crack guardan reverencia por esas contadas obras llamadas Farabeuf, Los días terrenales, La obediencia nocturna, José Trigo, La muerte de Artemio Cruz y unas cuantas más. Pero, y desde entonces, ¿qué pasa? ¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura o, por lo menos, ¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia. Los riesgos y el deseo de renovación han languidecido. Una laguna de varios lustros empantana de ausentismo el entorno de las letras, ya sea con novelistas que no escriben o, peor aún: con escritores que no pueden llamarse novelistas. Son pocas, siendo francos, las excepciones y sus novelas no pasan de ser buenas, repito: educadamente buenas, sin ningún terror que contravenga el insulso contrato social, la insulsa norma literaria.¹²³

Así, con un solo párrafo se desintegran veinte años de literatura mexicana. Esta proposición, por lo menos dudosa, nos encamina a ver los motivos y los fines de este manifiesto. Como plantea Bordieu: “En los campos de producción de bienes culturales, como la religión, la literatura o el arte, la subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y degradación de la que ha sido objeto”¹²⁴. En este caso, el espíritu es claramente la novela de los años sesenta y sus ‘antecedentes’. La ‘banalización’ y ‘degradación’ de la que ha sido objeto la

¹²² El *Manifiesto crack* contiene los textos de Miguel Ángel Palou, Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Arroz y Ricardo Chávez Castañeda.

¹²³ *Op. Cit.*

literatura mexicana se da en dos corrientes. Primero, el realismo mágico (o magiquismo trágico como lo denomina Padilla); segundo, la literatura que ha recogido las jergas populares y la iconografía pop: “A la novela del crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas. Quede para otros, los que sí tienen fe, tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso roquero, que ya sabe a viejo”¹²⁵. Podemos ver estos dos objetos de rechazo desde el punto de vista editorial: la oposición hacia el primero se refiere principalmente al mercado internacional; en el segundo caso, hacia el mercado más interno. También podemos entroncar estas dos literaturas, la del realismo mágico y la llamada ‘estética de la basura’¹²⁶, en relación al origen al cual los novelistas del crack quieren volver. El realismo mágico sería una falsa continuidad, con las grandes novelas del *boom* y de los sesenta en general, mientras que la literatura que usa elementos pop sería una falsa ruptura. La falsedad de ambas tendencias radicaría, sobre todo, en su deficiencia internamente literaria, en su liviandad. Las novelas del crack serían, entonces, las que vendrían a oponerse a esa liviandad en la búsqueda del origen. Así, estas “no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. *A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del Crack oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata*. Primer mandamiento: ‘Amarás a Proust sobre todos los otros’”¹²⁷.

Estos escritores se proponen a sí mismos como los garantes de la búsqueda estética que quedó perdida después de los años sesenta. Las novelas de Carlos Fuentes o de Elizondo tendrían más de Proust que de ‘lo latinoamericano’. Pero a la vez, para los escritores del crack, estas novelas se sitúan en una tradición mexicana. Así, nuevamente tenemos la aparente contradicción. Se niega una tradición, una ideología de lo latinoamericano en la literatura latinoamericana, para reponerla con otros matices. Los escritores del crack proponen que están cansados de un cierto tipo de literatura, plantean que el campo de la literatura mexicana está cansado y ellos son los que vienen a rehabilitarlo:

[C]ansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico; cansancio de los discursos patrioterros que por tanto tiempo nos han hecho creer que Rivapalacio escribía mejor que su contemporáneo Poe, como si proximidad y calidad fuesen una y la misma cosa; cansancio de escribir mal para que se lea más, que no mejor; cansancio de lo engagé; cansancio de las letras que vuelan

¹²⁴ . Op. Cit. P. 138.

¹²⁵ *Manifiesto*. Esta postura no deja de ser conservadora y separatista en relación a las temáticas de la narrativa que está apareciendo en la época del manifiesto. Incluso *McOndo* es una muestra que se acerca muchísimo a la cultura pop y las jergas populares. Con estos comentarios, los autores del *manifiesto* se intentan distanciar también de un sector importante de la narrativa de sus compañeros latinoamericanos.

¹²⁶ La ‘estética de la basura’ es como se conoce a una corriente narrativa mexicana cuyo epígono sería Guillermo Fadanelli.

¹²⁷ Op. Cit. El énfasis es mío.

en círculos como moscas sobre sus propios cadáveres. ¹²⁸

El problema que podemos ver en estas aseveraciones es el de cómo es posible separar a la literatura del discurso 'patriotero', alejarla de lo 'engagé' y a la vez postular la existencia de una 'gran literatura latinoamericana'. Es el problema con el que nos hemos encontrado varias veces a lo largo de este trabajo. Se enfatiza así la máxima por la cual la novela debe concentrarse en su estética, criticando al mismo tiempo toda forma novelesca que ponga otros imperativos. Pero sumado a esta doble negativa está la proposición de esta tradición específicamente latinoamericana. Así se puede ver en este pasaje: "Las novelas del crack comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, la rigurosidad y esa voluntad totalizadora que tantos equívocos ha generado" ¹²⁹. ¿Cuáles son esos equívocos? Posiblemente los que han llevado a pensar que las novelas de García Márquez son realismo mágico y que están al mismo nivel que las de Isabel Allende y Laura Eizkivel. ¿A qué se refiere esa rigurosidad y esa voluntad totalizadora? No podemos estar muy seguros. Lo que podemos sacar de corolario de este manifiesto es una tensión entre, por un lado, proponer una renovación de la práctica literaria, entendida como una renovación técnico-estética y temática que depende totalmente de la conceptualización de la literatura como práctica escindida, y por otro lado, una reafirmación de la tradición literaria latinoamericana que depende de manera relativa de determinaciones extraliterarias. Dos movimientos que son difícilmente sustentables si es que los analizamos seriamente. Se rescata de la novela del *boom* una rigurosidad estética que queda poco desarrollada en el texto (hay pistas que señalan una identificación de estas novelas con un ideal de novela polifónica a lo Bakhtin) y se critica a la 'otra' literatura del presente por asumir imperativos extra estéticos (mercantiles en el caso del realismo mágico, políticos en el caso de las literaturas centradas en la jerga popular, etc). Se podría intentar una respuesta hipotética del crack a la pregunta acerca de la definición de esta tradición específicamente latinoamericana: serían novelas 'universales' escritas por escritores latinoamericanos. El problema es este concepto de universalidad que, al parecer, se acerca peligrosamente al del centro: burgués, masculino, blanco, etc; escondido detrás de la proposición de la independencia estética de la práctica literaria. Lo interesante aquí es que queda planteada una dualidad, pero esta dualidad queda lejos de ser resuelta, y en la manera en que es propuesta solo puede ser vista como una contradicción.

Los textos aquí analizados, aunque comparten muchos elementos, apuntan a objetivos diferentes. Si *McOndo* intenta redefinir 'lo latinoamericano', ampliando la visión de la academia y el mercado que según los escritores es miope de la realidad subcontinental, el *Manifiesto* se concentra en la práctica literaria y en la tradición de la novela mexicana. En el texto de los chilenos el uso de la jerga mercadotécnica es palpable y no se hace nada por esconderla: la redefinición de lo latinoamericano está sobre todo encaminada a abrir espacios en el mercado editorial español. El texto de los mexicanos, por su parte, intenta circunscribirse en un espacio erudito en el que la jerga literaria abunda: su proposición principal, finalmente, es la de establecer una estética 'profunda' y 'literaria'. Asimismo, ambos textos apuntan a un desmarque de la figura del

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

intelectual y de las prebendas políticas inherentes a esta, pero quizás por motivos diferentes. En el caso de Fuguet y Gómez, la figura del escritor-latinoamericano-intelectual es parte del estereotipo con el que están discutiendo: el intelectual sería parte del estereotipo exótico de Latinoamérica. En el caso de los mexicanos la figura del intelectual o de lo político sería una desviación de lo que es propio a la literatura. Es así como en la noción de profundidad que estos autores plantean podemos ver una desconexión con el compromiso. Así, se podría decir que hay dos visiones de la literatura latinoamericana: una que resalta su temática latinoamericana (abriendo el campo de significación de la temática, o su repertorio interno) y otra que resalta su tradición y práctica específica (reassignándose una tradición y desvinculándose con la contingencia, sobre todo si esta es vista desde la actividad política). En realidad es un problema del énfasis de ambas propuestas.

La desconexión con la política, no solo en las proposiciones atinentes a esta, sino en el general de los textos es un elemento sintomático. En la propuesta de Fuguet hay una simple enumeración de elementos y un optimismo acerca de las nuevas condiciones del continente que no deja de llamar la atención. El optimismo de Fuguet parece impedirle ver que el que haya violencia y aglomeración en las ciudades latinoamericanas no es solamente una nueva temática para la literatura, sino un problema relacionado con las mismas causas que posibilitan la entrada de MTV, McDonald's y los 'cybercafés'. En relación al *crack*, la elisión que proponen estos autores de toda la literatura que va de los sesenta hasta el manifiesto no parece ajustada a la realidad, como tampoco la definición de las novelas de los sesenta como simples 'mundos autónomos' (definición que para estos autores significaría una escisión de la práctica estética de toda determinación). Ambas propuestas, como se puede ver, son ultra-conservadoras. A pesar de la novedad que parecen atraer en sus planteamientos lo que hacen estas propuestas es reafirmar una cierta posición de la literatura latinoamericana dentro del orden de lo sensible (institucional) proponiendo cambios o redefiniciones que no tocan lo central en absoluto. *McOndo* quiere hacer visible cierto aspecto de la realidad latinoamericana que el mercado y la academia han hecho invisible. Pero esto se hace desde las mismas coordenadas del mercado. No hay una intención de romper con los lineamientos editoriales que vienen desde los sesenta; lo que se propone es solo una ampliación del espectro en las mismas coordenadas. No hay una propuesta literaria en el sentido en que esta podría ser una propuesta que intentaría redefinir lo que se asume como literario y las relaciones que esta definición establecería con lo social y lo político. Lo que hay es una propuesta cuyo trasfondo es la ideología neoliberal de la absoluta inminencia del mercado. Al igual que el caso del *Manifiesto* parece ser que *McOndo* quiere *reanudar* más que *renovar*. Se quiere reanudar una relación más dinámica entre la práctica literaria y las políticas editoriales más que renovar los supuestos que producen la estereotipación de América Latina. El *crack* es conservador en cuanto pretende volver a una cierta estética (la del origen perdido). Este movimiento hace invisibles veinte años de literatura mexicana reproduciendo casi totalmente la actividad del mercado editorial. Por otra parte, al desconectarse de la contingencia social deshabilita las conexiones que podíamos encontrar entre la estética de los sesenta y sus determinaciones políticas, reduciendo de manera importante a la novela de los sesenta a una corriente estética purista.

3. Premios y polémicas: Padilla y Volpi y la legitimación (editorial) de una nueva literatura hispanoamericana

El año 1999 fue un año importante para dos escritores del *crack*: Volpi ganaba la primera convocatoria del recientemente resucitado *Premio Biblioteca Breve* de la editorial Seix Barral con su novela *En busca de Klingsor*; Padilla, por su parte, ganaba el premio *Primavera de novela* de la editorial Espasa Calpe con *Amphytrion*. Rápidamente, la crítica se percató de una peculiaridad común a las dos novelas: su nula relación temática con el ámbito mexicano-latinoamericano. Ambas novelas coincidentemente están situadas en la Alemania de las guerras mundiales, ninguna de las dos hace referencia a nada latinoamericano. Los escritores debieron salir al paso en este tema y se pronunciaron en varias oportunidades al respecto. En este apartado quiero analizar algunos de estos pronunciamientos, que muchas veces adquieren un extraño cariz de defensa. El caso no es nuevo; no son las primeras novelas escritas por escritores latinoamericanos cuya temática sea foránea¹³⁰. Pero al parecer, dado el éxito de ambas novelas, la cobertura que tuvieron ambos autores y el eco de las propuestas del *Manifiesto*, fue difícil que el tema no saliera a relucir. Esto también indujo a que las conversaciones volvieran sobre el *Manifiesto* y cómo estas novelas se acercaban o alejaban de este proyecto.

Podríamos decir que Volpi y Padilla se han visto forzados a definir o redefinir ciertas posiciones frente a lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo foráneo. *En busca de Klingsor* está situada en el Princeton de entreguerras y en la Alemania del juicio de Nuremberg. Trata acerca de las pesquisas que hace un físico norteamericano (Francis Bacon) encargado de descubrir la identidad del asesor científico de Hitler cuyo nombre en clave es Klingsor. Además, la novela está narrada por un matemático alemán, Gustav Link, quien habría estado involucrado, junto a Werner Heisenberg y otros físicos, en el proyecto atómico Nazi. La novela adquiere el formato de novela de enigma y está atravesada por el discurso científico. *Amphytrion*, por su parte, está situada principalmente en la Alemania de las dos guerras mundiales. Esta novela se estructura en base a los relatos de distintos personajes unidos por diversas y extrañas circunstancias. Padilla elabora una compleja sucesión de identidades que nos recuerda bastante a los juegos especulares borgeanos. Ambas novelas han sido definidas por sus propios autores como una búsqueda por “el tema del mal en el siglo veinte . . . el siglo del odio”¹³¹ o “una historia de

¹³⁰ Esta polémica tampoco es nueva. Como ejemplo podemos consignar una a la que hace alusión Ángel Rama que nos refiere a la época del modernismo y la posición de Gutiérrez Nájera, quien abogaba que las temáticas de la literatura latinoamericana tenía el derecho a “cualquier escenario del universo”. *Transculturación narrativa en América Latina*. p. 14. Para estudiar el texto de Gutiérrez Nájera consultar *Antología del modernismo*. Ed. José Emilio Pacheco. México D.F.: UNAM, 1978.

¹³¹ “Boom postmágico. El crack viene de México”. Entrevista concedida por Ignacio Padilla a Iván R. Méndez. <http://www.analitica.com/cyberanalitica/icono/2177289.asp>

la incertidumbre del siglo XX”¹³².

Evidentemente -y esto hace ver el poder que todavía ejerce la discusión de fondo- la crítica y las entrevistas han centrado su mirada en la característica foránea de estas novelas. Nos interesa toda esta discusión más por su valor sintomático que por su espesor crítico. Que la crítica y los escritores involucrados creen que lo latinoamericano de la literatura está asentado en la temática solamente muestra la poca rigurosidad con la que se acercan a la problemática y por tanto, su carácter eminentemente ideológico. Lo interesante de esto es que ambos escritores se vean impelidos a defender su derecho a escribir sobre cualquier tema y en cualquier contexto. Más interesante aún es que esta defensa no se hace en nombre de la libertad creativa del escritor en general, sino que se enmarca en la problemática de un escritor latinoamericano en particular. Así, los planteamientos se harán de una manera localizada, con un trasfondo identitario. Esto se ve claramente en la siguiente propuesta de Volpi: “Continuamos afirmando, eso sí, que un *escritor latinoamericano* puede escribir sobre cualquier tema posible, sobre la identidad latinoamericana y nacional o sobre temas que nada tengan que ver con lo latinoamericano, *con la misma legitimidad que cualquier escritor en cualquier parte del mundo puede tocar cualquier tema que le venga en gana*”¹³³. En este pasaje vemos una petición de derechos y, en definitiva, una búsqueda de legitimidad dentro de un campo específico: el de la literatura latinoamericana. Con Bordieu sabemos que la legitimidad la dan tanto el mercado como la academia (y los pares, por supuesto). El problema ante el que se encuentran Volpi y Padilla es que esta legitimidad se les hace escurridiza. Dice Volpi: “Ha habido críticos mexicanos que han dicho ‘ya no considero a Volpi o Padilla escritores mexicanos porque no escriben sobre México’. Un escritor debería poder escribir sobre lo que quisiera sin que ello tuviera que llamar la atención de manera tan importante”¹³⁴. Esta suerte de expulsión de la crítica, cierta o no, nos habla de una noción implícita en cuanto a qué es lo latinoamericano en la literatura del continente. Para esta visión serían las temáticas. Pero para no mostrar más que un lado, veamos qué es lo que dice un crítico que sí ve lo latinoamericano en *En busca de Klingsor*:

Y esto hace y explica que una novela como En busca de Klingsor, a pesar de desenvolverse en un contexto europeo, con personajes norteamericanos, alemanes y rusos, sea básicamente una novela latinoamericana: por su capacidad de narrar paradojas dentro de la cultura occidental, sin temor al riesgo o al error, sin basarse solo en evidencias, sin el peso coercitivo de una tradición de la dicotomía.¹³⁵

Queda poco claro qué es esto de salir de la ‘tradición de la dicotomía’, pero sin duda este

¹³² “Las respuestas absolutas siempre son mentiras” Entrevista concedida por Jorge Volpi a Joaquín Aguirre y Yolanda Delgado. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid. 1999. <http://www.ucm.ed/info/especulo11/volpi.html>

¹³³ Ibid.

¹³⁴ En Ana Solana “La novela es una forma de explorar el mundo”. Entrevista concedida por Jorge Volpi en Salamanca el 26 de junio de 2000. Revista Babab. http://www.babab.com/no04/jorge_volpi.htm.

¹³⁵ Leonardo Valencia Assogna. “Reseña: *En busca de Klingsor*” en *Quimera XX*, 2000: 70-73. El énfasis es mío.

argumento es tan insuficiente como el que le achaca su falta de latinoamericanidad a las novelas. Si se le quiere conceder legitimidad a estas obras habría que intentarlo con mayor minuciosidad crítica. Todo esto demuestra lo empantanada que está esta discusión y su valor sintomático: parece que se siguen leyes dictadas más por el sentido común que por criterios estéticos o ideológicos cuando se trata el tema.

Veamos ahora qué es lo que dice Volpi acerca de la novela de Padilla:

A mi modo de ver, a pesar de sus escenarios austrohúngaros -tan exóticos como Macondo-, de sus personajes de apellidos imposibles -tan enrarecidos y fantasmales como Pedro Páramo- y de sus juegos metafísicos -tan literarios como los de Pierre Menard-, Amphitryon es una de las novelas más ambiciosas y certeras de la literatura latinoamericana y debe ser vista como uno de los mejores epígonos de su variada y rica tradición.¹³⁶

Nótese aquí (nuevamente) la inscripción dentro de la tradición hispanoamericana reivindicada por el grupo del *crack*. Pero más interesante que esto es la doble articulación de este enunciado: “a pesar” de las características extranjeras de la novela, son “tan” exóticas, enrarecidas y literarias como las de la mejor tradición hispanoamericana. Lo central aquí es la reivindicación del carácter ‘tan’ latinoamericano de la novela ‘a pesar de...’. Aunque el pasaje tiene ciertos visos irónicos, parece que sin quererlo Volpi define a la literatura latinoamericana en términos tan estereotipados como los de las editoriales o el *establishment* atacados en el *Manifiesto*. Esta vuelta forzada a ‘lo exótico’ de la tradición literaria hispanoamericana tiene un valor de síntoma. ¿Qué es lo que se está proponiendo aquí? Primero, que lo latinoamericano de un texto está dado por ciertas características esenciales que contendrían ciertas obras epigonales de la tradición literaria hispanoamericana. Segundo, y como consecuencia de lo anterior, se está instalando una medida, lo que permite que una novela sea más o menos latinoamericana que otras: de ahí que *Amphytrion* sea ‘tan latinoamericana como...’. Esta es una estrategia más que insuficiente pues parece que los argumentos son vacíos. Es notorio aquí que Volpi está usando los argumentos del enemigo. En el mismo argumento podemos ver la reposición del estereotipo mágico-realista contra el cual el *crack* intentaba oponerse. Si el realismo mágico proponía una Latinoamérica exótica y el *crack*, tal como los prologuistas de *McOndo*, se oponía a esto por la mistificación de la realidad del continente, el argumento de Volpi repone esta cuestión. Lo que es claro es que en el argumento de las temáticas ni Volpi ni Padilla pueden establecer sus obras como latinoamericanas, pero esto es justamente lo que está haciendo el escritor en este pasaje. Evidentemente, ni *En busca de Klingsor* ni *Amphytrion* pueden romper los estereotipos presentes en el realismo mágico pues sus novelas no se sitúan en el campo temático de este. Por otro lado, la estética exótica y enrarecida es justamente el elemento que parecen descartar los del *crack* de las novelas epigonales de la tradición latinoamericana.

Todas estas contradicciones nos hacen preguntarnos por el por qué de esta reivindicación. Pareciera más fácil que estos escritores reivindicaran a sus novelas como buenas novelas, como novelas universales, novelas policiales. Quizás podrían haber tomado la ruta de Rodó en su prólogo sobre Darío. Podrían haber dicho sencillamente

¹³⁶ Jorge Volpi. “Ignacio Padilla: historia de una amistad y una impostura. *Lateral Revista de cultura*. 69, septiembre 2000. <http://www.lateral-ed.es/revista/foco/069ipadilla.htm>. (Los énfasis son míos).

que sus novelas no son latinoamericanas y que ellos no son grandes escritores latinoamericanos¹³⁷. Como ya hemos sugerido en el apartado anterior, la cuestión del mercado es un punto importante para estas reivindicaciones. Seix Barral publicitó *En busca de Klingsor* como una nueva tendencia de la literatura latinoamericana y no como una novela de enigma o de un género determinado. A las editoriales les interesa establecer las diferencias geográficas de sus escritores porque sin duda Latinoamérica todavía vende (y vende bien). Por otro lado, la reivindicación de los autores por su condición latinoamericana tiene evidentemente un signo político. Esto tiene que ver con la posición ‘tradicional’ del escritor latinoamericano: la tradición comprometida. Aunque estos escritores intentan distanciarse de esta posición, la tradición del intelectual es demasiado pesada como para eludirla totalmente.

La discusión entre Volpi, Padilla y la crítica pone en el tapete la pregunta que nos ha convocado en este trabajo: ¿qué es lo latinoamericano en la literatura latinoamericana? Como un caso extremo nos hace cuestionar el valor de esta pregunta: ¿es válido cuestionar algo así? Más aún, nos hace preguntarnos por las consecuencias de la respuesta: ¿dilucidamos algo al responderla?, ¿es fructífero preguntarla?, ¿ilumina algún sector oscuro dentro de la crítica o la teoría literarias? Parece que la pregunta misma conduce a ciertos absurdos, a posiciones defensivas y ofensivas. Lo que me parece relevante en esta cuestión no es el contenido mismo de las respuestas sino toda la trama ideológica que estas convocan. Parece ser que hay elementos ideológicos que no permiten salir de una serie de dicotomías. Ya sea el mercado editorial, los programas políticos institucionales, las agendas estéticas, todas estas demandas conducen a la reposición de una pregunta que parece sin una respuesta acabada. Esto solo nos puede mostrar el hecho evidente de que la visión de la literatura latinoamericana como elemento distintivo no se puede establecer por separado de las contingencias históricas. Más importante, la noción, o quizás el concepto, de literatura latinoamericana no depende tanto de la noción o el concepto de Latinoamérica que se tenga sino más bien de las funciones y lugares que se le asignan a la literatura dentro de un estado específico de las condiciones de su producción. Es decir, concientemente o no, en cada una de las intervenciones acerca del tema podemos ver una construcción del concepto de América Latina desde dentro de la literatura o desde afuera, dependiendo de la posición que se le de a la esfera literaria dentro la concepción de la sociedad. En el modernismo tenemos

¹³⁷ De alguna manera tres años más tarde esto es lo que hace Volpi cuando plantea: “Con un poco de suerte, en el 2055 los lectores habrán dejado de interesarse en la “narrativa latinoamericana”, o lo harán con la misma levedad con la que uno se apasiona por la “narrativa juvenil”, la “narrativa centroeuropea”, la “narrativa yucateca” o la “narrativa femenina”, es decir, como meros caprichos personales sin ningún valor definitivo”; en “El fin de la narrativa latinoamericana” p. 222. Que estas denominaciones son un poco más que caprichos es lo que estamos tratando de resolver aquí. Padilla, por su parte, intentará posicionarse como un escritor-intelectual: “No creo ni he creído nunca en la literatura comprometida, pues creo con Borges que solo existe la buena o la mala literatura. Mucho me temo, sin embargo, que mis pasiones y mis terrores recientes han empezado a hacerme dudar de mi propia capacidad para existir y escribir dignamente al margen de la realidad, pues me parece que un mundo donde los artistas no piensan ni dicen lo que piensan de él corre el serio riesgo de ser también un mundo donde ni siquiera valdrá la pena que escriban” en “McOndo y el crack: dos experiencias grupales” p. 147. A pesar de lo ‘políticamente correcto’ de estos comentarios, se puede ver una diferencia sustancial entre ellos y los de Volpi. Ambos ensayos en *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

una tensión entre una funcionalidad expresiva y otra constitutiva. En la vanguardia encontramos una función destructiva y por tanto constitutiva del espacio social (de las maneras de ver y apropiar la realidad social latinoamericana). En el período actual vemos una búsqueda de independencia de temáticas y compromisos por parte de los escritores: la literatura en este caso tiene una función muy constreñida por las asignaciones que le da el mercado. En el próximo capítulo intentaremos establecer algunas proposiciones teóricas, no para resolver la pregunta ¿qué es lo latinoamericano de la literatura? sino para ensayar una posición que nos permita analizar la misma pregunta desde otros términos.

Capítulo 5. Propositiones/ Conclusiones

1. Lo latinoamericano como la vara de medida

Hasta ahora he intentado analizar con la mayor detención posible algunas intervenciones críticas de escritores y teóricos acerca de lo que es o lo que debería ser lo latinoamericano de la literatura latinoamericana. A partir de nuestro análisis, podemos darnos cuenta de que el fenómeno que está en juego en todos estos escritores es una prescripción acerca de lo latinoamericano. Incluso en el caso de Emar, quien, me parece, es el más audaz de todos estos pensadores en este respecto, encontramos una tendencia a prescribir un modelo basado en preconcepciones de 'lo latinoamericano'. Dicho de otra manera, muchas de las contradicciones que estos planteamientos implican, devienen de una preconcepción de lo que es Latinoamérica como cultura y la imposición de esta concepción al campo de la literatura. Vimos en el primer capítulo cómo tanto para Martí como para Rodó (aunque no sin diferencias) solo podía haber literatura latinoamericana en cuanto hubiera Latinoamérica. Esto significaba, en definitiva, que la literatura era expresión de los pueblos, y no tanto en el sentido artístico (como medio de expresión) como en un sentido histórico (siguiendo el modelo de la causalidad expresiva de cada elemento del sistema: la literatura es expresión de un espíritu latinoamericano). Esto provoca que la literatura, como el espíritu latinoamericano, esté también en formación. Como se ha podido apreciar, la relación de este proceso de formación con el

afuera de Latinoamérica, entre otros, la influencia europea o estadounidense, es problematizada de manera distinta por cada autor; no obstante, parte de la definición de esta literatura se da en tensión con este ‘otro afuera’. En Martí y en Rodó, este ‘afuera’ opera como un elemento central en la definición del contexto latinoamericano mismo. Por este motivo, cuando estos autores consideran lo latinoamericano de la literatura, este afuera de Latinoamérica tendrá una gran repercusión en sus definiciones y prescripciones acerca de la literatura misma. El ensayo de Rodó se relaciona con un espacio exterior a ‘lo latinoamericano’ que, por un lado se vincula estrechamente con el ámbito europeo, y por otro, entra en tensión con ese ámbito. Para Rodó, entonces, Darío no es el gran poeta latinoamericano, pero tampoco el europeo. Pareciera, de esta manera, que Darío es el mejor poeta latinoamericano, pero por no ajustarse a la modalidad expresiva en la que Rodó opera, no es adscribible al modelo de su literatura latinoamericana. Así, la negación del estatuto latinoamericano de Darío deviene de las restricciones que le impone a Rodó su mismo esquema ideológico. En Martí vemos un esquema más dinámico en este sentido, pero encontramos la misma idea de posponer la literatura latinoamericana como realidad, dado el estado precario de ‘lo latinoamericano’. En el cubano son claras sus ideas acerca de la literatura como proceso productivo y formador de la identidad latinoamericana. Martí concibe la mejor literatura de su tiempo en su valor de resistencia contra los embates exteriores, pero parece que existe una dualidad entre lo latinoamericano como resistencia y lo latinoamericano como compleción (en el sentido de la resolución de un espíritu latinoamericano en el futuro). Así, se ven dos literaturas en su esquema: la presente y la que ha de venir (la verdaderamente o completamente latinoamericana), lo que le impide, en parte, el reconocimiento cabal de la literatura de su tiempo en este sentido.

En Borges encontramos dos posturas diferentes dependiendo de su carrera literaria. Primero tenemos una postura criollista, en la que lo argentino de la literatura es determinado por el color local. En este período el afuera de ese color local es mirado con recelo aunque es puesto en tensión y no totalmente descartado (lo que definitivamente le da un carácter más vanguardista al criollismo borgeano que al criollismo más tradicional de otras partes de Latinoamérica). En el segundo período, el del “Escritor argentino y la tradición”, vimos que el afuera es insertado en el interior de la literatura latinoamericana. El borde del sistema mundo occidental es re-significado como un nuevo centro. Borges plantea que la tradición ‘universal’ –la cual, pese al fetichismo con el que Borges siempre trató a la cultura oriental, se parece bastante a la tradición europea- es nuestra y que por su condición de borde, de orilla, el escritor argentino, o latinoamericano, puede jugar con esa tradición a discreción; con más libertad que un ‘metropolitano’. Sin embargo, y aunque parece elusivo en este planteamiento sobre la libertad total, el carácter prescriptivo está ahí. Vimos cómo “La muerte y la brújula” es planteado como un modelo a seguir. ¿Un modelo de qué? Un modelo de literatura latinoamericana por excelencia. En realidad, Borges se pone a sí mismo como modelo de la escritura latinoamericana: una escritura verdaderamente argentina es la que se hace a su imagen y semejanza.

El caso de Juan Emar es, me parece, el que más problematiza las relaciones entre lo autóctono, las condiciones de producción y lo literario como práctica. Aunque las coordenadas de Emar están inscritas en una noción bastante esteticista del arte, el autor

está tratando de desclasificar lo latinoamericano e intenta descomponer cualquier tipo de jerarquía en este respecto. Como vimos, lo principal en Emar es romper con los modelos que suponen una cierta concepción de lo latinoamericano de una obra de arte, en favor de una concepción específica de la obra como tal. Aunque no desarrollado en profundidad, el reconocimiento de Emar del papel central del contexto en la construcción artística es notorio. En este sentido, su ataque a los localistas no se da por la entrada de los temas locales en el arte sino por la imposición de un modelo de lo local en la práctica artística. Sus argumentos, aunque no desarrollados hasta el final, nos hacen vislumbrar que en su concepción un arte universal solo puede darse desde lo específico; en otras palabras, que no existe un arte universal en el sentido clásico (como expresión de ciertos principios occidentales impuestos), sino un arte universal solo en la medida en que rompe con los principios impuestos desde afuera y en relación de tensión con su contexto. Como se verá, esto está muy cerca de lo que propondré más adelante.

Tanto *McOndo* como el *Manifiesto Crack* intentan de alguna manera salir de las coordenadas en las que esta discusión es propuesta por algunos de los autores anteriores. En realidad, tanto los chilenos como los mexicanos no escapan a la dinámica más clásica en la que la pregunta por lo latinoamericano se articula, sino que la trasladan desde un terreno tradicional a uno aparentemente nuevo o rupturista. Digo aparentemente, pues podemos ver que en el caso de *McOndo* lo que se intenta hacer es una re-definición de lo que es lo latinoamericano en la literatura: lo moderno, lo urbano, la globalización, la entrada del capital global. Esta definición bastante estrecha solo se da en contraposición a otra visión anquilosada: la del realismo mágico. Lo que no encontramos aquí es una postura que rompa con anquilosamientos, que proponga una nueva noción de la literatura y que dinamice su relación con el contexto. Esto evidentemente tiene una estrecha relación con el lector implícito: el mercado editorial. *McOndo* intenta vender 'otra Latinoamérica', no proponer una verdadera ruptura con las concepciones que se tienen en cuanto a la relación de la literatura producida por escritores del continente y su contexto. Esto nos muestra, una vez más, cómo la ideología del mercado homogeniza en su aparente democratización de estilos, gustos y opiniones. En la posición de los escritores del crack tenemos dos movimientos complementarios. Por un lado, hay un intento de rehabilitación (asumiendo que se necesita una rehabilitación) del principio estético, en contraposición a lo que los autores conciben como una tendencia hegemónica de literatura comprometida o que intenta mostrar la esfera de lo popular. En este movimiento, entonces, los autores contraponen una literatura alta, profunda, tanto a la literatura 'comprometida' como a la que se acerca 'peligrosamente' a la cultura de masas. Por otro lado, estos autores no escatiman esfuerzos en reivindicar el derecho del escritor latinoamericano a escribir sobre cualquier tema. Esta contradicción es reflejo, me atrevería a decir, de otra contradicción más de fondo. Como espero haber mostrado, hay en estos escritores un intento de salir completamente del esquema de 'lo latinoamericano', un esquema que les parece estrecho. Pero, al mismo tiempo, hay una constante reivindicación de su adscripción a la tradición latinoamericana y de la pertenencia de sus obras al espectro latinoamericano. Aunque, me parece, esta tensión podría dar frutos, los autores no desarrollan el argumento y se quedan en este limbo contradictorio, y terminan por resolver el asunto con acotaciones simplistas que no los ayudan a salir del entuerto.

Fernández Retamar, de alguna manera, sistematiza teóricamente lo discutido hasta aquí. El crítico cubano establece una serie de requisitos con los que una literatura debe cumplir para entrar en el panteón de la literatura latinoamericana. Más allá de la enumeración de estos requisitos quiero resaltar nuevamente los presupuestos que encontramos en las proposiciones de Fernández Retamar. Primero que nada, podemos decir que su tipología sigue los argumentos que contraponen a una literatura pura de una híbrida (planteamientos que en su exposición están materializados en la teoría de Reyes). Lo que me parece sintomático de su sistema es que el cubano no reelabora en lo central el esquema del mexicano, sino que lo cambia de signo: mientras más mestiza o híbrida es la literatura, más latinoamericana. Esto se transforma en una vara de medida apriorística que, me parece, borra muchas de las complejidades a las que nos enfrenta la relación del fenómeno literario con su contexto. Las críticas que hace el cubano a las teorías que intentan devaluar el elemento contextual no se resuelven en una reconfiguración del espacio crítico, o en los términos althusserianos, en un cambio de terreno de la pregunta. Por el contrario, Fernández Retamar se sitúa en el mismo terreno de los ‘universalistas’, pero ahora desde el lado ‘particularista’. Lo que hace la prescripción del cubano es establecer una cierta clasificación de las obras entre las que son ‘profundamente latinoamericanas’ y las que no lo son. El problema de fondo, me parece, es que esto le quita a la obra literaria su poder intrínseco de cuestionar las mismas categorías con las que el esquema crítico está funcionando. Es decir, mediante el esquema de la ‘teoría literaria hispanoamericana’, el mismo objeto de estudio es incapaz de romper con el esquema que lo acoge. En este sistema el todo estructurado de la cultura está definido desde el comienzo según unas ciertas características, por lo que a la obra literaria solo le queda cumplir con ciertos requisitos. Así, la obra es incapaz de redefinir ese mismo espacio desde su autonomía relativa. De este modo, aunque el cubano aboga por una autonomía relativa de la literatura, lo que hace es menguar la fuerza que esta autonomía es capaz de concederle al fenómeno literario. No soy el primero en notar estos elementos. Me parece sí, que este es un caso paradigmático de una ideología crítica que sigue gozando de salud dentro de la práctica crítica latinoamericanista, por lo que es pertinente reacentuar sus problemas.

2. Lo particular/lo específico: la literatura y sus contextos

Este trabajo no estaría completo si se limitara a la descripción de los presupuestos que recorren las diferentes actualizaciones de la problemática que nos convoca. Aquí he recorrido distintas proposiciones y algunas de sus consecuencias, pero no he propuesto una posible resolución o salida a la problemática de ‘lo latinoamericano’ en la literatura del continente. Como planteo en la introducción a este trabajo, esta problemática apunta –y no de manera directa necesariamente- a una serie de elementos clave en torno a la teoría literaria, ya sea la autonomía del campo literario, la relación de la literatura con su contexto de producción o la poscolonialidad (o la posición geopolítica) en relación a la

producción literaria, por nombrar algunos de los más importantes. Ahora me gustaría proponer algunas coordenadas para afrontar el problema, cuidándome de no caer en algunos de los que he considerado errores en las proposiciones ya analizadas. En este apartado, entonces, quisiera sistematizar lo que de alguna manera ha sido sugerido en distintas partes del trabajo. La gran pregunta es: ¿cuál(es) es (son) la(s) relación(es) entre la literatura y su contexto de producción?, o ¿cómo se implican mutuamente la literatura y su(s) contexto(s)? Para responderla deberé suponer que hay algo así como un texto literario, que cuando hablo de una novela, un cuento o un poema me estoy refiriendo a objetos que pertenecen a una categoría específica y que esa pertenencia les confiere a estos objetos una relación específica con sus contextos de producción. Pero, como se verá, esta pertenencia no se da de manera apriorística sino que se proclama en cada uno de los objetos literarios. Diluir totalmente, como ya se ha hecho bastante en las últimas décadas, lo literario en el fluir polisémico de los discursos nos impide de manera irreductible hablar acerca de las relaciones entre literatura y contextos. Debemos así suponer que existe algo así como el contexto y algo así como la literatura, y no una sola cosa, para poder establecer una relación. De esta manera, ya se proponga una autonomía absoluta de la literatura o una autonomía relativa (en cualquiera de sus versiones) dependemos de la diferencia de la literatura con aquello de lo cual es autónoma. Con esto no quiero proponer una vuelta a encontrar la literariedad de un texto literario, una esencia que compartirían todos los elementos pertenecientes a una misma especie. Como se verá más adelante, me parece que uno de los elementos característicos de los textos literarios es desafiar cualquier tipo de definición que los asigne a un lugar dentro de la estructura social o cultural. De hecho, es este desafío el que, me parece, les concede a las obras su carácter autónomo, su carácter de obras de arte.

Comencemos con el esclarecimiento de lo que consideramos por autonomía. Para esto seguiremos de cerca la propuesta de Pierre Macherey:

La especificidad de una obra de arte es su autonomía: en tanto esta es construida en sí misma, es una ley en sí misma y permite solo un estándar intrínseco, una necesidad autónoma. . . Sin embargo, la autonomía no debe ser confundida con la independencia. La obra solo establece las diferencias que la constituyen estableciendo relaciones con aquello que no es, de otra manera no tendría una existencia real y sería, de hecho, ilegible e invisible... La diferencia entre dos realidades autónomas ya constituye de por sí un tipo de relación. Aún más si pensamos en que estas relaciones son dialécticas en vez de estáticas. Estas relaciones son un proceso continuamente sostenido, elaborado y recapitulado. Ellas muestran un modo de relación muy preciso, no-empírico, pero sin embargo real, porque son el producto de una cierta labor.¹³⁸ (59-61)

Como se puede ver, estos presupuestos han sido centrales a lo largo de este estudio. Cuando he hablado de las proposiciones de cada autor me he concentrado en las relaciones que estos establecen entre literatura y Latinoamérica. La literatura es una labor, es producción. Desde este punto de vista debemos establecer otros elementos que están implícitos. Primero, hay un todo social o cultural: un sistema o estructura. Segundo,

¹³⁸ Op.Cit. pp.59-61.

cuando planteamos que la literatura es relativamente autónoma seguimos, como Macherey, los planteamientos de Althusser: el arte es relativamente autónomo porque es un tipo de producción con unos ciertos efectos en y una cierta relación con la estructura general. El punto es dilucidar el carácter de esta relación. La relación existe, eso está claro, pues como dice Macherey, incluso en la declaración de autonomía absoluta hay una relación: se debe ser autónomo con respecto a algo.

La literatura es producción. Grínor Rojo, también siguiendo a Althusser de cerca, plantea:

“En tanto hablamos de trabajo, estamos pensando necesariamente en un proceso de agregación sobre o más allá de lo dado; en tanto simultáneamente reconocemos la presencia de determinaciones (y sobredeterminaciones) que ese trabajo recoge, estamos pensando en el mismo como un proceso de reiteración de lo dado. Toda producción es, pues, reiteración y agregación”.¹³⁹ ‘Lo dado’ es aquel sistema o estructura que podemos encontrar tanto dentro de la esfera autónoma literaria como en su afuera. Es lo que Alain Badiou llama el ‘estado de la situación’ o Jacques Rancière llama ‘la distribución de lo sensible’¹⁴⁰. La literatura es producida en este estado de la situación, pero, como apunta Rojo, no es (o no es necesariamente) solo un proceso reiterativo de lo dado, no es solo reproducción, es también producción. Si aceptamos esta simple distinción debemos aceptar que la literatura crea algo nuevo y para esto necesariamente rompe con lo ya dado¹⁴¹. Lo ya dado es el contexto y sus determinaciones y la literatura establece una relación de tensión con este espacio desde su lógica interna. Desde esta concepción no consideramos la literatura como un reflejo o un mero comentario del contexto: ninguna de estas posibilidades entra en el esquema.

Como ya hemos formulado en otros lugares de este trabajo, la concepción althusseriana y todas las propuestas que siguen el modelo de la autonomía relativa se oponen a lo que Althusser llamó las causalidades mecánica y expresiva. La causalidad mecánica vería en la literatura un efecto inmediato de las coyunturas del sistema, del contexto. La causalidad expresiva hegeliana vería en la literatura una actualización del principio o espíritu que coordina al todo, la literatura sería expresión del espíritu latinoamericano, por ejemplo¹⁴². Lo que nos importa aquí es establecer que las obras

¹³⁹ Grínor Rojo. “Práctica de la literatura, historia de la literatura y modernidad literaria en América Latina”. *Crítica del exilio*. Santiago: Pehuén, 1989. p. 35.

¹⁴⁰ Para un desarrollo extensivo de estos conceptos ver Alain Badiou. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999 y Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.

¹⁴¹ Esta ruptura, si es que la hay, puede ser mayor o menor. Como plantea Rojo: “Las condiciones de producción se integran dentro de un sistema. Este sistema es para nosotros un modo de producción literaria, el que se articula cuando a un existente técnico y social corresponde una partitura fija de relaciones y se desarticula cuando uno de los elementos formativos experimenta una crisis, precipitando con la suya la crisis del conjunto. Estas crisis de los modos de producción literaria pueden ser más o menos profundas y sus salidas van desde el reacomodo parcial hasta el reemplazo total. En aquellos casos en los que sobreviene un reemplazo total, se habrá producido, en la historia de la literatura como en cualquiera otra expuesta al influjo de circunstancias análogas, una revolución”. *Ibid.* p. 41.

literarias son capaces de generar elementos que no estaban en la estructura anterior y que aunque comparten una relación con la estructura, con sus condiciones de producción, no están condicionadas totalmente por esta (de otra manera es imposible que cree elementos nuevos).

Si las obras literarias no son epifenómenos del contexto, si crean elementos nuevos, si transforman el 'estado de la situación', si establecen por esto una relación de tensión con respecto al todo, debemos buscar en su interioridad todos estos elementos y no a la inversa. En este sentido, el concepto lacanaiano de 'extimidad' (*extimité*), desarrollado más tarde por Jacques Alain Miller nos puede servir como modelo teórico, o como suplemento al sistema que estamos desarrollando. Dice Miller:

Este simple diagrama de Lacan (Figura I.) significa que lo exterior está presente en el interior. Lo más interior –así es como el diccionario define lo “íntimo” (l’intime) – tiene, en la experiencia analítica, una cualidad de exterioridad. . . La extimidad no es el contrario de la intimidad. La extimidad dice que lo íntimo es Otro –como un cuerpo extraño, como un parásito. . . Existen varios encubrimientos de este punto de extimidad, uno de los cuales es el encubrimiento religioso. Así, San Agustín habla de Dios como interior íntimo meo, “más interior que mi ser más interior”.¹⁴³

¹⁴² En palabras de Althusser: “Muy esquemáticamente, se puede decir que la filosofía clásica... disponía, en todo y para todo, de dos sistemas de conceptos para pensar la eficacia. El sistema mecanicista de origen cartesiano, que reducía la causalidad a una eficacia *transitiva* y analítica, no podía convenir, sino al precio de extraordinarias distorsiones... para pensar la eficacia de un todo sobre sus elementos. Se disponía, sin embargo, de un segundo sistema concebido precisamente para dar cuenta de la eficacia de un todo sobre sus elementos: el concepto leibniziano de la *expresión*. Es este modelo el que domina todo el pensamiento de Hegel. Pero supone en sus ideas generales que el todo del que se trata sea reducible a un principio de interioridad único, es decir, a una *esencia interior*, de la que los elementos del todo no son entonces más que formas de expresión fenomenales, el principio interno de la esencia que está en cada punto del todo, de manera que a cada instante se pueda escribir la ecuación, inmediatamente adecuada: *tal elemento* (económico, político, jurídico, literario, religioso, etc., en Hegel) = *la esencia interior del todo*. Se poseía un modelo que permitía pensar la eficacia del todo sobre cada uno de sus elementos, pero esta categoría: esencia interior/fenómeno exterior, para ser aplicable en todo lugar y en todo instante a cada uno de los fenómenos dependientes de la totalidad en cuestión, suponía una cierta naturaleza del todo, precisamente la naturaleza de un todo “espiritual”, donde cada elemento es expresivo de la totalidad entera como *pars totales*. Luis Althusser y Etienne Balibar. *Leer el capital*. Trad. Marta Harnecker. México D.F.: Siglo XXI, 1981. pp. 201-2. Un desarrollo interesante de estas ideas puede ser encontrado en la introducción “On Interpretation” del libro de Fredric Jameson *The Political Unconscious*. New York: Cornell, 1982. pp. 17-59.

¹⁴³ Jacques Alain Miller. “Extimité”. *Lacanian Theory of Discourse*. Ed. Mark Bracher, Marshal W. Alcorn, Jr., Ronald J. Corthell y Francouse massardier-Kennedy. New York: New York UP, 1994. pp. 76-7.

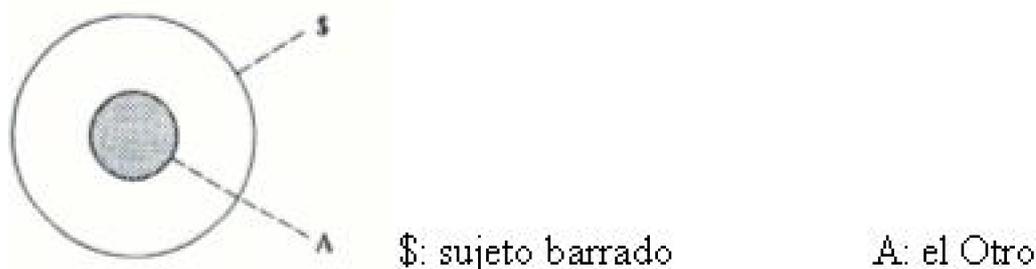


Figura I.

Podemos concebir a la obra literaria, según el esquema de Miller, como este sujeto barrado y su relación con el contexto como una relación interior: el contexto está en lo más íntimo de su estructura. Esto nos sirve para establecer dos puntos de contacto entre la obra literaria y su exterior. Por una parte, la literatura tiene una posición en relación a las otras esferas relativamente autónomas del todo (en el sentido en que Bordieu o Bürger, por ejemplo, desarrollan sus respectivos conceptos de autonomía: el campo cultural establece ciertas relaciones (institucionales) de tensión con otros campos como la economía, la ciencia, el mercado, etc.). En este sentido estamos hablando de los límites exteriores de cada esfera. Y en este nivel podemos ver la eficacia específica del campo literario dentro del todo. Por otra parte, una relación de interioridad con el exterior (extimidad). Cada obra literaria, según su dinámica interna, establece una relación con su exterior, o su exterior es parte de su interior. Considerando estos dos elementos podemos establecer un análisis de la obra en relación a su contexto en el que las implicaciones entre estos términos no son unidireccionales ni simples.

Todos estos elementos nos sirven, primero, para contrarrestar el impulso autonómico total o la concepción que Macherey denomina *independencia* de la obra literaria: hemos visto cómo la literatura tiene una doble relación con su exterior. Por otro lado, nos sirve para contrarrestar las concepciones mecanicista y expresiva: la literatura tampoco es un efecto del contexto, sino que establece una relación compleja con este, es determinada por él, pero también lo determina. Por último, la relación de la obra literaria con su exterior *debe ser* encontrada en su interior. Ahora bien, a lo largo de este trabajo hemos visto cómo el contexto del que hablan todos nuestros autores es establecido como una especificidad: Latinoamérica, lo latinoamericano, se establece como el contexto de la obra literaria, pero también como un contexto particular, en tensión con otros contextos. Podemos decir que estas son las dos coordenadas que atraviesan todos los textos analizados. Entonces a nuestro esquema quizás le faltaría otro suplemento. Dicho de otro modo, ¿cómo es posible establecer una diferencia exterior entre contextos (por ejemplo, centro/periferia, primer/tercer mundo) desde la interioridad de la obra literaria? Como vimos en su momento, Fernández Retamar planteaba que “El primer problema que confrontamos . . . es si existe, como una realidad distinta, la literatura hispanoamericana. . . Tal pregunta nos arrastra, de inmediato, fuera de la literatura. Pues el término “hispanoamericano”, que acabamos de emplear, no es una categoría literaria”¹⁴⁴. Pero

¹⁴⁴ “Para una teoría de la literatura hispanoamericana” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p. 82.

ahora nosotros planteamos que debemos encontrar una manera de establecer lo 'hispanoamericano' en el interior de la obra literaria, o como una problemática literaria que, por supuesto, tiene efectos fuera del campo literario. En el momento en que establecemos, como Fernández Retamar, una determinación totalmente externa al proceso literario, lo esclavizamos y perdemos toda su autonomía relativa. Debo dejar en claro que cuando resalto el carácter autónomo de la literatura no lo hago por rescatar una característica por ella misma, sino porque creo que es solo mediante este rescate que podemos ver los verdaderos potenciales de la obra literaria.

Para responder a este problema me apoyaré en los planteamientos de Peter Hallward en su libro *Absolutely Postcolonial*¹⁴⁵. Hallward establece una diferencia crucial entre tres conceptos: particularidad, especificidad y singularidad. Con el primero el autor se refiere a la ya clásica postura del poscolonialismo que rescata los particularismos, las diferencias, de una región o campo, pero solo como diferencia. Estas diferencias son inconciliables y devienen de la postura posmoderna. Por otro lado, el concepto de especificidad da un lugar importante al contexto, pero establece un esquema complejo entre lo ya dado y las nuevas coordenadas que puede constituir un elemento (por ejemplo, una obra literaria) que se relaciona con eso ya dado. El problema del particularismo, como Hallward lo define, es que se mezcla peligrosamente con las construcciones provistas por el contexto, por lo que una obra, rescatada en su particularidad, puede ser muchas veces nada más que una *expresión* de un contexto particular y nada más que eso. Como plantea Hallward:

El intento de igualar lo específico con lo simplemente particular, parroquial u opaco no puede, en mi opinión, proveer un acercamiento teórico coherente a las preguntas acerca del contexto y la situación. No es suficiente repetir la cantata del peligro que la teoría poscolonial podría constituir considerada como una fuerza internacional globalizadora que destroza las problemáticas y las diferencias locales. Pocos críticos parecen apreciar el real peligro de la sobre-contextualización. Que todo exista como específico a una situación no quiere decir que su significado y complejidad sean reducibles a una función de (o en) esa situación, que cada acontecimiento tenga su ocasión específica no significa que su significado sea agotado por esa situación.¹⁴⁶

Con su noción de especificidad el crítico inglés se opondrá justamente a la reducción que acarrea la noción de particularidad. En primer lugar, *lo específico* será un elemento que se contrapone a *lo especificado*. Con lo especificado Hallward se refiere a todo tipo de determinación del contexto. En el caso de Latinoamérica, por ejemplo, lo especificado serían las nociones que nos entregan lo latinoamericano como ya dado, como una esencia, como una identidad que solo se da en una oposición particularista. Esta visión particularista vería la literatura 'verdaderamente latinoamericana' como una expresión de lo especificado como latinoamericano. Esto es bastante visible en Fernández Retamar cuando habla acerca de que hay textos más y textos menos latinoamericanos. Lo mismo pasaría desde el punto de vista opuesto con la tipología de Alfonso Reyes acerca de la

¹⁴⁵ Manchester: Manchester UP, 2001.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 39. *El énfasis es mío.*

literatura pura y la literatura ancilar (como dijimos en su momento, uno de los problemas con la proposición de Fernández Retamar es que tiende a mantener las dicotomías de Reyes invertidas y no cambia el esquema en sí). Los autores del prólogo de *McOndo* también intentan romper con una objetivación de lo latinoamericano, pero caen en otra objetivación de las mismas características. Una literatura específica, por el contrario, es una que des-especifica, en el sentido de que desclasifica nociones como las que acabamos de consignar. En palabras de Hallward:

Lo especificado (specified), como el participio sugiere, se extiende solo al espacio de lo pasivo y lo objetivado. Ya sea que lo especificado sea identificado como ‘estrechamente’ nativista y particularista o, al contrario, como humanista o universalista, importa poco aquí. En los dos casos lo que importa es el cumplimiento de los actores con su presumida naturaleza y la consecuente vigilancia de la autenticidad relativa de este cumplimiento.¹⁴⁷

Hay que notar en este pasaje que tanto los rótulos universalistas como los particularistas entran en el mismo caso objetivador, pues operan como normas, como la vara de medida con la cual una producción cultural debe confrontarse. Para el autor, una situación siempre comporta un elemento objetivador. Ante esta problemática hay dos caminos que se despegan de lo simplemente particularista: lo singular y lo específico. La lógica singular implica la tachadura completa del contexto y la creación absoluta ex-nihilo. En este caso, esta creación se transforma en su propia ley (el plano de pura inmanencia deleuziano), ya que se borra tanto al objeto como al sujeto y el universo queda relegado a la pura inmanencia de esta singularidad. En otras palabras, cuando es la singularidad lo que se intenta proponer, lo específico, por ejemplo, lo latinoamericano, queda singularizado como un lugar sin lugar (*placelessness* en la tipología de Hallward): la orilla borgeana en algunos momentos parece tener estas características. La otra lógica es la de lo específico. En este caso el contexto es importante, es parte del proceso constitutivo de la obra, pero en una relación dialéctica:

Nos transformamos en específicos, nos transformamos en sujetos en contraposición a objetos, aprendemos a pensar en vez de solo reconocer o representar, en la medida en que transcendemos activamente lo especificado o lo objetivado. Moverse de lo especificado a lo específico, sin ceder a la tentación de lo singular; esta es quizás la única meta general que se puede adjudicar a la teoría crítica.¹⁴⁸

Estas últimas líneas nos dan el suplemento a nuestro esquema. En el momento en que analizamos una obra literaria debemos analizarla según sus contextos, pero debemos poner una especial atención a las tensiones que la obra analizada establece con esos contextos. En definitiva, debemos buscar en el interior de la obra los elementos

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 40.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 48. (El énfasis es mío). En la dialéctica de lo específico de Hallward se pueden ver influencias bastante directas del ‘proceso sin sujeto’ althusseriano. En este sentido, el autor plantea acerca del francés: La decisiva contribución de . . . pensadores como Lacan, Althusser y Foucault no fue tanto su eliminación de la categoría de sujeto como la radical des-especificación de esta categoría. . . Estos autores simplemente buscaron la crítica de esta determinación, de esta normalización, en un nivel más profundo de lo que nunca antes se lo había hecho; en un nivel que incluye cada comprensión especificada (cada comprensión ‘normal’) del sujeto. p. 48-9

des-especificadores. Dijimos que la obra era producción: solo en esta tensión, en esta des-especificación encontramos los elementos nuevos (emancipadores en términos estéticos y también políticos) de la obra literaria. Como plantea Hallward:

Lo específico es siempre específico-a, en la limitada libertad abierta por la distancia (en vez de la ausencia) del objeto. Podemos decir con Sartre, por ejemplo, que la conciencia es libre e intencional: es siempre específica a un objeto (es siempre consciente de algo), pero no especificada por este objeto. – y apunta el crítico más adelante - Lo específico no pre-existe a su distancia de lo especificado, ese ‘distanciamiento’ es lo específico mismo. Lo específico es un proceso de des-especificación, así como cada sujeto que merece ese nombre es el proceso inventivo donde se rompe con la objetivación. Aunque todos tenemos. . .el potencial de devenir sujetos. . .aún así, este proceso de devenir (becoming) es irreductible. No hay una norma subjetiva, ningún estado normal, o normalizable, de ser subjetivo. Más precisamente, cada sujeto es un proceso de devenir-sujeto (becoming-a-subject), de la misma manera en que las verdades espirituales genuinas son, substancialmente, nada más que el proceso de su búsqueda.¹⁴⁹

Tomando estos elementos en consideración propondré que al hablar de la relación entre la literatura y su contexto -ya sea Latinoamérica, Chile, Argentina, el ‘canon de occidente’, etc.- debemos considerar centralmente el objeto contextual, pero ese objeto no debe ser visto solo como un elemento objetivador (mediante el cual la obra en cuestión se vería como un producto o como una ‘muestra’ de este elemento), sino también como un objeto con el cual la obra entra en tensión e intenta establecer una distancia. Esto obviamente tiene un impacto en la lectura de la obra analizada, pero también en los frutos que podemos sacar del análisis. El punto central iluminado por la teoría de Hallward (o en realidad, de su actualización de una serie de teorías) es que la relación entre obra literaria y contexto es un proceso (tal como el sujeto es el proceso de devenir-sujeto) y no una objetividad, sea esta particular o universal. La obra literaria, en el proceso relacional que establece con el contexto, contribuye a la desestabilización del anquilosamiento en el que ese contexto ha sido objetivado; produce un ‘desacuerdo’ con la ‘distribución de lo sensible’¹⁵⁰, des-especifica lo especificado. De esta manera, la obra literaria apunta al mismo carácter de proceso del contexto, ya sea este visto como una identidad, una sociedad o una cultura. La identidad es un proceso de construcción y ciertamente la literatura contribuye al proceso. Pero la literatura, como punto constitutivo del proceso, es susceptible de cooptaciones por parte de agentes institucionalizadores o anquilosadores de esa misma identidad. La obra literaria no solo está en constante tensión con los

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 49-50. (Énfasis en el original).

¹⁵⁰ Estos conceptos, acuñados por Jacques Rancière, apuntan a fenómenos similares a aquellos tratados por Hallward. Según Rancière cada situación es objetivada por una ‘policía’. Esta objetivación –la distribución de lo sensible- implica una cierta manera de hacer visibles y audibles los distintos elementos de la situación. Los procesos políticos rompen, producen un desacuerdo, con esta distribución. Este desacuerdo no es nada más que un proceso de subjetivación, un hacer(se) aparecer y oír. Las obras de arte son lugares excepcionales en este movimiento, pues para el autor, la obra de arte siempre está estableciendo una indistinción entre lo que es arte y lo que no lo es mediante el mismo proceso artístico: una lucha entre los procesos autonómicos y su pertenencia al espectro de la vida.

elementos especificadores u objetivadores de una identidad nacional o continental, sino que, al mismo tiempo, cada obra se constituye como un des-especificador de las determinaciones a las que el mismo campo literario está sujeto. En otras palabras, la literatura latinoamericana no solo está en constante tensión con los mecanismos especificadores de su ‘latinoamericanidad’, sino que también con los mecanismos que la quieren encuadrar en una cierta especificación de lo que se supone es una obra literaria. Estos mecanismos pueden ser el mercado, la oficialidad cultural o la misma academia. La crítica literaria debe hacerle justicia a la obra literaria e intentar ser un mecanismo des-especificador igualmente. Así, tomándole prestado un rótulo a Mariátegui, aunque con otro sentido, podemos decir que la obra literaria es un proceso: un proceso reconfigurador del estado de la situación, estado que a la vez objetiva sus categorías, una de ellas, la obra literaria misma. ¿Hay literatura latinoamericana? Por supuesto. Pero esta latinoamericanidad no depende de una clasificación de lo latinoamericano impuesta desde afuera. Esto solo constriñe los potenciales reconfiguradores de la literatura. La literatura es un proceso que se define por su carácter de proceso. La literatura producida en el continente se relaciona con sus contextos no de manera estática, sino que de manera literaria: desafiando a ese contexto que está en su interior, modificándolo y revolucionándolo.

Bibliografía general

- Althusser, Louis y Etienne Balibar. *Para leer el capital*. Trad. Marta Harnecker. México D.F.: Siglo XXI, 1981.
- . *The Future Last Forever. A Memoir*. Ed. Olivier Corpet and Yann Moulier Boutang. Trad. Richard Veasey. New York: The New Press, 1993.
- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Barili, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: La cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1999.
- Blest Gana, Alberto. "Literatura chilena: algunas consideraciones sobre ella." *Los Novelistas como críticos*. Comp. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. 46-58.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del Estructuralismo* México D. F.: Siglo XXI, 1967. 135-82.
- . "Algunas propiedades de los campos". *Sociología y Cultura*. trad. Martha Pou. México D. F.: Grijalbo, 1990. 135-41.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". En *Obras Completas*. Vol. I. Barcelona: Emecé, 1989. 267-74.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: Minesota UP, 1987.

- Cornejo Polar, Antonio. “Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 22, 66 (1993): 3-15.
- . “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24, 47 (1998): 7-11.
- . *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. CELACP – Latinoamericana Editores: Lima, 2003.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Montevideo: Claudio García Editor, 1899.
- Dussel, Enrique. “Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)” *The Postmodernism Debate in Latin America*. Ed. John Beverley, José Oviedo y Michael Aronna. pp. 65-76.
- Emar, Jean. *Notas de Arte*. Ed. Patricio Lizama. Santiago: RIL, 2003.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán y otros ensayos: Nuestra América y el mundo*. La Habana: Arte y Literatura, 1979.
- . *Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Primera edición completa*. Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Franco, Jean. *The Modern Culture of Latin America; Society and the Artist*. New York: F. A. Praeger, 1967
- Freud, Sigmund. “La negación” *Obras completas* Vol 19. Trad. Luis López Ballesteros. Edición electrónica.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. “Presentación del país *McOndo*”.
<http://www.marcosymarcos.com/macondo.htm>
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. México D.F.: Grijalbo, 1995.
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2005.
- González-Stephan, Beatriz. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- Hallward, Peter. *Absolutely Postcolonial*. Manchester: Manchester UP, 2001.
- Habermas, Jürgen. “Modernity – An incomplete project” *Art in Theory*. Ed. Charles Harrison y Paul Wood. Malden: Blackwell, 2003.p. 1123-31.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Hegel Reader*. Ed. Stephen Houlgate. Malden: Blackwell, 1998.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. New York: Cornell, 1982.
- Kant, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Ed. Paul Guyer. New York: Cambridge UP, 2000.
- Lastarria, José Victorino. “Discurso inaugural sociedad literaria chilena”. *Obras Completas*. Vol 10. Santiago: Barcelona, 1912. 117- 138.

-
- Lizama, Patricio. "Estudio" en *Notas de Arte*. Santiago: RIL, 2003. pp. 9-44.
- . "Jean Emar/Juan Emar: La vanguardia en Chile" *Revista Iberoamericana* 60 (1994): 945-59.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Trans. Geoffrey Wall. London: Routledge, 2006.
- Mariátegui, José Carlos. "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte" *Las vanguardias latinoamericanas*. Ed. Jorge Schwartz. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. 542-4.
- . "¿Existe un pensamiento hispanoamericano?" *Las vanguardias latinoamericanas*. 539-42.
- Martí, José. "Heredia." *Obras completas*. Vol. 5. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. 131-39.
- . *Obra Literaria*. Ed. Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- . "Julián del Casal." *Ensayos y Crónicas*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Anaya, 1995. 127-8.
- . "Prólogo al "Poema del Niágara" de Juan A. Pérez Bonalde." *Ensayos y crónicas*. 21-40.
- . "El poeta Whalt Whitman." *Ensayos y crónicas*. 87-102.
- Miller, Jacques-Alain. "Extimité". *Lacanian Theory of Discourse*. Ed. Mark Bracher, Marshal W. Alcorn, Jr., Ronald J. Corthell y Francouse Massardier-Kennedy. New York: New York UP, 1994. 74-87.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo*. México D.F.: UNAM, 1978.
- Padilla, Ignacio. "Boom postmágico. El crack viene de México". Entrevista concedida a Iván R. Méndez. <http://www.analitica.com/cyberanalitica/icono/2177289.asp>
- Perús, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1976
- Pfaller, Robert. "Negation and its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?" *Cogito and the Unconscious*. Ed. Slavoj Zizek. Durham: Duke UP, 1998. 226-7.
- Rama, Ángel *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México. D.F.: Siglo XXI, 1982.
- . "El boom en perspectiva." *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. 266-306.
- . *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores, 2004.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio, 2003
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- . *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.
- . *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: MACBA, 2005.

- Reyes, Alfonso. *El deslinde*, prolegómenos a la teoría literaria. México. D.F.: Colegio de México, 1944.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1922.
- Rodó, José Enrique. "Rubén Darío: Su personalidad literaria-su última obra." *Prosas profanas y otros poemas*. Montevideo: Claudio García Editor, 1899. 5-44.
- Rodó, José Enrique. "Una nueva antología americana". *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1957. 614-20.
- Rodó, José Enrique. "El americanismo literario." *Obras completas*. 767-89.
- Rodó, José Enrique. "Una bandera literaria." *Obras Completas*. 625-6.
- Rojo, Grínor. "Práctica de la literatura, historia de la literatura y modernidad literaria en América Latina". *Crítica del exilio*. Santiago: Pehuén, 1989. 15-52.
- Rojo, Grínor. "En el centenario de *Azul*" *Hispanamérica* 51 (1998): 3-18.
- . *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2001.
- Santa Cruz, Eduardo y Carlos Ossandón. *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: LOM, 2001.
- Sarlo, Beatriz. "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo". *Punto de vista*. Nº 11 (1981): 3-8.
- . *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Schwarz, Roberto. "Nacional por sustracción" *Escritura*, XVI. 28. 1989: 273-88.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Traverso, Soledad. *Juan Emar: La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago: RIL, 1999
- Valencia Azogan, Leonardo. "Reseña: *En busca de Klingsor*" en *Quimera* XX, 2000: 70-73.
- Varios Autores. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. México D.F.: Marcha editores, 1981.
- Varios Autores. *Manifiesto crack*. *Lateral*; url: <http://www.lateraled.es/tema/070manifiestocrackl.html>.
- Varios Autores. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Volpi, Jorge. "Las respuestas absolutas siempre son mentiras" Entrevista concedida a Joaquín Aguirre y Yolanda Delgado. *Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1999. <http://www.ucm.ed/info/especulo11/volpi.html>.
- . "La novela es una forma de explorar el mundo". Entrevista concedida a Ana Solana. *Revista Babab* (2001). http://www.babab.com/no04/jorge_volpi.htm.
- . "Ignacio Padilla: historia de una amistad y una impostura. *Lateral revista de cultura* 69. <http://www.lateral-ed.es/revista/foco/069ipadilla.htm>.
- Žižek, Slavoj, Judith Butler y Ernesto Laclau. *Contingencia, hegemonía, universalidad: Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Trad. Cristina Sardoy y Graciela Homs. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

