

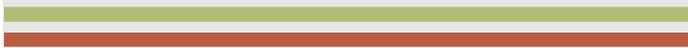


Marco Chandía Araya

LITERATURA LATINOAMERICANA: HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA



edições
makunaima



edições makunaima

COORDENADOR: José Luís Jobim

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

REVISÃO: Marco Chandía Araya

Apoio:



Catalogación internacional en datos de publicación (CIP) (eDOC BRASIL)

C454I Chandía Araya, Marco.
Literatura Latino Americana [libro electrónico] : Historia Teoría Y Crítica / Marco Chandía Araya. – Rio de Janeiro, Brasil: Edições Makunaima, 2024.

Formato: PDF
Requisitos del sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acceso: World Wide Web
Incluye bibliografía
ISBN 978-65-87250-50-2

1. Literatura Latinoamericana – Historia y Crítica. I. Título.
CDD 860.9

Preparado por **Maurício Amormino Júnior** – CRB6/2422

Marco Chandía Araya

LITERATURA LATINOAMERICANA:
HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA

2024



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amélia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

PRÓLOGO	6
Teoría-crítica literaria	11
JOSÉ MARTÍ: nación, sujeto e identidad en una relectura de “Nuestra América”	12
TRANSCULTURACIÓN, HETEROGENEIDAD Y “LITERATURA COMO <i>SISTEMA</i> .” APORTES HACIA UNA TEORÍA CRÍTICA PARA LA LITERATURA ACTUAL	31
LITERATURA LATINOAMERICANA EN PROCESO. ORÍGENES MODERNOS Y HERRAMIENTAS CONTEMPORÁNEAS	68
El <i>arte</i> Bolaño	102
“SENSINI”, NARRAR EL HORROR: el <i>arte</i> Bolaño	103
“DETECTIVES” <i>SALVAJES</i> Y LA BANALIZACIÓN DEL MAL. El universo narrativo de Belano/Bolaño	131
BIBLIOGRAFÍA	155
SOBRE EL AUTOR	161

Prólogo

La literatura latinoamericana es parte de un largo y gradual proceso evolutivo. El campo de los estudios literarios está intrínsecamente imbricado con la historia de la región. Se requiere, por eso, de un acercamiento flexible y multidisciplinario que sea capaz de dar cuenta de esta expresión cultural en el devenir histórico. No de otra manera se podrá aportar a una formación donde pongamos en práctica la historia, la teoría-crítica y la creación literarias.

6

Es claro que, siendo así, nuestra realidad, subdesarrollada y dependiente, produce una literatura que no puede sino estar estrechamente implicada en este proceso. La literatura es un ejercicio escritural a la que le toca una parte de responsabilidad ante el conflicto. Si a ella le atribuimos el ser un acto recreativo, formativo e ideológico, entonces no sólo se involucra, sino que, en su grado de compromiso, se hace un elemento social más. Un elemento social más que no va a transformar el mundo por ella misma, pero sí ampliará las posibilidades para su comprensión. En este sentido, ilumina, abre estados inusitados que permiten adentrarse a lo ignoto del alma humana. Esto no significa dotar a la literatura de un aura salvífica, pero sí, en la medida que sirva como instancia de reflexión, de espacio discursivo, que promueva la imaginación y las dimensiones subjetivas del hombre, estará ofreciendo alternativas contra todo tipo de deshumanización. Es decir: ante aquello que, justamente, no ha dejado que nuestras naciones logren el grado de autonomía necesaria para que crezcan en plenitud. Recae, por eso, en ella, un carácter denunciante y propositivo.

La creación estética-literaria que nos interesa, entonces, es un discurso que narra el mundo circundante, la realidad concreta e inmediata que habitamos. Pero no como reflejo especular, sino de manera sugerente. Es una recreación, una insinuante y provocadora forma simbólica de retratar la realidad, y, en consecuencia, una imagen “engañosa” no obstante verosímil del mundo. De modo tal, que el texto literario no presenta, re-presenta. No crea la realidad: la recrea, la insinúa, sugiere otros modos y otras formas de relacionarse con el mundo. Favorece una relación distinta, un modo que apela al plano de la interpretación, o al del significado, al contenido designado por el significante, que es la palabra escrita, pero poéticamente expresada.

Ahora, esta estructura del lenguaje literario, al ser un proceso evolutivo, es historizable, aunque apuntando más a las inflexiones que a las periodizaciones arbitrarias, sobre todo, por la relación que mantiene con los influjos neocolonialistas. En este sentido, es posible establecer un panorama cuyo recorrido incorpore sus hitos más significativos, desde las primeras formulaciones (modulaciones o balbuceos) hasta la consagración ya de una producción estético-ideológica.

Al ser un proceso dinámico, el discurso literario no sólo admite su historicidad, sino que, además, se le debe concebir como un fenómeno cultural establecido siempre por una serie de marcas sociohistóricas. El propósito de su autor, así como el concepto y función que sobre ella pesan, los principios ideológicos propios que rigen el canon dentro del campo intelectual, lo mismo que sus señas que se le oponen y le resisten, terminan concibiendo, finalmente, una creación artística y cultural dueña de una autonomía, pero de una autonomía siempre relativa. La literatura es una expresión del arte que gracias a su infinita capacidad interpretativa reaccionará siempre en contra los criterios impuestos por los poderes hegemónicos que buscan someter.

Teniendo esto en cuenta, el presente trabajo se divide en dos partes: Teoría-crítica literaria, el primero, en cambio, en el segundo, nos interesa abordar dos cuentos de Roberto Bolaño, en lo que hemos denominado El *arte* Bolaño, y su incuestionable aporte al modo de concebir y producir, seguramente, la mayor narrativa latinoamericana de las últimas décadas.

8 En lo que sigue, entonces, pretendemos dar cuenta de la primera parte en base a tres ensayos. En el primero, revisar los postulados de “Nuestra América” de José Martí, donde percibimos que, en el actual clima de acechantes cuestionamientos sobre la identidad regional, suelen tener recepción versiones cuando no ahistóricas o esencialistas, deterministas o simplistas, que lo que hacen es reducir la noción de cultura arrinconándola en categorías que poco o nada aportan a la autocomprensión de nuestros pueblos. De modo que resulta pertinente volver sobre una mirada en que la identidad debe ser concebida como un fenómeno relacional y en constante reconstrucción. El ensayo martiano, en este sentido, sigue siendo un texto fundamental, porque no sólo permite comprender la idea de nación moderna que propone el cubano, sino también el camino para su construcción.

Luego, en el segundo ensayo, nos interesa retomar algunas nociones teórico-críticas fundamentales. Ante la imperiosa necesidad de dar cuenta de la compleja trama que define la producción estético-literaria contemporánea latinoamericana, surge, en la década de 1950, un conjunto de propuestas sobre “transculturación”, “heterogeneidad” y “literatura como *sistema*”, producto de profundas reflexiones que el pensamiento crítico ha venido engendrando sobre el fenómeno cultural-literario. Estos métodos de interpretación de nuestra cultura-literatura, pese a haber sido pensados para contextos específicos, asumen la “totalidad contradictoria” que la define, y, por lo mismo, crea la posibilidad de estudiar el *corpus* de nuestra literatura actual.

A continuación, percibimos que, terminados los conflictos emancipatorios, se abre un escenario propicio para redactar la literatura de la independencia. Un discurso moderno cuya forma es la corriente neoclásica, y el fondo: instalar Occidente en el contexto local desde la idea de un sujeto-identidad que no existe, y, por tanto, debe crearse. Este rol se lo autoasigna la elite: hacer de la población una nación donde no la hay. El proceso histórico de nuestras letras muestra, sin embargo, que la lucha entre lo ajeno y lo propio se debilita en la medida que surge una independencia de la literatura, y también un pensamiento teórico suyo. Retomamos algunas ideas matrices que desentrañaron dicho conflicto desde los años cincuenta. Como se trata de un sistema, de una tradición de un *continuum*, estas matrices resultan hoy potencialmente reutilizables.

Finalmente, en cuanto a El *arte* Bolaño, dos ensayos. En el primero, desde el cuento “Sensini”, importa reflexionar sobre su universo narrativo, el que se mueve por una tensión ética que transcurre desde el plano anecdótico metaliterario hasta el político. En ambos correlatos, existe un reclamo contra el neoliberalismo postdictatorial aniquilador. El oficio de escritor y el trauma del hijo detenido-desaparecido exigen una postura vital y comprometida que está dada por un lenguaje sugerente y por un lugar de enunciación de un narrador que habita los límites que le otorga una consciencia histórica para resituarse el valor ético y estético entre literatura y vida. El camino es la narración épica de un relato colectivo cuya nutriente es la memoria.

Por último, en el texto sobre el relato “Detectives”, hallamos la existencia de una estrategia propia de la postdictadura chilena que utiliza para atenuar el daño infligido por la violencia del Golpe de Estado de 1973, y con la cual intenta relativizar los hechos. Se trata de un blanqueamiento consensuado destinado a borrar el trauma histórico. De manera soterrada y entrelíneas, esta operación va siendo revelada en la plática que es el cuento “Detectives” por dos

expolicías agentes de la dictadura. El *arte* Bolaño, en este contexto de mutilaciones, con conocimiento de mundo y pleno manejo de los recursos, refuerza su carácter ético-estético en la medida que restituye la memoria y trastoca el fenómeno literario, pues, delega exclusivamente en el lector la función de desentrañar la verdad de una historia personal y colectiva.

Belém do Pará, mayo de 2024.

Teoría-crítica literaria

José Martí: nación, sujeto e identidad en una relectura de “Nuestra América”¹

Esa de racista está siendo una palabra confusa, y hay que ponerla en claro. El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza u otra: dígase hombre, y ya se dicen todos los derechos. El negro, por negro, no es inferior ni superior a ningún otro hombre: peca por redundante el blanco que dice: ‘mi raza’: peca por redundante el negro que dice: ‘mi raza’. Todo lo que divide a los hombres, todo lo que los especifica, aparta o acorrjala, es un pecado contra la humanidad [...] Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro.

12

(Martí, “Mi raza”, 2002, p. 205).

Hemos de reconocer, en principio, que no somos europeos ni estadounidenses, y que, por no ser europeos ni estadounidenses, no podemos pretender pensar, sentir, imaginar, en una frase: *vivir* como ellos. Acá entra en juego una primera cuestión clave que recoge Grínor Rojo (2001, p. 218), el convencimiento en Martí que América Latina constituye un pueblo distinto: “un pueblo que se puede comunicar con otros pueblos sin ninguna duda, que puede oír lo que esos otros pueblos le dicen, entrar en tratos con ellos y aun aprender de ellos, pero desde un repertorio de opciones que no debiera comprometer jamás lo que forma parte de nuestra ‘naturaleza’” [marcas tuyas]. Entonces, como somos distintos, pero no tanto como para no relacionarnos con otros, con quienes

¹ Publicado originalmente en *Alpha*. Universidad de Los Lagos, Osorno, dic., 2014.

incluso podemos crecer, siempre y cuando mantengamos nuestra 'naturaleza', aquello irreductible, es que tenemos, pues, que vivir como nosotros. Y para eso debemos reconocer que nuestra historia ni se ha hecho sin influjos, ni se ha hecho de puros influjos. Nuestra historia, en consecuencia, nuestra cultura y, en lo mismo, nuestra identidad, todas, se han configurado como una lucha entre estos dos polos, lo externo y lo interno, lo local y lo universal, lo propio y lo ajeno, lo occidental y lo tradicional; entre blancos, indios y negros. Ha sido un largo proceso donde ha primado una relación dialéctica, de encuentros y desencuentros históricos. Pero la dificultad esencial es la que plantea José Martí. Haber sido, primero, descubiertos por Europa, luego, colonia por tres siglos y, en ella, tener que adoptar una lengua, un credo, una cosmovisión que no era nuestra, sino de ellos.

Todo esto hace que en la región haya predominado siempre una tendencia a valorar lo de afuera por sobre lo de adentro, lo exógeno por encima de lo endógeno, y, a veces, también, al revés: negar todo influjo para asumir como único camino legítimo lo autóctono. Sin embargo, insistimos, ha primado siempre la primera tendencia. Un impulso imitativo, reproductor, carente de originalidad, que quiere trasplantar Europa y su cultura: occidentalizar este mundo, negando lo que tenemos. Esa es la principal dificultad y desde donde Martí nos invita a reflexionar, y a actuar, para que no seamos copia, ni para que, tampoco, estemos ausentes del *banquete* de la civilización, ya que la modernidad, si bien es innegable, no es un fin en sí misma, ni un destino. Es, por el contrario, la modernidad, un proyecto.

Y al ser un proyecto, el rol de los lectores de Martí se activa, pues nos insta, nos interpela, a actuar y a involucrarnos en el proceso. El camino, la trayectoria, el cómo, pasan a ser, desde entonces, los rasgos principales entre Latinoamérica y la modernidad. Eso es lo que nos debe preocupar ahora a nosotros, del mismo modo como preocupó a Martí y a sus coetáneos. Intelectuales y pensadores, como el cubano que *vivió en el monstruo y le conoció sus entrañas*.

Nosotros, creemos, tenemos que leer “Nuestra América” en este sentido. En un sentido histórico, propio, de nosotros mismos, y como un proyecto de vida latinoamericano que no ha concluido aún. Porque si ayer eran el parnasianismo, el falso refinamiento, las máscaras y la exportación ciega, y, por tanto, el desprecio al indígena, su economía, sus creencias, su cultura, su identidad, hoy el problema es la intrascendencia, la insustancialidad, lo superfluo, el relativismo, el consumo masivo, la pérdida de valores fundamentales. Como dice Rojo (2001, p. 201), Martí se ha dado cuenta “que el peligro ha dejado ya de ser una simple amenaza”. Si a fines del siglo XIX nos alertaba contra el capitalismo *yanquee*, ese *gigante de botas de siete leguas*, hoy nos ilumina el camino mediante su obra contra el neoliberalismo, las tendencias posmodernas, el desarraigo, la falta de identidad, la desterritorialización, el desprecio por el otro, la violencia, el egoísmo, en fin, todo lo que hoy nos aleja del hombre. Esta es nuestra realidad y con ella debemos lidiar. Pero no lo podemos hacer solos ni en estas circunstancias, necesitamos crear las condiciones para que impere una forma de convivencia en la que los seres humanos se pongan a la altura de esta meta superior, descubrir su capacidad de ser lo que deben ser. Agrega Rojo a esto, que en Martí hay “un ser y un poder ser del hombre, [...] un ser uno uno mismo, y también un potencial del ser del hombre, la posibilidad de ser uno más de lo que es, pero ello [...] desde el fondo de uno mismo”. Para el crítico chileno este potencial no se da sin libertad ni sin voluntad, las que provee la historia y que, finalmente, es a lo más alto que como hombres podemos aspirar (p. 217). Esto, a nosotros, nos alienta porque reafirma la utopía y esa fe de Henríquez Ureña en “ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive” (1978, p. 6-7). Todo ello, espontánea, inmediata e irremediablemente, hace contacto con la dimensión anímica que mueve cualquier trabajo cuyo fin sea proponer una mirada alternativa respecto de la historia de nuestra cultura-identidad latinoamericana. Renueva las fuerzas y pone a la vista el porvenir.

Para eso resulta pertinente revisar el conflicto de nuestra modernidad a la luz de “Nuestra América” (1891). Al hacernos cargo de una lectura interpretativa del ensayo martiano, asumimos, desde ya, el compromiso que está implícito en su obra. Creemos que lo que Martí nos exige, a nosotros, intelectuales latinoamericanos actuales, sujetos críticos de una sociedad capitalista que niega cada vez más al hombre y contra lo que, aparentemente, no habría mucho por hacer, es nada menos que hacernos cargo del proyecto que él propone. Proyecto que no es otro que construir —o reconstruir después de más de cien años planteado el propósito—, a partir de toda la experiencia universal viva, nuestra propia realidad como nación en constante transformación, como un todo que se hace y rehace desde el cotidiano, y como una forma de ser capaz de proponer una cosmovisión distinta al paradigma moderno occidental, desde una realidad, un sujeto y una identidad que le son propios. Simón Bolívar es significativo al respecto, pues, es quien, ante el caos anárquico o la tiranía imperial, suscitada al albor del clima postindependentista, no ve otra salida que la integración regional, velada por el sistema inglés, para conseguir una libertad que luego hay que aprender a usarla. Martí, como tal, contribuirá también con una propuesta que evite el mal mayor, y al cabo inminente, pero también, y al mismo tiempo, que la salida reporte una ganancia significativa en materia humana. El mal mayor es el imperialismo norteamericano y la consecuente pérdida de identidad, y, el avance, que la libertad que protegió Bolívar llegue por fin al pueblo latinoamericano. Rojo dice que esto está en “Nuestra América”, y que se presenta por medio de una motivación (estado de alerta, agregamos nosotros, porque advierte que el *gigante* ya está actuando) y dos desarrollos. El primero, igual que Bolívar, otra vez, es el llamado a la unidad, el segundo, a que la unidad sea en conciencia. La unidad en Martí sigue siendo la misma de Bolívar, y qué otra puede ser, si las diferencias pueden nivelarse por los años que separan los anuncios, setenta y

seis nada menos. El cubano grafica la unidad en que

Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades: ilos árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes (Martí, 2002, p. 480)².

16

La no dependencia de España o de los Estados Unidos o de cualquier otra hegemonía la garantiza solo la unidad. Sabemos que Martí está pensando en la embestida del capitalismo norteamericano y la manera de hacerle frente, desafío desde ya complejo. Por eso, estamos ante una unidad cuyo sentido no se logra si no es —y aquí el segundo tema del desarrollo— como “el producto de un proceso previo e interno”, es decir, de un ejercicio de autoconciencia en el que participen todas las naciones. Una toma de conciencia, agrega Rojo (2001, p. 220), “por parte de los pueblos que se hallan involucrados en los avatares de aquel fin de siglo, de la verdad de su ser particular, esto es de su ‘naturaleza’ nacional y regional, y en la proyección de una conducta política que sea consecuente con ello” [marcas suyas]. La unidad requiere conocer/se, en y con el vecino. Apunta a un sujeto que debe forjarse ahora, histórica y relacionamente, con la experiencia recogida a lo largo de todos los años de vida independiente. Aquí se debe terminar conformando la identidad de un individuo que entonces no había logrado, según

2 Todas las citas pertenecen a esta publicación de 2002. Resaltamos la sutileza con que Julio Ramos trabaja la figura del árbol, lo telúrico, la raíces, la madre América, el sentido de la naturaleza primigenia arraigada a lo más bajo y elemental en contraposición con la metáfora elevada y en movimiento del gigante (Ramos, 2003, p. 294).

Bolívar, el grado de autorreflexión que requería para hacerse cargo del magno proyecto moderno. Y no porque no quiso o no debía, sino porque la elite que se arrogó a su haber la conducción de un Estado, que no era tan moderno ni tan modernizado como decía, no le dejó. Impidió con toda suerte de coerciones que creciera por sí mismo. Fue cuando le creó una nación y le conminó luego a participar de ella, exigiéndole ser parte de un artificio incómodo por espurio, negador de su diferencia, represivo y desconfiable. En instancias como estas, que no promuevan la autorreflexión, no hay verdadera identidad y, por tanto, tampoco, una nación particular y concreta, y menos entonces una América Latina íntegra que pudiera hacerle frente a la embestida capitalista. Todo eso, según podemos entender nosotros, es lo que tiene en mente Martí hacia fines del siglo XIX y que ensaya en “Nuestra América”.

17

Para entender mejor esto, vamos a desplegar los dos desarrollos que encuentra Rojo en la obra martiana. El primero, decíamos, es el sentido de unidad que Martí retoma de las ideas de Bolívar, el que actualiza incorporándole un ingrediente más: el autoconocimiento, que es a su vez el segundo tema del desarrollo. Sin embargo, para Rojo, la cuestión esta del autoconocimiento es sólo el punto de partida que conduce al problema de fondo que plantea Martí. Porque estaría compuesta, dice él, de tres “esfuerzos” para llegar a ella. O sea, para que la unidad de todas y cada una de las naciones sea integral se requiere de un grado de conciencia que se va a lograr sólo si se llevan a cabo estos tres esfuerzos interpretativos. Primera cuestión: reconocer que América Latina está hecha a base de un desajuste inicial que se da entre la estructura del Estado y su contenido. Segundo: tener claro que sin libertad ningún logro es real. Y tercero: denunciar que ha habido una exclusión de clase que se debe combatir con una cultura integradora y solidaria. Vamos a referirnos a cada paso en particular, los que en su conjunto debieran entregarnos las claves para una efectiva y pertinente lectura del clásico ensayo.

En cuanto al desajuste, ya hemos dicho que es un problema que atraviesa toda la primera época moderna, y que se mantendrá, incluso, hasta hoy. Es quizás uno de los conflictos mayores que definen y afectan nuestra particular modernidad. Son recurrentes los términos de *desencuentro*, *inestabilidad* o *desequilibrio* para referirse al tipo de modernidad latinoamericana. Aparte de lo ya dicho, insistamos en que hay una incoherencia, una grave incoherencia entre la realidad y los símbolos, es decir, entre las ideas que sustentan la nación y la nación misma. Para un *buen gobierno* debe haber entre ambos un justo equilibrio y esto se logra sólo conociendo aquello que se gobierna, de lo contrario no se podrá gobernar, o, lo que es peor, se gobernerà mal. A propósito, dice el prócer cubano (2002, p. 482): “El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país”.

18

Acá se debe reparar en algo medular y que podemos dar cuenta cuando estudiamos la trayectoria chilena y denunciamos la disonancia de origen que hay entre el Estado y la nación, representada por la “escandalosa inadecuación de las estructuras estatales respecto de los contenidos nacionales”³. Esta es la madre de todos los males:

3 Lo que está detrás de estos es la disputa que se da entre los conceptos de *estabilidad* y *legitimidad*. Si bien, al Estado chileno se le puede atribuir estabilidad, ya que, por medio de un poder firme y centralizado, hizo de Chile un país estable, sólido y consolidado, no se le puede otorgar en cambio el voto de la legitimidad. El Estado no es legítimo, aunque sí estable. O, más preciso aún: la ilegitimidad es el costo que debió pagar el Estado, por ser estable. No por condición sino por opción. La opción de una elite con intereses económicos. “La ‘estabilidad’ [...] es una cualidad de pertenencia sistemática, y la ‘legitimidad’ (que no es una mera cualidad subjetiva sino el derecho y el poder de la *soberanía*) una decisión ciudadana. Pero, históricamente, la ‘estabilidad’ ha sofocado y enterrado a la ‘legitimidad’. Tanto, que la historia de aquella es pública, oficial y visible, y, la de esta, oscura y soterrada, que sólo se hace visible cuando ‘revienta’ sobre la superficie de

haber pasado por alto el contenido, lo real y lo particular, o sea, no haber tomado en cuenta a la comunidad que es la nación. En tanto, la elite mantuvo su carácter despreciativo. Por otra parte, con esto no se agota la cuestión del desajuste porque hasta aquí sólo hemos dado con el problema. Se trata ahora, de acuerdo con la lectura que hacemos de Rojo, de desarmar todo ese aparataje simbólico que no ha hecho más que sostener la idea de una falsa nación, y que, por falsa, niega al sujeto nacional, para crear otro, ahora desde él mismo, y partir del reconocimiento de un sujeto que no es ese “espantajo” homogéneo y armónico que por interés y acomodo creó, promovió e instaló la oligarquía en el imaginario nacional. Por consiguiente, como no hay sujeto que sirva porque el que hay es falso, lo que viene se adivina: habrá que crearlo. ¿Y desde dónde y cómo se crea? Pues, desde la reapropiación de la experiencia encarnada en el pueblo real, y con originalidad.

19

Acá se yergue un sujeto que no dejará nada fuera, llevando en su recorrido autoconstructivo el sello indeleble de su peso histórico. Un acto de creación indispensable que requiere, como advierte el poeta cubano, saber con qué elementos está hecho. Dice Martí, atacando a quienes quieren hacer creer que para ser original basta con reciclar (p. 481-482):

La incapacidad no está en el país naciente, que pide formas que se le acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia. Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada al potro del llanero.

aquella. Por lo mismo, cuando el historiador se sitúa para trabajar a ras de ciudadano, lo hace como un arqueólogo: desenterrando sujetos y hechos ocultos, devaluados u olvidados. Casi subversivamente” [marcas suyas] (Salazar y Pinto, 1999, p. 14 y ss.).

Con una frase de Sieyès no se desestanca la sangre cuajada de la raza india. A lo que es, allí donde se gobierna, hay que atender para gobernar bien; y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país.

Crear. El ingrediente indispensable

En la construcción del *buen gobierno*, el carácter incondicional de la originalidad, surgido de un sublime acto creativo, sumado al material con que se hace, “su levadura”, es el rasgo distintivo, la “virtud superior” sobre la que descansará la patria nueva. No se puede crear a partir de lo ajeno, de lo heredado, de lo exótico. Aunque todo o casi todo siga siendo de Europa, estos no dan con “la clave del enigma hispanoamericano”.

20

Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América. Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino! Se entiende que las formas de gobierno de un país han de acomodarse a sus elementos naturales; que las ideas absolutas, para no caer por un yerro de forma, han de ponerse en formas relativas; que la libertad, para ser viable, tiene que ser sincera y plena; que si la república no abre los brazos a todos y adelanta con todos, muere la república [...]. (2002, p. 485)

Martí sabe que el futuro de América Latina es la modernidad, atisba su advenimiento, ese tiempo nuevo del que no vale ocultarse, sino enfrentarlo con la mejor arma que como sociedad podemos contar: la *originalidad*. Junto con criticar el liberalismo burgués,

ese capitalismo salvaje que avanzaba a pasos agigantados, y que bien pudo conocer en la bullente Nueva York, donde estaba *relegado*, nos exhorta, por medio de los líderes de entonces, a crear una nación que no sea la reproducción del modelo europeo, sino la *peculiaridad de lo nuestro*. Para la crítica seria, aparece aquí, como en ninguna otra, ni antes ni después, la *diferencia*. Concebir que este grupo de naciones son diferentes, y que por ser diferentes deben crear a partir de lo que son, crear desde lo propio, y no asimilar a ciegas los modelos. Erradicar la tendencia mimética para crear desde nuestra propia realidad, es la salida que nos ofrece Martí.

En este sentido, el ensayo martiano contiene en grado importante las claves para entender el proceso transculturador que décadas después, a mediados del siglo XX, va a venir a ocupar un lugar destacado en la discusión sobre la modernidad latinoamericana. Sin duda, la metáfora clave para comprender esta relación (que Fernando Ortiz plantea como *transculturación*), es la que dice: "...injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas" (Martí, p. 483). Según Rojo (2008, p. 101), quien revisa el ensayo que Subercaseaux (1999, p. 94) escribiera a propósito de "Nuestra América", habría una tensión latente entre modernización y cultura, una tensión que "recorre todo el texto y es en cierta medida el eje temático del artículo". Tanto uno como otro crítico chileno están como nosotros de acuerdo con que Martí, con esa figura retórica, "estaría aceptando que en el árbol latinoamericano se introduzca una rama ajena, pero a condición de que se salve 'el tronco'", es decir, la cultura [marcas suyas]. Ahora, en el escenario actual, la visa que Martí le da a lo extranjero parece un acto del todo ingenuo y, por tanto, nos pone frente a un Martí anacrónico, aunque la intromisión foránea se iba a dar sí o sí. Pero no es así. Sabía que era inevitable y hasta necesario el influjo, como sabía que era por completo evitable y, por supuesto, preocupante la pérdida de nuestra identidad cultural. Es más, nos consta que

Martí reconocía y hasta valoraba la interpenetración entre ambas culturas. Sin embargo, lo que más le preocupaba era la forma cómo se estaba llevando a cabo esa transculturación. Dice Rojo, citando a Subercaseaux: “Martí evidencia una postura nítidamente evolucionista y organicista. No es partidario de una modernización abrupta, impuesta o unilateral; sí lo es en cambio de un proceso lento e integrado, que se lleve a cabo con espíritu creativo y crítico y atendiendo siempre a los factores que proporcionan la realidad de cada país” (Rojo, 2008, 102).

22 Ahora, una cosa es aceptar la originalidad como única salida plausible hacia una auténtica modernidad y otra distinta, y todavía más compleja, es afirmar que América Latina por ser parte de una misma y única historia, es homogénea. Este es un problema crucial dentro de nuestra cultura. Latinoamérica no sólo debe construirse desde *el tronco*, sino que debe, sobre todo, ser capaz de unir una totalidad que es profundamente heterogénea. El cometido entonces es doble. Porque, no basta, para que el proyecto martiano tenga éxito, la necesaria condición creativa, ya que estamos hablando de crear una nación, una patria, una comunidad acosada por influjos de todo tipo. Se requiere, además, que esta creación sea integradora, que no deje a nadie fuera. Sobre todo, cuando, histórica y paradójicamente, como se dijo, lo que ha quedado fuera ha sido, ni más ni menos, el componente esencial de lo que se quiere levantar: esto es la enorme masa de población múltiple y diversa. Más aún, tampoco es una integración pasiva, un llamado a los que no estuvieron para que estén, intentando, así, resarcir la exclusión. La cuestión está en que esos que no estuvieron estarán ahora como integrales, es decir, como parte constitutiva en que cada uno es nación. Ahora, cuando Martí apela a esta diversidad está diciendo que este componente identitario no es homogéneo, sino heterogéneo. O sea, un elemento integrador que, sin negar las particularidades, abogue por una *totalidad contradictoria* (Cornejo Polar, 1982, p. 48). La clave se halla en el

reconocimiento de la diferencia, en empezar a despojarse de esos esencialismos que nos hablan de identidades y morales innatas, para reivindicar la *otredad*. Con palabras de Guillermo Mariaca Iturri (1993, p. 32), la idea es

encontrar una red de estrategias críticas, todavía débiles pero incitantes, que puedan dar razón de ese abigarrado corpus y ensayar perspectivas desde las cuales la identidad no sea un rasero que hace uniforme lo que es multívoco sino —al contrario— una instancia abierta y porosa, oscilante entre un centro escurridizo y sus límites marginales, también borrosos, y que sea lo suficientemente osada como para reconocer que la identidad es mucho más que un concepto claustral, hecho de exclusiones, es un espacio abierto donde yo y el otro tienen la opción de una gozosa (pero también dramática) plenitud.

23

Está claro que la tarea primera es reconocer nuestra propia identidad, que no es una abstracción metafísica, *a priori*, ni una condición psicológica: es una realidad, por el contrario, colectiva, hecha de todos, pero donde esos todos participen con su singular diferencia. América Latina posee una identidad de este tipo porque en ella convive una sociedad que sobre sus diferencias ha sido capaz de construir una cultura que le es propia. Pero, no basta con que exista esta realidad heterogénea; se hace indispensable defender esa identidad con el propósito de construir la nación, o la supranación latinoamericana. Defenderla porque, al ser móvil y al estar siendo bombardeada por todo tipo de intereses, no es improbable que se debilite. Primera cuestión. Lo otro tiene que ver, según nuestro punto de vista, con la autoafirmación como latinoamericanos. La diversidad cultural potencia a las naciones, le otorga un espesor identitario que la hace menos vulnerable, y, y por tanto, más resistente frente a los influjos y contactos foráneos. Sin embargo, para que esta diversidad

adquiera vigencia y valor requiere, de parte de los que la componen, una autodeterminación que no deje fuera sus rasgos singulares y que, a su vez, integre al colectivo, desde esa diferencia. En otras palabras, si *no sabemos quiénes somos*, difícilmente nos podremos sentir parte de una nación, de una patria, de una región. En la medida que nos construyamos a nosotros mismos, nos estamos también construyendo en y con la comunidad con la que nos identificamos y, por cierto, nos diferenciamos. Nos hacemos, pues, relacionalmente en la diferencia. Somos así porque *no somos así*. La historia personal, familiar, comunitaria juegan acá un rol esencial.

24 Ese es el sentido que se le debe dar a la identidad, una instancia “abierta” y “porosa” que permita construirnos en plenitud. Sin este ingrediente, el proyecto martiano no funciona. Porque un principio fundamental al que el cubano apela es al hacerse *desde uno mismo*. Esto exige usar nuestros propios métodos. ¿Cómo se hace alguien? Asumiendo su historia personal, reconociéndose parte de un grupo mayor, integrándose sin negarse y proponiendo instancias más amplias de participación. No nos hacemos imitando ni recogiendo otras identidades, creyendo que lo suyo es algo ya hecho. Insistamos: nos hacemos sólo en y con el otro, histórica, social, colectivamente. Pero esto no ha podido darse. Lo que para Cornejo Polar se convierte en un trauma que es producto del desajuste, entre una identidad que aparenta ser la nuestra, pero por su carácter monolítico e invariable no puede serlo, y la aceptación —y el imperativo— de que, efectivamente, la nuestra no puede ser sino algo que se construya relacionalmente. “El sujeto, individual o colectivo, no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo”. Estamos cruzados por una falta “ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta” (Cornejo Polar, 2003, p. 22). Aunque usamos esa falta no como un vacío que por necesidad haya que llenar,

a fin de *asimilarnos* a la imagen del paradigma moderno impuesto por Occidente, sino, al contrario, como dispositivo para reafirmar nuestra diferencia, y desde ella construir nuestra propia y particular identidad latinoamericana. Luego, si llevamos esto a la lectura de “Nuestra América”, lo que viene es la figura que aparece de todo esto, y el rol que le compete en el escenario martiano. Aparece un sujeto nuevo. Estamos frente a la instalación de un ser latinoamericano que debe ser capaz de “reequilibrar los factores del proceso de modernización y frenar el expansionismo norteamericano” (Rojo, 2008, p. 114).

Ahora bien, sin desvirtuarnos de lo que venimos diciendo, vamos a hacer un giro enfático de un tema que resulta crucial para entender el problema de fondo que aqueja a esta región, y que, lamentablemente, sigue presente en nuestra convivencia. Vamos a detenernos en esta parte del sujeto despreciado en tanto cuerpo violentado.

25

La unidad de la que hablamos arriba no se presenta, para Julio Ramos (2003, p. 290), como una totalidad desde siempre constituida. Esto porque ahí “el ser americano se presenta como efecto de la violenta interacción de fragmentos que tienden, anárquicamente, a la dispersión”:

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvió, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura (Martí, p. 484-485).

26 Pero, más que una unidad orgánica, ese cuerpo, el de la madre América, ha sido “descoyuntado” y “descompuesto”. Armado de restos de códigos, de fragmentos incongruentes de tradiciones en pugna, ese cuerpo es el producto de una violencia histórica, del desplazamiento de los “orígenes confusos y manchados de sangre”. El discurso martiano se sitúa, así, según Ramos (p. 290), ante la fragmentación e intenta condensar lo disperso. De aquí se desprende la ambigüedad de la teleología martiana: la historia que no es vista como el devenir armonioso de la perfectividad futura, sino más bien como el proceso de luchas continuas, de un “pasado sofocante”. El devenir implica descomponer la totalidad “de cuyo cuerpo orgánico y originario solo quedan restos que deben ser rearticulados”. Para Martí, este ejercicio ordenador, “hermanador”, era doblemente necesario: “garantizaría la consolidación del *buen gobierno* ya que contribuiría a dominar el parricidio [entre] los ‘tigres de adentro’, además posibilitaría la defensa de la familia recompuesta contra la amenaza de la intervención extranjera, el ‘tigre de afuera’” [marcas tuyas]. Acá se halla la identidad latinoamericana: entre la dialéctica del adentro/afuera, en el doble movimiento de la homogeneización del interior, “la casa de nuestra América” y la exclusión de los “otros”, sin duda poderosos, cuya amenaza en todo caso posibilita y hace indispensable la consolidación del interior. Pero en “Nuestra América”, agrega el puertorriqueño, “ellos” no es sólo pronombre del capital, de la modernidad extranjera. El “nos-otros”, según el propio Martí, también estaba lleno de “tigres otros” que impedían la coherencia del ser latinoamericano. ¿Qué tipos de fuerzas generaban la fragmentación interior? Las fuerzas, dice Ramos (p. 291), de las ideas del progresismo positivista de fin de siglo. Agrega, que “Nuestra América” emerge precisamente en una época de circulación y dominio de representaciones de América Latina como cuerpo enfermo, contaminado por la impureza racial, por las sobrevivencias de etnias y culturas tradicionales supuestamente destinadas a desaparecer en el devenir del progreso y la modernidad.

América Latina es un cuerpo herido (el *Pueblo enfermo*, 1909, de Alcides Arguedas), que ya no mejora, está corrompido y ante esto no queda otra que exterminarlo. Esa es la clave del discurso positivista, que ve en la mancillada tradición indígena una rémora para el progreso. Pero, un discurso que no queda ahí: es el mismo argumento que luego se resignifica y cobra presencia real y material en nuestra historia contemporánea, y sobre el que las dictaduras exterminarán los cuerpos de ese otro (opositor, subversivo, distinto). Un cuerpo que debe desaparecer. Para eso se secuestra, se destierra, se tortura, se mata, o, por último, en versión actual, se excluye. Por eso, creemos, que Ramos no subestima el acercamiento que hace Martí a las raíces de ese cuerpo aplastado por la modernización, ya que las ruinas denunciarán ahora al “tigre de adentro”. El cuerpo destrozado revelará que su victimario no es sólo el “tigre de afuera”, sino que se halla en ese “nos-otros” que esconde “otro” que es el del discurso civilizador, la causa misma de su enfermedad (Ramos, p. 297).

27

Visto así, el caos entonces no viene de la “barbarie”, de la carencia de modernidad, de la no civilización. “Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” (Martí, p. 482). La descomposición de América, agrega Ramos (p. 298), es producida por la exclusión de las culturas tradicionales del espacio de la representación política. De ahí que “Nuestra América” proponga la construcción de un “nosotros” hecho justamente con la materia excluida por los discursos —y los Estados— modernizadores: el “indio mudo”, el “negro oteado”, el campesino marginado por la ciudad desdeñosa. Porque si el “hombre natural” no era incluido en el proyecto del ser nacional, en el espacio del buen gobierno, se lo sacude y gobierna.

Ahora bien, retomemos la tarea de la reconstrucción del sujeto nacional. Habíamos dicho que Rojo despliega tres formas o

“esfuerzos” para la conformación de una autoconciencia a favor de la unidad regional. La primera, implicaba reconocer el desajuste de origen que se da entre las estructuras del Estado y su contenido que es la nación natural. Mas también, en este sentido, surge la necesidad de la reapropiación de sí mismo que no es otra cosa que crear un sujeto nacional, desde este “hombre natural”, excluido a partir de la “inclusión”.

28 Toca ver la segunda de estas “estaciones obligadas de este esfuerzo de autoconocimiento”: la *libertad*, la única que hará posible que los hombres desplieguen su potencial del ser. “Además del ser, del saber y del querer ser”, es preciso que existan condiciones históricas que permitan [...] la transformación de la naturaleza verdadera en conducta eficaz” (Rojo, 2011, p. 220- 226). Es todo un contexto el que se requiere para que el hombre vaya en busca de su conversión a sujeto nacional. Y para eso requiere asumir la historia. Si es libre sabrá incorporarla y transformarla en esa conducta eficaz. Debe ir hacia atrás para venirse haciendo(se) y alcanzar su propia identidad. Y qué arrastra. Una historia desastrosa, pero suya. Pero también un capital por revelar. “Con los oprimidos había que hacer causa común para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores” (Martí, p. 484). Compartimos con Rojo la potencia de esta frase. Entre otras cosas, porque, aparte de instalar la dicotomía oprimidos/opresores que otorga una cuota más de comprensión sobre el desprecio del hombre natural, hallamos que junto al sentido de solidaridad que envuelven (“había” y “causa común”), hay una carga reveladoramente positiva en “afianzar el sistema opuesto”. Se afianza algo que ya está erguido, para mantenerlo así o para alzarlo más, no lo caído, eso se levanta. Lo que implica una resistencia previa e inherente del oprimido, es decir, una opresión que no se ha mantenido pasiva; ha buscado las formas de zafarse, ha tenido la voluntad de hacerlo, pero su resistencia y su fuerza no han sido suficientes porque no ha sido libre, no ha

reconocido aún en libertad su condición de oprimido, por tanto, no se le ha hecho manifiesto aún el capital histórico que guarda, pues, ha contado sólo con la forma y no con el “espíritu” necesario. Esto nos conecta con aquello que señala De Certeau (2000, p. 26 y ss.): que las estrategias dominantes del sistema productor contarán siempre con elementos que jugarán en su contra, que no se reducen a ella: las *tácticas*. El “sistema opuesto” es una instancia de poder no creada desde el opresor, sino desde el mismo oprimido. Se ha venido construyendo, entonces, un sistema de oposición cuyo sujeto es acorde con su opuesto. Se ha creado una cultura de la resistencia. Podemos decir acaso que en nuestra historia, mientras más opresión no más insumisión, mientras más fuerza no más debilitamiento, mientras más desprecio no más inferioridad. Queremos creer que el oprimido capitaliza su condición, como dice De Certeau, en ardid con el que va subvirtiendo, subrepticamente, el mando opresor. Esta tesis esperanzadora y desiderativa, para nosotros, es clave en el propósito nuestroamericano, porque es la dinámica propia del mundo popular.

29

Termina Rojo esta revisión suya sobre el autoconocimiento, con el tercer esfuerzo, cual es el de la crítica que hace Martí del “exclusionismo oligárquico y su insistencia en la necesidad de una cultura más abarcadora y solidaria” (2011, p. 227). En el fondo, es el reclamo por una democracia que por ochenta años ha venido siendo aplazada, quedando hipotecada en unos pocos. Eso, ahora, ya no podía esperar. Debía llevarse a cabo porque están las condiciones y no por no haber estado se justifica una historia de exclusiones primero de sujetos y luego de ciudadanos. Como sea, el sujeto está libre para asumir el *buen gobierno*. De lo contrario, recuérdese, que ya no es sólo la oligarquía; ahora es el mal mayor, el gigante del capitalismo norteamericano. Entonces, de lo que se trata ahora es de crear. Y la manera de hacerlo para Martí, dice Rojo, es por la vía del conocimiento mutuo. O sea, ese segundo nivel de la unidad en

conciencia. Conocerse, pero también conocer al vecino y, conociendo al vecino, conociéndose. Otra vez la idea de la identidad relacional. Un proceso que parte en uno, luego la familia, después los vecinos, la nación y la región, y el mundo. Aquí recién comienza el proyecto humanista universal martiano, en la *Sociedad mundial solidaria*.

Transculturación, heterogeneidad y “literatura como sistema.” Aportes hacia una teoría crítica para la literatura actual¹

La noche cubre ya con su negro crespón,
de la ciudad las calles, que cruza la gente,
con pausada acción.

La luz artificial, con débil proyección,
propicia la penumbra, que esconde en su sombra,
venganza y traición.

(Zanutelli, 1999, p. 13).

31

Esta es la primera estrofa del vals de Felipe Pinglo Alva², que relata la vida del plebeyo Luis Enrique en la Lima de los años treinta. Se distinguen dos imágenes que se suceden en la ciudad, de noche, iluminada apenas por focos eléctricos que encubren no se sabe qué destino humano. Este vals limeño de estilo refinado recrea el infortunio de un obrero hijo del pueblo y, a través del fonógrafo, se difundirá, cantará y bailará en jaranas populares³. Un ritmo

1 Publicado originalmente en *Lexis*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Vol. 36, n. 2, 2012.

2 1899-1936. Es el más representativo de los compositores de vals criollo en la Lima después de 1920. Convierte este estilo en un verdadero género musical que lo consagrará como el máximo exponente del alma limeña durante todo el siglo XX.

3 “Entendemos por música criolla la que era producida y consumida por las clases populares de la ciudad de Lima, constituida básicamente por dos géneros: el valse y la polca” (Stein, 1986, p. 270). Por otra parte, Abelardo Gamarra identificaba al criollismo como “lo alegre, lo festivo, lo que tiene no sé qué de picaresco, malicioso o intencionado” (Zanutelli, 1999, p. 41). Visto así, el criollismo se identifica, pues, con una actitud de vida, con una

importado, una urbe que ya no es la virreinal, la incorporación de motivos propios del mundo moderno y un compositor erudito que produce para las masas, representan, acá, particularidades con las cuales consideramos posible construir un modelo de interpretación de textos que conforman la *poética de la frontera* que buscamos configurar. Dicho de otra forma, este modelo de producción local, que alude a elementos referenciales extremos, basado en una manifestación musical de tipo popular, propio de la expresión criolla peruana decimonónica, y que no responde canónicamente a los estudios literarios, sino más bien a los culturales⁴, constituye

32

cosmovisión de carácter popular que desarrollan ciertos sectores periféricos de Lima. Ahora bien, el vals, como tal, surge en la “década de 1770, de distintas danzas tradicionales germanas con giros de pareja enlazada en metro ternario, como el *ländler*, se popularizó rápidamente por Europa pasando por encima de las trabas sociales por ser el primer baile de pareja enlazada que llegaba al salón” (González y Rolle, 2005, p. 108). Una versión distinta, pero no tan alejada, es la que señala que, si bien el vals proviene de Viena, no llega a Lima sino hacia 1850, y conserva por mucho tiempo su origen hasta que comienza a ser transformado con estilos y aportes peruanos. En todo caso, se mantiene la idea de haber sido, para la elite, un baile indecente. y aun licencioso y hasta prohibido en ciertos lugares (Chandía Araya, 2004, p. 107). Como sea, el vals criollo es limeño, ahí nace y se desarrolla. Primero, en los populares callejones entre jaranas y celebraciones familiares todavía matizadas por la religiosidad de su gente. “Se trata de un vals de la calle, o más exactamente del callejón, donde se celebraban los santos y se jaraneaba de viernes a domingo” (González y Rolle, p. 443). Zanutelli (1999, p. 15), agrega, “en el callejón limeño se celebraba de todo, desde el santo de la abuelita hasta la corcoba [*sic*] de la vecina de enfrente”, Pero, luego, desde los años treinta, cobra verdadero valor como género musical que recreará en sus textos y acordes el impacto modernizador urbano. Es así como tuvo un “gran arraigo en los puertos del Pacífico Sur, expandiendo su influencia desde Lima hacia Guayaquil por el norte, y hacia Iquique, Antofagasta Coquimbo y Valparaíso por el sur. Se trata, originalmente, de un género popular urbano, de carácter comunitario, no mediatizado, transmitiéndose en zonas marginales de Lima en forma oral” (González y Rolle, p. 442).

4 En especial, a la mejor versión que recogen los latinoamericanos de

el imaginario de una cosmovisión, de un sujeto y de una identidad socioculturales que relata sugestivamente el *habitar* de este espacio urbano-porteño⁵. En ese sentido, el vals criollo, al ofrecer estas imágenes propias, está aportando —como el conjunto de representaciones simbólicas en las que la literatura como tal es una parte más del fenómeno creador— a la configuración de un corpus poético urbano-porteño que verá, desde entonces, aumentado su valor real. Este imaginario le otorga, así, al referente (al *espacio amado y feliz*) un carácter adicional, un espesor simbólico que ensancha tanto el espacio mismo como el espíritu de quien lo habita (Bachelard, 1991, p. 27-37)⁶.

En este sentido, el objetivo es que a partir de préstamos, usos y resignificaciones de ciertos modelos teóricos podamos configurar el sentido último de esta *poética*, que en el fondo no es otro que el de nuestra literatura en su totalidad. Así, necesitamos contar con un armazón teórico que nos permita estudiar las obras que plasman este habitar, ya que en la medida que damos cuenta del ser irreductible que lo ocupa, estamos también, metonímicamente, acercándonos al

33

los europeos, los de las escuelas de Frankfurt y, particularmente, de Birmingham. Véase Szurmuk e Irwin (2009).

5 Enfatizo la noción de *habitar* por el valor trascendental que tiene en la construcción de esta cosmovisión popular que remite, en clave de Bajtín, a lo que llamo *primitiva vecindad*, es decir, el retorno al Gran Tiempo, al del hombre del estadio remoto, en el que hombre-cuerpo-naturaleza son indisociables en un contexto comunitario y colectivo; *habitar* como epifenómeno transhistórico, cuyo origen se halla en el *focus*, luz y calor; el primer asentamiento del hombre re-ligado a lo trascendente, la muerte, y desde donde comienza a desarrollarse el hogar, la hoguera, la aldea, la ciudad. El hombre, al habitar el espacio, recobra su ligamen con sus primeros orígenes, es decir, *consigo mismo*, con la comunidad y con dios. Revisar Bajtín (1989, p. 237-409 y 2002, p. 23 y ss.); y Fustel de Coulanges (2007, p. 43 y ss.), también Frazer (2006 y 1947) y el análisis al respecto, de L. Wittgenstein (1992).

6 Desde estudios regionales, véase Aínsa (2002); García Canclini (1999); Silva (1997 y 2007); y Carpentier (1967, p. 7-39).

conjunto que lo engloba. No se trata del reduccionismo determinista propio de nuestro naturalismo, el *país de rincones*, de la anécdota y la costumbre; se trata de creer que desde el mundo de la vida cotidiana que se desarrolla en el puerto como espacio habitado, escenario de todos los procesos locales, se puede ofrecer una versión más integral de la realidad continental. Esto se puede apreciar en textos de diversa índole: desde los relatos de viaje de las oleadas postindependentistas, de principio y mediados del siglo XIX, hasta publicaciones recientes⁷.

34 Pasamos acá por sobre un siglo de literatura que, acotado, podría dividirse en tres momentos puntuales. El *primero*, es el discurso del naturalismo positivista decimonónico, roto por el *segundo* de estos momentos: aquel que se da como proceso de rupturas entre el modernismo y las vanguardias, y que asoma en los años veinte y desaparece entre las décadas de los cuarenta y cincuenta, dependiendo del instante en que emerge la llamada literatura contemporánea. El *tercer* y último momento, es el que, con algunas no tan relevantes inflexiones, o al menos no tan marcadas como las que separan a cada una de estas instancias, llega hoy a obras escritas en el contexto del siglo XXI.

La teoría y la crítica de esta etapa deben estar en función de explicar el *corpus* integral de los textos que plasman este habitar, pero, esencialmente, deben ayudar a entender la producción reciente, es decir, la literatura actual, la que se genera desde la narrativa —peruana y chilena— de los años cincuenta hasta la que se

7 Calderón y Schlotfeldt (*Memorial de Valparaíso*, Santiago: Ril, 2001), Graham (*Diario de mi residencia en Chile en 1822*, Santiago, 1992), Mellet (*Viajes por el interior de la América Meridional (1808-1820)*, Santiago: Editorial del Pacífico, 1959), Núñez (*El Perú visto por viajeros*, Lima: Peisa, 1973), *Viajeros Hispanoamericanos (Temas Continentales)*, Caracas: Ayacucho, 1990), y, en un contexto teórico, Pratt (*Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997).

está produciendo hoy mismo. Aquí están en desarrollo tres asuntos claves. Primero, es necesario reducir el espacio a zonas referenciales que resulten representativas del conjunto, sin que por eso pierdan su particularidad. Elaboramos, para ello, un recorte *geopoético* de cuatro espacios urbano-porteños⁸. Segundo, se debe delimitar el *corpus* literario a unas cuantas obras para nosotros esenciales en este propósito, obras en cuyos relatos aparecen recreadas estas zonas, que son escenario, referente, elemento determinante de su trama. Y, por último, es necesario terminar por constituir el andamiaje teórico que permita estudiarlas debidamente. Esta es la labor crucial que nos ocupa en este ensayo: ver de qué manera vamos a abordar la literatura contemporánea. Para eso, es importante tener presente que el criterio de selección de estas últimas responde menos a su contemporaneidad, filiación nacional o género que a sus características textuales, a problemas discursivos, al *qué* y *cómo* se dice, porque es en este plano en el que se produce la aparición del conflicto⁹, pero también porque el relato mismo se ve afectado al momento de contar lo que el autor quiere contar y esto porque hay un desajuste entre uno y otro universo. La relación entre texto y referente es friccionada, no calzan justo, no se avienen plenamente. Para decirlo brevemente y en adelantado, esto se debe simplemente

8 En breve: del Perú, el norte (Chimbote); y el centro-sur afrodescendientes (Ica, Chincha y Pisco); en Chile, el cosmopolitismo central (Valparaíso); y el sur, la costa penquista (Tomé, Lirquén, Lota y Talcahuano).

9 En otros términos, optamos por una metodología de análisis que es la misma que usa Leónidas Morales cuando intenta construir una imagen de la novela chilena contemporánea, es decir, aquella metodología que destaque sólo sus momentos decisivos, los puntos de ruptura, de inflexión y tránsito que marcan la dirección y las grandes etapas de su desarrollo. Estos momentos decisivos estarán signados de acuerdo a los modos de representar el material narrado, el referente, y con él el desplazamiento del *eje del saber* desde la figura del narrador a la del personaje, soporte del sujeto, como experiencia compartida o “marco de inteligibilidad” (Morales, 2004, p. 24-27).

a que la escritura pertenece a una realidad mientras que el mundo narrado pertenece a otra. La escritura es fruto de un proceso selectivo y exclusivo que realiza el autor de lo que él ve, siente, intuye; el referente, en cambio, *es todo el mundo*, un mundo que se manifiesta, esencialmente, de manera oral. La literatura no cubre, no alcanza, no puede lograr recoger la realidad en su conjunto: en ella no cabe la oralidad, solo fracciones —e incluso así— que su autor decide incorporar en su obra. Este es el principal problema de la literatura: el que, desde un recurso manual, aprehende o intentar aprehender todo.

36

En el plano libresco o de la obra narrada, cuando un hombre y una mujer hablan en una esquina de un bar sobre su vida sentimental, tomando cerveza a la una de la madrugada, existen solo ellos; lo demás, queda, en el mejor de los casos, sugerido y, por lo tanto, el lector lo debe imaginar. Sin embargo, en el mundo real y concreto cuando dos personas hablan en esa esquina del bar, a esa hora, y sobre sus amores, existe una infinidad de otros elementos, tanto en el acto mismo del habla (tonos, acentuaciones, silencios, miradas) como en la situación contextual que rodea todo ese momento (el camarero, los otros comensales, el ruido ambiente, el clima del local, el olor (a comida, a tabaco, a alcohol), las risas, lo que piensa y no dice la pareja, pero también cada uno de los que se encuentran en el bar, y los que llegan y los que se van, etc., etc.). La escritura no puede captar todo esto, no lo puede absorber. Resulta inconmensurable para ella. ¿Cómo poder dar cuenta de tanto, no estando ahí y con palabras escritas cuando todo eso es pura oralidad? Imposible. Pero la literatura, por suerte, tampoco busca eso, no lucha contra lo imposible. Se conforma con iluminar y el resto lo hace el lector. Por estos motivos se genera un conflicto entre estos dos universos. Un conflicto que es asumido acá bajo la noción de *heterogeneidad*.

En efecto, eso es lo que permite que, en una investigación más amplia, como la de la configuración de un imaginario geográfico cul-

tural mayor, por ejemplo, se trabaje sobre la base de algunas obras específicas, porque —pese a que asumen sus limitaciones frente a la abismante oralidad— abren espacios de interpretación, instalando en su relato un mundo que al leerlo hace como si se estuviera ahí, porque el lector capta y entiende más allá de lo que las palabras en sí dicen. De este modo, el receptor interpreta, ahora, creativamente. De lo contrario, sin este rol activo, el texto se haría, en su sentido estético profundo, inaprehensible, pues, más importante que ubicarse en el mundo del autor es crearse uno propio a partir de lo que él apenas insinúa. Esto es exclusivo de la literatura, pero sólo de alguna. Las obras que cierran el propósito de esta *poética* son narraciones que, según nuestra apreciación, alcanzan esta finalidad. Así, hacen posible a quien las lee no sólo entender, con esas cuantas palabras escritas, el espacio urbano-porteño que le sirve de referente, sino que también asisten al lector a crearse su propio habitar.

37

Tomemos como muestra un hecho concreto. En el estudio sobre el puerto de Valparaíso, se ha optado, entre otras, por la novela *Estrellas muertas* de Álvaro Bisama, porque sus personajes se mueven en esta ciudad, porque el puerto opera como un elemento literario más, implicado en el argumento de la obra, porque fue recién publicada en el 2010, porque su autor es un joven escritor chileno, pero, por sobre todo, proponemos esta novela porque ella da cuenta del conflicto histórico que afecta hoy al habitante de este espacio sociocultural. En consecuencia, la novela de Bisama aporta a la configuración de la *poética* en construcción. Todos los factores son válidos, pero este último, el relacionado con el problema del habitar contemporáneo es, de lejos, el principal. Y lo es porque, al tener esto como principio, hace que la literatura recobre su fin último: aportar a la *autocomprensión* del sujeto. Así, no sólo aumenta los valores de la realidad de esta ciudad, sino que permite que los porteños se miren como comunidad, como habitantes con una historia en común, y que, desde esa posibilidad, desde esa ventana que

se abre, establezcan juicios críticos respecto a su habitar, en torno a su cotidianeidad, sus frustraciones y anhelos. Ahora bien, no es sólo por su grado de expresión, sino también por la asimetría entre estos dos mundos que son el de la escritura y el de la oralidad del referente, ante la cual, para nuestro gusto, su autor logra crear un discurso verosímil, pues asume la heterogeneidad en su relato. Las literaturas últimas de cada *geopoética* deben cumplir esta labor. Este es un trabajo que la narrativa anterior no pudo lograr, ya por su determinismo, ya por su búsqueda de expresión¹⁰. No obstante, ahora ha alcanzado un estado de madurez cuyo compromiso primero es el de ayudar al hombre a comprenderse, no dándole respuestas, sino invitándolo a que se las plantee, a que reflexione sobre sí mismo y sobre los otros, porque sólo así podrá reafirmar lo positivo y cambiar lo negativo. En otras palabras, esta es la literatura liberadora, pues, vuelve a instalar la utopía como posibilidad cierta.

Así, en este intento de configurar la realidad sociocultural de estas ciudades-puertos —y con ellas la de *nuestra* América—, aparecen dos propuestas cuya aplicación resulta no sólo útil sino necesaria, pese a que han sido pensadas y/o elaboradas para contextos específicos. Estas propuestas quizá sean las únicas con las cuales podamos, como lectores (lectores críticos, también, dedicados a la enseñanza de una literatura no siempre y cada vez menos canónica), hallar el efecto iluminador que como obra de creación ofrece. Fruto de particulares procesos de producción cultural en la región, se nos presentan las teorías de la literatura de la *transculturación* y de las literaturas *heterogéneas*, de Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, respectivamente, como herramientas plausibles de ser reutilizadas en estos nuevos escenarios histórico-

10 Nos referimos principalmente al relato de corte costumbrista, criollista o novela naturalista que ocupa gran parte de la producción literaria desde finales del siglo XIX hasta bien avanzado el XX. Ver Jorge Cornejo Polar (2001); y Rojas y Canizzo (1957).

culturales. Será este el aparato teórico que pondremos en juego en el desafío de la comprensión, valoración y proyección de productos complejos en procesos complejos y en un contexto especial e igualmente complejo. No obstante, es necesario mencionar que se trata de un pensamiento deudor de una poderosa tradición intelectual, originada en los albores del siglo diecinueve o, más precisamente, en 1816, cuando el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi inicia las entregas de *El Periquillo Sarniento*¹¹.

Partiremos del problema de la *transculturación*. La primera y más amplia por cuanto incluye la relación, siempre conflictiva, entre Europa y América Latina, la que no se reduce únicamente a lo que el término sugiere, es decir, al contacto entre dos o más realidades

11 En efecto, deviene de un largo proceso de autodefinición cuyos orígenes se instalan a principios del siglo XIX con la figura del intelectual moderno, con Fernández de Lizardi como paradigma embrionario. El autor de *El Periquillo* es el primer crítico moderno e iniciador de esta corriente, pues su trabajo se centra en la figura del sujeto reflexivo, un intelectual que ha dejado el mecenazgo para instalarse, desde ese grado relativo de autonomía, como alguien que piensa, ahora, respecto de sí mismo y de su entorno. Ya no es más el funcionario-escritor sino el escritor-intelectual que, al no tener mecenas, debe trabajar para sobrevivir, y lo que hará es pensar: pensar, escribir y publicar. “El hombre de letras’ colonial, dice Gutiérrez Girardot, que ejerce la literatura gracias al ocio, es sustituido por este para quien las letras es producto del trabajo”. Y entonces este trabajo intelectual, al no ser ocioso, y al depender de sí mismo, en un contexto de modernización regional, deficitario, desajustado, profundamente desigual, dentro de este nuevo orden social, no puede sino ser críticamente comprometido, ideológicamente definido y, en consecuencia, político. Nace, pues, en el *mercado de la escritura*, el que vende un producto que es politizado, un trabajo que ilustra para contribuir a la formación de una nación por hacer. Es aquí, en este espacio social, cuyo ideario será vehiculizado, aunque con un escaso público al principio, por medio del ensayo periodístico, donde se halla el germen de este pensamiento crítico del cual las nociones aquí planteadas son depositarias. Son el resultado de una dinámica histórica que ha venido reflexionando respecto a América Latina, su cultura, su identidad y sus imaginarios (Rama 1987, p. 23; y Gutiérrez Girardot, 1990, p. 26).

sociohistóricas que se quieren y se repelen. Al estar estrechamente imbricada la historia con sus manifestaciones, la transculturación avanza más allá; involucra el plano imaginario, se traslada, compromete e inunda la literatura (una literatura, además, que en un principio fue la de José María Arguedas). Es aquí donde la *transculturación narrativa* hizo sus primeros aportes: en el desentrañamiento de la compleja trama que porta el proceso de producción indígena en la obra del narrador peruano. Entonces, si la literatura es manifestación de una identidad cultural de tipo relacional, en la que hallamos pura impureza, la obra no escapa, no puede escapar, a esta afección. La literatura está inserta en la compleja trama del contacto. Y no sólo por la relación que mantiene con el referente o el mundo narrado, sino porque está
40 hecha tanto de aportes foráneos como de influencias internas. Ha adoptado la modernidad sin dejar de revisar su pasado histórico propio y particular, y, desde ahí, desde ese diálogo, aparece una forma que adquiere multiplicidad de elementos, que, en lugar de debilitarla, la potencia. Es un relato, entonces, que no ha sido ni escrito desde *fuera*, como las crónicas de relación o la narrativa costumbrista, ni escrito desde *dentro*, como la literatura indígena o manifestaciones de un cierto folclor urbano, ni tampoco es, por lo mismo, un texto que *se habla a sí mismo*. Ya no es, ya no debiera ser, la mirada pintoresquista ni la creación desconflictuada, banalizada o espectacular. Es, debiera ser, no *una* literatura sino *literaturas*; literaturas insertas en la compleja trama del contacto y que, en este rol crucial, no es sino una sola: la gran literatura.

El soporte acá es el juego pendular, ese que fluctúa entre la adopción del modelo europeo y la revalorización de la tradición local, entre el uso del código escritural foráneo y la preservación de la oralidad. No nos referiremos al equívoco de donde nace el término en la obra de Ortiz¹², preferimos asumir las dimensiones “que le otorga

12 “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las

Rama, para algunos, la última teoría moderna acerca de América Latina porque, en última instancia, lo que ocupa el centro en la discusión sobre la literatura latinoamericana es la cuestión misma sobre América Latina¹³. No nos importa, en rigor, ni la reproducción europea ni la escritura precolombina más que en su relación *trans* e *intercultural*, porque de ahí emerge una versión más fidedigna de nuestra identidad.

Entre lo propio y lo ajeno, surge, dice Rama, la *solución intermedia*, ligada a una cierta *plasticidad cultural*, como salida en que se debe, según él (Rama, 1987, p. 29), “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un *híbrido* que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida”. De no ser así, no queda sino la muerte¹⁴.

41

diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. [Concepto que, para él, vendría a ser] cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general” (Ortiz, 1978, p. 96-97) [énfasis suyo].

¹³ Revisar, para un estudio más extenso del problema, Víctor F. González (*La crítica cultural latinoamericana y la investigación educativa*, Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia, 2009). En él su autor aborda en profundidad el problema de la transculturación y los distintos enfoques que desde su formulación ha tenido.

¹⁴ Esto es cierto, pero solo relativamente, porque la *solución intermedia* que ofrece Rama no se halla en un campo de disputas cuyas condiciones sean iguales. La relación entre el influjo y la resistencia está marcada por profundas desigualdades, por dispositivos de poder que lo que han buscado es imponer una lógica cuyos resultados sí que han sido mortales. La muerte por asimilación o rigidez al final resulta más simbólica que

De ahí que ofrezcamos el vals criollo como ejemplo, o más ampliamente, a la música popular limeña, por narrar y refrendar, desde su especificidad expresiva, con su doble función valórica, las transformaciones sociales que afectan a la Lima decimonónica. Por un lado, el vals, al no rehuir la embestida modernizadora sino, todo lo contrario, al asumir los influjos, los incorpora y los resemantiza en un complejo proceso transculturador, así, actúa como un eficaz dispositivo de resistencia, en tanto que, por otro, será dentro de este mismo proceso de recepción productiva en que la música popular latinoamericana en general —y el vals criollo limeño en particular— construirá *imaginarios sociales*, es decir, verdaderas matrices de sentido que rescatan las prácticas cotidianas asignándoles un valor en ese nuevo espacio y tiempo urbano-moderno.

42

Esto es lo que sucede precisamente con este vals, proveniente del *waltz* vienés, pero que, pese a no ser el mismo, tampoco es algo completamente diferente. Parafraseando a José Luis Romero (2001, p. 375), se trata de un juego en el que conserva lo que puede de su bagaje cultural, abandona lo que no puede conservar y adopta lo que era imprescindible para sobrevivir. Hablamos, en concreto, de la asimilación de un ritmo y de un género extranjeros que, sin perder su origen, adopta y adapta, con más o menos matices armónicos, la esencia popular de la música criolla. No es el caso, por ejemplo, de aquello que evoca Luis Durand (1953, p. 47-49) en *Los vales de antaño*, que, aunque escuchados en Traiguén (comuna

real, parece no reconocer la primera de las masacres, la real y efectiva. En consecuencia, en estas condiciones de una imposición hegemónica inicial, *plasticidad, solución intermedia, selectividad*, nos resultan sólo válidas en el contexto cultural moderno, en su etapa de consolidación finisecular, y sólo parcialmente. Esta salida acomodaticia no permite pensar, por ejemplo, el mundo popular, lo étnico, lo marginal. A la transculturación le damos crédito en la medida que nos sirva para comprender cierta producción literaria y siempre de la mano de la noción de *heterogeneidad*, la que le da el necesario espesor histórico.

de la Araucanía chilena), “eran valsos de música excesivamente sentimental que en el ambiente cobraban un prestigio y un relieve inusitados”. Y esto se debe a que lo que recuerda escuchar Durand de su primera juventud, desde la vitrola en su casa solariega sureña, no son estos ritmos transculturados por el ingenio popular, sino esos “que se tocaban en la guitarra, en la mandolina y en el piano, en aquellas veladas familiares que encantaron [su] infancia, y que tienen una vaga reminiscencia con esos Cuentos de los bosques de Viena o las Golondrinas de Austria”. Lo que recuerda escuchar, en definitiva, este escritor chileno “son los ritmos al compás de un Mendelssohn, Strauss o Iradier que, aunque instalados en la Patagonia misma, seguirán siendo productos representativos de una cultura impropia.

Este es, pues, el meollo de la transculturación latinoamericana. Y por eso no le restaremos méritos a los alcances de Rama. En la transculturización narrativa se evidencia, señala el uruguayo (1987, p. 34), “una clara capacidad para elaborar con originalidad, aún en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del territorio que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recónditas de las regiones internas”. Pero, también, se manifiesta la admisión, o resignación, de que no podemos renunciar a estos impactos, lo que justifica, por tanto, revisitarlos “a la luz de los cambios modernistas, eligiendo aquellos componentes que se pueden adaptar al nuevo sistema en curso” (1987, p. 29). Esto es válido pues, si bien el influjo modernizador es inevitable, estimulará, sobre todo para los sectores marginados carentes de ciertos privilegios modernizadores, lo que Michel de Certeau denomina *tácticas*, esto es, prácticas subversivas aprendidas o resucitadas del tiempo histórico. Las estrategias dominantes del sistema productor contarán siempre con elementos que jugarán en su contra, que no se reducen a ella. Estas son las “artes del débil”, furtivas, creativas, azarosas (De Certeau, 2000, p. 26 y ss.). Eligen

entre la “vulnerabilidad” y la “rigidez” la vida, es decir, la “*plasticidad* cultural, que diestramente procura incorporar las novedades”. Tal elección implica, lo sabemos, pérdidas tanto considerables como ineludibles (Rama, 1987, p. 31 y ss.). Ello cuestiona la capacidad resignificativa de los sectores populares, entendidos, desde la acepción mediática, como elementos permeables ante los influjos. Vamos a referirnos específicamente a este problema para volver luego al de la transculturación.

44 Antonio Cándido, buscando darle sentido a nuestra condición de subdesarrollados, sitúa el analfabetismo y la debilidad cultural como los factores más determinantes e influyentes en esta condición. En su (sobre)valoración del libro y la lectura, cree encontrar en la literatura erudita la solución al drama del desarrollo. Contra su pesar, el grado de alfabetización parcial que alcanzan las masas populares “no les permite entrar a la literatura, sino que los entrega [relega] a los medios de comunicación desarrollados por el capitalismo”. Se refiere al salto que dan las culturas populares cuando pasan bruscamente del estadio oral a otro audiovisual, también oral, que él llama *folclor urbano*, el cual les impediría *vivenciar* la experiencia fundamental que otorga la literatura, su funcionalidad, así como el ejercer el derecho irrenunciable a ella como una necesidad profunda del hombre, en fin, como un derecho¹⁵ :

15 Para Cándido, así como el hombre tiene necesidades básicas que en nuestras sociedades, en el fondo, se transforman en derecho, como es proveerse de alimento, abrigo, cuidado, también tiene, dentro de esta misma lógica inevitable, derecho a la literatura. Debe acceder a ella y entenderla. Ha dicho que todos los hombres tienen derecho a la literatura. Con esto no sólo apela al espíritu del hombre, sino que, además, le restituye al texto literario su dignidad como elemento edificador en el desarrollo integral humano. Le otorga a la literatura su sentido humano y su especificidad estética irrenunciable. Siendo así, la literatura, para Cándido, aporta al hombre tanto en el plano del conocimiento como en el de la información: aquello que aprehendemos y comprendemos en el texto, como en un nivel

En la mayoría de nuestros países hay grandes masas que *todavía* no han alcanzado la literatura erudita, *zambulléndose* en una etapa folklórica de comunicación oral. Cuando son alfabetizados y absorbidos por el proceso de urbanización, pasan del dominio de la radio [...] constituyendo la base de una cultura de masa [Es una alfabetización particular la nuestra, que] *lanza* a los alfabetizados, al lado de los analfabetos, directamente de la fase folklórica a *esa especie* de folklore urbano que es la cultura masificada (Cándido, 1991, p. 303 y ss.) [Énfasis suyo].

Sin duda, estamos, de un lado, frente a una postura *adorniana* respecto a la cultura de masas, negándole todo valor crítico, autónomo y estético, y, de otro, ante una suerte de sacralización del libro y la lectura que se coloca por encima de la representación oral de nuestra literatura, como el vals, por ejemplo, y, en general, como la música y las manifestaciones de corte popular. Es necesario, por su puesto, leer esto en el contexto adecuado y desde un Cándido que ofrece el mejor camino, para él posible, frente a la catástrofe *dependentista*, pero no por eso esperemos encontrarlo abogando por el folclor urbano ni menos renegando del libro como principal vehículo de conocimiento. No podemos, por lo mismo, más que compartir en parte, y solo en parte, la crítica del brasileño, pues reconocemos la enorme influencia que ejercen los medios masivos sobre una población que, como no lee y, en consecuencia, no genera un juicio crítico considerable respecto al mundo, se torna peligrosamente indefensa ante la transmisión de ideologías provenientes de los países desarrollados. En su proceso formativo, no es lo mismo para un niño estar un par de horas navegando en Internet que ocupar ese mismo tiempo leyendo, por ejemplo, unos cuantos cuentos de

interior que toca el subconsciente y actúa, dice, a pesar de nuestra rebeldía, u omisión. Con esto la literatura entretiene, enseña, permite crear juicio crítico y, por sobre todo, libera (1995, p. 149-173).

Quiroga. Del mismo modo, los medios también pueden afectar, y, de hecho, lo hacen, tanto al escritor como a su proceso creativo, cuestión que para Cándido es más preocupante todavía: “El analfabetismo y la debilidad cultural interfieren en la conciencia del escritor y en la propia naturaleza de la creación” (1991, p. 340). Sin duda, es un riesgo que en nuestro contexto latinoamericano estamos condenados a correr. Por cierto, no esperemos que el libro nos impida caer en las —cada vez más atractivas— redes de la cultura de masas, folclor urbano, ni menos, por supuesto, aceptar salidas, siempre poco dignas, como las que nos ofrece, entre otros, Néstor García Canclini¹⁶.

46 Es probable que la cultura popular carezca de las herramientas que le permitan crear objetos que se ajusten a los cánones estéticos tradicionales, así como también de una formación intelectual academicista ilustrada con la cual desarrollar una crítica más efectiva frente a la invasión neoliberal. No obstante, nos divorciamos de Cándido al retomar esa discusión ya largamente extendida que identifica a los sectores populares como receptores pasivos, con poca o nula capacidad para resignificar aquello que reciben. Si bien, no desarrollan el juicio crítico letrado que ofrece el texto para hacer frente a los intereses metropolitanos, no se convierten, por eso, en instrumentos dóciles de dominación, ya que mantienen, si no una plena, al menos una relativa autonomía que les posibilita alcanzar considerables grados de representatividad. La cultura popular, lo sostenemos con firmeza, desarrolla estrategias y espacios de resistencia, siempre alternativos, capaces de enfrentar los embates de la modernización capitalista. La oralidad, la memoria, las instancias de esparcimiento y diversión (estas *tácticas*), cuyo elemento matriz es

16 Específicamente, en el contexto de la configuración de una *posmoderna* identidad: “Una nación, por ejemplo, se define poco a estas alturas por los límites territoriales o por su historia política. Más bien sobrevive como una *comunidad interpretativa de consumidores*” (García Canclini, 1995, p. 65-66) [Énfasis suyo].

el cuerpo integral e integrado, por nombrar sólo algunas, son factores del mundo de la vida cotidiana que responden a dicho propósito.

Pero, retomemos la idea de transculturación, señalando que esta no se genera solamente entre los países centrales y los de la periferia. Se desarrolla también dentro de la misma región latinoamericana. Un nivel todavía más intrigante es aquel que se aprecia en el interior mismo de las propias culturas. Como apunta Rama, la capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es en la que se producen las principales bajas. Lo que hace el crítico uruguayo es intentar dar sentido a los procesos de asimilación que se generan entre la cultura de los centros urbanos capitales y las regiones interiores. Rama, en el fondo, desarrolla un modelo que, al aplicarlo, le permite entender las literaturas indigenistas, es decir, aquella que habla de los indios, pero escrita por blancos o mestizos, pero no por indígenas:

47

Es más frecuente, afirma, que las regiones internas reciban los impulsos de las más modernizadas, de tal modo que se cumplen dos procesos transculturadores sucesivos: el que realiza, aprovechando de sus mejores recursos, la capital o, sobre todo, el puerto [...], y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna (Rama, 1987, p. 36 y ss.)¹⁷.

17 Un caso egregio lo representa García Márquez en sus artículos publicados en *El Universal* (Cartagena), entre 1948 y 1949, y sobre todo entre 1950 y 1952, en *El Heraldo* (Barranquilla), en los que promueve, desde la costa colombiana, procesos modernizadores hacia Bogotá. En este caso, el escritor reclama para sí que “la modernización corresponde a la costa colombiana y no a Bogotá: ciudad adormecida, señorial, tradicionalista y provinciana” (1981, p. 467). Cabe, en este sentido, recordar la importancia que tuvo la inmigración de escritores hacia la capital, lo que intensificó el proceso transculturador, aquello que Rama denomina “nativismo cósmico” (1987, p. 125). Queda un trabajo pendiente aquí con la obra de Óscar Collazos, otro escritor colombiano, pero de Bahía Solano, un pequeño poblado de la costa del Pacífico. Sus novelas relatan con viveza y erotismo juvenil y travieso

El fenómeno de la heterogeneidad, por su parte, abarca tres niveles: uno básico y en el cual no vale la pena detenerse más que para señalar su carácter ontológico irrevocable, el cual remite a la insondable distancia que separa la literatura de la tradición oral. Nos referimos a aquello que W. Ong, J. Vansina y C. Lévi-Strauss ya han dejado claramente establecido: que no se puede comparar treinta mil años de oralidad contra apenas seis mil de escritura, o que, como señala Bajtín, el habla de la plaza pública entrará sólo a la literatura como discurso dialógico, y que únicamente la novela polifónica —como la de Dostoievski— alcanza el cometido¹⁸. Una vez que se desintegra la *primitiva vecindad*, la literatura constituirá un registro de esta escisión, pero sólo en forma sublimada, metafóricamente, pues, no puede hacerse cargo del conjunto, de la esfera corporal (por ejemplo, los excrementos, las ventosidades, todo el parlamento

(que mitiga de cierta forma la dureza del mundo marginal y delictual) en el cotidiano de estos sectores más marginados de la ciudad de Cartagena de Indias. Casi no se conocen acá *Adiós a la virgen* (1994), *La ballena varada* (1997) ni la notable *Rencor* (2006). Por otro lado, no debemos perder de vista acá que Rama habla, creo yo, desde un intelectualismo depositario de la larga tradición crítica rioplatense, foco intelectual que no siempre, y a veces de modo muy parcial, considera la realidad del conjunto. En especial, este lado nuestro, el Pacífico Sur subpanameño.

18 “La novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta intersección no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal [...] y hace participante, por lo tanto, también al observador. La novela no sólo no ofrece ningún apoyo estable para el tercero, fuera de la ruptura dialógica, sino que, por el contrario, con el fin de que este tercero monológicamente abrace a las demás conciencias, todo se estructura de tal manera que la contraposición dialógica resulte irrevocable [...] Ésta no es una debilidad del autor, sino su gran fuerza; de este modo conquista una nueva posición que está por encima de la monológica” (Bajtín, 2003, p. 32-33).

de obscenidades, insultos y groserías, quedan fuera). Pero, ese no es el problema que aqueja realmente a la literatura, sobre todo si contamos con obras mayores que logran crear sus propios mundos y acercarse hasta casi *tocar* la realidad. *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, desde la multiplicidad vocal, la polifonía, los universos que abre con sugerentes locuciones, en fin, su magistral dominio escritural, nos parece un claro ejemplo de esta literatura que no se amilana ante la oceánica oralidad.

El problema comienza en el segundo nivel y se ahonda en el tercero. Y aquí ya no hablamos sólo de literatura, sino de literatura latinoamericana. Hablamos, primero, se sabe, de un producto social y utópico, de un fenómeno creador y trasformador de mundo, y no de un simple reflejo de la realidad. Al mismo tiempo, nos referimos también a un discurso que para que esté a la altura del conflicto debe generar, señala Cornejo, signos que remitan sin excepción posible a categorías supraestéticas: al hombre, a la sociedad, a la historia. Y es al asumir esto que estamos frente a una producción social que no es nunca neutral, que es parte del conflicto. Una literatura así requiere de un pensamiento crítico que abra caminos al entendimiento y a la valoración de la obra. Se trata de la tarea de descifrar el sentido del mundo, consiste en

49

revelar qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué conciencia social e individual la estructura y ánima. No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes reales, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales, o emerger de una disputa impresionista acerca de ‘cómo es realmente la realidad’, sino —funda mentalmente— de iluminar, la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. Esa imagen no es nunca ni individualmente gratuita ni

socialmente arbitraria. (Cornejo, 1982, p. 10-14) [Énfasis suyo].

50

¿Cómo iluminamos, entonces, esa imagen de la obra? En el caso de la literatura regional, debemos, primero, percatarnos de que hay un desfase entre dos universos. Entre un sistema literario que deviene de la tradición occidental y la identidad sociocultural que esta busca reflejar, se produce un quiebre revelador que señala que la relación entre ambos no es homogénea, sino heterogénea. El referente identitario difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria (Cornejo Polar, 1982, p. 74)¹⁹. Para el académico peruano, el sistema de la literatura participa en la producción de la fractura nacional porque la materia prima de la literatura nacional (la escritura) genera que la literatura sólo se produzca y circule dentro de uno de los mundos (el occidental) sin lograr cruzar el puente hacia el mundo indígena. Es un sistema cerrado, exclusivo. Sus intentos de ser inclusivo fracasan porque no logran escapar de su naturaleza escrita y, por ende, de su condición ajena a la naturaleza oral de la producción literaria indígena. Sabemos que el crítico peruano asume aquí un tema central pendiente dentro de la tradición del pensamiento crítico latinoamericano (el de Mariátegui, principalmente): el problema de cómo hablar de literatura nacional si aún no hay nación o, habiéndola ya, cuál es, cómo es. Es compleja. Por lo tanto, la literatura deberá parecersele. De otra manera no podrá dar cuenta de ella. Y al querer hacerlo, Cornejo Polar percibe que se produce un quiebre, una incompatibilidad entre el sistema que produce el texto literario y la identidad sociocultural, el mundo referido. Entonces, al percatarse de esto, presta atención a la

¹⁹ Según él, la clave está en “examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro, y hasta opuesto. Histórica y estructuralmente, esta forma de heterogeneidad se manifiesta, dice, con gran nitidez en las crónicas del Nuevo Mundo. Con ellas se funda en Latinoamérica un tipo de literatura que tiene vigencia hasta nuestros días” (1982, p. 74).

concreción formal de los métodos que utiliza, es decir, al sistema de producción. Ello, a la larga, obliga a pensar en una literatura *heterogénea*, en consonancia con una sociedad también heterogénea y *multi, plurinacional*. El crítico, al reparar en la diversidad de realidades existentes en la región (en su caso, la específicamente andina del Perú), reconoce que hacerse cargo de esta amalgama de pluralidades requiere de una literatura igualmente plural y heterogénea, que asuma la conflictividad del proceso en el que se interceptan dos o más universos socioculturales. Es claro que la nueva narrativa latinoamericana no accederá a esta visión dinámica de nuestra realidad mientras no recupere para sí el sentido y la experiencia de la historia (1982, p. 122). Esto lo percibe dentro de los procesos de producción.

Se sabe que todo acto de comunicación está sujeto a un tránsito en el que concursan una serie de elementos que hacen posible la efectividad del mensaje. Aplicado a la literatura, se trata de un arco comunicativo cuyo punto de partida es, ciertamente, el emisor, y de llegada, el receptor y su consumo, pasando por todas las instancias intermedias (discurso-texto, referente, transmisión, difusión). Son estas las etapas del proceso que en su desarrollo ponen en evidencia, cuando su circulación se realiza dentro de un mismo orden social, una literatura de carácter homogéneo. En cambio, cuando uno de estos elementos no se ajusta a su equivalente dentro del orden dado, lo que surge es una literatura heterogénea.

El crítico peruano grafica mejor esto por medio de las obras de Sebastián Salazar Bondy (*Ifigenia en el mercado*, 1965) y Julio Ramón Ribeyro (*Los geniecillos dominicales*, 1965), en el caso de la literatura peruana; y de José Donoso (*Coronación*, 1957) y Jorge Edwards (*El patio*, 1952, y *Gente de la ciudad*, 1961, ambos cuentos), en el de la chilena. Con estos ejemplos busca dar cuenta de la primera categoría: la producción de una literatura homogénea. Según él, dichos relatos “ponen en juego perspectivas propias de

ciertos sectores de las capas medias urbanas, emplean los atributos de modernidad que distinguen la acción de ese grupo social [...], aluden referencialmente a la problemática del mismo estrato y son leídos por un público de igual signo social. La producción literaria circula, entonces, dentro de un solo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma”²⁰.

52 *Cien años de soledad*, *El reino de este mundo* y, en general, la obra de Arguedas, en cambio, estarían demostrando la presencia de una literatura heterogénea. Sobre todo, este último, quien, al revelar el mundo indígena, no halla otra salida que no sea la de una literatura heterogénea, *desajustada*, en la que se halla una duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales en su proceso productivo. Según Cornejo (1982, p. 67-74), “Se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto”. *Yawar fiesta* (1941), por ejemplo, es una novela, la primera de Arguedas, que está atravesada por la tensión que se genera entre el lugar de enunciación, a cargo de un mestizo, letrado, costeño, y el referente, el mundo serrano (una festividad

20 En este contexto, en el de configurar el doble estatuto sociocultural del indigenismo y las literaturas heterogéneas, la obra de Donoso, al ser homogénea, no cabe en este propósito. *Se habla a sí misma*. Para Cornejo Polar, en el relato de Donoso domina más el ánimo apocalíptico que el fundacional, en el que es clave la destrucción de la historia y el principio de identidad. En un primer caso, habría una negación del tiempo, como fluir secuencial, proyectivo, histórico, y de la correlativa afirmación del tiempo circular, discontinuo, repetitivo; y, en el segundo caso, la dilución de la persona en cuanto portadora de una individualidad consistente. Dentro de este orden entrarían las obras del novelista chileno, una narrativa sometida al tema de la destrucción, al deterioro personal y social. “En general, se trata de sectores de la alta burguesía, todavía, vinculados a la aristocracia supérstite, que, inevitablemente, son desplazados en el proceso modernizador por otras fracciones de la misma clase” (1982, p. 114).

ancestral) en las calles de Lima. En este caso específico, estamos frente a una literatura de carácter heterogéneo en la medida que intenta configurar una versión problemática de lo andino y lo nacional o urbano, que revela el conflicto, pero que, sobre todo, se hace cargo de él. Lo mismo sucede con *Los ríos profundos* (1958), y, en general, como lo venimos señalando, con toda su producción literaria, obra marcada por esas ambigüedades y tensiones²¹. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el problema alcanzará su nota máxima.

No obstante, estos desajustes que se presentan en el plano estructural también se manifiestan, y de manera mucho más significativa, en las obras mismas, en el plano intertextual. Este es el tercer y último nivel que abarca el fenómeno de la heterogeneidad literaria. Efectivamente, al retomar Cornejo Polar la categoría de heterogeneidad afirma que esta, en un principio, le fue útil

53

para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos [...] Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites (Cornejo, 2003, p. 10) [Énfasis suyo].

Habiéndose ocupado previamente de la contradicción entre la *estructura* (texto) y el *proceso* (historia), esta “índole excepcionalmente compleja de una literatura” que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, descentrados, inestables,

21 Ver “Lima y Los Andes: caminos y desencuentros” (Elmore, 1993, p. 99-144).

asimétricos, y a veces incompatibles entre sí, como sucede en el área andina, el académico peruano opta, en este posterior ensayo sobre la heterogeneidad (Cornejo Polar, 2003), por darle preferencia a tres núcleos problemáticos dentro de este tercer nivel. Estos son el *discurso*, el *sujeto* y la *representación*, los que están hondamente imbricados y se articulan, a su vez, con otros instalados en distintos y variados niveles sociales y simbólicos. Todo ello demuestra que, así como hay quiebres en el conjunto total del modo de producción (discurso e identidad sociocultural), los hay también dentro del mismo discurso como elemento intertextual, en el emisor fragmentado por la dispersión discursiva, y en la mimesis que, al pasar de la simple representación del mundo, es extremadamente disgregada²². Ahora bien, es claro que los planteamientos de Cornejo Polar están pensados para comprender la realidad sociocultural de las literaturas andinas, más creemos que, de una manera bastante provechosa, se puede trasladar el análisis a la complejidad que define a nuestra literatura de frontera, la que, por cierto, es parte también del universo heterogéneo que crea.

Aclaremos más el punto. Cuando nosotros hablamos de la presencia de una literatura popular, que es lo que mejor designa a la producción que recrea la cosmovisión urbana-porteña, emparentamos la mirada crítica con la de los postulados de Cornejo Polar, porque, si bien el punto de arranque de su propuesta nace de

22 Digamos que esto se aprecia, aunque de manera menos evidente, pero no por eso menos cierta y profunda, en el cuento “Orovilca”, escrito en 1954 y publicado en 1967, como parte de un conjunto de cuentos de Arguedas, titulado *Amor mundo y todos los cuentos*. Se trata de un relato cuyo héroe mestizo, el alumno Salcedo, narra sus experiencias de niño indígena, cargado de ese espíritu serrano (muy arguediano) que trasplanta a la costa de Ica. “Yo era alumno del primer año, un recién llegado de los Andes, y trataba de no llamar la atención hacia mí; porque entonces, en Ica, como en todas las ciudades de la costa, se menospreciaba a la gente de la sierra aindiada y mucho más a los que venían desde pequeños pueblos” (Arguedas, 1967, p. 104).

la lectura de la obra arguediana, el problema va más allá de su propio y evidente conflicto literario; está más bien en la siempre compleja y escurridiza noción de identidad latinoamericana: ¿quiénes somos?, ¿cómo nos construimos cultural e identitariamente? No puede sino explicarse a partir del concepto que este problematiza y enriquece, toda vez que establece también una tensión frente a *mestizaje*, *hibridez* y, por cierto, *homogeneidad*, conceptos con los que se ha intentado explicar, cuando no débil, equívocamente el drama de nuestro ser latinoamericano y sus manifestaciones. Pero, la dificultad también radica en el que la cultura popular urbana que se ha hecho en y desde el diálogo con los embates modernizadores en el fondo comparte los mismos procesos históricos que debió afrontar el mundo indígena que bajó los Andes para asentarse en la costa peruana. Haciendo suyos códigos de sobrevivencia con los cuales no sólo no pereció, sino que, en el complejo proceso de reactualización, construye una identidad relacional que la puso al servicio de la conformación de esa nación irresuelta que desde hacía tiempo ya reclamaba el Amauta. El drama indígena que revela Arguedas, como la cultura popular que nosotros esgrimimos, no es ya, no puede ser, en el contexto de una modernidad avanzada, un problema andino ni serrano, el regionalismo recóndito que señala Rama. En el fondo, la cuestión clave que atraviesa todo el Perú es el de identidades que deben aprender a convivir en un espacio que no es sino el urbano. Es ahí donde se produce el verdadero diálogo de estos sujetos en búsqueda o construcción de una identidad²³.

55

23 La realidad que afectó a Chimbote habla por sí misma, a partir de dos hechos puntuales: primero, el que en los años cincuenta haya sido el puerto pesquero con mayor producción en el mundo, y, segundo, la experiencia vital que estableció Arguedas con su gente y de donde surge *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Es imposible desligar ambos hechos. El fervor de la pesca con la inmigración serrana refundó el puerto, creando un espacio de una diversidad y riqueza culturales únicas en el contexto subpanameño, y, digamos, regional. Arguedas aprovecha este *hervor* para

Ahora bien, en cuanto al *discurso* que distingue Cornejo Polar, sabemos que no es monológico, ni uno solo, sino varios. Son discursos a los que acuden multiplicidad de voces disonantes que se encuentran y desencuentran en una ciudad que hay que habitar. Por tanto, son escindidos y de filiación socio-cultural disímil, ya que “conduce a la comprobación de que en ellos actúan tiempos también variados; o, si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución”. Por eso, en el plano literario, no hay sincronía textual, como experiencia semántica, que “teóricamente parece blanquearse en un solo tiempo, esto resulta siquiera en parte engañosa. Mi apuesta es que se puede (y a veces se debe) *historiar la sincronía*” (Cornejo Polar, 2003, p. 11) [énfasis suyo]. Ello remite no una contradicción sino, antes bien, a una abertura a la opción tradicional de escribir la historia de la literatura latinoamericana como secuencia de experiencias artísticas, pero que, por las características de la región, no puede imaginar un sólo curso histórico totalizador, sino que se debe hacer sobre secuencias, aunque coetáneas, correspondientes a ritmos históricos diversos.

La situación del *sujeto* no es menos compleja. “Por esto, cuando se comienza a discutir sobre la identidad del sujeto y la turbadora posibilidad de que sea un espacio lleno de contradicciones internas, y más relacional que autosuficiente, lo que se pone en debate [...] no es otro que la imagen romántica del yo” [Este no es el sujeto de la modernidad europea, la imagen de] “un yo exaltado

señalar que la *bajada* de la sierra no se daba en Lima solamente, y que el drama de la tensa transculturación peruana había *bajado* ya de la sierra para asentarse y comenzar su nuevo proceso en la costa, en este puerto que era un hervidero de hombres en busca de su identidad. Chimbote, con esto, se inventa y reinventa permanentemente, constituye un punto de reformulación identitaria. No vive anclado a ese pasado esplendoroso. Lo usa como referente para dar sentido a su cotidianeidad.

y hasta mudable, pero suficientemente firme y coherente” que promoviera el romanticismo (Cornejo Polar, 2003, p. 12).

Contra ese sujeto autorreflexivo y autónomo que blandiera la modernidad a través de la estética romántica, se yergue la idea de un sujeto complejo, diverso y múltiple. De otro modo, frente a la propagación de una idea homogénea de identidad, resurge la de este sujeto que “efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo Polar, 2003, p. 14). Y no es difícil comprender por qué este sujeto inserto en esta trama de la literatura latinoamericana presenta estos rasgos. El “sujeto, individual o colectivo no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo” (Cornejo Polar, 2003, p. 15). Estamos cruzados por una falta “ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta” (1982, p. 20-22), pero usamos esa falta no como un vacío que, necesariamente, haya que llenar a fin de *asimilarnos* a la imagen impuesta por el paradigma moderno impuesto por Occidente, sino, al contrario, como dispositivo para reafirmar nuestra diferencia y, desde ella, construir nuestra propia y particular identidad latinoamericana. En suma, Cornejo Polar establece un diseño abigarrado de un sujeto que, precisamente, por serlo de este modo, resulta, según él, excepcionalmente cambiante y fluido, lo que también se debe a que es parte de una realidad hecha “de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo y que no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que la representa y a la vez la constituye”. Con esto lo que busca el crítico peruano es tomar distancia (“zafarme del cepo”, dice) “que impone el falso imperativo de definir en bloque, de una vez y para siempre, lo que somos: una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada (la ideología del mestizaje sería un buen ejemplo), que tiene que ver más con la metafísica que con

la sociedad y la historia”²⁴ (Cornejo Polar, 2003, p. 13).

Por último, en el plano de la *representación*, la función de la mimesis no se reduce tan sólo a dar cuenta de la realidad del mundo, más bien construye discursos de esa realidad. Entonces, la realidad se transforma en materia discursiva que nace de la compleja relación —“rípida encrucijada” (Cornejo Polar, 2003, p. 15)— que se genera entre lo que es realmente y aquello que el sujeto hace de ella. Deja de ser, pues, una mera representación del mundo real (que suponemos armónico y compacto) para asumir, en este contexto latinoamericano, la imagen de un universo diametralmente opuesto, lleno de fisuras, que lo descomponen en múltiples realidades: “aquí todo está mezclado con todo, y los contrastes más gruesos se yuxtaponen, cara a cara, cotidianamente” (Cornejo Polar, 2003, p. 16).

58

La postura crítica de Cornejo Polar nos resulta, al final, tremendamente pertinente a la propuesta clave para configurar un marco teórico crítico mayor que dé cuenta de la literatura latinoamericana. Vemos en sus planteamientos el compromiso cierto de concebir la literatura como una cuestión visceralmente imbricada con la sociedad y la cultura que la producen, pero también, y de acuerdo con lo que hemos señalado, algo que cobra un interés adicional y de relevancia cardinal para este estudio, esto es, que la literatura que Cornejo Polar desentraña está fuertemente influenciada por el mundo popular que define estos espacios urbano-porteños. Por eso, sus ideas, aportes y sensibilidad inequívoca que deja ver en su trabajo crítico es, si no el más relevante, sí, indudablemente, el más empático. Sin sus ensayos difícilmente podríamos configurar la *poética* que proponemos; son un apoyo,

²⁴ Se refuerza una vez más aquí el uso de *transculturación* y, sobre todo, de *heterogeneidad*, por sobre el de *mestizaje*. Esto se debe a que, ante tan compleja realidad, la noción de mestizaje parece haber “agotado su capacidad iluminadora” y, en consecuencia, esta incompatibilidad supone en el uso el frágil intento de sintetizar en un espacio de resolución armónica el conflicto. De ser parte de la solución pasa a ser parte del problema (Cornejo Polar, 1996, p. 840).

un aporte, un gesto desde una postura vital incuestionable, comprometida con la defensa y promoción de la fibra íntima de los pueblos más desprotegidos de la región latinoamericana. Pero lo suyo no es asistencialismo intelectual: antes bien, busca reconocer el inmenso capital sociocultural que esta gente —y no sólo la indígena andina— posee para reivindicar y proponer, definitivamente, un mundo mejor, un mundo desiderativamente más humano. Su convicción de que la llama de la utopía sigue ardiendo contra la embestida occidentalizante en nuestras urbes es, para nosotros, una lección que trasciende en estímulo vital. Al terminar la “Introducción” del ensayo *Escribir en el aire* afirma lo siguiente (2003, p. 16):

si quiero reivindicar la profunda heterogeneidad de todas estas categorías, es porque son literarias, claro está, pero expresan bien nociones y experiencias de vida, y porque con ellas no festejo el caos: simple y escuetamente, señalo que ahí están, dentro y fuera de nosotros mismos, otras alternativas existenciales, mucho más auténticas y dignas, pero que no valen nada, por supuesto, si individuos y pueblos no las podemos autogestionar en libertad, con justicia, y en un mundo que sea decorosa morada del hombre.

59

Para finalizar, diremos que toda esta dinámica del *campo crítico literario latinoamericano moderno* no se desarrolla de forma azarosa, como una sucesión de obras, una tras otra, que por ser lo que son, pueden, por derecho propio, formar parte de la cadena de la *historia de la literatura latinoamericana*. Dicha continuidad opera dentro de un sistema, entendido al modo como Antonio Cándido enfrentó el problema al momento de constituir lo que para él era la *formación de la literatura brasileña*. En el intento de compatibilizar tanto la dimensión interna (estética) de la obra, con su sustrato externo (social), el brasileño las une bajo la noción de *sistema*, literatura

entendida como sistema, es decir, como el conjunto de obras ligadas por *denominadores comunes* que permiten reconocer ciertas etapas, fases, y que posibilitarían construir una historia de la literatura.

Así, se trata de una literatura que opera como *sistema simbólico*, como conjunto integrador que asume una tradición, un *continuum* en un proceso dinámico dentro del campo productivo artístico-cultural. ¿Cuándo esta literatura está cumpliendo el rol que la comunidad le exige? No cuando se ve reflejada especularmente, por cierto, sino cuando ve sus traumas, sus conflictos internos, sus contradicciones inherentes y sus posibles salidas frente a la exclusión, lo que se da acaso alusiva, sugerente, imaginariamente. No necesita discursos ni manifiestos que le digan lo que es, porque *no es eso*. Necesita un relato inquietante y perturbador que la ayude plantearse las preguntas sobre lo que es.

Para comprender de qué manera se entiende la palabra *formación*, y por qué se califican de *decisivos* los momentos estudiados, conviene empezar a distinguir *manifestaciones literarias de literatura* [lo que Henríquez Ureña, con otras palabras, habría distinguido como *balbuceo de nuestra propia expresión*] propiamente dicha, considerada aquí como un sistema de obras vinculadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. (Cándido, 1991, p. 235) [énfasis suyo].

Estos denominadores comunes vendrían a ser, de un lado, las características internas compartidas, que van desde la lengua común hasta las imágenes que la obra arroja, pasando por los temas, los estilos, etc., y, de otro, aquellos elementos de naturaleza social que están organizados y que se manifiestan históricamente en las fases de la literatura, como aspecto orgánico de la civilización. Entre estos denominadores comunes encontramos el conjunto de productos

literarios, los receptores, el mecanismo de transmisión que se utiliza, y otros (Cándido, 1991, p. 235).

Ahora, lo más importante acá es destacar que se trata de un sistema de carácter móvil, no estático, que, en rigor, permite que se experimente una continuidad, y, a su vez, que en su dinámica interior se genere una tradición.

Cuando la actividad de los escritores de un determinado período se integra en dicho sistema, ocurre otro elemento decisivo: la formación de la *continuidad literaria*; especie de *transmisión* de la antorcha entre corredores que aseguran en el tiempo el movimiento en su conjunto, definiendo los lineamientos de una totalidad. Se trata de una *tradición*, en el sentido más completo del término; esto es, de la entrega de algo entre los hombres, del conjunto de elementos transmitidos que forman modelos de guía para el pensamiento o el comportamiento, y a los cuales estamos obligados a referirnos tanto para aceptarlos como para rechazarlos. Sin esta tradición no habría literatura como fenómeno de civilización (Cándido, 1991, p. 236) [Énfasis suyo]²⁵.

61

Por eso no nace acabado, se va construyendo en el tiempo. Serán las obras que al ir cumpliendo ciertos requisitos le irán dando su sentido último, pasarán de ser *manifestación literaria* a *literatura*, *balbuceo* a *dicción*²⁶. Por eso no es azaroso, ya que para que el sistema

25 En un libro de crítica como este, agrega que “las obras no pueden existir por sí solas, en la autonomía que manifiestan cuando las abstraemos de las circunstancias mencionadas; ellas existen, debido a la perspectiva escogida, integrando en un momento dado un sistema articulado y, al influir sobre la elaboración de otras, formando una tradición en el tiempo” (Cándido, 1991, p. 236).

26 Se desplaza —dice Ana Pizarro— entre el mimetismo y la creatividad con voz balbucente: es la gran *estética del balbuceo*. Esto hasta llegar a una etapa de consolidación como tal que es el momento de independencia de su discurso, un discurso que se asienta ya en sus propios modelos literarios y que se nutre del imaginario social de su propia sociedad. Nosotros con-

funcione debe haber una continuidad sobre la base de una tradición, que la conforman tanto los escritores como el público lector, dentro de una compleja estructura textual productiva. Por consiguiente, la literatura no sólo precisa de estos elementos, sino que debe ser representativa de un sistema, de lo contrario sería sólo manifestación literaria (producto de la fuerza inspiradora individual o influencia de otras literaturas) o, en todo caso, solo su esbozo (Cándido, p. 236)²⁷.

En una entrevista realizada a Cándido por Beatriz Sarlo en 1980, esta le dice: “Usted ha usado [...] una palabra maldita y desterrada de la crítica contemporánea, la palabra inspiración”, a lo que Cándido responde:

62

Llamo inspiración a la capacidad que tiene el escritor de descubrir, intuir, analizar en la materia que quiere escribir, cuáles son los elementos mediadores que le van a permitir configurar una imagen válida y elocuente de la realidad, encarnada en soluciones formales eficaces. Mi tesis es que esa visión, cuando se logra, parece verdad, aunque no lo sea desde el punto de vista estrechamente documental (Sarlo, 2001, p. 39).

Simultáneamente, se requiere de un público lector que sea capaz de ir decodificando lo que las obras, en tanto productoras de signos de esa realidad, entreguen.

tamos, afirma, con el privilegio de observar su movimiento, aprehender su utopía, organizar y reflexionar con los elementos que tenemos la búsqueda de nuestra expresión. La búsqueda de originalidad conduce a una ruptura y a otra continuidad (1985, p. 29 y ss.).

²⁷“Evidente me parece a mí que el propósito de Cándido, al embarcarse en estos nuevos distingos, consiste en separar a las obra de la gran literatura (que para él es la literatura en el sentido más estricto, lo que en sus mejores versiones es producto de un desarrollo que ha progresado hasta alcanzar el nivel de la madurez, constituyéndose finalmente en ‘sistema’ y de ahí en ‘tradición’) de otras manifestaciones que circulan por su mismo vecindario o por vecindarios aldeaños al suyo” (Rojo, 2012, p. 161) [énfasis suyo].

El lector será tanto o más crítico, bajo este aspecto, cuanto más sea capaz de ver, en un escritor *su* escritor, que nadie ve y que se opone, con más o menos discrepancia, al que los otros ven. Por eso la crítica vive y usa ampliamente la intuición, aceptando y buscando expresar las sugerencias emanadas por la lectura. De ellas saldrá al final el juicio, que no es juicio puro y simple, sino evaluación, reconocimiento y definición de valor. (Cándido, 1991, p. 242) [Énfasis suyo].

Ahora bien, eso es lo que concierne a la literatura como manifestación inserta en la historia social, como expresión dentro de un contexto de implicancias históricas. Pero Cándido ofrece ahora un esquema más, que está vinculado con la literatura en sí, con aquello que se mueve, ¿qué es lo que se mueve?, ¿cuál y cómo es, en fin, la literatura capaz de zafarse ya no de ese primer dilema frente al lenguaje ordinario, la no-literatura, sino de una literatura (pese a su autonomía relativa) libre de toda traba, es decir, que haya alcanzado ya el rango de una verdadera expresión poética y absorbido todo el bagaje de la estética escritural para encumbrarse no sólo como una *buena* literatura sino como una literatura responsable, adulta, dignificada, una obra que por ser así —crítica, provocadora, vanguardista, demoledora— abre mundos, propone futuros, reafirma la utopía, libera desde la tragedia humana porque asume el conflicto visceral que atañe a todo hombre y a toda sociedad? A ese producto es al que se le ha venido siguiendo la pista. Y hemos dado, es cierto, con lo principal de la literatura, esto es, el bien a través del cual se pueda comprender la cuestión última del hombre, eso tan profundo y a la vez tan simple que emana del mundo de la vida cotidiana de todo ser humano. Ese es el tema del cual se hará cargo la literatura reciente. Entonces, Antonio Cándido nos ofrece una imagen que nos parece convincente, la imagen de una literatura, en una palabra, contemporánea.

Revisemos pues este modelo. Para que la obra logre ese cometido, el cometido de representar un sistema que *hable por él*, portavoz legítima de una sociedad y de toda su compleja realidad, debe ser capaz, señala Cándido, de alcanzar la *función total*, es decir, aquello que hace a un texto un texto literario. En otras palabras (y retomando en parte lo ya dicho respecto a *transculturación* y, por qué no, también, invocando a Martí), que sea capaz de legitimar una cosmovisión universal sin que por ello pierda su carácter local. O, si se quiere, que pueda erigir lo propio sin desconocer el influjo ajeno. Así, la *función total* deriva de la elaboración de un sistema simbólico “que transmite cierta visión de mundo por medio de instrumentos expresivos adecuados. Ella expresa representaciones individuales y sociales que trascienden la situación inmediata y que se inscriben en el patrimonio del grupo” (Cándido, 1991, p. 323). Así, pues, ofrece como ejemplo la *Odisea*, la que llega al punto de *función total* cuando es capaz, por su grandeza (que hiere la sensibilidad y la inteligencia de la humanidad) y por su contenido (contingente de expresión y belleza), de desprenderse tanto de la función social como de la ideológica que habrá ejercido en el mundo helénico²⁸. “La grandeza de una literatura, agrega, o de una obra, depende de su relativa intemporalidad y universalidad, y éstas dependen a su vez de la función total que es capaz de ejercer, desvinculándose de los factores que la sujetan a un momento determinado y a un determinado lugar” (1991, p. 323).

Con otras palabras, la obra literaria, toda obra literaria — aunque Cándido está pensando en la brasileña y nosotros, en la

²⁸ La *función social* “implica el papel que la obra desempeña en el establecimiento de las relaciones sociales, en la satisfacción de necesidades espirituales y materiales, en la preservación o el cambio de cierto orden en la sociedad [por tanto] no depende de la voluntad de la conciencia de los autores y consumidores de literatura. Emanada de la propia naturaleza de la obra, de su inserción en el universo de valores culturales y de su carácter de expresión, coronada por la comunicación” (Cándido, 1991, p. 323).

latinoamericana, o, más puntualmente, en la peruana y chilena, que al cabo es, o debiera ser, lo mismo—, lo es realmente cuando “demuestra que es capaz de fecundar los instrumentos de otras culturas matrices y aplicarlas a América. Creo, dice, que la literatura nacional comienza cuando se inaugura una tradición de producir, de manera sistemática, obras estéticamente válidas”. Y lo será sólo en el momento en que, además de incorporar una función social adecuada, logre, por lo menos, algo de universalidad propia de la función total. Por lo tanto, “crear una literatura significa pensar y transmitir esta inmensa realidad nueva, los nuevos sentimientos que suscita, con instrumentos creados para una realidad muy diferente” (Sarlo, 2001, p. 39-41). Lo importante, entonces, para el crítico, no es saber cuándo, por ejemplo, una literatura es brasileña, peruana o chilena, sino, antes bien, cuándo alcanza a ser literatura, es decir, un conjunto de obras con *función total*. Y será aquí, pues, cuando estos escritores, con estas obras y de un determinado período, se integren al sistema y logren formar una continuidad literaria, una especie de transmisión que asegure un tiempo y un movimiento conjunto, definiendo los lineamientos de un todo, pero que también operen, en sus particularidades, como modelos propiciatorios, posibles de establecer una cierta *causalidad interna* dentro de la formación de una tradición, que a partir de un importante proceso de fecundación creadora, sea capaz de hacer de esas particularidades locales y regionales un referente universal. El objetivo es ir conformando en el tiempo obras influidas no tanto por préstamos extranjeros sino por un importante componente nacional anterior, en el que, sin duda, Machado de Assis y Guimarães Rosa, para el caso brasileño, juegan un papel preponderante como las figuras más representativas de este particular proceso (1991, p. 310-311)²⁹.

65

29 “[...] cuando surgen hombres de letras que forman conjuntos orgánicos y que manifiestan en grados variables la voluntad de hacer *literatura* brasileña. Tales hombres fueron considerados fundadores por los que le sucedieron, estableciéndose de este modo una tradición continua de estilos,

Pues bien, agreguemos a lo antes dicho todavía una cuota más. Si hemos de considerar nuestra literatura como un sistema dinámico e inacabado digamos también que, como señala Antonio Cornejo Polar, no sólo está sustantivamente ligada, desde sus orígenes, a “una reflexión sobre una realidad que unánimemente se considera deficitaria, sino, también, porque las imágenes que instaure contienen con frecuencia postulaciones proyectivas: hay en la literatura latinoamericana, en efecto, una suerte de modulación propiciatoria que parece ensayar desiderativamente un mundo todavía no realizado. Cuestión que la crítica no debe, en ningún caso, soslayar” (Cornejo Polar, 1982, p. 11).

66 Esta ha sido la tónica que determina la historia de nuestra literatura latinoamericana, pero, a su vez, también el desafío de cómo adoptar aquello que nos llega sin dejar de ser lo que somos, de cómo alcanzar lo universal —que, claro está, no es más que una particularidad adicional, que se *autoasigna* ser universal— sin abandonar la aldea. Desafío, propuesta, impulso, utopía, que, en el transcurso de una larga historia pensadores, artistas y escritores han podido ir deslindando, de entre la brumosa hojarasca, una imagen más auténtica y, por qué no, más coherente de la realidad con la que nos es posible aprehender el momento histórico de nuestro imaginario local, nacional y regional del continente.

De ahí que, quien intente trabajar hoy día con una parte de la historia de la literatura en América Latina, cualquiera sea esta y sin que importe el género, los motivos o las corrientes que constituyen los temas y problemas de la extensa producción literaria, de una u otra forma, más o menos consciente, es depositaria de esa tradición decimonónica cuyo propósito, como dijimos, no ha sido otro que el de una *autonomización* respecto a nuestra particular realidad como sujetos integrantes de una cultura latinoamericana. En su trabajo lo que

temas o preocupaciones” (Cándido, 1991, p. 237) [Énfasis suyo].

hallará será una *continuidad*, en el sentido de hacerse de una conciencia literaria, así como también en relación con el intento de constituir una literatura. El recorte que haga será parte ineludible —como afirma Ana Pizarro— de un proceso de formación de una tradición y de producción de un discurso que puede valerse, además, de otras tradiciones en su propio legado cultural, que sienta las bases de un imaginario que es de todos y de nadie, y que va generando las condiciones siempre renovadas de su producción. Estos períodos, o fases de un proceso literario en construcción, formarían, según ella, leyendo a Cándido, “la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión”, los momentos de un *continuum* a través del cual se configura la literatura del continente como desarrollo de una totalidad. (Pizarro, 1985, p. 74-75)³⁰.

Así, desde el mexicano Fernández de Lizardi hasta la más reciente crítica actual hay conciencia de cuánta agua ha corrido debajo el puente: un caudal que no se ha mantenido nunca intacto, que crece conforme se van incorporando otros géneros, motivos, corrientes, obras y autores, y que desde nuestras orillas podemos beber para dar sentido a nuestros propios y particulares proyectos y visiones, los que no podrán quedar plasmados sino en una literatura que asuma de verdad un sentido real, como bien social, estético e ideológicamente válido; que es el producto que estos sectores sociales necesitan para mantener viva su memoria histórica.

67

30 En lo concreto, agrega, implica seguramente consignar no “todos los pasos de un fenómeno dado, sino de aprehender las tendencias evolutivas básicas”. Es decir, momentos claves representados por figuras claves, esos mentados fundadores. De ahí la advertencia de Henríquez Ureña: *la historia literaria de América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales*. La cita es de Félix Vodicka, “La historia literaria, sus problemas y tareas”, *Boletín Criterios*, I y II, 5, s. núm., 1979.

Literatura latinoamericana en proceso. Orígenes modernos y herramientas contemporáneas

Los inicios

68

La creación literaria moderna nace a la par de nuestras repúblicas. En rigor, es un conjunto de manifestaciones postindependentistas surgidas en un clima de relativa estabilidad donde las elites van a configurar un discurso sobre el imaginario de una identidad nacional que, paradójicamente, no existe. Cuando las victorias de Junín y Ayacucho ya eran un hecho y el ideario republicano se propagaba por salones y bibliotecas, faltaba sin embargo quien llenara ese vacío identitario y echara a andar el proyecto de la Patria Grande. La indicada de antemano era, sin duda alguna, la población que, incivilizada, semicolonial y analfabeta, revelará que aquello de la nación moderna era más ilusión que realidad, pero, ahí estaban las armas de las letras: para redactar la América del futuro y también para aplacar cualquier resabio del pasado que quisiera interponérsele.

El arsenal de estas letras independentistas se nutre del neoclásico¹ que queda al servicio de esta gesta fundadora. “Apenas

¹ Aunque no se debe descartar el rol que jugó la religión, también, ya que, frente al debilitamiento de la fe y la moral, permite verse como una suerte de “credo cívico”, como compensación ante una notable insuficiencia política de soberanía popular y que canaliza fuerzas latentes en una sociedad que crece y se diversifica en forma desigual conforme avanza el siglo XIX.

habían salido de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro” (Henríquez Ureña, 1978, p. 241). Así reproduce el maestro dominicano las églogas que acompañarían a los próceres después de las campañas de 1826, cuando Bello ya había publicado sus *Silvas* y con ellas enunciaba la segunda independencia luego de la política: la espiritual². Este paralelismo es clave para entender los alcances que adquieren las guerras de independencias. El discurso las convierte en mito fundacional, en epopeya que narra el momento iniciático de la hazaña libertadora que instala a los militares en el panteón de los héroes olímpicos. Sin ese soporte tutelar no hay nación, porque no está el canto triunfal de la vida sobre la muerte. Por eso, Bello, como eminente neoclásico, exaltó la independencia y la legitimó dentro del discurso de la tradición universal de Occidente (sin prever, claro, que con ello se corría el riesgo que, al esencializarse, perdería su complejidad histórica; como aconteció, justamente, con *La Araucana*, la notable epopeya de Ercilla, y que Neruda advierte el paradójico peligro y, en consecuencia, el abismo entre la obra y la realidad de los araucanos)³. El período emancipatorio, así, está marcado por un maniqueísmo entre el ideario eurocéntrico y la realidad local heterogénea y fronteriza. Aunque el antagonismo intenta aplacarse con este discurso épico, con este salto de las tinieblas a la quemante luz del nuevo día, lo

69

(Jocelyn-Holt, 1998, p. 42-43).

2 Bello anteponeía lo espiritual a lo político. De ahí que exhorte, en sus *Silvas americanas* (“Alocución a la poesía”, 1823, y “Silva a la agricultura de la zona tórrida”, 1826), a que deje “ya la culta Europa” y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su “nativa rustiquez” (Bello, 2001, p. 33).

3 “*La Araucana* está bien, huele bien. Los araucanos están mal, huelen mal. Huelen a raza vencida. Como frenéticos arribistas nos avergonzamos de los araucanos. Contribuimos, los unos, a extirparlos y, los otros, a sepultarlos en el abandono y en el olvido” (Neruda, 1978, p. 272-274).

cierto es que no tuvimos Edad Media ni Siglos de las Luces; a lo más un poco de ambos que se movió siempre en ese claroscuro y controversial ingreso nuestro a la modernidad.

En esas condiciones, es que surge una nueva consciencia nacional que parece iluminar a unos pocos para que se hagan cargo ellos, y sólo ellos, de administrar la anhelada libertad. Y es, pues, ahí, a partir de ese modo hegemónico que crean la nación y aparece, por tanto, nuestro primer y transversal conflicto: el de la ilegitimidad. Siguiendo a Góngora (Jocelyn-Holt, 1998)⁴, el Estado-nación es una forma de organización política que nace en Europa luego que acaba el antiguo orden feudal. Los pueblos se organizan y crean los gobiernos territoriales que en base a ciertas afinidades terminan en las naciones de la Europa actual. En cambio, en América Latina fue otro el proceso. Si entendemos la nación como esa comunidad que habita por generaciones determinado territorio, y al Estado, como el ordenamiento y las instituciones que ésta establece para organizarse, podemos decir que, cronológicamente, la nación precede al Estado. Primero la nación, luego el Estado. Pero al fusionarse acá la figura maquiavélica de un Estado fuerte y centralizado, con una oligarquía terrateniente para diseñar verticalmente una nación a partir del modelo europeo, no podemos esperar, pues, que de eso surjan gobiernos soberanos y democráticos, sino todo lo contrario: tierra fértil para el brote de tiranías, caudillismos, autoritarismos cívico-militares, que, en nuestra vida republicana, se convirtieran en injusticia, miseria, hambre, explotación... amparadas por un sistema legal, pero ilegítimo, ya que no era representativo, como no era representativo el espurio y particular *nosotros*, cuando en realidad era un *nosotros-sin-nosotros*, o sea, sin la morenidad: sin la gran mayoría de nosotros.

4 Mario Góngora (*Ensayo histórico sobre la nación de estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Santiago: Universitaria, 1981).

El proyecto emancipatorio no puede entenderse, entonces, sin esta embestida política-económica clave: la influencia del liberalismo europeo sobre esta elite local que fija las bases del programa, y la apertura y occidentalización mercantil que pone en contacto a las naciones con el capitalismo central. Es en este contexto fundacional, pero también de fuertes influencias foráneas, cuando estos caballeros liberales se abocan a la idea del Estado-nación. Una fórmula que en esencia es la misma de hace doscientos años, llena de contradicciones y tensiones internas, conducida por la misma clase política y puesta en práctica sobre el vasto territorio que va y viene de Río Grande a La Patagonia. Un modelo que, nos guste o no, se sigue reproduciendo.

En lo específico, estamos frente al sujeto moderno por antonomasia, al hombre de letras que vive de su trabajo intelectual porque ya no tiene mecenas, lo cual lo sitúa en una posición más próxima respecto a la realidad⁵. Un libre pensador polifacético que con la literatura de la Independencia viene a inaugurar el proceso de las letras modernas (Subercaseaux, 2016, p. 39). Acá, en los instantes en que se discute el conflicto de marras, que es nuestra identidad, es que nace la literatura nacional. Las primeras manifestaciones con un lenguaje literario que comienza con balbuceos, pero ¡qué duda cabe!, su punto de hablada ya es la del criollo ilustrado que se complica buscando la manera de instalar la modernidad en un contexto que no tiene las condiciones para recibirla. Primera tensión. Pero ese fue y no otro el camino por el que optó la elite, y ahí sus consecuencias. Un ajuste forzoso entre dos fenómenos que no cuajan y que, al final, hicieron que el producto o no funcionara o funcionara

71

⁵ Martí utiliza la figura de hombres montados a caballo en libros y de hombres montados a caballo en la realidad. Esto, como crítica al modelo reproductivo que copia lo foráneo (las ideas) y celebra en cambio la creación de lo propio (la realidad). En este caso, los pensadores postindependentistas, aunque se forman en Europa, cabalgan en la realidad, conocen los límites y dificultades para llevar a cabo el ideario de nación (Martí, 2002, Tomo II, p. 167).

mal. Ese es, pues, el meollo de nuestra historia moderna. El desafío histórico-cultural de hacer que Occidente entre en las Américas o que la metrópoli funcione en este extenso y ubérrimo territorio, cuando en realidad son dos paradigmas absolutamente distintos.

Estamos en el momento embrionario de nuestro subdesarrollo. ¿Podría haber sido otro nuestro destino? A estas alturas de poco importa, ¿no? Estos primeros intelectuales modernos se formaron en Europa con los iluministas y no en Oriente con maestros budistas o hindúes; ni se interesaron tampoco por el *Chilam Balam* o el *Popol Vuh*. Bolívar jura sobre el Monte Sacro en Roma liberar América. Un acto solemne donde liberar implica fundar sobre las ruinas la Nueva España, y donde todo resabio del pasado colonial debía desaparecer para dar cabida a la gran nación del futuro. La gran nación del futuro que no tenía entre sus planes, por supuesto, la integración amistosa de la diversidad de hombre y mujeres oscuros que poblaban ciudades y campos. Desde el “parto fundacional” (Rama, 1984, p. 66), los criollos ilustrados impusieron un modelo de *ser* donde los que *no-eran*, o se asimilaban, o resistían arrinconados en sus fronteras, o, simplemente, eran barridos. Así, todo lo *otro* que no fuera Occidente fue suprimido del proyecto modernizador. Para eso estaba el Estado, para imponer, por la razón o la fuerza, el ideario nacional que ahí y entonces se estaba fraguando⁶.

72

De ese modo, la necesidad de armar la nación moderna y la falta de un verdadero desenvolvimiento definen el ingreso de Latinoamérica a la modernidad como un fenómeno tardío⁷, ya

6 “El estado recurrió a todo el instrumental simbólico entonces disponible: retórica, historiografía, educación cívica, lenguaje simbólico (banderas, himnos, escudos, emblemas, fiestas cívicas, hagiografía militar, etc.)” (Jocelyn-Holt, 1998, p. 42).

7 Los estudios latinoamericanos han desarrollado bastante esta idea a partir de conceptos como modernidad “desajustada”, “contrahecha” y, principalmente, como “un proyecto incompleto” (Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, 1985).

que, si por un lado existen los ideales que promulgan la libertad, desatando todo vestigio colonial, por otro, no sólo se trata de una libertad condicionada, sino que, en la práctica, no cumple con el ideario del proyecto emancipador propuesto. Bajo el discurso moderno subyace la ideología conservadora que deja fuera cualquier intento de movilidad social que permita a la población acceder a las mejores condiciones de vida que el proyecto humanista en sí mismo plantea. Acá recae, pues, la segunda contradicción fundamental: entre una inclusión simbólica redactada por este criollo letrado y una exclusión real de los más pobres que tendrá como resultado la falta de un desarrollo integral que acentuará el desequilibrio de lo que la crítica cultural ha tildado como *modernidad sin modernización*⁸.

Quien seguramente da cuenta primero de este desajuste y se verá enfrentado en buscar una salida será Simón Bolívar. Así lo expresa en su *Carta de Jamaica*, escrita a Mr. Cullen en septiembre de 1816. En efecto, la *Carta* es una respuesta al inglés quien le pregunta por el tipo de gobierno que piensa instalar en las excolonias. En ella, Bolívar le responde no sólo la enfermedad, sino también el remedio. Ahora, lo interesante acá es que la enfermedad existe, no así el remedio, por tanto, habrá que inventarlo. Está puesto en el futuro. Esa es su *gracia*. La enfermedad, ¿cuál es?: El caos, la falta de ciudadanía, la ingobernabilidad. ¿Y el remedio?: El espíritu nacional, la integración internacional, la nación. Entonces como no existe, por incapacidad y/o por desinterés, un “autogobierno”, Bolívar propone una salida alternativa. Un gobierno autoritario sin ser abusivo; liberal, pero medido. En el fondo, un régimen que restrinja “las manifestaciones disolventes en la zona silvestre de la

8 Tomamos como base que la modernidad, de cuño europeo, es el proyecto filosófico, humanista y emancipador, en cuyo centro se halla el hombre libre, crítico y consciente; en tanto que la modernización es de carácter económico, tecnológico e instrumental y que no incluye en nuestra región los principios básicos que definen al primero.

voluntad popular, poniendo de por medio una actitud de mando que cumpla con medida pero sin timidez” (Rojo, 2011, p. 15). Ya que, lo importante, es que el proyecto funcione, así haya que poner mano dura, implantar modelos foráneos, recurrir a las armas, someter a la mayoría. Todo con tal de evitar *una guerra ante un enemigo poderoso e implacable, que no respeta a nada ni a nadie*. Es la vieja caricatura de la elite en contra el pueblo movilizado. Su enemigo imaginario. La pesadilla de la oligarquía latinoamericana. La América morena terrorista que se toma las calles para el bandidaje.

74 Así, la *Carta de Jamaica*, leída dos siglos después, y pese a estos condicionamientos, va a revelar en su autor la figura incuestionable del sujeto moderno montado a caballo sobre la realidad, o sea: un ser que piensa, pero que también actúa en base a valores o ideas-fuerzas que hacen de la misiva un compendio de conjeturas sobre cuál será el gobierno para las excolonias y cuyo resultado (Subercaseaux, 2016, p. 38) “va a ser no el mejor ni el más moderno, sino el-más-posible, aquel que se ajuste más a las condiciones culturales y al suelo histórico de la región”. En una palabra: un modelo *a la americana*. Y a la postre la muestra infalible que el poder del Estado es el único capaz de frenar aquel virus con el que nacemos gran parte de la población latinoamericana, la insurrección.

Y ese *más posible*, ¿qué significa? Significa que la libertad será administrada por una elite que pondrá los límites de acuerdo con su propia concepción de mundo, donde, ni lejos, tiene cabida la opinión de los sin nombre, y menos en sociedades como las nuestras: tempranamente segregadas entre la clase dominante y el resto; y aunque la oligarquía asegura conocerlos, lo cierto es que desconoce a los *otros* que dice representar. De lo contrario, no los representaría. Así es como funciona el mecanismo que echan a andar las primeras juntas de gobierno. El camino queda zanjado. La elite criolla al mando, encargada de gobernar y de crear a partir de todo lo disperso

una identidad nacional homogénea. En sus manos queda hipotecada la libertad de la mayoría y se la irá repartiendo conforme ésta se la vaya ganando. Este y no otro es el modo de entender el origen de nuestra modernidad: como la historia de un pacto unilateral.

Estamos apenas en las primeras décadas del siglo XIX. Bolívar hizo lo suyo. Por algo se le llama el Libertador y, como Martí o el Che, han quedado en la memoria histórica de los pueblos. Las suposiciones de la *Carta* dejan espacios abiertos, tareas pendientes que nuestros próceres han ido cerrando y abriendo otras a lo largo de las décadas. Por lo mismo, creemos que para un estudio afín al panorama histórico de nuestras letras, le resulta fundamental conocer los procesos postindependentistas ya que son el germen también de una cultura que dará a luz a nuestras literaturas nacionales. Interesa, en adelante, invertir este orden para ver cómo esa literatura-de-la-Independencia se va tornando, a más de un siglo, en una independencia-de-la-literatura, es decir, cómo la creación estética-literaria fue adquirido mayoría de edad hasta convertirse en un discurso con voz propia, pero sin abandonar los traumas o tensiones que le marcaron en sus primeros años de vida.

75

Herramientas contemporáneas

Y es así, pues como el proceso en su madurez no sólo instaló las letras en el Olimpo, sino también aportó con un pensamiento teórico-crítico de exportación. Desde 1950 comienza a germinar un estudio interdisciplinario cuyos resultados se verán reflejados en obras como *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)* (en especial la idea de “literatura como sistema”) (1959), de Antonio Cândido; *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), de Ángel Rama; y *Sobre literatura y crítica latinoamericana* (1982) y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), de Antonio Cornejo Polar. Se

trata de herramientas plausibles de ser reutilizadas en estos nuevos escenarios histórico-culturales. Serán éstas las que usaremos para estudiar la historia de nuestra cultura. Una tarea, por cierto, deudora de una poderosa tradición intelectual, originada en los albores del siglo XIX, a partir de un compendio de temas como es la *Carta de Jamaica* del insigne Bolívar.

76 Con estas figuras lumbreras que arman el camino reflexivo, es que nace, pues, el campo crítico literario moderno, el que no se desarrolla de forma azarosa; ya que dicha continuidad opera dentro de un sistema, entendido como Cándido enfrentó el problema al momento de constituir lo que para él era la formación de la literatura brasileña. En el intento de compatibilizar tanto lo estético como lo social, el pensador brasileño los une bajo la noción de *sistema*: “Literatura como sistema”, es decir, como el conjunto de obras ligadas por *denominadores comunes* que funcionan dentro de un proceso histórico que es posible visitar por medio de sus momentos más significativos. Conviene (Cándido, 1991, p. 235) entender por qué se califican de decisivos los momentos estudiados y empezar a distinguir, de un lado, “manifestaciones literarias” aisladas, y de otro, “literatura propiamente dicha”. Las primeras son las piezas singulares, las que distingue de la totalidad articulada dentro de la cual ocupan un lugar determinado. Esta segunda es la literatura sin más, la que se organiza en sistemas (Rojo, 2002, p. 230), es decir, en el conjunto de “obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase”.

Estos denominadores comunes vendrían a ser, por una parte, las características internas compartidas, y por otra, aquellos elementos de naturaleza social. Ahora, lo relevante es destacar que se trata de un sistema de carácter móvil, que, en rigor, permite que se experimente una continuidad, y, a su vez, que en su dinámica interior se genere una tradición.

Cuando la actividad de los escritores de un determinado período se integra en dicho sistema, ocurre otro elemento decisivo: formación de la continuidad literaria; especie de transmisión de la antorcha entre corredores que aseguran en el tiempo el movimiento en su conjunto, definiendo los lineamientos de una totalidad. Se trata de una tradición, en el sentido más completo del término; esto es, de la entrega de algo entre los hombres, del conjunto de elementos transmitidos que forman modelos de guía para el pensamiento o el comportamiento, y a los cuales estamos obligados a referirnos tanto para aceptarlos como para rechazarlos. Sin esta tradición no habría literatura como fenómeno de civilización (Cándido, 1991, p. 236).

Podemos complementar esta idea de tradición para refutar aquella caprichosa imagen del escritor *adánico* o *isla*, por la de *punte* que conecta una tradición dentro del campo cultural. No se crea a partir de la nada, negando persistentemente el pasado, se crea en función de una revisión que recoge los mejores remanentes para ofrecer, desde ahí, su propia selección. Esto porque, el paso de un período a otro no es abrupto, no es de una ruptura absoluta con las raíces, antes, al contrario, es un fragüe lento de constantes ensayos y propuestas renovadoras. Pero, también, porque significa la presencia de una “estética que no postula ruptura ni cancelación sino transformación y apertura de lo ya adquirido” (Rama, 2008, p. 216). Insistimos en este carácter *no rupturista* con el pasado, pues, la actitud será siempre recuperativa.

Por eso, es no nace acabado, se va construyendo en el tiempo. Serán las obras, que al ir cumpliendo ciertos requisitos, le irán dando su sentido último, pasarán de ser *manifestación literaria* a *literatura*, van de ser “estética del balbuceo” a “propia expresión”⁹. Pongamos como ejemplo la novela costumbrista *Juana Lucero*

⁹ Ver nota 27.

(1902) de Augusto d'Halmar. Tenemos acá a un narrador burgués que describe desde fuera absolutamente todo lo que transcurre dentro de un prostíbulo en Santiago de Chile. ¿Podríamos desconfiar de la verosimilitud del relato? Claro que no. Es absolutamente creíble. Así deben haber funcionado los burdeles de entonces y ese el destino de muchas jóvenes como Juana (pobres, venidas del campo, empleadas domésticas, violadas por sus patrones), que terminan prostituyéndose. El relato es verosímil, sin duda alguna. Pero carece de legitimidad, ya que quien habla no es Juana, sino un sujeto que se halla fuera del prostíbulo. Por tanto, lo que escribe no es más que una *manifestación* que sirve como documento de la realidad social guiado por una corriente determinista. Juana no es un sujeto autónomo: es un instrumento que usa el narrador para reproducir un cuadro de costumbre que precisa exponer, porque al proyecto naturalista no le interesa, o es incapaz, pues, carece de las herramientas que le permitan cruzar la barrera que separa al enunciado del referente Juana. Se trata de una novela “panóptica, en la cual el narrador pretende realizar una observación objetiva de la realidad para denunciar una sociedad degradante que no permite a la protagonista triunfar en su proyecto y lograr un aprendizaje positivo” (Fuentes Leal, 2008, p. 117). Pero no por eso la obra no deja de ser parte de la historia de nuestra literatura. Por cierto, *Juana Lucero* es un texto canónico que se enseña en las aulas de Letras en el período del naturalismo latinoamericano. Sólo que se usa, o se debe usar, siempre en diálogo con al discurso romántico que le precede y con la literatura contemporánea que le sucede.

De ahí que nada acá sea azaroso. Porque para que el sistema funcione debe haber una *continuidad* sobre la base de una tradición, que la conforma el sistema de producción. Por consiguiente, la literatura no sólo precisa de estos elementos, sino que debe ser representativa de un sistema, de lo contrario sería sólo manifestación o esbozo (Cándido, 1991, p. 236). Pero las manifestaciones no

tienen que ver con el carácter valórico de buena o mala literatura, u obras mayores o menores. Toda literatura, sin llegar a ser clásica o maestra, es parte del sistema, conforma el *continuum*, establece Bolaño (2004, p. 982-985): “la secreta relación entre la literatura mayor y la menor”. Las obras menores no existen, agrega, lo que hay son únicamente obras mayores, que en el fondo es la literatura. Una literatura que tiene obras menores y mayores, pero que las menores, al ser sólo ‘esbozo’, ‘camuflaje’, ‘carne de cañón’, ‘plagio’ de las mayores, no cuentan. Sólo vale la *secreta intención* de escribir obras maestras. Por eso, escribir, que no es sino obras maestras, “tiene que ver con el juego de la vida, el arrogante juego de la inmortalidad”. Lo que hace acá Bolaño es poner al lector y al sistema de producción a cargo de sopesar la obra. Al autor sólo le compete esa *secreta intención*. O sensatez. Porque en toda obra menor habrá siempre rasgos de la obra mayor.

79

Ahora bien, eso es lo que concierne a la literatura como manifestación inserta en la historia social, como expresión dentro de un contexto de implicancias históricas. Pero Cándido ofrece ahora un esquema más que está vinculado con la literatura en sí. ¿Cuál y cómo es la literatura capaz de zafarse ya no de ese primer dilema frente al lenguaje ordinario, la no-literatura, sino la literatura como expresión poética que apela a los traumas, a los conflictos que atañen a todos y a todas y siempre de ese modo sugerente, alusivo, iluminador? ¿Cuál sería, en fin, esa literatura a secas? Para que la obra logre este cometido, que no es sino portavoz legítima de una compleja realidad social, debe ser capaz de alcanzar la *función total*, o sea, aquello que hace a un texto texto literario. En otras palabras, que sea capaz de legitimar una cosmovisión universal sin que por ello pierda su carácter local. O, si se quiere, que pueda erigir lo propio sin desconocer el influjo ajeno. Así, la *función total* deriva de la elaboración de un sistema simbólico “que transmite cierta visión de mundo por medio de instrumentos expresivos adecuados. Ella

expresa representaciones individuales y sociales que trascienden la situación inmediata y que se inscriben en el patrimonio del grupo” (Cándido, 1991, p. 323). La *Odisea*, por ejemplo. Llega al punto de *función total* cuando es capaz de desprenderse tanto de la función social como de la ideológica que habrá tenido en su momento. La “grandeza de una literatura va a depender de su relativa intemporalidad y universalidad, y éstas dependen a su vez de la función total que es capaz de ejercer, desvinculándose de los factores que la sujetan a un momento determinado y a un determinado lugar” (Cándido, 1991, p. 325). Leamos:

“O major”

80

O major morreu.
Reformado.
Veterano da Guerra do Paraguai.
Herói da ponte do Itororó.

Não quis honras militares.
Não quis discursos.

Apenas
À hora do enterro
O corneteiro de um batalhão de linha
Deu à boca do túmulo
O toque de silêncio.

(Bandeira, 1980, p. 75).

La tensión del relato acontece cuando las palabras dejan de ser simples instrumentos de la narración y se transforman en piezas sugerentes que abren sinuosos caminos de interpretación, al punto en que desaparecen, se tornan prescindibles, nos abandonan para dejarnos de cara a otra realidad que se nos ha revelado como una

epifanía. Pero necesitamos retomar la palabra antes de volver a lo inquietante y perturbador. En lo literal, vemos que en la segunda estrofa el tono del hablante muda en el espacio-tiempo. El pasado mítico que admite cualquier elogio es de pronto interrumpido por la voz del sujeto que ha salido del panteón para pasar frente a nosotros yendo en dirección opuesta. Despojado de todos sus atuendos, otra vez desnudo en el diminuto umbral entre la vida y la muerte, se detiene para imponer la voluntad de definir su propio destino. Su propia muerte. Tal vez no se detuvo; sólo bastó verle pasar para comprender qué no quería/qué quería y así renovar la experiencia separando lo mundano de lo excelso, pero sin perder el contacto, porque esa finísima fibra que le da sentido al sinsentido que es que el Mayor prefiera morir “Apenas” como hombre y nada más. Hay un ser latente, una sutil discreción que trasciende la figura del militar y sin la cual, aparentemente, no hay héroe. Somos siempre más que las cosas que hacemos o dejamos de hacer. Somos voluntad y decisión. En consecuencia, lo verdaderamente importante se halla allí donde él decide estar: *en el toque de silencio apenas dado por el último cornetero del batallón de línea...* en esa retahíla descenso/ascenso hacia la muerte dignificada. Así, el poema de Bandeira entra en el *continuum* de una tradición donde la figura del *major* adquiere una doble significación: reconocimiento en tanto héroe militar, pero más en tanto hombre que no claudica ante el valor de la libertad.

Este es un poema capaz de germinar, como es capaz de germinar la poesía modernista brasileña o la del vanguardismo. Creo “que la literatura nacional comienza cuando se inaugura una tradición de producir, de manera sistemática, obras estéticamente válidas” (Cándido, 1991, p. 300). Y lo será sólo en el momento en que, además de incorporar una función social adecuada, logre, por lo menos, algo de universalidad propia de la función total. Por lo tanto, “crear una literatura significa pensar y transmitir esta inmensa realidad nueva, los nuevos sentimientos que suscita, con instrumentos creados para

una realidad muy diferente” (Sarlo, 2011, p. 39). Lo importante, entonces, no es saber cuándo, por ejemplo, una literatura es brasileña, peruana o chilena, sino, antes bien, cuándo alcanza a ser literatura, es decir, un conjunto de obras con *función total*. Y será aquí, pues, cuando estos escritores y sus obras se integren al sistema y logren formar una continuidad literaria, una especie de transmisión que asegure un tiempo y un movimiento conjuntos, definiendo los lineamientos de un todo, pero que también operen, en sus particularidades, como modelos propiciatorios, posibles de establecer una cierta *causalidad* interna dentro de la formación de una tradición, que a partir de un importante proceso de fecundación creadora, sea capaz de hacer de esas particularidades locales un referente universal. El objetivo es conformar en el tiempo obras influidas no tanto por préstamos extranjeros, sino por un componente nacional en que las fases del proceso formen (Pizarro, 1985, p. 74) “la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión”, los momentos de un *continuum* a través del cual se configura la literatura del continente como desarrollo de una totalidad

82

Contrastes como lo local y lo universal, lo propio y lo ajeno, van a permear toda nuestra cultura y, por tanto, la literatura como expresión estética que canaliza nuestra identidad como pueblo. Uno de los primeros y principales conflictos que debió enfrentar el pensamiento poscolonial de mediados de los años cincuenta fue el dilema de quiénes somos. El concepto de *transculturación* fue clave porque abrió un campo de reflexión frente a la relación siempre conflictiva entre Europa y América Latina; la que no se reduce sólo a lo que el término sugiere, es decir, al contacto entre dos mundos que se atraen y se repelen. Al estar estrechamente imbricados, la transculturación avanza más allá: involucra el plano imaginario. Se toma la literatura. Y es aquí pues donde la transculturación narrativa hizo sus primeros aportes: en el desentrañamiento de la compleja trama que porta el proceso de producción indígena, caso egregio, la obra de José María Arguedas.

“Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”, dijo Arguedas al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega (1971, p. 297). Tal vez esta afirmación suya sea la mejor muestra de entender la transculturación, pero también de conocer el significado del concepto sujeto-identidad que al releer su presentación parece recobrar vida, que se sigue reconstruyendo. Arguedas no sólo no es un aculturado, sino que, supo ser moderno del mismo modo como fue siempre quechua. Esto demuestra que nuestra identidad no es nunca fija ni inmutable, no se construye de una vez y para siempre, no es algo que traemos *a priori* o metafísicamente. La condición de sujeto-identidad se construye relacionamente, en y con el otro. En el intrincado contacto de todos con todos. Ese diálogo individual y colectivo produce esa dinámica que es la cotidianidad, la que, desde una perspectiva crítica pertinente, exige analizar su desarrollo sobre el espacio urbano moderno, el que ha sufrido los embates de la mercantilización.

83

Entonces, si la literatura es manifestación de una identidad cultural de tipo relacional, la obra no escapa, no puede escapar, a esta afección. La literatura está inserta en la compleja trama del contacto. Y no sólo por la relación que mantiene con el referente, sino porque está hecha tanto de aportes foráneos como de influencias internas. Ha adoptado la modernidad sin dejar de revisar su pasado histórico propio y particular, y, desde ahí, desde ese diálogo, aparece una forma que adquiere multiplicidad de elementos, que, en lugar de debilitarla, la potencia. Es literatura de *zona de contacto*, pero no ya desde los *ojos imperiales* que describen de a bordo a los viajados (Pratt, 1997), porque ya no hay viajados, acaso sólo viajeros que plasman sus experiencias nómades del cotidiano en *escrituras*¹⁰.

10 *Escritura*, “atendiendo por tal no simplemente un texto o una mera suma de textos, sino un todo textual, un conjunto de instancias, pliegues o niveles significantes internamente solidarios entre sí, tributarios de un mismo movimiento de sentido discursivo” (Morales, 2013, p. 48).

84 El soporte acá es el juego pendular que fluctúa entre la adopción del modelo europeo y la revalorización de la tradición local, en el que surge (Rama, 1987, p. 29), la solución intermedia, ligada a una cierta plasticidad cultural, como salida en que se debe, según él, “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. De no ser así, no queda sino la muerte”. Esto es cierto, pero sólo relativamente, porque la solución intermedia que ofrece Rama no se halla en un campo de disputas cuyas condiciones sean justas. La relación entre el influjo y la resistencia está marcada por profundas desigualdades, por dispositivos de poder que lo que han buscado es imponer una lógica cuyos resultados sí que han sido mortales. La muerte por asimilación o rigidez al final resulta más simbólica que real; parece no reconocer la primera de las masacres, la real y efectiva. En consecuencia, en estas condiciones de una imposición hegemónica inicial, plasticidad, solución intermedia, selectividad, nos resultan sólo válidas en el contexto cultural moderno, en su etapa de consolidación finisecular, y sólo parcialmente. Esta salida acomodaticia no permite pensar, por ejemplo, la realidad actual que viven los sectores periféricos que acordonan nuestras megalópolis y que se expande cada día más con la migración que huye del narcotráfico. Padre de todos los males. A la transculturación le damos crédito en tanto fenómeno innegable del contacto de dos realidades y que por lo tanto define a la producción literaria moderna, mas siempre de la mano de la noción de heterogeneidad, que le otorga su carácter contradictorio y complejo en el proceso creativo de nuestra historia cultural.

Ya hemos visto en la primera parte del segundo ensayo de este libro, el fenómeno de la transculturación a partir de la figura del poeta y músico limeño Felipe Pinglo Alva. E intentamos dar cuenta que ese era el drama, y, por tanto, una forma de ejemplificar

el fenómeno transculturador en Latinoamericana. Por lo mismo, valoramos los alcances hechos por Rama. Y, más aún, cuando el uruguayo coincide con Larraín en que esas capas recónditas de las regiones internas, y que hoy son estos sectores populares, poseen un proyecto histórico latente, una clara capacidad para elaborar con originalidad e imaginación modos de subsistencia, un sentido unificador de una fuerza vital que los conduce a humanizar la vida hacia propuestas sociales alternativas y a reproducir en comunidad y con procedimientos propios (Larraín, 2001, p. 173)¹¹. Las capas internas migraron y en esa migración han ido adquiriendo nuevas formas de resistencia/subsistencia. Como las *tácticas* de De Certeau (2000, p. 26), que son prácticas subversivas aprendidas o resucitadas del tiempo histórico. Las estrategias dominantes del sistema productor contarán siempre con elementos que jugarán en su contra, que no se reducen a ella. Son las “artes del débil”, furtivas, creativas, azarosas.

85

Ahora bien, a este proceso transculturador habría que agregarle el fenómeno que se genera al interior mismo del sujeto, como un conflicto de identidad existencial. Arguedas nos sirve para entender a Violeta Parra. Ambos nos resultan de un particular interés, tanto por ser unas de las máximas expresiones de la música-poesía-popular-moderna como por haberse suicidado. Violeta en 1967; Arguedas en 1969. Son actos que están estrechamente ligados al contexto y a su ser creativo. La primera y principal característica de Violeta Parra dentro de este hecho puntual es su desarrollo autoconstructivo como sujeto mujer moderna. El movimiento transitivo permanente que emprende desde el sur hacia y desde las ciudades conforma en ella una consciencia que adquiere y transmite por medio de su arte que marca un punto de inflexión sin igual en el repertorio musical chileno de los años cincuenta. Entre los poetas populares, por un

11 La pandemia del COVID19 fue una prueba irrefutable.

lado, que cantan el dolor del pueblo, y que no tienen cabida en la emergente radiodifusión local, y los que exotizan el campo chileno. “Muy de tarde en tarde, pero siempre en tono melancólico, surge un atisbo de la otra cara de la medalla: ...*comprendo la diferencia/ que hay de patrón a inquilino*” (Manns, 2017, p. 50). Violeta tensiona ambas miradas: desmitifica el campo desde su punto de hablada que es la urbe, con las herramientas de la urbe, pero también, simultáneamente, reconfigura la ciudad moderna, palco donde el llanto popular emerge en canción comprometida. Esa es, para Manns, su verdadera importancia creadora de entonces (2017, p. 68). Este doble juego de Violeta de portar valores que van fortaleciendo el capital cultural de la nación, no sería posible sin esa movilidad suya que es íntima y colectiva a la vez¹². Violeta comparte un deseo por el progreso, se declara abiertamente anticapitalista, escribe, viaja, se codea sin mayor dificultad en los círculos de su hermano Nicanor; pero, ahí su sesgo diferenciador: no renuncia a su sensibilidad campesina. Ahora, si bien, desarrolla un perfil popular folclórico y familiar, no es campesina en el sentido totalizador agrario, como lo son el de su madre o el de doña Rosa Lorca.

Violeta no es ni Clara ni Rosa (sus figuras femeninas tutelares). Su condición migrante y urbana, de alguna manera las supera. Clara es analfabeta, madre y esposa de casa. En tanto que Rosa Lorca es sólo una parte de ella, la parte folclórica, carente de las armas que le permiten presentarse en la escena moderna. Pero eso tiene un costo inconmensurable para la poeta y fue su hermano Nicanor quien lo describió con precisión cuando la amonesta: “Preocupada siempre de los otros/ cuando no del sobrino/ de la tía/ cuándo vas a acordarte de ti misma/ Viola piadosa” (Parra, N., 1995, p. 151). La multiplicidad

¹² Es un saber, para Morales (2013, p. 318) que no progresa linealmente, sino concéntricamente, hacia dentro, a través de superposiciones. Esto porque se instala “a la luz de las relaciones de conflicto entre las dos culturas que lo atraviesan, lo marcan y lo tensan: la folklórica y la urbana”.

de oficios como creadora absoluta que debe recorrer el territorio para oír y ser oída le llevan a un descuido que desgarrar toda su existencia; marcada por la muerte, el desamor y la incomprensión de un país que entonces está lejos siquiera de conocer su carácter plurinacional y multiétnico. Tal vez sea ese su mayor costo: no conseguir en vida el propósito de la verdadera transculturación. Por eso, se nos aparece siempre exiliada, incompleta, destrozada. Aunque imparable, no sólo de cuerpo, sino también de un espíritu rebelde y profundamente revolucionario y antiburgués. Al darse cuenta de que una sola vida no alcanza para tan arduo propósito, antes de matarse, se reparte:

Un ojo dejé en Los Lagos
por un descuido casual,
El otro quedó en Parral
en un boliche de tragos...

Mi brazo derecho en Buin
quedó, señores oyentes,
el otro en San Vicente
quedó, no sé con qué fin;...

Mi corazón descontento
latió con pena en Temuco.

(Parra, V., 2006, p. 137).

Va dejando su cuerpo destrozado sobre un territorio que recorre incansablemente, pero que enuncia desde un Santiago que crecía con todos los males de la metrópoli local. Esa experiencia será fundamental para Violeta porque al conectarla con la oralidad que desentierra del campo profundo, nace su arte. No desde un antagonismo, sino desde un diálogo que nutre ambos universos. La figura de puente permite ver, así, en Violeta a la artista moderna por

excelencia, donde vida y estética son inseparables.

En efecto, figuras como Arguedas o Violeta Parra, han creado no únicamente un discurso dialógico en esa tensión entre dos cosmovisiones: serrana, campesina y afrodescendiente, por un lado, y por otro, urbana, letrada y profesional¹³, que han marcado tanto su producción como a ellos mismos en tanto sujetos con una identidad que han venido construyendo a través de su vida-arte. Entonces, si su autoconfiguración identitaria ha sido compleja dentro de un universo de exclusiones en que prima aquel modelo de homogeneidad instalado por la elite en el siglo XIX, y donde lo popular ha debido crear fórmulas de resistencias, la literatura, como expresión estética-ideológica de esa sobrevivencia precaria, no puede escapar del conflicto. Como discurso político, se situará siempre en un lugar estratégico dentro del campo de poder.

88

Pero para eso debemos entender primero que hay un desfase entre estos dos universos. Entre el sistema literario que deviene de Occidente y entre la identidad popular de carácter local. En ellos se produce un quiebre que indica que la relación entre ambos no es homogénea sino heterogénea. Habría, entre el sistema que produce el texto (la escritura) y el referente (el mundo popular), una incompatibilidad. Esto lleva a reflexionar en la relación entre una literatura heterogénea y una sociedad también heterogénea. Al reparar en la diversidad de realidades resulta evidente la creación de una literatura igual de diversa y heterogénea. Es claro que no toda literatura podrá hacerse cargo del conflicto, y no por eso juzgada en términos valóricos o de calidad. Por otro lado, se sabe que este acto de comunicación está sujeto a un tránsito en el que concurra toda una serie de elementos y que dependiendo de su función harán o no posible la efectividad comunicativa. Si, por ejemplo, el receptor

13 Vamos a usar indistintamente estos tres conceptos bajo el rótulo de popular o urbana-popular, para la primera cultura, y oficial o urbana-oficial, para la segunda.

no conoce los giros lingüísticos del discurso, no se produce aquella efectividad, porque no habría un interlocutor válido. Así, cuando cualquiera de estos elementos del arco de la comunicación no se ajusta al proceso, o no funciona dentro del mismo orden, lo que surge es una literatura de carácter heterogéneo. Y, en el caso contrario, lo que hay en cambio es una literatura homogénea, es decir, una reciprocidad entre el lenguaje que enuncia y el referente enunciado. Por ejemplo, “Felicidade clandestina” de Clarice Lispector. Un texto breve que relata la experiencia de una niña aficionada a la lectura, pero que al ser pobre no tiene cómo comprar libros.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria. (Lispector, 1998, p. 9).

89

La pequeña, ansiosa, pasaba todos los días, pero siempre recibía una excusa de la compañera perversa para no prestárselo. Hasta que finalmente la madre se entera, se lo quita y se lo regala volviendo ésta feliz a casa... En clave de Cornejo Polar (2013, p. 106), tenemos acá una obra que pone en juego perspectivas propias de ciertos sectores de las capas medias urbanas —como la inclusión deliberada del fenómeno metaliterario—, que emplea los atributos de la modernidad, que distingue la acción de ese grupo social, que alude referencialmente a la problemática del mismo estrato y que es leído por un público de igual signo social. La producción literaria circula, así, dentro de un sólo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad. Es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma. De paso la crítica ubica este relato como crónica de cuño

autobiográfico (La obra de Lobato se publica en 1931, Lispector nace en 1920) (Lispector, 1998, p. 4).

Ahora, quienes representan de manera absoluta esta tensión son José María Arguedas, de una parte, y Mario Vargas Llosa, de otra. Por esta razón es que nos resultan tan pertinentes para este ensayo los aportes de Cornejo Polar en *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, de 1982, pero de manera particular su artículo: “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: y su doble estatuto sociocultural”¹⁴, porque en él señala que una realidad heterogénea no consigue construirse en base a las normas de un lenguaje homogéneo ya que su naturaleza compleja y múltiple exige ser enunciada en un discurso bajo estos mismos códigos. Consciente, entonces, de la imposibilidad de leer las literaturas indígenas bajo estas fórmulas homogéneas, puesto que presentan una contradicción dentro del proceso de producción, es decir: el emisor, el receptor, el mensaje, el código, el contexto; todos esos elementos que permiten que se produzca el acto comunicativo, en las literaturas heterogéneas, como las indígenas, las populares, las que crean esa tensión entre escritura y oralidad, no se produce esa reciprocidad, porque, en un plano básico, el lenguaje no se ajusta a la realidad que se quiere narrar. Creando fricción, vacío o incomprensión. Por ejemplo, lo que ocurrió luego de la publicación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de Arguedas. Una novela póstuma que para ser leída se debió crear un campo crítico nuevo, porque el universo que su autor construye de la ciudad de Chimbote es tan complejo y heterogéneo que no existían los recursos teóricos para interpretarlo¹⁵.

14 Leído en Caracas, 1977 y publicado en 2013 (p. 101).

15 No puede leerse *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sin estremecimiento, sin pavor —sin reverencia—. Un hombre relata la agonía que precede a su suicidio, que coincide y a veces se intercambia con la agonía de todo un pueblo, hasta el momento en que la palabra desaparece (¿inútil?) y sólo queda la impenetrable realidad de una atroz muerte. Un lenguaje que venía acosando a su referente, tratando de fundirse con él, haciéndose dos

De otro lado, el material teórico con el que la crítica leyó el cuento “Los jefes” (1957) de Vargas Llosa, no le funcionó luego para leer “Orovilca” (1954), del mismo Arguedas. ¡Curioso que, siendo ambos cuentos coetáneos, escritos por los mayores narradores peruanos, y autobiográficos, porque narran sus experiencias adolescentes de colegiales, exijan distintas fórmulas de lectura! Con estos hechos queremos demostrar la necesidad de diferenciar la homogeneidad y la heterogeneidad en el lenguaje y en la realidad que establece Cornejo Polar. Se sabe que el clásico cuento de Vargas Llosa retrata su propia experiencia como líder de una revuelta en un liceo privado en Piura, donde vivió; en tanto que el retrato de Arguedas es todo lo contrario: la experiencia del muchacho serrano introvertido que vive en carne propia el desprecio de los costeños de Ica, y que, en lugar de liderar una rebelión liceana, lidia con un amor no correspondido por su condición indígena. Es obvio que la historia no define las condiciones que estamos tratando acá, ni menos se trata de una crítica personal al Nobel de derecha asentado en Madrid, ni tampoco de una apología al indigenismo marginal y grotesco de los *Zorros*. Nuestra atención está puesta en el lenguaje o, más específicamente, en su punto de hablada, en su lugar de enunciación. Las experiencias personales que narran estos autores en sus cuentos no pueden estar sino marcadas por ese momento vital de salir al mundo, unos con más, otros con menos herramientas para desplazarse en el escenario urbano que se les ponía en frente. En el caso puntual de los jóvenes Mario y José María, es evidente la diferencia de clase, pero esta condición, que no debe ser pasada por alto, es insuficiente para distinguir el verdadero sentido artístico de su creación, porque lo que define su carácter ético es el lugar ideológico desde dónde

91

veces real (no “realidad verbal” sino “realidad-realidad”), se rinde y abdicar, se aniquila para dejar al final sólo el silencio como signo, un cadáver, un hombre enmudecido, y para dejar que la indecible realidad, escueta, limpia, dura, se imponga como único universo posible para el hombre” (Cornejo Polar, 1997, p. 227).

92 construyen su relato, cuál es el mundo que a nosotros los lectores nos quieren representar, y por qué. “De pronto, dejé de hacer esfuerzo por contenerme y comencé a recorrer febrilmente los grupos: ‘¿Nos friega y nos callamos?’. ‘Hay que hacer algo’. ‘Hay que hacer algo’” (Vargas Llosa, 2019, p. 10). Ante ese natural liderazgo, que el mismo autor de *Conversaciones en la catedral* aún lo reconoce como un primer brote de su inquietud política¹⁶, nos encontramos con este pasaje de “Orovilca”: “Yo era entonces un muchacho de primer año, un recién llegado de los Andes. Y trataba de no llamar la atención hacia mí, porque entonces, en Ica, se menospreciaba a la gente de la sierra y a los que venían desde pequeños pueblos” (Arguedas, 2006, p. 138). El cuento “Los jefes” es canónico, inaugura una narrativa y una nueva crítica en las letras peruanas y latinoamericanas de los años sesenta. Es un texto universal, traducible y acabado; ajustado al sujeto de la modernidad europea, firme y coherente. En cambio, el hablante en el cuento de Arguedas está lleno de contradicciones internas y de vacíos, mezcla aves, víboras y múltiples voces con las que se comunica. “¿Sabía usted [le dice un colega] que una corvina de oro viaja entre el mar y Orovilca, nadando sobre las dunas...?” (2006, p. 149). Así, la narrativa heterogénea, que no responde a los patrones del canon occidental, está llena de matices, silencios, introspecciones, mundos paralelos; y, en el caso del cuento de Arguedas, del desgarramiento y el aprendizaje del adolescente que se está construyendo en un lugar que no le pertenece, pero al cual no renuncia, y como no renuncia, es tan o más héroe que Mario en “Los jefes”, sólo que el camino es otro, porque la realidad es otra, más compleja y múltiple, como complejo y múltiple es el Perú en su conjunto. De ahí que Cornejo Polar (2013) nos proponga el concepto en literatura de *heterogeneidad no-dialéctica*, no para invalidar la producción canónica o urbana, sino para entender la totalidad.

16 Ver su libro de memorias *El pez en el agua* (Barcelona: Seix Barral, 1993).

Así, una realidad heterogénea no consigue construirse en base a las normas de un lenguaje homogéneo; su naturaleza compleja y múltiple exige ser enunciada en un discurso bajo estos mismos códigos. Es la fórmula que Cornejo nos ofrece para leer críticamente las escrituras fronterizas que, como vimos, presentan una contradicción dentro del proceso de producción. O, lo que el peruano denomina *heterogeneidad no-dialéctica*. Esto es el de una reflexión que asume la multiplicidad como constitutiva de la realidad y que no cierra, no acaba, según el modelo dialéctico, en síntesis. Más bien, un espacio donde los extremos “no solamente se tocan, sino que intrincadamente se entrecruzan en imaginarios abigarrados y tensos” (Moraña, 2013, p. 77). Años después, la crítica uruguaya, conocedora de la teoría de Cornejo Polar, habla de “antagonismo sin dialéctica”, afirmando que para el peruano, “no hay una síntesis donde todo coexista armónicamente, y esto se debe a la desigualdad, y donde hay desigualdad siempre hay conflicto latente” (2015, s/n). O sea, en una realidad como la nuestra, que ingresa cojeando a la modernidad y que a lo largo de estos dos siglos no hace más que agravar ese desequilibrio, resulta impensada una síntesis; más cuando nuestra riqueza se halla, precisamente, en la diversidad de nuestros pueblos, que coexisten *abigarrados y tensos*. Sin embargo, lo que sí nos debe importar, sin condiciones de ningún tipo, son las fuerzas hegemónicas y las injusticias que ellas son capaces de ejercer.

Pues bien, si el poema a continuación es de carácter heterogéneo, debería tener, distinto a la crónica de Lispector, a la creación de Vargas Llosa en su conjunto, a casi la totalidad de la obra de José Donoso, etc. (Cornejo Polar, 2013, p. 138 y ss.), a lo menos un desajuste entre los elementos del arco de la comunicación, o al interior de ellos mismos. “Entendí que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (Cornejo Polar, 2003, p.

10). De modo que nos hallaríamos ante una literatura de carácter heterogéneo en la medida que dispone todos sus recursos estéticos para hacer de una escena particular un problema universal que tensiona todos y cada uno de los elementos en juego. Cornejo Polar al abordar nuevamente la heterogeneidad en la literatura andina (pero que para nosotros será la urbana-popular) opta por darle preferencia a tres núcleos problemáticos dentro de un nivel más profundo, que son el *discurso*, el *sujeto* y la *representación*, los que están hondamente imbricados y se articulan, a su vez, con otros instalados en distintos y variados niveles. Este será el modelo que usaremos para leer “Gente de estiva” (1930), poema de Bruno de Menezes.

94

“Gente de estiva”

Fazendo lingadas
de sacos e fardos,
trazendo caixotes barricadas pranchões,
que o braço de ferro
dos altos guindastes
arria de cima aos fundos porões.
A gente da estiva
na lida afanosa
parece escuras
formigas truncudas.
O ventre de ferro
de dia de noite
vai sempre se enchendo
daquilo que é vida.
E a gente da estiva
ao voltar à casa,
faminta esfalfada
nem come daquilo
que lhe andou nas mãos

calejadas e humildes.

(Menezes, 1993, p. 15).

El poema recoge una imagen de los años treinta en el puerto de Belém de Pará en Brasil. El autor, un escritor negro proveniente de la cultura ribereña del Amazonas, nos retrata a un grupo de pescadores que trabaja en la estiba en Baía do Guajará, uno de los múltiples brazos del Gran Amazonas. El *discurso* genera una tensión entre la escritura y la oralidad latente que rebasa la expresión del fenómeno que se relata. Parece un canto que se contiene en la escritura o un forcejeo en que esa oralidad no está, pero esta se resiste al registro del poema. Como señala Cornejo Polar (2003, p. 16), es propio que el discurso aparezca como elemento intertextual, en el emisor fragmentado por la dispersión discursiva. Pero, además del conflicto oralidad/escritura, no es un discurso monológico al estilo “Felicidade clandestina”; acuden en el poema multiplicidad de voces no dichas pero expresadas de múltiples formas a partir de acciones potenciales a través del cuerpo y sus acciones en ese espacio fronterizo que también *habla* en y por ellos. Nadie habla, es cierto, sólo quien narra, pero en su expresión, el movimiento y la agitación de la estiba que implica conjunción de elementos genera una voz coral que al leerlo se oye. Hay un ritmo, y el poema es parte de las principales obras de Menezes, *Batuque* (1931). Pionera en la poesía afrobrasileña del Amazonas paraense.

No obstante, además nos remite al indigenismo arguediano y, en concreto, al lenguaje con el que construye los *Zorros*. En su novela póstuma, Arguedas no hace hablar a sus personajes indígenas en quechua. Lo que hace es tomar del castellano el habla de ese serrano en la costa, pues la clave está en esa alteración, en ese acto de invención que tuerce la norma sin perder legibilidad y sin traicionar el irreductible espíritu inca. Legítima, dice Morales (2013, p. 331),

ese tercer lenguaje. Un lenguaje que funciona, agrega, en forma correlativa, como reflejo y como elaboración. Reflejo porque da cuenta, en ambos idiomas, del mundo narrado; y elaboración porque, más allá de reflejar el antagonismo, propone un método para superarlo. “Ésa es la gran ‘zorra’ [sexo femenino] ahora, mar de Chimbote —dijo—. Era un espejo, ahora es la puta más generosa ‘zorra’ que huele a podrido” (Arguedas, 1971, p. 52). El indigenismo tradicional, ese que Arguedas deja atrás, carecía justamente de esta, llamemos, *táctica*. Es decir, de una habilidad tanto para acercar las partes, superar las diferencias y que el indio y su mundo dejaran de ser algo espurio construido a partir de un lenguaje de blancos, como para adivinar que detrás de todo es servilismo y derrota, el indígena mantenía su cultura, la salvaba, la protegía, porque la disfrazaba con *disimulo*, seguía reproduciendo su mundo. El lenguaje, así, en un proceso de absorciones, de eliminaciones y de integraciones electivas, sufre un desgarró, una quebrazón, cuyo resultado es un producto legítimo para el propósito de la escritura (Morales, 2013, p. 336-338).

Lo no escrito resulta ser una dimensión del sentido de *El zorro...* [...]: allí reside la significación del silencio de la muerte y de la realidad indecible [...]. El silencio no es sólo el contexto de la novela: tal como está concebida y realizada, es parte del texto mismo. *El zorro...* viene a ser, así, una insólita obra literaria que excede, de manera sustantiva, el ámbito del lenguaje (Cornejo Polar, 1997, p. 228).

Y aquí lo más importante es la invención de un lenguaje puesto al servicio de la creación que evidencia en “Gente de estiva” un ritmo y una belleza estética que le dan no sin ternura vida al sujeto: “gente estibadora/ en el trabajo pesado/ se ven oscuras/

hormigas rechonchas...”. Es la mirada específica, pero también está la del conjunto que en el decir del modernismo brasileño da cuenta de la jomada.

Y de ese correlato gente-trabajo-día emerge el carácter ético-ideológico, puesto que no es únicamente una descripción pintoresca de una escena de hombres de río; es gente de estiba que no dejará —y no ha dejado nunca— de trabajar (“sempre enchendo”), porque la carga es mayor que el hombre; es una vida circular. Hambrientos, cansados, viendo sus cuerpos desgastarse. El discurso es crítico frente a la explotación del capitalismo que ya entonces estaba instalado en el Estado de Pará, donde la pobreza parece un cáncer que carcome a su gente.

El contexto que se narra ya no es interior ni plenamente metropolitano, sino el de una tensión entre ambos, puesto que es un puerto en desarrollo de modernización, por tanto, el *sujeto-identidad* que ahí se construye está ligado a la fricción que se da entre esas dos realidades. Son gente de estiba que se autoconstruye entre su naturaleza de ribereños interiores y urbanos-populares. Se hallan en esa frontera y son captados trabajando en ese umbral del puerto entre el río y el muelle. Ahí es donde se configuran. La situación del sujeto, dice Cornejo Polar, no es menos compleja. Cuando se comienza a discutir sobre la identidad del sujeto y la turbadora posibilidad de que sea un espacio lleno de contradicciones internas, y más relacional que autosuficiente, lo que se pone en debate “no es otro que la imagen romántica del yo”. Este no es el sujeto de la modernidad europea, la imagen de “un yo exaltado y hasta mudable, pero suficientemente firme y coherente que promoviera el romanticismo” (Cornejo Polar, 2003, p. 12). Contra ese sujeto autorreflexivo y autónomo que blandiera la modernidad a través del romanticismo, se yergue la idea de un sujeto complejo, diverso y múltiple. De otro modo, frente a la propagación de una idea homogénea de identidad, resurge la de este sujeto que “efectivamente está hecho de la inestable

98 quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (2003, p. 14). Ya hemos visto cómo se construye el sujeto y eso hace que estemos cruzados por una falta “ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta” (Cornejo Polar, 2013, p. 22). Pero usamos esa falta no como un vacío que, necesariamente, haya que llenar, a fin de asimilarnos a aquella imagen impuesta tempranamente por Occidente, sino, al contrario, como dispositivo para reafirmar nuestra diferencia y desde ella construir nuestra propia y particular identidad. Las posibilidades que abre la presencia de un sujeto heterogéneo es la de una construcción inacabable, que está, distinto al *yo* romántico, permanentemente reconfigurándose en los avatares de una sociedad fluctuante. ¿Cómo se forma un sujeto en un espacio-tiempo que se halla entre la premodernidad amazónica y la modernización de una ciudad emergente como Belém? Se forma en base al movimiento y a la diversidad. Martí dijo: “...injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas” (Martí, 2002, p. 483). O sea, que al no tener una identidad definida existe la posibilidad de construir una propia, pero propia a partir de la riqueza de la diversidad que tenemos como pueblo que se potencia en sus diferencias y en su desarrollo. La clave martiana está en el tronco. El tronco somos nosotros, es nuestra identidad. Si se construye entre todos, la diversidad lo haría invulnerable, fuerte, irreductible, y, en consecuencia, será capaz de sostener cualquier influjo que se pose en sus ramas. Así, el poema de Menezes, representa a un sujeto-identidad que no está plenamente construido y que en el trabajo que lo deshumaniza/humaniza se erige como un ser con consciencia histórica y social.

Por último, en el plano de la *representación*, la función de la *mímesis* no se reduce tan sólo a dar cuenta de la realidad del mundo, más bien construye discursos de esa realidad. Entonces, ésta se transforma en materia discursiva que nace de la compleja relación

que se genera entre lo que es realmente y aquello que el sujeto hace de ella. Deja de ser, pues, una mera representación del mundo real para asumir, en esta frontera, la imagen de un universo diametralmente opuesto, lleno de fisuras, que lo descompone en múltiples realidades: “aquí todo está mezclado con todo, y los contrastes más gruesos se yuxtaponen, cara a cara, cotidianamente” (Cornejo Polar, 2003, p. 16). Resulta necesario reparar en el espacio referencial que es representativo de un escenario que expone los primeros influjos de la modernización regional, y donde el puerto de Belém no está ajeno a esa incursión mercantilista. Como obra que comparte códigos con cierto vanguardismo o modernismo brasileño, mixtura el actuar de los hombres de estiba con los ruidos de los metales creando una onomatopeya que refleja la vitalidad del mundo moderno. Es una escena del hombre con/contra la máquina que, así como ayuda, se convierte también en el monstruo mortal (“sacos e fardos”/“caixotes barricadas”/“braço de ferro”)¹⁷. La máquina moderniza los puertos, da trabajo que mejora las condiciones de sobrevivencia precaria que, aunque con un salario exiguo, el hombre ha dejado la pesca artesanal por la estiba que precariamente le permite sobrellevar el cotidiano de un modo de vida menos impredecible y azaroso, pero también — irremediable paradoja— su ingreso irrevocable al sistema capitalista.

99

Un ingreso que, por todo lo visto, no es inerte. Eso es lo que genera la importancia de ese espacio representativo que no está hecho sino que se construye en la medida que va siendo habitado o construido por un sujeto que se está autoconfigurando a partir de esos múltiples factores históricos y culturales que le dan soporte, espacios de reflexión, aprendizajes del tiempo, diálogos y experiencias colectivas, posibilidades reconstructivas, resistencia e ingenio para hacerse y rehacerse en el continuo del cotidiano, y así no terminar nunca en algo reductible, vulnerable a la síntesis de una fórmula histórica.

17 Darío en “El fardo”, en *Azul...* (1888), ya incluía esos ritmos y sonidos metálicos en Valparaíso y que terminarán siendo fatales en el relato.

Cierre

Mientras me dedicué a escribir este artículo leí de manera simultánea una novela más como lectura recreativa que como trabajo analítico. Y, curiosamente, los terminé casi juntos. Nunca estuvieron ligados. Aunque el objetivo de este estudio es histórico-didáctico: que nos sirva para organizar el transcurso de nuestras letras como para enfrentarse al momento de producir crítica literaria. Un trabajo difícil, en especial para nuestros alumnos iniciantes en Brasil, porque lo rehúyen rellinando con datos inservibles, páginas y páginas sacadas de Internet, porque no se atreven, no porque no sepan, a meterse a opinar con sus propias palabras, desde sus genuinas conexiones, a decir lo que no está. Ignorando que *eso es* y no otra cosa lo que como profesores, lectores y alumnos necesitamos: atrevernos a innovar, a ejercitar el juego de la creación: entrar en un proceso constante de inventar hasta conseguir ideas propias con sentido referencial. O poético. La perseverancia de una lectura analítica no puede sino llevarnos a una o ambas direcciones.

La novela que me acompañó fue *Poeta chileno* (2020) de Alejandro Zambra. Repito que no hubo nada intencional. Era la que estaba en la pila que última que compré. Pero un día después de terminarla llego a esta parte del cierre y veo que aún me queda esta página en blanco, y la novela al lado, tirada a medias, porque me gustó mucho y porque siento la necesidad de tener que decir algo sobre ella. No quiero guardarla, esconderla, confundirla para siempre en los estantes.

Poeta chileno es un relato que me hizo muchas veces detener la lectura para pensar. Pensar poético. Imaginativo. Nostálgico. En mí, en el amor, en los libros, en Chile, en la memoria del que habitó un Valparaíso amado y feliz. O es que Zambra es un excelente escritor. O es que somos coetáneos, con él y con Gonzalo (suerte de *alter ego* en la obra), y que pertenecemos a la misma clase media chilena y que somos formados en literatura, o sea, tuvimos vidas parecidas

y, por eso, y no por otra cosa, la novela me gustó. Ni una ni otra, en verdad. Es que *Poeta chileno* tensó la palabra hasta casi hacer desaparecer la escritura con la que construyó mundos en los cuales quedé suspendido.

Debo aceptar que tengo al menos este y otro párrafo libre para justificar que las ideas matrices de los cincuenta pueden ser reutilizables ahora. Hoy. No pueden bastarme entonces, como a mis novísimos alumnos, estas veinte páginas escritas, sabiendo que esta obra del 2020 la tengo acá como prueba empírica irrefutable para demostrar si lo que dije es cierto o no.

En primer lugar, creo que en ningún caso este estudio pretende ni menos señala ser una tesis concluyente. Antes al revés: la orienta un clima discursivo que abre espacios interpretativos hacia ideas debatibles bajo ciertos criterios que se ajustan a sentidos teóricos, estéticos y comunes. Luego, concordante con esa orientación dialógica, están los conceptos de *proceso* y *sistema* con los que hemos acompañado toda la revisión histórica de la literatura latinoamericana. Eso quiere decir, pues, que al releer la tradición teórica-crítica del siglo pasado no estamos sino cumpliendo con los principios que la sustentan: historicidad, movilidad, readaptación, resignificación y el rol indispensable del crítico comprometido con la obra de arte.

101

Ahora, si leemos *Poeta chileno* con los artículos originales de “función total”, “transculturación” y “heterogeneidad”, como sus autores lo hicieron para interpretar en su momento *El zorro de arropa y el zorro de abajo*, de eso no va a salir nada que no sea anacrónico y aburrido. Pero si, por el contrario, releemos *Los Zorros*, repasamos esa crítica, nos nutrimos con otra más reciente y sobre todo nos atrevemos a hundirnos de lleno en la creación actual: poesía, novela, crónica, no sólo entramos a ese *continuum*, sino que nos legitimamos como agentes lectores indispensables para que siga habiendo literatura de calidad.

El *arte* Bolaño

“Sensini”, narrar el horror: el *arte* Bolaño¹

La violencia es inherente a la existencia de América Latina. Ya en la poesía precolombina resalta protagónica en los Cantos épicos (Asturias, 2008), tal como en la tragedia heredada de la tradición grecorromana (Lavquén, 2019). En la matriz mítica, la violencia resulta un factor fundador de vida, y aunque Benjamin (1981, p. 15) la sitúa en el extremo opuesto al lenguaje, contraria a la *ratio* del entendimiento, agrega, no obstante, que “La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia”, o sea, está incluso cuando no se manifiesta. Freud (2004, p. 51), como Benjamin, también la ubica lejos del lenguaje, donde no hay diálogo: apasionamiento. Su noción más clara se halla, sin embargo, en la concepción original ilustrada de cultura (como símil de *refinement*): una fuerza “socialmente conservadora” destinada a educar a las masas y refinar sus costumbres, sacarlas, con su rayo de luz, de los escondrijos del prejuicio y la superstición, conduciendo así, al pueblo, al más profundo de la sociedad, a un estatus de vida mejor. La cultura para los iluministas de 1750 era una agente de cambio dinámica y modeladora, aunque con la arremetida colonizadora va a adquirir un rol mucho más eficaz como rectora en la misión proselitista del

103

¹ Publicado originalmente en *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 48, n. 92, p. 76-90, mai/ago. 2023.

hombre blanco que liberará al “salvaje de su barbarie” (Bauman, 2001, p. 13-16). El ideario evolucionista eurocéntrico funge a la cultura de un papel transformador y correctivo sobre ciertas conductas que ella misma estima de indebidas o incivilizadas, como las múltiples prácticas que no sin reproches retratan los viajeros de los *viajados* en tierras americanas (Pratt, 1997). Sin embargo, el problema está en que esta idea autoerigida y universalizadora con que Europa se abre al mundo, no lo hace sin violencia, pues en este contexto, todo acto civilizatorio es violento, y el dominio imperial no lo es menos, sino más, ya que no sólo utiliza la fuerza, en todas sus formas, sino que la disfraza de un espíritu benefactor y salvífico.

104 En consecuencia, la violencia existe, y como la ira y la crueldad son connaturales a nuestra existencia, lo importante está en la relación que establecemos con ellas ya que ésta define nuestro carácter y, por extensión, la pertenencia o no a cierto grupo social. Como sucede, por ejemplo, con el *takanakuy*, una pelea a golpes de puños que practican los hombres cada 25 de diciembre en Cusco. La lucha es breve, tiene sus propias reglas y termina en el abrazo de los contendores sellando la paz. Para su gente, sin ese ritual no hay Navidad. ¿Pero cómo explicar lo que aconteció en la década de 1970 en el Cono Sur cuando el poder de Estado transgrede esa lógica “civilizatoria” y aplica la fuerza física contra la mayoría de su población? La violencia, entonces, deja su sitio mítico de apaciguamiento y se transforma en acto destructivo de muerte y retroceso; polariza a la sociedad entre la hegemonía del mal y la comunidad indefensa a la que se le desgarran de su integridad: la conciencia histórica adquirida por los sujetos que la componen. Mientras el *takanakuy* sostiene el equilibrio y preserva la historia de su pueblo, la dictadura cívico-militar transgrede unilateralmente la armonía y crea el terror para aniquilar al otro.

En el marco temporal, estamos en la América Latina de 1970

a 2000, un período de treinta años que en el plano político envuelve la dictadura, la postdictadura y los indicios del “socialismo del siglo XXI”; en el económico, la demolición del Estado nacional y popular y el avance desmedido del capitalismo globalizante que acabó con la política desarrollista, de industrialización y de sustitución de importaciones, y luego con el Estado benefactor y redistribuidor como el de antaño (Rojo, 2023, p. 48); mientras que en ámbito socio-cultural, y como consecuencia directa de lo anterior, la mercantilización de la vida social que lleva a su grado más extremo la degradación cultural e intelectual de la población mediatizada, donde lo banal, lo superficial, la estupidez y la espectacularización se legitiman en el mundo de la experiencia cotidiana.

Frente a esta falta de conciencia crítica, a este déficit del pensamiento reflexivo, vale insistir en que el terror causado por las dictaduras no es, como suelen difundir los medios y sus panelistas, un resentimiento nostálgico de una izquierda fracasada ni simple retórica reproducida por quienes no vivieron el desastre. Las dictaduras del Cono Sur, y sólo las del Cono Sur, dejaron en este período un saldo de 40.000 víctimas de violencia política, muertos y detenidos-desaparecidos. Sin contar con las otras formas de violencia como la tortura, la represión, el exilio, la censura y todos los abusos que se permitió el poder de Estado (Del Pozo, 2009, p. 230). Este es el dato duro que aplaca cualquier negacionismo o palabrería, recurrentes en el escenario mediático postdictatorial.

Dicho eso, interesa poner énfasis en los años que siguen a las dictaduras porque, es ahí y entonces, cuando no sólo no aconteció lo que debió acontecer, que era enmendar el daño irracional a partir del aprendizaje adquirido en la experiencia traumática, sino que, al contrario, se agravaron todo tipo de males cuya causa principal recae, específicamente en Chile, en el Pacto de la Transición. El Chile postdictatorial es, ha sido, señala la Rojo (2023, p. 72-73), al fin de cuentas, en esto como en todo lo demás, “menos un desarticulador

de los engendros de la dictadura que su complaciente discípulo”. La transición se asume no como refundación ni como retorno de una nueva convivencia; antes bien, “con morigeraciones del status quo anterior”, como continuidad; pues lo que privilegian sus conductores no son los avances democratizadores, sino el consenso: “la etapa superior del olvido” (Moulian, 1997, p. 37). Ante las consecuencias de un cambio radical, que la clase política no quiso asumir, optó, mejor, por la “democracia de los acuerdos”; una maquiaval estrategia de “blanqueo”, afirma Richard (2001, p. 27-28), que neutralizó y manipuló las contradicciones (diversidades, pluralismos, heterogeneidades) inherentes que dejó la violencia de Estado. El consenso debía disciplinar los reclamos y frenar los desbordes, entre otros, los de la memoria, que se abrían a las reinterpretaciones del pasado agitando esas contradicciones; y para eso lo que hace el oficialismo es crear una política informacional del recuerdo, donde toda marca del pasado podía circular por los medios de comunicación, pero sólo como información. No como punto de vista experiencial irreductible, tenso, no festejante, en duelo (Thayer, 1996, p. 35). De este modo, al contener la memoria como mero hecho informativo (como lo hizo el Informe Rettig)², evitó cualquier atisbo resignificativo producto de la revisión histórica y, por tanto, atenuó las marcas reales de la violencia. El consenso político ubica a la memoria como tema o como dato estático, mas no como práctica que permita expresar sus tormentos ya que la información oficial deja fuera la materia herida del recuerdo; salda, por oficio, su deuda con el pasado, pero sin tocar las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos (Richard, p. 31-32).

El olvido consensuado es el factor valórico más deleznable de la postdictadura y de sus operadores, ya que representa el

2 Cifra muertos y desaparecidos, y no a los “sobrevinientes” de la prisión política y la tortura, del exilio, de la exoneración, tampoco, claro, imputa a los victimarios.

envilecimiento de la política que afectará fuertemente la convivencia de los sujetos, más o menos, víctimas del terror. Atenta la identidad individual y colectiva de una sociedad que se acerca al 2000 con el sabor agrio del resentimiento, la decepción y el engaño que produce la traición. Pero que, en lugar de la lucha reivindicativa, queda sometida bajo la lógica del neoliberalismo de un mercado de consumo global. La sociedad se vio, así, doblemente abatida: de un lado víctima del flagelo del terror de Estado, de otro, invadida de los antivalores que trajo consigo el nuevo sistema mundo a partir de la expansión del capital después de 1980. El desgarro traumático del dolor no encuentra eco más que en el vacío existencial de la mercancía que erige el individualismo, la competencia y la intrascendencia de la vida como bienes supremos. Y, es más: al sustraerle al pueblo su identidad, su memoria, su historia, lo deja indefenso, vulnerable e incapaz de defenderse ante los incesantes acosos del poder y, por lo tanto, disponible a que la historia se le repita.

107

Este es, justamente, el balance que cincuenta años después podemos hacer. Aunque abordar el siglo XXI traspasa las intenciones de este trabajo, no podemos obviar que el escenario político sigue siendo más de continuidad que de reformas verdaderas (bástenos recordar que el plebiscito constitucional de 2022 tuvo un 62% de rechazo). Donde más evidente se manifiesta la continuidad es en la impunidad y más, específicamente, en la in-sanación de las heridas abiertas debido al consenso que no buscó ni busca ni buscará curar a esos “sujetos biográficos”: nuestros detenidos-desaparecidos. El cuerpo sin duelo³ el de los no-hallados anula cualquier posibilidad reconciliadora para el espíritu individual y colectivo de los deudos. ¿Qué perdonar? ¿Cómo sobrevivir a una muerte no evidenciada? El rito ante el cadáver cierra el proceso para iniciar la sanación,

3 Los “cuerpos sin duelo” corresponden a los cuerpos asesinados en dictadura que fueron o no encontrados por sus familiares, pero que permanecen a la espera de justicia en procesos judiciales truncos o viciados.

pero la ausencia del cuerpo relativiza el pasado y oculta la verdad, manteniendo en suspenso el dolor. La ausencia, la pérdida, la supresión, el desaparecimiento evocan el cuerpo de los detenidos-desaparecidos en la dimensión más brutalmente sacrificial de la violencia, “pero connotan también la muerte simbólica de la fuerza movilizadora de una historicidad social que ya no es recuperable en su dimensión utópica” (Richard, p. 35). He ahí el doble abatimiento: no hay cuerpo porque tampoco está la voluntad de hallarlo.

108 Todo lo cual nos conmina a hacer nuestras las palabras de Moreiras (1993, p. 27) cuando señala que “De manera en extremo paradójica, en la postdictadura el pensamiento es sufriente más que celebratorio”. En efecto, concordamos que la “democracia de los consensos” acentuó el sufrimiento, sometió el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa, qué duda cabe, no obstante, aunque así haya sido, es decir, que en lugar de transición hubiese habido reforma o refundación —todo lo contrario a lo que hasta acá hemos descrito—, no había cabida para la real celebración porque no fue nunca una alternativa, en consecuencia, no puede funcionar como opuesta al sufrimiento. En el contexto en que Chile abraza con entusiasmo el capitalismo tardío, el sufrimiento trasciende el plano político e invade toda la experiencia postdictatorial. La fiesta de los noventa después de Pinochet fue una “celebración” espuria, fruto del espectáculo burlesco, de una felicidad y una alegría (que nunca llegó) neoliberal como burla no constructiva sino destructiva.

En definitiva, no es el oficialismo, por lo tanto, a quien le compete el rol de reconstruir la memoria, puesto que es un proceso formativo que se mueve por el lado de lo subjetivo; que es como Williams entiende la tradición (1980, p. 140). La tradición, y agreguemos, la memoria, no pueden reducirse a las actividades de un aparato ideológico estatal; deben tener un carácter formativo, no oficial, de donde emerjan manifestaciones, discursos, movimientos ligados al arte y a la reflexión crítica. Dice Williams (2014, p.

36) que la tradición “no es el pasado, si no la interpretación del pasado: una selección y valorización de los ancestros, en lugar de un registro neutro”. De Certeau avanza un tanto más al afirmar que el ejercicio de la memoria responde a un arte de hacer. Cabe dentro de las tácticas, que subvierten el orden de lo establecido. Un *mêtis*, un ardid, que implica la mediación de un conocimiento “hecho de muchos momentos y de muchos elementos heterogéneos. No cuenta con un enunciado general y abstracto, ni con un lugar propio⁴. Es una memoria, cuyos conocimientos son inseparables de los momentos de su adquisición y desgranar las singularidades de ésta. Entonces, si recuperamos la auténtica versión de la memoria, aquella que se resiste a la lógica del consenso, y que expone todas sus contradicciones, ¿cómo, quién o quiénes deberán asumir ese cúmulo de sensaciones para hacer de él un relato plausible que trascienda la conciencia, no de la coyuntura inmediata, solamente; sino de la historia verdadera?

109

Narrar el horror

Benjamin, en “El narrador”, dice que con la modernidad hemos perdido la facultad de intercambiar historias, anécdotas y prácticas cotidianas debido a “la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia [donde el] arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (1998, p. 111). No podemos pasar por alto que la mirada crítica del alemán está influenciada por esas épicas que barrió la expansión moderna en sus fases de industrialización y belicismo, y que, por eso, para él, de las trincheras de la Primera Guerra, los hombres volvieron enmudecidos. Sarlo (2005, p. 29),

⁴ Como el Museo Sitio de Memoria ESMA, en Buenos Aires, o el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago, creado, este último, no sé el argentino, por el oficialismo postdictadura.

110 refuta diciendo que ahí donde el Benjamin no ve relato, se inaugura, paradójicamente, el momento del auge del testimonio porque “la guerra de 1914-1918 marca el comienzo del testimonio de masas”⁵. Acá, sin descuidar la crítica marxista, porque la carencia de relato es concomitante a la expansión mercantil, lo que nos debe importar es el testimonio de los sujetos históricamente silenciados. En los albores del siglo XX, en el instante contemporáneo en sí mismo, se produce el quiebre del sistema que abre un mundo, hasta entonces exclusivo de las elites, que masificará toda la existencia. La alta cultura y su estética inmanentista se verán enfrentadas a las impurezas vanguardistas que en literatura serán manifiestos que, como señala *Bürger*, no buscan echar abajo sólo el arte, sino su institucionalidad toda, en su totalidad (1997, p. 23). La literatura, como tal, deja su sitio y se adaptará, conforme avanza el siglo, a las circunstancias de la vida mundana, del mundo secular, que no es otro que nuestra realidad histórica y social construida por el esfuerzo humano (Said, 2007, p. 108). Esa ruptura/apertura crea una forma de expresión literaria en que la diversidad adquiere voz protagónica. Ejemplo de esto es la crónica, primero, luego el ensayo, el diario íntimo, la carta; aquellos géneros que Morales (2001), denominará referenciales: los “géneros referenciales”.

En el caso chileno, el cronista más destacado en el escenario postdictadura es, sin duda alguna, Pedro Lemebel. Como comunista, homosexual y marginal considera, dice Bianchi (2018, p. 79), “que su deber moral es dar a conocer, hacer recordar, presentar, mostrar: en especial, la represión; en especial, lo doloroso; en especial, las

5 Esta contradicción es sólo aparente ya que ambas posturas apuntan a situaciones distintas. El *shock* de la guerra era demasiado fuerte que dejó sin habla a los soldados, pero no por esa falta de comunicabilidad, sino porque no habrían encontrado una forma para relatar los hechos que habían vivido, perdiendo, así, la capacidad de reconocer su experiencia. Lo que en el plano de la poesía vanguardista le sucede a Vallejo, que al no tener las palabras para expresar aquel emergente siglo XX, sólo nos dice ¡“Yo no sé!”.

mutaciones, físicas, psíquicas, políticas, y no sólo individuales”. Como sujeto histórico, antes que cronista, Lemebel, subvierte la memoria del consenso en la medida que no la evoca, sino que la practica en la expresión de sus —y la de los suyos— tormentos. El VIH, la exclusión de género, la persecución homosexual, se convierten en relatos de experiencias individuales tanto como colectivas⁶. De ahí que Sarlo (2005, p. 29 y 56), diga que “No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común.

El deber narrar que asume el escritor en postdictadura, aquel, insistimos, que practica la memoria como relato del dolor, elige pues un camino⁷. Un camino (odos) real, nos dice Giannini (2013, p. 97), para acceder a la realidad de algo y en él contar aquello que ha llegado a ser lo que es a través de una historia determinada. Se narra lo que pasa y que, precisamente, por pasar, no queda; salvo en la palabra que lo narra, salvo en el registro del narrador que lo restituye a la realidad para compartirlo. En definitiva, la narración es algo insustituible en el conocimiento de las cosas que pasan y en esa condición irremplazable adquiere carácter ético, pues surge la obligación moral e ineludible de tener que contar la verdad por medio del camino de la narración. Contar lo que pasó para que no pase, que no se olvide, que no se convierta en un insignificante dato informativo.

Respondemos acaso a la pregunta inicial: ¿quién hará este recorrido sobre los hechos para narrar el discurso histórico del horror? ¿Quién pondrá a la memoria en práctica? Pues el

6 Ver de Pedro Lemebel. *La esquina es mi corazón* (1995) y *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996).

7 Nacidos entre 1952 y 1953 se hallan Pedro Lemebel, Roberto Bolaño y Mauricio Redolés como los más destacados narradores de la época, incluyendo por derecho propio a Diamela Eltit, que es de 1949.

narrador. El fazedor de historias, pero no cualquier narrador ni cualquier historia: serán, el poeta de la forma más antigua de la poesía: la épica, y la historia, “na qual todas as vozes podem ser encontradas” (Borges, 2007, p. 52). Ese poeta y ese acto heroico son los que Raymond Williams ressignifica en Tragedia moderna (2014). ¿Estamos frente a un modo similar a la tragedia clásica? Tal vez como vivencia podría de un modo cristalizado hacer alusión al sentimiento trágico griego. Por cierto, no lo es. La vida moderna nos ha despojado de aquel carácter épico clásico, pero no de la posibilidad de desarrollar un modo de vivir que de trágico adquiera valor revolucionario. Si bien, dice Williams (2014, p. 11-13), la tragedia supone para la historia occidental la columna vertebral de la tradición dominante, son posibles aún lecturas que empaticen con miradas alternativas. Ante el triunfo del racionalismo que banaliza el sufrimiento y la muerte épica en esa gris cotidianeidad que ha devorado a los hombres y amputado sus deseos, “la verdadera revolución dependerá de esa sensibilidad de los hijos dispuestos a remover los oscuros cimientos de sus modos de vivir y relacionarse. La revolución es épica y no trágica, es el origen del pueblo y allí es un valorado modo de existencia”. [Énfasis suyo]. Aquella subversión particular fue la condición necesaria para la vida. Ésta, como tal, es uno de los sentidos usuales de la tragedia, caos y sufrimiento a la vez. “La revolución entonces ha sido vista como un sacrificio de la vida por la vida”. Verla desde la perspectiva trágica es el único modo de sostenerla (Williams, 2014, p. 15-17).

Podríamos decir, entonces, a partir de la relación que establece el autor de Marxismo y literatura, que, aunque carecemos del talante trágico griego, y como herederos innegables de Occidente, contamos aún con la posibilidad de alcanzar un valor épico a partir de la revolución, es decir, llevado a un plano político-ideológico, desde una acción subversiva que implique una hazaña heroica contra toda lucha deshumanizadora que promueve el sistema capitalista. Pero

no sólo en el sentido tradicional que se le otorga a la revolución, sino también a esa otra casi imperceptible y silenciosa que dan en su pequeño universo cotidiano el hombre y la mujer para subsistir ante la adversidad de un mundo de injusticias y miserias atroces. Nos sobrevive aún cierto potencial épico que habita en el “mundo secular”, en ese vivir heroico que representaron los clásicos griegos y que resurge de tanto en tanto, en la lucha organizada contra la opresión, pero también en el día a día que, pese a su persistente deshumanización, permite resistir en la lucha diaria que hace posible poner el pan en la mesa. Aunque, cierto, donde con más fuerza y legitimidad emerge la revolución es en las comunidades de base con historias y proyectos en común. El camino no es otro que la poesía, en su más vasta expresión, como modo de vida. Recuperando un vivir poético, habitando el misterio, intentando descifrar lo indescifrable, avanzando quijotesicamente contra lo imposible, a sabiendas que la derrota es inminente. La literatura es pues el camino.

113

“Sensini” y su universo narrativo

En el cuento “Sensini”, que aparece en *Llamadas telefónicas* (1997), de Roberto Bolaño, creemos encontrar ese gesto épico y esa historia colectiva. Es el camino que nos conduce a los acontecimientos últimos por medio del universo narrativo que su autor elabora a través de dos estrategias que terminan entrecruzándose: por una parte, la del estado actual de la literatura latinoamericana, y por otra, la del conflicto sociopolítico afectado por las dictaduras del Cono Sur. Veremos, primero, cada uno de estos fenómenos dentro del contexto histórico latinoamericano, y luego, desde un análisis reflexivo del objeto de estudio, intentaremos demostrar la hipótesis central del presente artículo, es decir: el cuento “Sensini” es una crítica al oficio de escritor afectado por las condiciones que impone el sistema del mercado global al mismo tiempo que como objeto de

arte es un medio capaz de resistir la adversidad como también el olvido del trauma de la violencia de Estado, restituyéndole, de esta manera, el carácter ético y estético que le compete a la creación literaria latinoamericana.

114 El relato de marras nos cuenta la historia de dos escritores foráneos que viven en España y que desarrollan una relación amistosa a partir de correspondencias cuyo tenor son los concursos literarios de provincias, que usan como medio de sobrevivencia. El narrador, que es Belano —Bolaño—, un joven de veintiocho años que se autoexilia al interior de Barcelona para llevar una vida austera como solitaria. El personaje principal, en cambio, es Luis Antonio Sensini (que en realidad es Antonio Di Benedetto, sobreviviente de las letras argentinas de los años sesenta), prisionero político y luego exiliado por la dictadura argentina en Madrid y, como su amigo, también vive precariamente en un pequeño departamento con su esposa e hija. En la relación epistolar, que dura un año, aparecen como temas los concursos, la vida personal y familiar del personaje, su obra y la literatura argentina, Gregorio Sensini, su hijo (detenido-desaparecido por el régimen militar de Videla), el desexilio de Sensini y su posterior muerte. Transcurren, desde que ambos inician el diálogo epistolar hasta el final del relato, cinco años; los cuatro que le siguen al cese de las cartas se centran en episodios propios del narrador: trabajos esporádicos que le permiten sobrevivir, el gradual y natural olvido que va teniendo de Sensini y la visita de la hija de éste: Miranda Sensini.

El arribo subrepticio, y a medianoche, de Miranda en casa de Belano —único contacto físico de las partes—, retoma la historia de fondo que funciona, por un lado, como continuidad y cierre del relato, y por otro, como enunciación de una experiencia que se abre a un espacio interpretativo universalizador y trascendente. En el plano inmediato, Miranda lo pone al día sobre el ocaso de la vida de su padre de vuelta en Buenos Aires. Un retorno marcado por las

huellas del tiempo del exilio y la insaciable e infructuosa búsqueda de Gregorio. Sensini muere sin poder hallar jamás a su hijo. La nueva apertura del cuento, en cambio, surge del diálogo entre Belano y Miranda. Dos sujetos que apenas se conocen, si es que derechamente no se conocen, aunque, sabemos, se reconocen. Miranda siempre oyó hablar de él por las cartas que recibía su padre, y Belano, aparte de lo que le contaba Sensini, conoció a Miranda en foto, cuando era una adolescente. Este encuentro funciona como una suerte de pacto de cierre de una historia que parece acabar pero que, como veremos, abre, precisamente la herida de la desaparición forzada de Gregorio Sensini, instalando de esta manera el cuento de Bolaño como creación artística que trasciende lo particular hacia el sentido último del trauma histórico de la postdictadura.

Cada una de estas marcas en el relato adquieren sentido y profundidad en la medida que las cartas se van haciendo más intensas y continuas y que, como dijimos, trascienden la relación epistolar. La narración avanza, de esta forma, desde el hecho concreto de los concursos literarios hasta lo medular del cuento, que es la dictadura argentina y el no hallazgo del cuerpo de Gregorio. Sin embargo, todos estos se yuxtaponen para conformar los dos ejes que planteamos como gravitantes en el cuento: la pobreza económica de ambos escritores y su compromiso con la memoria histórica frente a la dictadura.

115

El estado de la literatura actual (hay que ganarse los porotos)⁸

“Sensini” y la creación de Bolaño, pertenecen, como vimos, al grupo de escritores nacidos en los años cincuenta y cuya obra mayor comienza a ser publicada en los noventa. Es parte, por tanto,

8 En Chile porotos, en otras regiones frijol, judías, habichuela, feijão. En este caso, un chilenuismo que alude a ganarse la vida, el pan.

de una larga tradición de las letras latinoamericanas que tiene su inicio con la modernidad de 1816 cuando el mexicano Fernández de Lizardi publica *El Periquillo Sarniento*. Emerge, entonces, el escritor intelectual e independiente que para comer debe escribir, es decir, definir su rol específico dentro del mundo laboral y donde el público lector será su único sustento. Es en este contexto, señala Gutiérrez Girardot (1990, p. 26), en el que aparece el modelo del intelectual moderno y el oficio de escritor. Un sujeto que con su producto artístico genera una reflexión crítica respecto a sí mismo y a su contexto. Se trata hoy de un intelectual laico que, dice Said (2007, p. 108), únicamente dispone de medios seculares para su trabajo; no hay revelación ni inspiración a priori, sino trabajo secular y cuyo bastión principal “es la libertad incondicional de pensamiento y expresión: abandonar su defensa o tolerar falsificaciones de cualquiera de sus fundamentos es de hecho traicionar la llamada del intelectual”. Fernández de Lizardi en el siglo XIX y el intelectual laico en el presente, representan, en sus particulares contextos, al profesional de las letras que en su carácter independiente se politiza, asumiendo, por tanto, una ética de su propio trabajo.

Acá se instala un referente. La historia de la literatura latinoamericana está marcada de inflexiones donde no siempre el oficio de escritor gozó de esa ética autónoma y creativa y que no pocas veces se puso al servicio de los poderes fácticos. No obstante, hay ciertos rasgos esenciales que hacen del oficio de escritor una tradición dentro de nuestra literatura. A saber: uno, el escritor no es ningún iluminado, su trabajo en la mayoría de los casos es el único que puede ejercer y lo ejerce con tesón y no sin desgarro; dos, los escritores han podido vivir de su trabajo debido a la alfabetización masiva que creó lectores como a la modernización del proceso de producción, que se internacionalizó; y tres, la ética del trabajo devino en requisito indispensable para los creadores, sobre todo para los posteriores a 1950, y muy en particular a los que produjeron en

postdictadura. Roberto Bolaño pertenece a estos últimos y aunque obviamente no es parte de éstos, de ellos fragua, lo ha dicho, el temple de escritor que lo llevó a ganarse un lugar incontrarrestable en las letras universales⁹. Pero, como no se trata sólo de la obra como creación en sí misma, sino del contexto que la envuelve, importa distinguir los momentos entre ambos grupos, que, si bien comparten aquellas características descritas arriba, están marcados por las fuertes transformaciones que definen la segunda mitad del siglo XX. En breve, la utopía que condujo a los que habitaron el mundo en la década de los sesenta, y la experiencia traumática de quienes crecieron en el contexto de las dictaduras y postdictaduras del Cono Sur. Bolaño tenía veinte años para el golpe de estado de Pinochet y su consagración viene veinticinco años después, con *Los detectives salvajes*.

117

Quiero decir con esto que el período Bolaño se inserta dentro de ciertos correlatos históricos que surgen hacia 1980. Todos dentro del paradigma de la posmodernidad que incluye el neoliberalismo como sistema económico mundial o sociedad de mercado; la globalización como un sistema integrador de todo tipo de flujos: comerciales, tecnológicos, migratorios, con la disolución de las fronteras nacionales; el cuestionamiento de las identidades a partir del relativismo; la eclosión de los metarrelatos; la supremacía de las tecnologías de la información y la comunicación; la masificación de la cultura y con ella la literatura masiva, aquella que sólo puede

⁹ Bolaño surge como figura paradigmática dentro del horizonte creativo de las letras chilenas. Rojo afirma que es “el cuarto gran novelista de la historia de Chile [y] el mejor novelista chileno de fines del siglo XX y principios del XXI (2023, p. 75 y 78 respectivamente). El grupo lo conforman Alberto Blest Gana (1830-1920), Manuel Rojas (1896-1973), José Donoso (1924-1996), y él (1953-2003). Paradigmático, porque si seguimos este convincente esquema que ofrece Rojo, el escritor irrumpe el escenario narrativo con *Los detectives salvajes* (1998) recién veinte años después de la última gran novela de Donoso, *Casa de campo* (1978). Ver Rojo (2022).

enunciar su propio vacío (Baudrillard, 1970). En suma, el fenómeno global que vimos venir en América Latina como la modernidad tardía y la ya revisada “democracia de los acuerdos” o postdictadura, configuran el lugar desde donde debemos leer a Bolaño, porque es este su punto de hablada.

El cuento que hemos elegido para este estudio está trenzado por este cúmulo de realidades económicas, culturales y políticas. La primera lectura nos ubica frente a un cuento de escritores, es decir, a un relato sobre una amistad inusual que inician por carta dos escritores, pero también en la acepción donde la literatura es protagonista. El narrador-personaje narra una experiencia que le sucede viviendo en Barcelona. Tiene casi treinta años, no tiene amigos, vive solo, con escasos ahorros y en una casa en ruinas que
118 le han dejado. Está cesante y cuando trabaja lo hace de manera ocasional, de guardia o vendedor en ferias artesanales. Se siente en un estado “semejante al de jet-lag” ya que duerme todo el día, de tarde camina y de noche escribe (Bolaño, 2019, p. 32)¹⁰.

Hasta acá, la historia de cualquier escritor latinoamericano que intenta ganarse la vida en Europa, hasta que asume el deber de narrar, como dice Giannini, una historia. Una historia de una afinidad literaria y vital donde no es él el protagonista sino Sensini, el escritor a quien ya había leído, y el hombre que irá conociendo a través de las cartas. Los concursos literarios de provincias que los ponen en el camino revelarán el estado en que se halla la literatura como hecho social en las circunstancias que hemos descrito y, también, claro, las condiciones de quien la ejerce. La mirada que en el cuento se tiene de la literatura no es nada convencional, pues, se deduce que escribir es competir como en una carrera de caballos para conseguir dinero que servirá para comer y pagar el alquiler. Respecto al género, poco importa, aunque la preferencia está en

10 Todas las referencias se remiten a esta misma fuente, por consiguiente, en las citas sólo consignaré el año y, en algunos casos, únicamente la página.

el cuento, y no por razones literarias propiamente tales, sino por cuestiones meramente prácticas, ya que Sensini posee una reserva pronta para echar a correr. El título de los relatos, lo mismo: vale más que su contenido porque, se entera Belano, el jurado acaso los lee. De hecho, Sensini ganó algunos cambiándoles sólo el nombre (2019, p. 36). La literatura acá es llevada al plano puramente material vaciándola de todo contenido ético y estético. El carácter creador se banaliza en el cuento en su grado máximo y si bien el narrador se detiene un poco para criticar algunos cuentos de Sensini, pasa desapercibido y resulta hasta innecesario (aunque en el trasfondo van configurando la figura narrativa del escritor argentino)¹¹; pero, lo que realmente importa en este primer acercamiento de análisis textual, es su uso instrumental como recurso de sobrevivencia: una fuente de ingreso que ayuda al diario y difícil sustento que aqueja a un escritor que ocupa un lugar en las letras argentinas, sin embargo, las circunstancias económicas y culturales del mundo global le obligan a hipotecar su talento, pues, el primer deber es ganarse los porotos.

119

En esta relación entre Sensini y la literatura, el narrador deja entrever algunas cuestiones que resultan interesantes por su carácter metacrítico, muy común, por lo demás, en toda la producción de Bolaño. Uno, es la ironía con la que se refiere a la naturaleza de los concursos y a quienes los auspician. Cuenta el narrador que Sensini, en una carta (2019, p. 36), “Al referirse a las entidades patrocinadoras, ayuntamientos y cajas de ahorro, decía ‘esa buena gente que cree en la literatura’ o ‘esos lectores puros y un poco forzados’”, esto no sólo neutraliza todo valor creativo, sino

11 Se refiere a un cuento “en donde el narrador se iba al campo y allí se le moría su hijo o con un cuento en donde el narrador se iba al campo porque en la ciudad se le había muerto su hijo, no quedaba nada claro, lo cierto es que en el campo, un campo plano y más bien yermo, el hijo del narrador se seguía muriendo, en fin, el cuento era claustrofóbico, muy al estilo de Sensini, de los grandes espacios geográficos de Sensini que de pronto se achicaban hasta tener el tamaño de un ataúd” (p. 32).

que además de burocratizar los eventos, ataca los vicios del gremio, encabezado por el jurado cuyo “oficio singular que en España ejercían de forma contumaz una pléyade de escritores y poetas menores o autores laureados en anteriores fiesta. El mundo de la literatura es terrible, además de ridícula, decía” (p. 36). En otra carta anterior, el narrador cae en un equívoco cuando Sensini despoja definitivamente a la literatura de toda áurea creativa. Entre otras cosas que le narra en la carta (p. 34), “al mismo tiempo me instaba a perseverar, pero no, como al principio entendí, a perseverar en la escritura sino a perseverar en los concursos, algo que él, me aseguraba, también haría” [Énfasis mío]. Acá marca una distancia insondable entre ambos personajes y acaso entre ambas generaciones. Mientras el viejo Sensini ha perdido la fe en cuanto escritor, el joven Belano mantiene aún encendida la llama creativa. Uno abandonó el sentido de la escritura, el otro quiere obtenerlo y espera su momento.

Otro factor es el lugar que le cabe a la literatura en este contexto postmoderno. Los avisos de los certámenes, que están siempre en los periódicos, resultaban una búsqueda casi arqueológica. Hurgando en periódicos atrasados, cuenta, “algunos ocupaban una columna junto a ecos de sociedad, en otros aparecían entre sucesos y deportes, el más serio de todos los situaba a mitad de camino del informe del tiempo y las notas necrológicas, ninguno, claro, en las páginas culturales” (p. 35). Este fenómeno de desplazamiento y marginación atraviesa todo el relato, y no es sólo en lo que acabamos de retratar, también está en la vida que vimos de los personajes sobrevivientes u olvidados, en el caso de Sensini, especialmente en su obra previa y que le hizo reconocido. Este es otro factor que interesa destacar, puesto que se mantiene dentro de la mirada crítica del narrador respecto al fenómeno literario. Me refiero a la inquietud de Belano por recuperar la obra de su amigo, en particular su novela Ugarte. “Yo había leído una novela suya y algunos de sus cuentos en revistas latinoamericanas. La novela era de las que hacen lectores. Se llamaba

Ugarte” (p. 32). La novela pertenecía a ese grupo de libros que ya casi nadie lee, libros desaparecidos, de librería de viejos, en antologías piratas, de vendedores ambulantes de libros,

gente que montaba sus tenderetes alrededor de la plaza y que ofrecía mayormente stocks invendibles, los saldos de las editoriales que no hacía mucho habían quebrado [...] En uno de los tenderetes encontré un libro de cuentos de Sensini y lo compré. Estaba como nuevo —de hecho era un libro nuevo, de aquellos que las editoriales venden rebajados a los únicos que mueven este material, los ambulantes, cuando ya ninguna librería, ningún distribuidor quiere meter las manos en ese fuego— (p. 34).

Por último, y para cerrar este apartado que da cuenta de las circunstancias vitales de la literatura personificada en Sensini, y también en el interés lector de Belano en querer recuperar la tradición formadora, insistimos en el lugar efímero que le cabe a la literatura en el gran tiempo. Sensini es un escritor en decadencia y echado al olvido, y no pasa, siguiendo a Giannini, porque Roberto Bolaño se encarga de recuperar al verdadero Antonio Di Benedetto (1922-1986), escritor, periodista y profesor perseguido, torturado y exiliado por la dictadura argentina. En esta relación indisoluble entre literatura y vida, Bolaño replantea aquella dicotomía entre vanidad e intrascendencia que parece acomplejar a escritores latinoamericanos. Lo que queda apenas son Ugarte y, seguramente, *Los detectives salvajes*, pero en el plano humano y vital son las experiencias que afectaron a estos escritores como sujetos históricos víctimas, en distintos grados y de las múltiples formas, del poder que recayó sobre los habitantes de esta América Latina.

Violencia de Estado: Gregorio, sin cuerpo no hay duelo

Los detenidos-desaparecidos por las dictaduras de Uruguay, Argentina y Chile desgarran dos realidades: la familia y la nación. Un país como Chile, que aún después de cincuenta años no consigue hallar, por voluntad, el cuerpo de los suyos es un país enfermo que no alcanzará nunca una reconciliación humanitaria verdadera. La antropóloga Mead (2020), señala que el primer signo de una cultura civilizada es un fémur roto y luego cicatrizado. Al herirse uno del clan nómada alguien se queda junto a él para cuidarlo y no dejarlo, como los animales, para ser devorado. Un país que no recupera los cuerpos de sus detenidos-desaparecidos es un país que no avanza o avanza herido y, por lo tanto, avanza errado. Ahora, si **122** está cicatrizado avanzará distinto y hasta con dificultades, pero lo esencial es que avanzará. Los países del Cono Sur ni siquiera han alcanzado este nivel, porque para ello necesitan sanarse, cerrar sus heridas, recuperar la dignidad. Pero, sin cuerpo, están condenados a ser devorados por sí mismos. Por eso Chile, el llamado “laboratorio neoliberal” y declarado por la elite criolla como el país “jaguar de América Latina”, crece, pero no se desarrolla; en esencia no avanza.

Ahora, en el plano íntimo familiar, la herida es aún más profunda y dolorosa. Pero quisiera establecer cierto nivel que no pretende disminuir el desgarramiento de la esposa, esposo, hermano, padre, madre, pero, sí, ubicar al hijo en un grado más visceral, penetrante. En el primer grupo hay una cuestión etaria, un compromiso compartido y hasta (en el caso del padre secuestrado) un desconocimiento porque el hijo era bebé. Todos son amores perdidos, pero el del hijo es la herida que quizás nunca cicatrice. La pareja puede rehacer su vida amorosa y guardar una íntima complicidad. El huérfano tiene un aliciente para crecer y tiempo y energía para hacer justicia. Pero el padre, sólo guarda la esperanza

de encontrar ya no al hijo sino un hueso suyo para sepultarlo y morir en paz. No hay en el padre las mismas posibilidades de otra vida. ¿Cómo se envejece sin el cuerpo al que se le dio vida?

“Sensini” es un cuento eminentemente político. Porque se ubica del otro lado del poder, del lugar de las víctimas que sufrieron de manera física la más atroz de las aberraciones perpetradas por las dictaduras del Cono Sur: la detención forzada y la ausencia del cuerpo del hijo. El arte narrativo de Bolaño, en este relato, utiliza como estrategia la crítica de la crítica, pero no como punto de llegada que denuncie la no menos trascendental condición en la que se halla relegada la creación estética-literaria latinoamericana. Hasta acá el cuento metaliterario funciona haciendo uso de todos los recursos narrativos a su haber, particularmente la originalidad, la reflexión crítica, el conocimiento de mundo, la ironía y la conciencia histórica que le cabe como creador comprometido con su oficio de escritor latinoamericano. Sin embargo, su genialidad le hace nadar más hondo. Su postura ideológica hace del metarrelato sólo un punto desde donde comenzar, porque, en verdad, lo que nos propone Bolaño, como lectores atentos, es la restauración de la memoria frente a la experiencia traumática de estas y de todas las aberraciones del poder. Ahí su carácter universal y trascendente como escritor que su oficio reclama. ¿Podríamos decir acaso que se utiliza a Sensini sólo como medio para construir una historia sobre los detenidos-desaparecidos? Si así fuese, podríamos inferir, pues, que Urrutia Lacroix, en *Nocturno de Chile*, no es más que un personaje que el narrador echa mano para crear la metáfora del Chile infernal de la dictadura militar de Pinochet. Por supuesto que no. La complejidad del sacerdote Opus Dei no sólo se sostiene como personaje en sí mismo, sino que es el reflejo de una sociedad chilena clasista, amnésica, tan benigna como malévola en el escenario del Golpe Militar de 1973. Por lo tanto, Luis Alberto Sensini, como quedó demostrado, es también la consecuencia histórica real de

la crisis de nuestra literatura, así como el sujeto desahuciado por su pasado, como escritor y como hombre comprometido con su entorno sociocultural. Sensini no es el fondo, pero sí un engranaje fundamental en la trama narrativa. Sin él no podríamos llegar donde su autor nos quiere llevar.

124 Si, como suele decirse, todo lo grande no es evidente, o, parecido: lo realmente importante es imperceptible a los ojos, las referencias sobre Gregorio Sensini en el relato no son, en este sentido, relevantes, comparadas con la relación entre Sensini y la literatura. Pero no hay relato sin Gregorio, como tampoco lo habría sin Miranda, sin los certámenes, sin Ugarte, sin el joven que vive solo en Girona. La jerarquización de hechos y personajes no se halla en las descripciones literales, ni en preconcepciones y ni siquiera en la antojadiza voluntad del narrador. El peso valórico, el sentido profundo, el carácter integrador e irreductible de la obra se halla apenas sugerido para que nosotros los lectores construyamos con él una imagen de mundo real y verdadera. Y el carácter sugerente, apelativo e iluminador se lo otorga el fazedor épico, el narrador, Belano, Bolaño, a partir del manejo del lenguaje y del punto de hablada que elije.

Cuando Belano se da por vencido de los concursos, ya que o no le interesan o no tiene ánimo o tiempo para escribir cuentos que no gana, es que, dice, a mitad del relato, de Sensini:

Con el tiempo fui sabiendo más cosas de él. Vivía en un piso de Madrid con su mujer y su única hija, de diecisiete años, llamada Miranda. Otro hijo, de su primer matrimonio, andaba perdido por Latinoamérica o eso quería creer. Se llamaba Gregorio, tenía treintaicinco años, era periodista (p. 37).

Andar perdido y querer creerlo puede ser un eufemismo ante la suerte que pudo haber corrido el hijo. Pero acá ya están las claves

que necesitamos para llegar al sentido último de lo que el narrador nos quiere contar. Sensini había tenido anteriormente otra familia, era exiliado y tenía un hijo detenido-desaparecido, un periodista, a quien aún esperaba, aunque, en el fondo, como muchos de los familiares ya estaban entonces, y lo están definitivamente ahora, resignados a que su pariente esté muerto y, por eso, lo único que reclaman es el cuerpo, la verdad y la justicia. Sensini, con todo, no se resigna. Es aquí donde la historia nos conecta con el mundo porque cada detalle es una experiencia de vida sugerente que se abre a un pasado en común. La búsqueda, en este sentido, como el narrar, también es épica y no sólo por el incansable burocratismo inútil sino sobre todo por la persistencia frente a lo irrevocable. Las mujeres en *Nostalgia de la luz* (2010), documental del chileno Patricio Guzmán, se aferran a la esperanza de un fémur en medio del desierto de Atacama. En un diálogo con el autor, Violeta Berrios, presidenta de la Agrupación de Familiares de Ejecutados y Detenidos Desaparecidos Políticos de Calama, a quien le llevaron su esposito, habla:

125

A estas alturas de mi vida, tengo setenta años, me cuesta creer las cosas... Es que ellos me enseñaron a no creer. Me cuesta mucho... a veces..., me paso de tonta, por hacer preguntas, preguntas, preguntas, y que al final nadie me puede dar la respuesta que yo quiero [...] Entonces sí a mí me dijeran 'Mira, los tiraron en la punta del cerro', yo no sé cómo, pero voy a llegar a la punta del cerro. No tengo las fuerzas de hace veinte años atrás. No tengo la salud de hace veinte años atrás. Entonces..., va a hacer un poco difícil, pero la esperanza da mucha fuerza [...] Han sido tantas veces que hemos ido con la Viky a La Pampa, itantas, tantas! Que hemos ido con tanta esperanza, y nos hemos venido con la cabeza metida en la tierra (Guzmán, 2010).

El sentido vital está volcado a la búsqueda, y Sensini, aunque no se lo cuente a Belano, éste lo intuye. "A veces Sensini me contaba

de sus diligencias en organismos humanitarios o vinculados a los departamentos de derechos humanos de la Unión Europea para averiguar el paradero de Gregorio” (p. 37). Seguramente las respuestas que recibía eran las mismas que recibía Violeta Berrios. “Dejé de vivir con Gregorio, me dijo en una ocasión, cuando el pibe tenía cinco años. No añadía nada más, pero yo vi a Gregorio de cinco años y vi a Sensini escribiendo en la redacción de un periódico y todo era irremediable” (p. 37). Belano lo ve y lo entiende, y es eso, creemos, que hace del relato un discurso épico ligado a la memoria del pasado: el hecho de intuir la verdad, y de comprenderla. Ahí nace en el joven Belano una conciencia que fortalece aún más y de manera definitiva la relación fraterna con el viejo Sensini.

126 En esta nueva relación irrevelada que se establece ya no sólo con Sensini sino, digamos, con la familia toda, Carmela y Miranda, Belano se domestica toda vez que comienza a ser parte del inconsciente de sus amigos argentino-madrileños. El hecho, además, de la confidencialidad de las cartas lo determina una foto. Digo “se domestica”, porque, de algún modo, deja de estar tan solo y entra ahora en su imaginario la linda y joven Miranda y, de soslayo, Gregorio, alguien que de alguna forma no tan lejana podría ser también él. “Una noche le escribí pidiéndole una foto de su familia. Sólo después de dejar la carta en el correo me di cuenta de que lo que quería era conocer a Miranda” (p. 38-39). Agrega (p. 39), “Junto a la foto me envió la fotocopia de otra foto. En ésta aparecía un tipo más o menos de mi edad [...] Era Gregorio Sensini, antes de desaparecer, a los veintidós años”. Gregorio no está en la imagen de la foto familiar, pero sí, en una fotocopia de una foto de estudio, en el conjunto de imágenes que le envía Sensini. El gesto es integrador y conmovedoramente paterno. “Durante mucho tiempo la foto y la fotocopia estuvieron en mi mesa de trabajo. A veces me pasaba mucho rato contemplándolas, otras veces me las llevaba al dormitorio y las miraba hasta caerme dormido” (p. 39). Si Miranda

le abre el deseo sexual a Belano, Gregorio le despierta la empatía del compañero militante que lo conecta con el horror de las dictaduras. De la foto pasa a un poema. Belano escribe un poema “muy largo y muy malo” (p. 39), donde aparecen como en un sueño los ojos de Gregorio “que brillaban al fondo de un corredor en tinieblas donde se movían imperceptiblemente los bultos oscuros del terror latinoamericano” (p. 39).

El poema o el sueño son premonitorios. “Dos o tres meses después me llegó la noticia de que probablemente habían encontrado el cadáver de Gregorio en un cementerio clandestino” (p. 41). “Fosa común”, “cincuenta cadáveres de jóvenes”. “Le dije que lo sentía, aventuré la posibilidad de que tal vez el cadáver de Gregorio no fuera el cadáver de Gregorio” (p. 41). ¿Cómo leer esto, que los restos tal vez no fueran los de Gregorio? El narrador deja el tema. Cuenta que se va a trabajar a la costa. Sin embargo, nos deja ese sentir abierto, inconcluso, inexpresado. ¿Es bueno que los restos no sean los del familiar, porque así queda abierta la esperanza de la vida? ¿O es un sentir negativo por la certidumbre de la muerte? ¿O son ambos? Está bien, porque al fin se puede iniciar el proceso de cicatrización... Está mal porque lo mataron. No podemos saberlo.

127

Meses después, al retornar de la costa, se encuentra con una carta de Sensini. Era su despedida, retornaba a Buenos Aires. Comenzaba el desexilio. Fin de las correspondencias. Se entera, no sabe cómo, que un año después Sensini muere.

Pasado el tiempo, cuando el capítulo Sensini comienza a cerrarse de manera natural, tocan a su puerta. Era Miranda. La jovial Miranda¹². El episodio de la visita transcurre con mucha normalidad,

12 Cabe destacar la diferencia entre los hijos de Sensini. Son varias, la principal es que Gregorio “anda perdido” en América Latina, mientras Miranda viaja por el mundo con su novio cosmopolita. Miranda es joven, linda y alegre, Gregorio, en cambio, sin ser feo, en la foto es un hombre “de rasgos acentuados, los labios muy delgados, los pómulos pronunciados, la frente

ahí es donde Bolaño tensa el lenguaje y nos acerca o, mejor, nos une, a los hechos narrados, haciendo que el lenguaje desaparezca y nos topemos de frente con la realidad. Hasta que Sensini irremediablemente resurge para que “Sensini” definitivamente acabe. El diálogo entre Miranda y Belano lo van cerrando a partir de datos claves sobre Sensini y Gregorio. “Según Miranda, Sensini nunca se repuso de la muerte de Gregorio. Volvió para buscarlo, aunque todos sabíamos que estaba muerto. ¿Carmela también?, pregunté. Todos, dijo Miranda, menos él” (p. 43). Esto hizo que su retorno a Argentina fuera doloroso y triste. No podía ser de otra manera. Respecto a Gregorio, “ninguna respuesta fue concluyente” (p. 44). Trabas y falta de voluntad del Gobierno hicieron que los restos nunca fueran hallados. Sensini enferma y muere. Surge en ese diálogo de informaciones concluyentes un manejo particular del tiempo como técnica narrativa del narrador. Una conciencia del tiempo, del tiempo histórico, que rodea todo lo relativo a Sensini, y también uno interior en Belano, que le permite cerrar procesos para iniciar otros; seguir viviendo, no olvidando la experiencia, sino acumulándola de manera integral, o bien, que puede ser lo mismo, para mermar las faltas, las carencias y los límites como persona, como sujeto histórico consciente de su propia existencia. “De pronto me di cuenta de que ya estábamos en paz, que por alguna razón misteriosa habíamos llegado juntos a estar en paz y que de ahí en adelante las cosas imperceptiblemente comenzarían a cambiar. Como si el mundo, de verdad, se moviera” (p. 45).

amplia [destacaba en él] un aire de madurez que lo hacía parecer mayor” (p. 39). Incluso, y es natural, Sensini se entristecía cuando hablaba —poco— de Gregorio. Con “Miranda, por el contrario, Sensini se ponía alegre. [Con todo] Se parece a Gregorio, decía, sólo que Miranda es mujer (obviamente) y no tuvo que pasar por lo que pasó mi hijo mayor” (p. 38). Finalmente, “En una de mis cartas le pregunté a Sensini si Miranda también se iba a dedicar a la literatura. En su respuesta decía: no, por Dios, la nena estudiará Medicina” (p. 38). Gregorio, recordemos, era periodista.

Conclusiones

La ética de la vida y las lágrimas de Bolaño

Ante la ausencia de relatos que asuman el conflicto que afecta nuestra historia reciente, surge “Sensini” para que, en lugar de ofrecer una salida, revele, primero, el problema que no había sido quizá enunciado con claridad. La cuestión de fondo es hacerse cargo del tratamiento que la globalización mundial le da a la creación literaria, por un lado, y por otro, es la insistencia del deber de recuperar la historia del trauma latinoamericano para avanzar con dignidad y entereza. Es recuperar la ética de la vida. Es asumir el compromiso de veras, en serio, por el único medio que no es sino el revolucionario. “Sensini” es un gesto incitador porque sugerentemente enseña el camino. Será la escritura, pero más, con certeza, el imperceptible diario vivir, ahí donde los sujetos históricos de esta América Latina nos configuramos como agentes de cambio. La exhortación está en recuperar la literatura, como sentir poético; un fenómeno arraigado, no tan oculto, ni tan difícil de recuperar. El vivir poético ayuda a resistir y también a descubrir la belleza. La clave está en el esfuerzo, perseverancia o cualquier gesto contrario a inspiración. El trabajo conforma seres subversivos, comprensibles, conscientes, fuertes y libres. Todo lo que se requiere para cambiar el rumbo de la existencia nefasta y fútil. Pero, el trabajo no es nunca individual, es siempre en y con el colectivo. De otro modo no sólo no tiene sentido, sino que se cae presa del sistema engullidor.

129

El cuento que acabamos de estudiar tiene una tensión ética, en todos los sentidos. Uno y muy importante: resistir la adversidad. ¿Qué otra cosa no es sino la vida de Luis Antonio Sensini? Bolaño apuesta acá y en otros relatos por estos personajes más muertos que vivos; sujetos sobrevivientes, enfermos, como él, no obstante épicos, guerreros trágicos, personas valientes que no mienten. Aunque sí lloran. En Bolaño, dice Morales (2013, p. 158), “el gesto repetido

es el llanto. Son las lágrimas”. Habría, agrega, “una causalidad profunda entre el llorar de los personajes y la naturaleza del mundo (del tiempo) que habitan”. Habría que explorar más esta relación, sin embargo, parecieran llorar (por pena o dicha) cuando caen en cuenta, en un momento particular de su existencia, de su historia, que son tirados o “caídos del mundo” (2013, p. 158).

Detrás del llanto hay invariablemente un sujeto cuya vida, en su curso, entra en un contacto traumático con unos límites que son los de su tiempo, de su puro presente, es decir de un aquí sin trascendencia, dejado o abandonado por el silenciamiento de la utopía y el fin de la aventura (Morales, 2013, p. 161).

130 Es, definitivamente, un signo de impotencia absoluta. Cuando Belano se entera sobre los últimos pasos de Sensini en Argentina y Miranda le aclara que lo querían tanto en Buenos Aires como en Madrid, nuestro narrador llora. “Estás llorando, dijo Miranda” (p. 43). No llora, creemos, ni por Sensini ni por Gregorio, llora por él mismo, porque se halla, justamente, en ese espacio-tiempo inexplicable abierto por la llegada intempestiva y a medianoche de una mujer joven que había conocido sólo en fotos hace cinco años, cuando era apenas una adolescente. Lloro por el tiempo interior que lo sacude. Lloro porque si Miranda tiene veintidós él debiera tener más de treinta y sin embargo sigue ahí, vivo, sobreviviente, solo, escribiendo. En paz. La paz es motivo suficiente para llorar.

Así, existe en el cuento una dinámica coherente dentro del proceso narrativo que avanza hacia un estado anímico de comprensión, o, que es lo mismo, de pacificación interior; de una calma o sosiego que espanta los fantasmas del pasado. Entre Miranda y Belano, mediados por Sensini, se establece un pacto de paz, un simbólico gesto o ceremonia de conclusión del duelo que provoca la incertidumbre, el desconocimiento, la ruptura de la comunicación epistolar.

“Detectives” *salvajes* y la banalización del mal. El universo narrativo de Belano/Bolaño¹³

Cuento, no autobiografía

A estas alturas me parece poco provechoso como lector — como lector que espera encontrar en los textos luces reveladoras que conduzcan a la producción de sentidos— abordar la prosa narrativa de Roberto Bolaño a partir de discusiones como las de “El pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (1991) para entrar en un conflicto de alteridad respecto a qué tan Belano es Bolaño, cuando lo cierto es que cualquier atisbo autobiográfico en su literatura no es más que ficción, propia de su universo creativo. Asumir, entonces, que Arturo Belano es el alter ego de Roberto Bolaño, para distinguir al personaje de ficción de la persona del autor, parece hoy un absurdo. Belano es Bolaño. No es el otro yo en sus relatos, y no lo es tanto por un modo estético práctico como por uno personal que atañe al sujeto histórico que concibe la literatura como un acto político y vital. Esto nos lleva a un grado de conciencia del escritor; al significado y valor mismo que le otorga a su obra y a su función como creador de una historia individual y colectiva. En consecuencia, no hay un desdoblamiento o un Bolaño de doble vida que recurre a un personaje inventado

131

13 Originalmente publicado en *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, UFMG, V. 35, n. 5, 2024.

para encubrir algún secreto, o que busque celosamente separar vida de literatura. Es más: la figura de Belano refuerza, no rehúye ni se distancia de Bolaño, pues ambos complementan y complejizan la identidad de quien escribe. Es, definitivamente, siempre el mismo autor para quien le resulta una estrategia válida y recurso literario eficaz, y también una manera de entender su íntima relación con su oficio creativo, como se evidencia en el uso de una tercera persona a quien le cambia apenas dos fonemas, y de este modo crea un nombre que no es el mismo, pero igual¹⁴.

132 El estudio de Lejeune, no cabe duda, da valiosas luces para quien pretenda discutir sobre el conflicto entre ficción y autobiografía, pues, resulta un texto clave, pero, acá, innecesario. No estamos ante relatos testimoniales o autorretratos que busquen, por diversos motivos, fragmentar la producción del autor, sino frente a una obra entendida como unidad totalizadora, sin matices, que funciona, como afirma Morales (2013, p. 136), más como campo o expansión que como proyecto “histórico” lineal. Su arte narrativo, en lugar de responder a un proceso histórico, responde, mejor, al de un espacio que a una dirección. Campo que, en su expansión aglutinante no fragmentaria, se parece, agrega Morales, más al de una red que interconecta producción y sentidos, unidos por medio de secretas relaciones de complicidad, de colaboración significativa (p. 137).

Podríamos fabular que la obra de Bolaño fue escrita toda y de una vez durante una larga y extenuante noche, y que en lo absorto de la invención no había cabida sino para la imaginación absoluta. Dejemos, pues, por ahora, y hasta el final, lo autobiográfico y al género (referencial) de la literatura íntima, a sabiendas que son categorías que se rozan en estos sutiles espacios limítrofes, y asumamos, en cambio, en lo que viene, que la narrativa de Bolaño, y

14 ¿No resulta curioso, acaso, que Mario Santiago sea Ulises Lima, Concha Urquiza, poeta mexicana, Cesárea Tinajero, y Auxilio Lacouture, Alcira, poeta uruguaya; cuando Bolaño no es más que Belano?

en especial “Detectives”, pese a su fricción innegable con la realidad, es pura ficción. Leamos, entonces, al cuentista Bolaño y no al biógrafo que pretende narrarnos su vida y, ni siquiera, por último, al lector-crítico de Entre paréntesis. Ensayos artículos y discursos (2004), que es donde sí se cruzan autor y narrador; por eso mismo “entre paréntesis”: por ser un conjunto de textos heterogéneos no ficcionales escritos en medio de su incesante actividad creadora, como huecos o suspensión temporal dentro de ese campo expansivo que es su obra. Con todo, interesa dejar claro que, si bien el género referencial enriquece el campo literario, optamos por el rol del lector perspicaz que se halla ante un texto que le ofrece múltiples interpretaciones y le revelan, por sobre conceptualizaciones teóricas, el genio narrativo del autor Bolaño¹⁵. Pienso, por lo mismo, que el libre ejercicio lector permite por sí solo hacerse de versiones del autor, de su obra y del contexto literario e ideológico sobre el cual se mueve, y que a la postre resulta el único y legítimo modo de leerlo ya que de ahí emergen imágenes con profundo sentido humano.

133

En síntesis, si organizáramos la relación personal y profesional de Roberto Bolaño con la literatura, esta debiera ser la de poeta, narrador y crítico, pero, en ningún caso, biógrafo. Todo el Bolaño que conocemos está, no obstante, en su prosa más que, contra su pesar, en su lírica. Sin duda, no existe en los últimos treinta años en las letras latinoamericanas en general y chilenas en particular, un escritor que se haya movido con tanta originalidad creadora. El voraz lector de poesía, el ingenio narrativo y el crítico mordaz conforman, como pocos (como Borges, claro), un modo de entender en su conjunto el oficio de escritor. Y aunque produjo poca poesía, ésta impregna toda su creación: como fuerza protagónica que mueve a los personajes y como procedimiento narrativo que arquea siempre

15 “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos escritores” (Borges, 2023, p. 9). En Prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935).

la oración hacia el verso. Y así como la poesía se inmiscuye y energiza su narrativa, su crítica no lo hace menos, al punto que cuando ingresamos al universo Bolaño resulta casi imposible prescindir de ese lugar fronterizo entre persona-personaje, y no porque como lector se refiera tanto a su obra, más bien porque su vida, que es también su vida literaria, es una y la misma. Bolaño, aceptémoslo, está, de algún modo u otro, siempre escribiendo sobre sí mismo, pero no en el sentido que ya aclaramos, sino por una cuestión estético-ideológica que busca descanonizar al narrador omnisciente, y así, junto al lector, fundar una innovadora zona que permita comprender el mundo imaginario que ofrece su literatura. He ahí su genialidad: provocar los límites que tensionan la ficción con la realidad.

134

Objetivo

Es desde esta perspectiva que quisiera abordar el análisis de “Detectives” (1995-1996), relato que forma parte de la colección de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997). Una lectura sociohistórica, por una parte, y por otra, como guión teatral que a partir de los diálogos que establecen ambos personajes avanza hacia espacios impredecibles que no están más que en la construcción misma del texto. El primero de estos intentos pretende mostrar el horror de la dictadura de Pinochet desde septiembre de 1973, y el segundo, en cambio, demostrar cómo, en las aparentemente ingenuas interlocuciones de los detectives, nos vamos gradualmente adentrando en un discurso que banaliza el mal; el horror que produjo la violencia de Estado en el Golpe del 73. En este contexto, importa abordar tres factores determinantes en el cuento: el universo narrativo de Roberto Bolaño, el contexto sociocultural del Chile de la dictadura y el de la postdictadura (que va de la mano con el neoliberalismo adoptado) y la relativización frente al horror que agazapa un “sentir nacional” latente en el Chile de los últimos treinta años.

Contexto histórico y social

Aunque el eje es 1973, el contexto latinoamericano es de una transición secular (1970-2010). Históricamente, se sabe que el período entre-siglos es de profundas transformaciones que envuelven al conjunto de la sociedad. En el Cono Sur y, en concreto, en Chile, el proceso lo determinan la dictadura, la postdictadura y el asomo de un socialismo renovador como controversial que impregnó con aire esperanzador el escenario regional en la década de 2010. Sin embargo, este impulso reformista se vio superado por las políticas neoliberales que terminaron por hacer sucumbir el nuevo proyecto para una nueva Latinoamérica. El desmantelamiento del Estado por parte de las trasnacionales hizo de la región un negocio altamente lucrativo. La salud, la educación, las pensiones, afectadas por la privatización, mercantilizaron la vida social de los sujetos, pues, será el dinero el único medio de subsistencia y, por lo tanto, causa directa de una crisis social sin precedentes. El mundo del cotidiano, espacio matriz del valor comunitario, se vio coaccionado por el individualismo y la competencia de mercado; la decadencia de la letra, la falta de diálogo, valor supremo del *altercatio*, la pérdida de la comunicabilidad, que socaba el arte de narrar la épica de la verdad: la sabiduría (Benjamin, 2008, p. 12), y desde donde emergía el sujeto histórico, entre otros, son sus efectos sintomáticos. Como consecuencia, la vida se transforma en *show* mediático que promueve el disfrute banal como principio y fin de una existencia fugaz y efímera. Este vacío y debilitamiento identitarios hacen que el sujeto histórico pierda el valor de emprender cualquier acto heroico que le permita *vivir en poeta*¹⁶. Así, al final, triunfa la ignorancia. “La verdad, cuya madre es la historia” (Borges, “Pierre Menard. Autor del Quijote”, 2023, p.

135

16 De acuerdo con la corriente de pensamiento hölderliano, *se vive en poeta*, si no, no se vive; lo que para Heidegger será la base de su reflexión mítica de la intensa relación entre el lugar y la persona (Sharr, 2015, p. 17).

121), pierde validez, pues, se manipula conforme los caprichos del poder, como aconteció con los jerarcas de la dictadura chilena¹⁷.

136 El acto de manipulación más significativo fue, sin embargo, el olvido consensuado, ya que el Chile de la transición, señala Rojo (2023, p. 72), ha sido “menos un desarticulador de los engendros de la dictadura que su complaciente discípulo”. No trajo nada nuevo más que la consolidación morigerada “del *status quo* anterior”. Por eso “post”, porque no lo significa el avance democratizador, sino la continuidad, el consenso: “la etapa superior del olvido” (Moulian, 1997, p. 37). El cambio radical acaba siendo, como dice Richard (2001, p. 27-28 *apud* Chandía Araya, 2023, p. 3), una “democracia de los acuerdos”; una maquina estrategia de “blanqueo” que neutralizó las contradicciones inherentes que dejó la violencia de Estado. El consenso debía disciplinar los reclamos y frenar los desbordes, entre otros, los de la memoria, que se abrían a las reinterpretaciones del pasado agitando esas contradicciones. La solución fue crear una política informacional que hiciera del recuerdo un mero dato informativo y, así, dejar fuera la experiencia irreductible, la resignificación histórica, las lesiones. El consenso, finalmente, hizo de la memoria un tema estático ya que le negó el espacio práctico donde expresar sus tormentos y vivificar la materia herida del recuerdo. Saldó por oficio su deuda con el pasado, pero sin quemarse en las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos (Chandía Araya, p. 3).

Es acá, pues, donde se halla Bolaño, como sujeto histórico y como escritor. Como escritor inserto en este clima de mutilaciones, haciendo suyas herramientas de la posmodernidad y con consciencia plena del hombre moderno ideológicamente comprometido con el

17 La cifra oficial de DDHH señala a 40.175 los damnificados: ejecutados políticos, detenidos desaparecidos y víctimas de prisión política y tortura (Del Pozo, 2009, p. 230).

deber de revelar la verdad histórica. Este y no otro es el lugar de enunciación de nuestro autor.

Habla e identidad chilenas

Otra cuestión que requiere ser aclarada es la que se refiere al nivel discursivo primordial, originario, señala Morales (p. 138), siguiendo a Benveniste: el nivel de la enunciación, quien lo define como el “acto individual” de “apropiación de la lengua”; la acción de poner la lengua en discurso, o sea: narrar. Siendo así, en el caso de la enunciación narrativa en Bolaño, y específicamente, en “Detectives”, ¿a qué comunidad le narra? A la chilena, debido a que es un cuento que, como sólo algunos, sí tiene “domicilio”; que no es, como no pocos, transitorio (p. 139), pues hay un uso lexical al servicio de la verosimilitud de un sujeto específico que habla: los detectives. Un diálogo en todo momento coloquial que funciona como táctica (De Certeau, 2000, p. 26) “caprichosa” del autor, en la medida que recurre, a veces desfazado por los años y o por la falta de interlocución, seguramente, a un marcado esfuerzo de retener ese habla de cuando vivió en Chile (me parece que ese registro es exclusivo de la población octogenaria y, por eso, en un irreversible desuso). Por cierto, referirme al léxico que utiliza Bolaño en el cuento traspasa las intenciones de este estudio, sin embargo, resulta pertinente ese guiño suyo de recobrar deliberadamente términos que no son del todo usuales, pero que aproximan y le dan un carácter histórico al diálogo de los personajes¹⁸.

137

18 No me referiré a voces que no son singulares de Chile, y que con seguridad son adquiridas en México o Barcelona, ni a otras que son patrimonio latinoamericano, aunque sí a aquellas que son exclusivas del habla chilena de esos años, entre otros, los vocablos ‘colisa’, ‘poto’, ‘malones’, ‘gaucháda’, ‘gallo’, ‘apechugar’, ‘¿cachai?’, ‘embromaba’, ‘puchos’, ‘mina’ (también argentino), y las locuciones ‘me pillaste chanchito’, ‘picáda de putas’, ‘mala cueva’, ‘codearse con los más gallos’, ‘tira reculádo’, ‘al tiro’ [el tachado es mío].

El trasfondo que sustenta este habla no es sino la identidad que sostiene a estos sujetos. La identidad, y digamos sujeto-identidad, como la cultura, no son nunca un constructo fijo e inmutable, no se construyen de una vez y para siempre, ni algo que traemos a priori como una abstracción metafísica o una esencia. Tal condición se construye, por el contrario, relacionalmente, en y con el otro, en el intrincado contacto de todos con todos. “El sujeto, individual, o colectivo no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo” (Cornejo Polar, 2003, p. 15). Pero los hechos revelan que estamos en falta ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta. En el caso chileno específico, Subercaseaux (1999, p. 149-163), lo atribuye a un déficit de espesor cultural que ha sido interferido por las políticas de la elite impidiéndole su libre circulación y evitando a la vez su mezcla y diversidad. Lo que conlleva, finalmente, a su debilitamiento, e, incluso, a su extinción. El racismo velado, el sistemático blanqueamiento de la población, el centralismo cultural, la urbanización acelerada, la represión indígena y, por qué no, la balcanización del territorio, han hecho que todo circule, al menos hasta hace veinte años atrás, ahí no más, a la chilena.

Jorge Larraín, en su libro “Identidad chilena” (2001), confirma, sin embargo, algo relevante: que la dictadura renovó en su afán refundacional una de las versiones más antiguas de la identidad chilena: “la versión militar-racial” (p. 8). Esta versión se sustenta básicamente en la tradición bélica que tempranamente vincula el espíritu guerrero con el Estado, y en que la nacionalidad sería fruto de las guerras de Independencia y de las de fines del siglo XIX. Con estos ingredientes, la elite se encargó de configurar un discurso victorioso que moldeó un sentimiento y una conciencia propiamente nacional: la “chilenidad” (p. 145). Destaca en ella fuertemente el factor racial promovido por las Fuerzas Armadas y, en particular, por

el Ejército de Chile. Larraín nombra tres elementos que se articulan en esta promoción.

El primero contiene tres momentos. Uno, la guerra victoriosa contra los mapuche y la ocupación de su territorio; dos, el triunfo contra los españoles y la consecuente emancipación; y tres, la consolidación del Estado-nación mediante la Ocupación de la Araucanía y el triunfo de la Guerra del Pacífico. Un factor decisivo, señala Larraín (p. 146), es que son guerras victoriosas y de las cuales se afianza una identidad triunfalista que más tarde reforzará el ímpetu militar golpista, amparada en la perorata castrense del vencedor, jamás vencido. El segundo, y que deriva del primero, es el papel central del Ejército en la construcción de la identidad nacional, “no sólo porque es el protagonista de las diversas guerras, sino también porque de algún modo se le considera como una institución anterior a la propia nación” (p. 147). Se trata de un Ejército integrador, civilizador y progenitor de la nacionalidad chilena, cuna de generales que llegaron a ser presidentes, como O’Higgins y Pinochet. Y el tercero, es aquel que habría surgido entre la sangre indígena y la sangre de los soldados españoles. “Esta amalgama se efectuó en el crisol de la guerra. Así, se conformó un espíritu de raza, del cual el chileno heredó virtudes militares” (p. 148). Este proceso contribuyó a la unidad racial del pueblo chileno basado en una superioridad nacida de la fusión godo-araucana (es la famosa polémica de Palacios, en su *Raza chilena*, de 1904).

La versión militar se enlaza, pues, con la idea de una raza chilena con características especiales, como un elemento central de identidad. De acuerdo con esta versión, la identidad chilena resulta una síntesis homogénea y uniforme; hegemónica, machista y altamente excluyente, en la que la mujer, el pueblo indígena real y todas las diversidades y minorías, no existen, no tienen cabida en la construcción de la cultura nacional. En el fondo, no es sino

un fundamentalismo extremo que recorre la historia republicana y que, de cuando en cuando, resurge como un riesgoso “espíritu patrio”¹⁹.

Detectives “salvajes”

El texto es un diálogo, tipo guión teatral, de dos expolicías que recuerdan episodios sobre su vida y en particular de cuando eran agentes en una comisaría en el sur de Chile durante el Golpe de Estado de 1973. Ya, desde las primeras páginas, el lector percibe que el relato transcurre dentro de un automóvil, conducido por Contreras, que se desplaza por una carretera sinuosa y de noche. La interlocución va siendo, así, levemente interrumpida por advertencias del pasajero Arancibia: “—No te vas a quedar dormido. —Cuidado con el volante. —Mejor no aceleres tanto [...]. —Cuidado que ahora viene una cuesta [...]” (Bolaño, 2019, p. 125 y ss.).

Estas alarmas de Arancibia remiten desde un aquí inmediato de los personajes que dialogan, a un allá dialéctico que va ahondando en episodios de una historia en común. Esta doble enunciación abre un espacio temporal que pragmáticamente avanza y que retóricamente retrocede, revelando gradualmente el sentido del cuento. El viaje motorizado, dijimos, no transcurre por una carretera recta ni iluminada, sino por una vía en inminente peligro. Mientras que la charla detectivesca, no obstante, amena, deja ver a ratos ciertas discrepancias. Este juego pendular produce, pues, una tensión constante entre la particularidad del viaje y el carácter intersubjetivo de la conversación, la que indefectiblemente se conduce hacia el punto que los une: haber trabajado para la dictadura. El diálogo va desde temas baladí hasta otros ligados con represión y muerte,

19 La xenofobia y el racismo de los chilenos durante los últimos procesos migratorios surgidos en la frontera Perú-Bolivia no son ajenos a esta versión, sobre todo contra afrodescendientes e indígenas.

pero siempre entrelazados por un hilo central al borde de la ética sobre el terror de Estado. El viaje, como la conversación, irrumpen intempestivamente. No hay datos que indiquen punto de partida ni conversación previa, sin embargo, al final, sabemos, llegan a destino, acaba el diálogo y con él, el cuento. Todo es simultáneo: el recorrido en carro, la charla y el relato. Pero no en la misma dirección, pues, en la medida que el automóvil avanza, la historia remite al pasado, creando, de esta manera, dos viajes que, si bien concluyen, no cierran nada; quedan suspendidos. “—Ya se ven las luces, compadre, ya estamos llegando, conduzca con calma” (p. 140). Y, por otro lado, la conversación que, aunque termina con la sentencia: “—No, nosotros no hacemos esas cosas [matar opositores]” (p. 141), nos alerta sobre el rol de los detectives en los albores del Golpe. Ambos viajes son, de esta forma, el recorte de un recorrido y de una historia de dos expolicías que a sus veinte años debieron servir a las fuerzas del régimen recién impuesto y, de manera particular y anecdótica, al encuentro con el detenido Arturo Belano, antiguo compañero suyo en el liceo de Los Ángeles, a quien salvarían de un interrogatorio flagelante.

141

El diálogo que entablan los dos exdetectives durante todo el viaje, permite leer el cuento a partir de dos fenómenos histórico-culturales que, en su conjunto, configuran, creo, el eje central del relato, cual es la naturalización de la violencia de Estado aplicada por las fuerzas cívico-militares desde el 11 de septiembre de 1973. El primero es, precisamente, el carácter militar-racial que se escurre por medio del diálogo que entablan y que, entre otras cosas, intenta distorsionar la historia, y el segundo, la experiencia que viven en la comisaría de Temple, en Concepción, en el episodio con Belano, cuya ayuda o protección pretende aplacar el mal. Cada tema tratado, pese a su aparente banalidad, oculta, no obstante, el negacionismo y la normatividad del horror infligido por la dictadura. El viaje en automóvil, por su parte, tampoco queda fuera de este

blanqueamiento, pues, en la medida que avanza, fija la mirada en el futuro, rehuyendo, de esta forma, el trauma del pasado. Si bien los juicios morales que emiten Arancibia y Contreras intentan relativizar valóricamente los hechos, lo cierto es que “Detectives”, como unidad simbólica, como conjunto de significado, resarce la farsa a favor de la verdad histórica, como práctica de la memoria.

142 Vamos a abordar, entonces, estos fenómenos que vertebran el relato. Se puede decir, en general, que al expresarnos revelamos lo que somos. El interlocutor atento subentenderá incluso aquello que no decimos literalmente porque ahí, en omisiones y puntos de vista, emerge nuestra identidad. En la primera página de “Detectives” aparecen las palabras “corvo”, “océano Pacífico” y “silencio”. Aparentemente, resultan inofensivas, pero cuando quienes las emiten son los detectives, se abre una herida sangrante en la memoria colectiva nacional. El corvo, emblemático en el imaginario del Ejército chileno, fue usado en la práctica del exterminio, pues, con él degollaron a los líderes opositores que luego fueron lanzados desde helicópteros al Pacífico. En este sentido, el mar “—Dicen que acalla los ruidos, los ruidos inútiles [...]” (p. 123). Acallar el ruido inútil no es sino una manera de justificar el “vuelo de la muerte”, la inhumana acción de hacer desaparecer los cuerpos de detenidos desaparecidos. El relato, de este modo, inicia de forma incisiva, aunque a trasluz y entrelíneas, con la verdad histórica, pero distorsionada por esta identidad particular de los sujetos que pretenden neutralizar la barbarie. Esto responde a esa fórmula de consenso que señala Richard (2001, p. 28), pues, el nuevo escenario neoliberal debe contar con una versión que indiferencie la diferencia, no dejando cabida para resignificaciones alternativas que trastocuen la materia herida del recuerdo.

Esta estrategia se da por medio de una autoconvicción. El relato militar-racial no admite matices: es la única y verdadera historia, no hay otra. Los detectives son vencedores; han acallado

al enemigo subversivo y ruidoso. Pese a ello, se consideran sujetos “nacidos y preparados para sufrir” (p. 124-125). Acá surge otro rasgo: el que la autoconvicción adolece de una subestimación personal, puesto que aquella versión triunfalista no se sustenta en la verdad, sino en la retórica marcial que la elite utilizó para concientizar a la tropa, a policías sin rango y acostumbrados a obedecer²⁰. Una de esas farsas era la de estar en un estado de guerra permanente, y que será no otro que el cadete, el soldado sin nombre, el mártir olvidado: el indicado a salvar la patria. Fue el bálsamo que los condujo a las calles y a los cuarteles. Incluso a matar.

Es inevitable que toda esa manipulación terminara en frustración y una de las manifestaciones de la frustración es la baja autoestima, antesala de la agresión y la violencia. En “Detectives” donde más se evidencia es en el trato que reciben mujeres y homosexuales. Como dice Larraín, ese fundamentalismo contiene todos los rangos del machismo extremo y la exclusión contra las diferencias. Esto queda de manifiesto en dos pasajes que develan esa identidad militar-racial. Una es la homofobia (p. 127-129):

143

- ¿Y qué me dices de Raulito Sánchez? [el diminutivo funciona como peyorativo de los homosexuales] [...].
- Dicen que murió en la cárcel [...].
- Dicen que tenía los pulmones destrozados [...].
- ¡Su perdición fueron las putas!
- Pero si Raulito Sánchez era colisa.
- No tenía idea, te lo prometo. El tiempo no respeta nada, caen hasta las torres más altas [...].
- Yo lo recuerdo como un gallo muy hombre [...].
- Esos son los misterios de la condición humana. En cualquier

20 En el Chile de mi infancia era corriente el desprecio por los carabineros rasos: ignorantes, incultos, irracionales, sumisos. La mayoría de descendencia pobre, muchos mapuche, también. Eso se extendía, sin duda, a militares y a policías civiles sin rango, como nuestros detectives.

caso, el Raulito nunca probó una mina.
—Pero bien hombre que parecía.
—En Chile ya no quedan hombres, compadre [...].
—¿Cómo que no quedan hombres?
—A todos los hemos matado.
—¿Cómo que los hemos matado? [...] Y lo tuyo fue en cumplimiento del deber.
—¿El deber?
—El deber, la obligación, el mantenimiento del orden, nuestro trabajo [...].

La otra, la misoginia (p. 132):

144

—De esa comisaría sólo recuerdo a las putas.
—Yo nunca me acosté con una puta.
—¿Cómo puede decir eso, compadre?
—Me refiero a los primeros días, a los primeros meses, después ya me fui maleando.
—Pero si además era gratis, cuando te acuestas con una puta sin pagar es como si no te acostaras con una puta.
—Una puta es una puta siempre.
—A veces me parece que a ti no te gustan las mujeres.
—¿Cómo que no me gustan las mujeres?
—Lo digo por el desprecio con el que te referís a ellas.
—Es que al final las putas siempre me amargan la vida.
—Pero si son la cosa más dulce del mundo.
—Ya, por eso las violábamos [...].
—Pero si no las violábamos, nos hacíamos un favor mutuo. Era una manera de matar el tiempo. A la mañana siguiente ellas se iban tan contentas y nosotros quedábamos aliviados. ¿No te acuerdas? (p. 132).

La reducción de la hombría al plano genérico, a la sexualidad y al vigor masculino de soportar o no los tormentos de la tortura,

por una parte, y por otra, la cosificación de la mujer, el desprecio por las prostitutas y la relativización de la violencia de género, de parte de quienes ostentan el poder, hablan acá por sí solos y, por lo tanto, me resulta innecesario insistir en ello. Aunque sí me interesa reparar que detrás de esas fobias y arbitrariedades, los detectives esconden la debilidad detrás de la soberbia, propia del armado contra el desarmado: “—En esa época éramos tan sobrados que no nos quitábamos las pistolas para pasar lista” (p. 134). La obsesión por las armas, podemos agregar, es otra expresión de esa identidad, pues es la que les otorga poder y prolongación de su virilidad. De hecho, el cuento parte con la pregunta: —“¿Qué armas te gustan a ti? —Todas, menos las armas blancas” (p. 123). Y, más adelante, se refieren a las de fuego: un “bazooka” y un Magnum (p. 125-126).

En conclusión, intentando configurar esta versión militar-racial de la que habla Larraín, y que se habría renovado y fortalecido durante la dictadura, está subrepticamente enunciada a lo largo del diálogo de los detectives: el sentido de superioridad, el patriotismo, el machismo, la homofobia, el apego a las armas y, en general, la superficialidad y ligereza con que tratan los temas, reflejan un tipo de sujeto determinado por un sesgo irreductible de la chilenidad. Un carácter en el que predomina, antes que la reflexión y la tolerancia, la acción. Es una identidad de cuño práctico, basada en un actuar desde el poder y por medio de la fuerza, y, en consecuencia, se trata de una hegemonía relativa, cuando no corrompida. Estas interlocuciones lo confirman: “[...] en este país no existen los tipos duros. —Chile es un país de maricones y asesinos. —No quedan hombres; sólo quedan durmientes. —Yo soy bien chileno” (p. 126-131).

Pero esta relativización del poder tiene la contraparte del miedo y la cobardía. Los detectives son supersticiosos, seres desesperanzados; no son libres ya que viven atrapados en sus pesadillas, en la paranoia de sentirse perseguidos por los fantasmas del pasado: sus víctimas indefensas. Por ejemplo, cuando se refieren

a la homosexualidad de Raulito Sánchez: “—Esa es una afirmación muy tajante, compadre, tenga cuidado con lo que dice. Los muertos siempre nos miran. —Qué van a mirar los muertos [...] Los muertos son una mierda. —[...] Lo único que hacen es joderle la paciencia a los vivos” (p. 127).

146 Los victimarios, incapaces de aceptar su responsabilidad, cargan con la culpa, y, por eso, han recurrido al pacto de silencio o al mentir compulsivo, como tácticas neutralizadoras. En el fondo, eluden la verdad, huyendo. El viaje en automóvil refleja eso: los detectives escapan inútilmente del pasado. Pero esto no es una excepción, ya que los detectives, como muchos personajes de Bolaño, son sujetos desahuciados que viven al límite de la marginalidad. Son sobrevivientes que carecen de un espacio comunitario (Morales, p. 140). En sus diálogos no hay más referencias que a hechos puntuales relacionados con ese pasado, ya que han perdido toda otra demarcación, toda otra experiencia de vida que los reubique o substraiga de esa totalidad, incluso de ese espacio claustrofóbico que es el automóvil, que los orilla, los oscurece, o, mejor, los siniestra. En la lectura conseguimos percibir el frío amenazador, pero no como el de seres difusos, sino que, por medio de la magia del relato, palpables, visibles, para ser claramente contemplados en su verdad verdadera.

El segundo fenómeno, el de la anécdota con Arturo Belano, es la piedra de tope del cuento. Existe, en cambio, una inflexión en el discurso. Si el diálogo anterior giraba en torno a recuerdos y anécdotas, desde la pregunta: “—¿Te acuerdas del compañero de liceo que tuvimos preso?” (p. 132), el tono de la conversación adquiere desde entonces un matiz distinto ya que no hay un diálogo propiamente tal, sino una reconstrucción de los recuerdos. Lo que se habla ya lo han tratado antes, lo saben en detalle, pero vuelven sobre lo mismo porque les produce una suerte de disfrute. Me parece, por lo demás, que es el ritmo normal que mantenemos cuando nos

juntamos con viejos amigos. Pasamos de la información al recuerdo, porque solemos rememorar situaciones gratas. “—Fui yo el que se dio cuenta que estaba entre los detenidos, aunque todavía no lo había visto personalmente. Tu sí y no lo reconociste” (p. 132).

Arancibia lee el nombre Arturo Belano en la lista de presos, pero Contreras es quien lo ve, sin reconocerlo. Para ambos, sin duda alguna, resulta grato recordar la anécdota. Pero también se crea una admiración sobre Belano, el loco Arturo. Primero, porque a los quince años se había ido a vivir con su familia a México, y eso para dos provincianos como Arancibia y Contreras, era un hecho importante, pues, lo convertía, en ese contexto territorial y social chileno de entonces, en una suerte de joven famosillo. Pero incluso antes, como compañero de liceo ya gozaba de cierta fama. “—Era amigo de todos, pero se codeaba con los más gallos. —Tú nunca fuiste amigo suyo. —Pero me hubiera encantado, esa es la pura verdad” (p. 134).

147

Reaparece, así, otra vez, el sentido de inferioridad. Como causa ahora del provincialismo, se reducen como sujetos. Esto no se dice, sin embargo, podemos inferirlo, rehuyendo la figura del autor (¡Cómo juega en esta parte Bolaño con el lector!). Un tipo que se codea con los mejores, intelectualmente superior, libresco, culto e incipiente escritor, ¡cómo habría de ser amigo de dos futuros detectives! Resulta un prejuicio, es cierto, pero la lectura de este pasaje permite esa interpretación. Además, son los mismos policías quienes lo enaltecen. Está claro que lo sobreestimaron y que, en la comisaría les resultó agradable después de cinco años reencontrarse con él, más aún en que ahora los “más gallos” son ellos, los que gozan de superioridad, de la facultad de ayudarlo, de decidir su suerte. Surge acá la disyunción entre el deber y la subjetividad del sentido común. Los detectives optan por la segunda. “—Sí, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile. —Qué mala cueva. —Qué buena cueva, caer justo en nuestra comisaría” (p. 133).

Belano, el más joven de los detenidos, está incomunicado, pero se alegra cuando es reconocido por sus excondiscípulos, porque sabe, o intuye, nunca se sabe, que no será torturado. Los detectives, de este modo, juegan al rol de verdugos/salvadores, y eso los enaltece. Los enaltece porque es el loco Belano, el popular y amistoso muchacho del liceo.

—La verdad es que se alegró.

—Me parece que lo estoy viendo.

—Pero si tú no estabas allí.

—Pero tú me lo contaste. Le dijiste ¿tú eres Arturo Belano, de Los Ángeles, provincia de Bío-Bío? Y él te contestó sí, señor, yo soy [...].

—Y entonces tú le dijiste ¿no te acordai de mí, Arturo?, ¿no sabís quién soy, huevón? Y él te miró como diciéndose ahora me torturan a mí o yo qué le he hecho a este tira conchesumadre.

—Me miró como con miedo, es verdad.

—Y te dijo no, señor, no tengo ni idea, pero ya comenzó a mirarte de otra manera [...].

—Me miró como con miedo, eso es todo [...].

—[...] Y él hizo como un esfuerzo muy grande porque habían pasado muchos años y en el extranjero le habían pasado muchas cosas, más de las que le estaban pasando en la patria [...] (p. 133-134).

148

De estas interlocuciones podemos deducir, por último, una cuestión más sobre la figura del detenido y el carácter de sus celadores: la minimización del golpe en comparación con el hecho de Belano de haberse ido a vivir a México. Cambiar de país con la familia, dentro de América Latina, ¿puede ser más significativo que la experiencia sufrida en el contexto de una de las dictaduras más atroces del Cono Sur?...

Ahora bien, a pesar del intento permanente de desvirtuar los hechos, de amenizar lo sucedido dentro de la comisaría, los detectives

abusan del poder, incluso, por ejemplo, en el trato deferente para con Belano. Recordar el episodio específico como un favor “humanitario” no es más que reflejo oblicuo de la conducta con el resto, los no-Belano. Así lo recuerdan:

- [...] Belano se había quedado solo, todavía faltaban horas para la llegada de una nueva remesa, y estaba con el ánimo por los suelos.
- Es que adentro flaquean hasta los más gallitos.
- Bueno tampoco se habría quebrado, si a eso vamos.
- Pero le faltaría poco.
- Poco le faltó, es verdad.
- Y encima le pasó una cosa bien curiosa. Yo creo que por eso me he acordado de él (p. 136).

149

Antes de abordar esa cosa bien curiosa, detengámonos en ese juego macabro de sobreestimar para luego subestimar la figura del prisionero. Belano era de los “más gallos”, pero, aunque no se quiebra, poco le faltó... Se les reconoce a Raulito Sánchez como al loco Arturo ser hombres duros, pero el implacable apremio de la represión los ablanda a todos, sin excepción: la “hombría” de Raulito Sánchez o la “gallardía” de Belano. Ese sentimiento de supremacía de quienes están del lado del poder oficial resurge una y otra vez en los recuerdos de Arancibia y Contreras. Pero más aún: permite siempre, a partir de ellos, comprender el conjunto. Si Belano es la excepción, no es difícil imaginar la regla, la que llevó a engrosar la fatídicamente cifra apuntada más arriba.

Desde ese hecho curioso se revela de frente el “salvajismo” de los detectives como integrantes de la policía secreta de Pinochet. En el viaje se refieren a los incomunicados, a la rutina diaria de sacarlos al baño, al hambre, al miedo. Cuentan que en el corredor, entre el gimnasio donde estaban los presos y el baño, había “un espejo

pequeñito” que los detenidos lo usaban para constatar su aspecto (barba, peinado) (p. 136-137). Belano al estar incomunicado, nunca se duchó, ni afeitó, pues no tenía los utensilios, ni ropa, nada. “— Bueno, el caso es que cuando Belano pasaba con la cola de los presos nunca quiso mirarse al espejo. ¿Cachai? Lo evitaba. Del gimnasio al baño y del baño al gimnasio, cuando llegaba al corredor del espejo miraba para otro lado. —Le daba miedo mirarse”. Hasta que un día, “luego de haberlo pensado toda la noche y toda la mañana”, y al saber que su suerte había cambiado, “decidió mirarse al espejo, ver qué cara tenía” (p. 137).

—¿Y qué pasó?

—No se reconoció.

150

—[...] al pasar junto al espejo se miró de golpe la cara y vio a otra persona.

—Entonces tú pensaste que se había vuelto loco.

—Yo no sé lo que pensé, pero con franqueza tuve miedo.

—[...] yo me di cuenta al tiro que me embromaba [...] él se largó a hablar del espejo, del trayecto que tenía que recorrer cada mañana y de repente me di cuenta que todo era de verdad, él, yo, nuestra conversación (p. 137).

Contreras entonces toma una decisión: llevarlo de noche al corredor y mirarse otra vez, pero con él a su lado, “con tranquilidad, y dime si no eres el mismo loco de siempre” (p. 138). Se van al espejo.

—Y cuando llegamos al espejo le dije mírate y él se miró [...] y luego desvió los ojos, sacó la cara del espejo y se estuvo un rato mirando el suelo.

—¿Y qué?

—Eso le dije yo, ¿y qué?, ¿eres tú o no eres tú? Y él entonces me miró a los ojos y me dijo: es otro, compadre, no hay remedio [...] en todo caso él lo notó [el miedo de Contreras] y se me quedó

mirando y yo me pasé una mano por la cara y tragué saliva porque otra vez tenía miedo (p. 139).

Al detective se le ocurre entonces otra idea:

—Le dije: mira, me voy a mirar yo en el espejo, y cuando yo me mire tú me vas a mirar a mí, vas a mirar mi imagen en el espejo, y te vas a dar cuenta de que soy el mismo [...] que la culpa es de este espejo sucio y de esta comisaría sucia y del corredor mal iluminado [...].

—Me planté delante del espejo y cerré los ojos. Y luego los abrí [...] de golpe, al máximo posible, y me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esa persona vi a un tipo de unos veinte años, pero que aparentaba por lo menos diez más, barbudo, ojeroso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro [...] y entonces Belano dijo: oye, Contreras, ¿hay alguna habitación detrás de esa pared? —[...] No, le dije, que yo sepa detrás sólo está el patio. ¿El patio donde están los calabozos?, me preguntó. Sí, le dije, donde están los presos comunes. Y entonces el muy hijo de puta dijo: ya lo entiendo [...] qué chuchas es lo que ahora entendís [...] Así que volví a mirar el espejo y vi a dos antiguos condiscípulos, uno con el nudo de la corbata aflojado, un tira de veinte años, el otro sucio, con el pelo largo, barbudo, en los huesos, y me dije: joder, ya la hemos cagado, Contreras, ya la hemos cagado. Después cogí a Belano por los hombros y me lo llevé de vuelta al gimnasio. Cuando lo tuve en la puerta me pasó por la cabeza la idea de sacar la pistola y pegarle un tiro allí mismo, era fácil [...] Pero por supuesto no lo hice.

—Claro que no lo hiciste. Nosotros no hacemos esas cosas, compadre.

—No, nosotros no hacemos esas cosas (p. 140-141).

El arte Bolaño: el lector

El episodio del espejo marca varias situaciones. Si Belano señala que no se reconoce, lo mismo le sucede luego a Contreras, pues, cuando dice me “miré y vi a alguien”, es que ya no es a él a quien ve, sino a otro. Paradojalmente, de ser Belano, que por su aspecto desgreñado no se reconoce, acaba siendo Contreras quien ya no es el mismo, y ese cambio no es físico, como el del preso, sino síquico; una crisis identitaria que lo aterroriza. Mientras Belano mantiene la calma, a Contreras lo domina el miedo y la autoconvicción de que la han cagado. (Acá, el plural es otra forma de aminorar el daño y no asumir responsabilidades individuales). La han cagado, pues, entre él y Belano, pese a la obvia semejanza, los separa un posicionamiento histórico y una conducta ética insondables. Por eso, siente el impulso de matarlo, porque es propio de su carácter: expurgar la culpa con la muerte, o sea, con más culpa. Pero, no lo hace: contiene su frustración y rabia. Acto, por cierto, que no lo redime, ya que el episodio del espejo sigue habitando en él como un fantasma ineludible del pasado.

El actuar de Belano, por su parte, tendría dos aristas. Una relacionada con su propia identidad de quien acepta su destino, cuestión que lo dignifica o, mejor aún, lo humaniza, ante sí mismo, ante sus condiscípulos y sobre todo ante el colectivo. Ya que, sabe, no está solo: es parte de un grupo que ha sido víctima de la injusticia del poder represivo, así la suerte lo haya puesto en la comisaría de Temple. Eso, sin embargo, no atenúa el mal, porque el preso Belano es todos los presos por la dictadura. Lo mismo los detectives, por igual, son todos los victimarios, pese al vano esfuerzo de banalizar el horror. Salvar a Belano no los hace mejores ni exime de culpa, no obstante. Consecuentemente, el no reconocimiento de Belano es superficial, de aspecto, no afecta su integridad, en cambio el de Contreras es interior, profundo, no tiene vuelta atrás.

La segunda lectura tiene que ver con el universo o arte Bolaño y con la pregunta “¿hay alguna habitación detrás de esa pared?”. Como dijimos más arriba, la obra narrativa de Bolaño se asemeja al de una red de múltiples interconexiones con el mismo o con otros textos, en los que aparecen secretas relaciones cómplices y solidarias de significado. Esto se conecta, sabemos, con “¿qué hay detrás de la ventana?” (Bolaño, 2019, p. 745), pregunta con la que termina *Los detectives salvajes*. No vamos a forzar conjeturas inútiles, únicamente plantear lo obvio, y que trasciende la semejanza de nombre detectives. Cuando Contreras le confirma lo que hay detrás de la pared, Bolaño se limita sólo a decir que ya lo entiende. Y no dice más. En lo literal, lo que hay es el patio donde están los calabozos. En la novela, aunque no hay respuesta, sólo un recuadro punteado, una ventana disuelta, hay también, como en el cuento, silencio absoluto. Es decir, en ambos relatos los finales quedan abiertos a la libre interpretación, al desafío de adivinar la intrigante secreta intención del autor, porque la naturaleza nos insta a avanzar, a buscar en medio de la oscuridad, posibles salidas. Bolaño no es el que ilumina: somos los lectores los potenciales portadores de la verdad. Esto, al ser una constante en su narrativa, define un modo absolutamente novedoso y original de concebir la literatura, porque la sitúa no en el acto individual de la escritura, sino en el ejercicio colectivo de la lectura; deposita en el lector una nueva relación con la creación estético-literaria. En otras palabras, deconstruye, desedifica la literatura, resituándola del otro lado, del lado del lector. Al destronar el aura clásica del escritor, Bolaño instala la obra en medio de la vida cotidiana, como un bien común (como un derecho, diría Cándido), disponible para ser aprovechada por todos²¹.

153

Así, pues, ¿qué hay detrás de la pared, aparte de los calabozos de los presos comunes? Están los otros como él. Entonces, la realidad

21 Ver nota 18.

se amplía, física y subjetivamente. Física porque el reflejo del espejo derriba la pared y extiende el espacio, transforma la comisaría de Temple, creando, de este modo, una sola, sin fragmentos ni límites interiores que bloqueen. El cuartel en la medida que es conocido por el detenido deja de ser el mismo porque el conocimiento lo desbloquea. De ahí el desagrado de Contreras, ya que cae en el juego de Belano de revelar la estructura del presidio. Si en Los detectives salvajes detrás de la ventana no hay nada, sólo el misterio, en “Detectives”, detrás de la pared están los presos, los que justificarían la barbarie.

154 Ahora, y para terminar, en el plano subjetivo, cuando el sujeto dice que ya lo entiende, sufre también una transformación interior dada por el grado de conciencia de conocer la verdad histórica y, por lo tanto, de narrarla, y acá es donde, pues, se entronca realidad y ficción, Belano y Bolaño se fusionan, inevitablemente, en el deber de contar lo vivido. El actor-personaje, finalmente, de prisionero termina siendo detective: el sujeto que indaga para darle sentido a su existencia personal y colectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Buenos Aires: Losada, 1971.

----- **Cuentos escogidos**. Caracas: El perro y la rana, 2006.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Poesía precolombina**. Caracas: El perro y la rana, 2008.

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BAJTÍN, Mijaíl. **Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación**. Madrid: Taurus, 1989.

----- **Problemas de la poética de Dostoievski**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

----- **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais**. Madrid: Alianza, 2003.

155

BANDEIRA, Manuel. "Libertinagem". *In: Antología poética*. Rio de Janeiro/RJ: Olympio, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. **La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **La cultura en el mundo de la modernidad líquida**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BELLO, Andrés. **Silvas americanas y otros poemas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Para una crítica de la violencia**. Madrid: Taurus, 1981.

----- **Poesía y capitalismo. Iluminaciones II**. Madrid: Taurus, 1998.

----- **El Narrador**. Santiago: Metales pesados, 2008.

BIANCHI, Soledad. **Lemebel**. Santiago: Montacerdos, 2018.

BISAMA, Álvaro. **Estrellas muertas**. Santiago: Alfaguara, 2010.

BOLAÑO, Roberto. "Detectives" y "Sensini", *In: Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2019.

----- **Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discurso (1998-2003)**. Barcelona: Anagrama, 2004.

BORGES, Jorge Luis. “O narrar uma história”, *In: Esse ofício do verso*. São Paulo/SP: Companhia das letras, 2007.

-----. **Cuentos completos**. Buenos Aires: Debolsillo, 2023.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1997.

CÁNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**. Vol. I (1750-1836). São Paulo/SP: Martins, 1959.

-----. **Crítica radical**. Caracas: Ayacucho, 1991.

-----. “El derecho a la literatura”, *In: Ensayos y comentarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

CERTEAU DE, Michel. **La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer**. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

CHANDÍA ARAYA, Marco. **La Cuadra: pasión, vino y se fue. Cultura, memoria, lugar y sujeto populares en el Barrio Puerto de Valparaíso**. Valparaíso: El Mercurio de Valparaíso, 2012.

156

-----. “‘Sensini’ narrar el horror: el arte de bolaño”. *In: Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 48, n. 92, p. 76-90, mai/ago. 2023.

-----. “Detectives’ salvajes y la banalización del mal: el universo narrativo de Belano/Bolaño”. *In: Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, UFMG, Belo Horizonte, mio/jun, 2024, 34(2). 29–42.

DEL POZO, José. **Historia de América Latina y del Caribe. Desde la independencia hasta hoy**. Santiago: Lom, 2009.

CORNEJOPOLAR, Antonio. **Sobre literaturay crítica latinoamericana**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

-----. “Una heterogeneidad no dialéctica. Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”. *In: Revista Iberoamericana*, Berlín, LXII, 1996.

-----. **Los universos narrativos de José María Arguedas**. Lima: Horizonte, 1997.

-----. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. Lima/Berkeley: CELACP, 2003.

Dh’ALMAR, Augusto. **Juana Lucero**. Santiago: Andrés Bello, 1991.

DURAND, Luis. **Paisajes y gentes de Chile**. Santiago: Zig-Zag, 1953.

ELMORE, Peter. **Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX**. Lima: Mosca Azul. 1993.

FREUD, Sigmund. **El malestar de la cultura**. México: Siglo XXI, 2004.

FUENTES LEAL, Mariela. “Dos cortes en la historia, la cultura y la narrativa

chilenas: *Juana Lucero y La princesa del Babilonia*". In: **Taller de Letras**, n. 42, Universidad de Concepción. Concepción, 2008.

FUSTEL DE COULANGES, N. D. **La ciudad antigua**. Madrid: Edaf. 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización**. México: Grijalbo, 1995.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Obra periodística. Vol. II. Textos costeños-2**. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.

GIANNINI, Humberto. **La 'reflexión' cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio ROLLE. **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: PUVIC y Casa de las Américas, 2005.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. **La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX**. Maryland: University of Maryland at College Park, 1990.

GUZMÁN, Patricio. **Nostalgia de la luz**, Calama: 2010. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=hQ6Ml6Aa8g4>>. Consulta 12 marzo 2023.

HENRÍQUEZ UREÑA, P. **La utopía de América**. Caracas: Ayacucho, 1978.

JOCELYN-HOLT, Alfredo. **El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica**. Santiago: Planeta, 1998.

LARRAÍN, Jorge. **Identidad chilena**. Santiago: Lom, 2001.

LAVQUÉN, Alejandro. **Epopeyas y leyendas de la mitología griega**. Santiago: Tajamar, 2019.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico**. *Suplementos Anthropos*, n. 29, 1991.

LIPOVESTSKY, Gilles. "Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna". In: **Los tiempos hipermodernos**. Barcelona: Anagrama, 2014.

LISPECTOR, Clarice. "Felicidade clandestina". In: **Obras completas**. Rio de Janeiro/RJ: Rocco, 1998.

MANNIS, Patricio. **La guitarra indócil**. Santiago: Lumen, 2017.

MARIACA ITURRI, Guillermo. **El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana**. La Habana:

Casa de las Américas, 1993.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima: Amauta, 2005.

MARTÍ, José. **Obras escogidas en tres tomos**. La Habana: Ciencias sociales, 2002.

MEAD, Margaret. “¿Cuál es el primer signo de civilización y cómo la respuesta se hizo viral?”. In: **La vanguardia**, Barcelona, 14/10/2020.

MENEZES DE, Bruno. **Obras completas**. Belém: Secult, 1993.

MORALEST., Leonidas. **La escritura de al lado. Géneros referenciales**. Santiago: Cuarto propio, 2001.

----. **Novela Chilena Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit**. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

----. **Crítica de la vida cotidiana chilena**. Santiago: Cuarto propio, 2012.

158

----. **Ensayos. Crítica literaria y sociedad**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013.

MORAÑA, Mabel. **Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes**. Madrid: Iberoamérica, 2013.

----. “No hay una síntesis donde todo coexista armónicamente, y esto se debe a la desigualdad”. **La mula**. 07/07/2015.

MOREIRAS, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento”. In: **Revista de Crítica Cultural**, n. 7 nov., 1993.

MOULIAN, Tomás. **Chile actual: anatomía de un mito**. Santiago: Lom/Arcis, 1997.

NERUDA, Pablo. **Para nacer he nacido**. México: Seix Barral, 1978.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Ayacucho, 1978.

PARRA, Nicanor. **Poemas para combatir la calvicie**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PARRA, Violeta. **Décimas. Autobiografía en verso**. Santiago: Sudamericana, 2006.

PIZARRO, Ana (coord.) **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

PRATT, Mary Louise. **Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

- RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1987.
- **La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980**. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX**. Fondo de Cultura Económica. México, 2003.
- RICHARD, Nelly. “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”. *In: Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto propio, 2001.
- ROJAS, Manuel y Mary CANIZZO. **Los costumbristas chilenos**. Estudio y selección. Santiago: Zig-Zag, 1957.
- ROJO, Grínor. “Martí y la identidad”. *In: Las armas de las letras. Ensayos neoarielistas*. Santiago: Lom, 2008.
- **Clásicos latinoamericanos**. Vol. I, El Siglo XIX. Santiago: Lom, 2011.
- **De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)**. Santiago: Lom, 2012.
- **La novela chilena. Literatura y sociedad**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2022.
- “La diferencia de Antonio Cándido”. *In: Caracol*. n. 23, 2022.
- **La cultura moderna de América Latina. Volumen III. Tercera modernidad (1973-2020)**. Santiago: Lom, 2023.
- ROMERO, José Luis. **Latinoamérica, las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- SAID, Edward W. “Hablarle claro al poder”. *In: Representaciones del intelectual*. Madrid: Random House Mondadori, 2007.
- SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. **Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía**. Santiago: Lom, 1999.
- SARLO, Beatriz. “Antonio Cándido: para una crítica latinoamericana”. *In: Antonio Cándido y los estudios latinoamericanos*. Ed., Raúl Antelo. Pittsburgh: University of Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.
- **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una**

discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

-----. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.

SHARR, Adam. **La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar.** Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

SUBERCASEAUX, Bernardo. **Chile, ¿un país moderno?** Santiago: Ediciones B, 1996.

-----. **Chile o una loca historia.** Santiago: Lom, 1999.

-----. **Simón Bolívar y La Carta de Jamaica: Significantes en disputa en la Venezuela contemporánea.** Santiago: Lom, 2016.

VARGAS LLOSA, Mario, **Los jefes. Los cachorros.** Buenos Aires: Debolsillo, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura.** Barcelona: Península, 1980.

160 -----. **Tragedia moderna.** Buenos Aires: Edhasa, 2014.

ZAMBRA, Alejandro. **Poeta chileno.** Barcelona: Anagrama, 2020.

ZANUTELLI, Manuel. **Felipe Pinglo... a un siglo de distancia.** Lima: El Sol, 1999.

Sobre el autor

Marco Chandía Araya (1970) (Viña del Mar, Chile). Licenciado en Educación y Profesor de Castellano (Universidad de Playa Ancha, Chile, 2000), Magíster en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile, 2004), Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Chile, 2012) y Postdoctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada (Universidad de São Paulo, 2015). Tiene experiencia enseñando español en todos los niveles. Docente-investigador en las áreas de Literatura Latinoamericana, Estudios Culturales y Teoría Crítica y Literatura Comparada. Ha investigado con proyectos públicos en Chile y Brasil, publicado libros y artículos científicos en distintos medios. Actualmente es profesor adjunto en la Universidad Federal do Pará, en el Campus de Abaetetuba.

