



Leer desde el sur global

Estudios literarios y operaciones críticas
Diálogos Europa-América Latina
(Siglos XIX al XXI)

Coords.

Mariela Ferrari | Martín Sozzi



OBRAS
COLECTIVAS
SOBRE RESULTADOS/
AVANCES DE
INVESTIGACIÓN

Leer desde el sur global

Estudios literarios y operaciones críticas

Diálogos Europa-América Latina

(Siglos XIX al XXI)

Leer desde el sur global

Estudios literarios y operaciones críticas

Diálogos Europa-América Latina

(Siglos XIX al XXI)

Coords.

Mariela Ferrari y Martín Sozzi

Autoras y autores

Carlos Battilana

Federico Cano

Mariela Ferrari

Silvia Nora Labado

Alejandro Romagnoli

Martín Salinas

Martín Sozzi



Leer desde el sur global : estudios literarios y operaciones críticas : diálogos Europa América Latina : siglos XIX al XXI / Mariela Ferrari ... [et al.] ; Coordinación general de Martín Sozzi ; Mariela Ferrari. - 1a ed. - Florencio Varela : Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2025.
Libro digital, PDF - (Obras colectivas sobre resultados / avances de investigación ; 19)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-91277-3-7

1. Literatura Comparada. 2. Crítica Literaria. 3. Estudios Literarios. I. Ferrari, Mariela II. Sozzi, Martín, coord. III. Ferrari, Mariela, coord.
CDD 808

Secretaría de
Investigación y
Vinculación Tecnológica

Dirección de
Gestión de la
Investigación

Universidad Nacional
ARTURO JAURETCHÉ

Rector: Dr. Arnaldo Medina

Vicerrector: Ing. Miguel Binstock

Secretaría de Investigación y Vinculación Tecnológica: Dr. Patricio Narodowski

Dirección de Gestión de la Investigación: Mg. Dolores Chiappe

Imagen de tapa generada con IA Canva

1ª edición, agosto de 2025

© 2025, UNAJ

Av. Calchaquí 6200 (CP1888)

Florencio Varela Buenos Aires, Argentina

Tel: +54 11 4275-6100

editorial@unaj.edu.ar

www.editorial.unaj.edu.ar

Este libro fue seleccionado, con referato externo, en la Convocatoria de Obras Colectivas 2023, realizada por la UNAJ.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Prólogo	9
I Conformación de los estudios literarios latinoamericanos	
Capítulo 1. La lenta agonía de la teoría literaria en la escuela	
Federico Cano	17
Capítulo 2. Los límites y las posibilidades de la literatura (latino)americana hacia los años del modernismo. La polémica entre Rubén Darío y Paul Groussac	
Alejandro Romagnoli	29
Capítulo 3. “Literatura, sólo literatura”. Enrique Anderson Imbert y su <i>Historia de la literatura hispanoamericana</i>	
Martín Sozzi.....	43
II Proyecciones de la crítica: lo popular en la literatura latinoamericana	
Capítulo 4. <i>Fervor de Buenos Aires</i>: proyecciones retóricas y espaciales en la poesía argentina	
Carlos Battilana.....	57
Capítulo 5. ¿Qué trae el viaje? Los dos lugares en <i>Combi</i>, de Ángela Pradelli	
Silvia Labado	71

**Capítulo 6. La superación del modernismo en la novela
corta de artista latinoamericana finisecular**

Martín Salinas83

**Capítulo 7. El terror fantástico *hauntológico* de Mariana
Enríquez**

Mariela Ferrari97

Epílogo. Para una postulación de América Latina 113

Bibliografía..... 117

Autores 127

Prólogo

*tiempo es que dejes ya la culta Europa
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.*

Andrés Bello, “Alocución a la poesía” (1823)

“Investigar”: rastrear vestigios, indagar, sondear. La tarea de quien emprende el trabajo de investigar consiste en descubrir lo que está por debajo de lo evidente con el objetivo de acceder a una realidad nueva, insólita, desconocida. En el caso de la investigación en el campo de las humanidades, la tarea puede estar vinculada con diversas opciones: rescatar materiales de archivo, realizar ediciones críticas, descubrir sentidos que el paso del tiempo transformó en invisibles, percibir resonancias ocultas entre obras, textos, autores.

Este libro es el resultado de dos instancias vinculadas con el trabajo de investigación que llevamos a cabo en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Por un lado, y como marco general, es el producto de un proyecto de investigación que dirigimos en la Universidad, y que se desarrolló entre los años 2021 y 2024, bajo el nombre “Estudios literarios y operaciones críticas. Diálogos Europa-América Latina (siglos XIX al XXI)”. Por otro, surge de

las presentaciones que realizó un grupo de investigadores (que formaron parte del proyecto mencionado más el aporte de un investigador invitado) en el panel “Límites, márgenes, orillas: aproximaciones y perspectivas sobre lo literario y lo popular en y hacia América Latina”, realizado en el contexto del “III Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos. Las literaturas populares: materiales, poéticas y políticas”, en el mes de octubre de 2023.

Inserta en ese marco institucional, la presente publicación se propone abordar las relaciones entre Europa y América Latina a partir del marco teórico de la literatura comparada y de los giros culturales [*Cultural turns*] (Bachmann-Medick, 2016), y en ese hecho -creemos- radica buena parte de su originalidad. El estudio de la configuración de un discurso crítico que comienza a separarse de las categorías impuestas desde la “cultura Europa”, y de las desviaciones y las diferencias del discurso literario, permitirán apreciar, a partir de corpus diversos de trabajo, una serie de transformaciones respecto de ciertas producciones europeas. Desde otra perspectiva, los análisis teóricos y los estudios dedicados a las obras literarias también permitirán revisar el aporte propio y particular de ciertas investigaciones actuales sobre lo literario y lo cultural. Este es el caso de los conceptos acuñados por Josefina Ludmer, de “literaturas postautónomas” (Ludmer, 2010) o “literaturas desdiferenciadoras (Ludmer, 2004: 103ss.). Desde este punto de vista, en el capítulo “La ciudad. En la isla urbana”, de *Aquí América Latina*, Ludmer apunta lo siguiente: “Supongamos que el mundo bipolar ha terminado y que estamos en otra era. Han cambiado no tanto las imágenes en sí (los mitos

y estereotipos, los personajes y los relatos) sino la forma en que se agrupaban, dividían y oponían. Y también la forma en que se usaban. En literatura caen las divisiones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas de realismo o de la vanguardia, de la literatura pura con la literatura social, y hasta puede caer la diferencia entre realidad histórica y ficción [...], después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes y polaridades tradicionales. Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras [...] que mantienen fusiones y combinaciones múltiples” (Ludmer, 2010: 127). En esta dirección y con la perspectiva de apuntar y orientarse en estas nuevas coordenadas del campo literario, pero también del mapa geopolítico, se sitúa el corpus teórico, crítico y literario de las publicaciones aquí incluidas.

Otra de las contribuciones del libro consiste en la composición de un corpus vasto y heterogéneo. A través de un amplio marco temporal, de diferentes autores y géneros, de la consideración de diferentes discursos (el de la crítica, el de la historia literaria, el de la teoría, el de la literatura, el de la cultura), se podrá apreciar la existencia de una serie múltiple y heterogénea de diálogos, de los que participan diferentes actores y que, complejizados bajo formas diversas y vinculados con discursos dispares, adoptan posicionamientos variables que los artículos de la publicación se proponen recorrer.

El libro está organizado en dos grandes secciones. La primera, “Conformación de los estudios literarios latinoamericanos”, está vinculada con el abordaje de los inicios de los discursos sobre la literatura, de un paradigma teórico-crítico en América Latina que, a partir de un comienzo vacilante y tentativo, alcanzará cierta plenitud en la década de 1980, momento en el cual se consolida el establecimiento de categorías “propias” a cargo de críticos que plantearon, como Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar o Antonio Candido, -por solo mencionar a algunos de los más importantes- modelos interpretativos acordes con la complejidad del proceso de constitución y desarrollo de la literatura latinoamericana.

Tres trabajos componen esta primera sección. Federico Cano, en “La lenta agonía de la teoría literaria en la escuela”, se pregunta por el lugar que tanto la teoría como la crítica literaria conservan en la escuela secundaria argentina. Alejandro Romagnoli, en “Los límites y las posibilidades de la literatura (latino)americana hacia los años del Modernismo. La polémica entre Rubén Darío y Paul Groussac”, analiza el modo en que la polémica entre los autores mencionados constituyó un episodio clave de la historia literaria latinoamericana. Martín Sozzi, por último, en “‘Literatura, sólo literatura’. Enrique Anderson Imbert y su *Historia de la literatura hispanoamericana*”, se propone establecer el lugar que ese libro ocupa en la historiografía literaria latinoamericana.

La segunda parte del volumen, “Más allá de las proyecciones de la crítica: lo popular en la literatura latinoamericana”, considera tanto las relaciones establecidas entre ciertos textos literarios, como así también las planteadas en algunos géneros, a partir del desvío de

algunos paradigmas europeos consolidados. En torno a esos paradigmas, la literatura latinoamericana -si bien en algunos casos continuó siendo fuertemente epigonal: *María*, de Jorge Isaacs, podría ser un caso característico (González Echevarría, 2000: 37)- comenzó también a plantear diferencias propias de una literatura que, luego de las sucesivas independencias nacionales, y a partir de su tenue consolidación hacia finales del siglo XIX, continuó buscando las coordenadas de su expresión propia. Los análisis de obras incluidos en esta segunda sección demuestran esa búsqueda de una identidad (o, de manera contrapuesta, el cuestionamiento de una identidad literaria asumida como unívoca) en un universo nacional, local, global, territorial cada vez más complejo, a lo largo de los siglos subsiguientes y hasta el presente siglo XXI.

Componen esta sección del libro cuatro trabajos. Carlos Battilana analiza las proyecciones que el primer poemario de Borges –*Fervor de Buenos Aires*– tendrá en la poesía argentina posterior. Por su parte, Silvia Labado considera que los desplazamientos espaciales en *Combi*, la tercera novela de Ángela Pradelli, resultan obturados por la violencia de Estado y la represión policial. Martín Salinas, en “La superación del modernismo en la novela corta de artista latinoamericana finisecular”, indaga en la mirada del artista latinoamericano como consumidor e intérprete de la tradición europea. Finalmente, Mariela Ferrari investiga en “El terror fantástico *hauntológico* de Mariana Enríquez” una revisión de los sentidos de lo fantástico en algunos relatos de la autora argentina a partir de las representaciones de lo infantil, lo femenino y lo familiar.

Consideramos que el libro que el lector tiene entre manos puede resultar un aporte tanto para el investigador y el lector interesado en el campo de la literatura y la cultura, como para los estudiantes del Ciclo de Complementación Curricular en Letras, carrera que comenzó a dictarse en la UNAJ en agosto de 2023. Pero, en la misma orientación, el libro abre el juego a la discusión de otras perspectivas de entrada más actuales respecto de la literatura y lo literario, en los “diálogos” (sin obviar, en un sentido más amplio, los debates, polémicas, discusiones y contradicciones) entre ámbitos tradicionalmente diferenciados, adoptando, no obstante, un posicionamiento crítico situado (territorial, regional) y, simultáneamente, abierto a otras formas de lo colectivo que trascienden lo engañosa o, al menos, cuestionablemente “universal”, “mundial” o “global”.

Florencio Varela, 29 de mayo de 2024

Mariela Ferrari

Martín Sozzi

I

**Conformación de los estudios literarios
latinoamericanos**

Capítulo 1

La lenta agonía de la teoría literaria en la escuela

Federico Cano

Resumen

En el marco de los estudios literarios, la reflexión alrededor de la enseñanza de la literatura ha quedado marginada o postergada, a pesar de que es en la escuela donde la literatura encuentra su territorio de mayor circulación lectora. Esta exposición, sin embargo, no intenta reponer las modalidades contemporáneas del vínculo entre literatura y políticas educativas. Se buscan señalar, más bien, los límites pedagógicos de la *ausencia inversa*: la desaparición lenta de la teoría literaria de las escuelas. Es extraño, apenas excepcional, que la teoría literaria aparezca en la escuela y que lo haga como tal: con sus nombres propios, sus corrientes teóricas, sus debates y polémicas. La teoría literaria, como disciplina que regula conceptualmente el abordaje posteriormente pedagógico de los textos literarios, no aparece como campo de estudio en sí mismo: regula, pero no tiene su contralor. Los autores y las escuelas de la teoría y la crítica –que el docente conoció en su formación en profesorado y universidades, con por lo menos tres niveles de Teoría Literaria- no son puestos en

debate. Ciertamente, la enseñanza literaria pierde un espesor extraordinario al ocultar la sala de máquinas detrás de los dispositivos que hacen de la lectura de ciertos textos *otros* textos, incluso enseñables.

Palabras clave

Educación – Teoría Literaria – Transposición crítica

Si toda operación crítica y teórica se desarrolla en un conjunto de imágenes y conceptos que abren el espacio de una reflexión, el trabajo sobre las literaturas y los conurbanos impone metáforas territoriales. La literatura, en tanto *campo* disciplinar, puede ser condensada en maquetaciones geográficas –cierta composición, digamos, de *ciudad letrada*- que dispone a pensar en centros canónicos y periferias marginalizadas.

Creo que entre los conurbanos de la reflexión literaria está la escuela, el distrito humilde de la educación literaria, sobre todo en el nivel secundario. Se trata de un territorio extenso, habitado democrática y transversalmente por diferentes clases sociales, de amplísima densidad demográfico-lectora, y sin embargo deficitariamente estudiado.

Este reproche tiene, en la tradición crítica de nuestro país, un recorrido que sería injusto llamar reciente, aunque cauto para nuestros objetivos. Injusto porque, ciertamente, en los albores de la formación del sistema educativo argentino, algunos de nuestros intelectuales y escritores más relevantes, en su intervención *autonomizante* sobre la esfera pública, participaron del debate alrededor de para qué, cómo, cuánto y leyendo qué debía enseñarse la literatura. Nombres como Juan María Gutiérrez, Eduardo Wilde, Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, Amado Alonso o Pedro Henríquez Ureña denotan el profundo interés que despertó en intelectuales, académicos y escritores los vínculos ineludibles entre literatura y escuela.

El mejor repaso histórico y epistemológico sobre las políticas educativas y culturales y el lugar de la literatura en la escuela

secundaria es el libro de Gustavo Bombini, *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria (1860-1960)*. Su título, como en un anticipo de nuestra intervención entre literaturas y conurbanos, *geolocaliza* la reflexión escolar en una zona subalterna y opacada: el arrabal.

Es Bombini quien justifica, además, la cautela del reproche. Su investigación, publicada en el 2004, partía de lo que él llamó la “constatación de una ausencia”:

Más aún: de una ausencia múltiple. Tanto en el campo de la historia literaria como en el de la reflexión sistemática acerca de la literatura, se puede señalar la casi la total inexistencia de trabajos que aborden aspectos vinculados con la relación entre educación y literatura. Ya se trate de la consideración sobre el lugar que el sistema educativo estatal reserva a esta práctica cultural, ya del análisis de las condiciones de circulación de la literatura en contextos escolares, ya de los aspectos didácticos específicos observables en las situaciones de enseñanza, en general el cruce entre literatura y educación se presenta como escasamente estudiado (Bombini, 2015: 15).

Con menos decoro pero mayor gusto por la polémica explícita, en un artículo del año 2011, Miguel Dalmaroni articulaba la ausencia de una reflexión sistemática sobre los alcances de la enseñanza literaria en las escuelas con lo que podríamos llamar una “ética sociológica” del campo académico y universitario:

En la Argentina, la mayor parte de los críticos literarios o culturales trabajamos como profesores de futuros

profesores que enseñarán literatura y lengua, en las escuelas, a personas de entre aproximadamente 12 y 18 años de edad (...) Podemos tratar de expandir nuestro trabajo hacia otros territorios, y a menudo lo hacemos; podemos probar otras formas de intervención crítica o inventarlas, pero no porque carezcamos de alguna: improbablemente entusiasmados o apasionados, conflictuados, fastidiados o, en el peor de los casos, indiferentes, el modo principal en que de hecho intervenimos es ese –el de mayor alcance–, y nuestro principal interlocutor, apenas indirecto, es el *sujeto secundario*, y está allí de a miles, de a millones. [N.: Repongo que, según el INDEC en el 2021, la CABA tiene 205.833 estudiantes y la PBA, 1.676.093, sólo en el nivel secundario]. Puesta contra el horizonte de esa inmediata situación estadísticamente impactante (no sé cuán *local*, global, *glocal* o qué), la ansiedad culposa de tanto crítico político de la cultura a la busca de un sujeto real maltratado por la dominación, que le permita comprometerse con problemas no “académicos”, es un malentendido más o menos irritante que empeora si esos críticos enseñan en las universidades a futuros profesores de secundaria (Dalmaroni, 2011: 1-2).

Más allá de los arrebatos o los reproches, no pocos críticos han dedicado parte de su mejor producción a estos contactos ríspidos. Enrique Pezzoni, Josefina Ludmer, Jorge Panesi, Alberto Giordano o Daniel Link han escrito y volcado esfuerzos a grandes aportes reflexivos y pedagógicos. Los trabajos de Sergio Frugoni, Carolina Cuesta o Analía Gerbaudo son bibliografía obligada en estos tránsitos. La investigación histórica y filológica de Diego

Bentivegna, la reciente publicación de las clases de Isabel Vassallo o los artículos de Diego Di Vincenzo en medios masivos deben formar parte de esta reflexión.

Esta exposición, sin embargo, no intenta reponer las circunstancias, digamos contemporáneas, del vínculo entre literatura y políticas educativas. Menos vasta, apenas busca señalar los límites pedagógicos de *otra* ausencia. La *ausencia inversa*. Me refiero a la desaparición lenta de la teoría literaria de las escuelas.

Porque es extraño, apenas excepcional, que la teoría literaria aparezca en la escuela. Es decir, que aparezca como tal: con sus nombres propios, sus corrientes teóricas, sus debates y polémicas. Que se diga: “teoría literaria” o “crítica literaria”.

Esto no quiere decir que la teoría no esté allí, operando desde la conciencia teórica y disciplinar de la compañera o el compañero docente. La teoría, como tras bambalinas, mueve la escenografía simbólica de los intercambios que de una u otra manera se refieren a la literatura en el ámbito escolar. Más en general, tensan las tantas representaciones que circulan sobre el pantanoso terreno de la lectura, que son más bien *las* lecturas. Conjunto de prácticas cruciales en la escuela, que afirmar literarias sería una reducción, las lecturas se sostienen sobre premisas previas que, en la trayectoria de la formación del docente, despliegan un encuadre: una masa teórica, más o menos deforme, más o menos articulada, seguramente contradictoria sobre ella.

De este modo la teoría y la crítica literaria sobrevuelan los diálogos de aula, los recorridos por *corpus* de textos, las secuencias didácticas, las planificaciones y elaboración de programas, los contrapuntos de una jornada, el comentario de un alumno en algún pasillo, finalmente, que encare para decir que le gustó, que no le gustó, que le paso tal o cual cosa con un libro. Libro o fotocopia o manuscrito o pantalla: las tecnologías de la lectura no opacan el señalamiento.

Por lo pronto, no resultaría provechoso para esta exposición tratar de examinar *qué textos* se dan en las aulas. Me es difícil responder a una sociología lectora tan grande. Pero sí, producto de tránsitos por escuelas, institutos, grupos de intercambio o jornadas como ésta, resulta evidente que el canon escolar está en permanente transformación, en flujos que van y vienen entre la iniciativa del gusto docente, las prescripciones curriculares, los pesos propios del canon, las propuestas del mercado y la disposición de materiales en las bibliotecas escolares (como la importante Colección Identidades Bonaerenses).

Pero esta diversidad de literaturas expone con más intensidad *textualidades* (materialidades distintas de la imaginación literaria) que diversas modalidades de *lecturas*. Ciertamente, la enseñanza literaria pierde un espesor extraordinario al ocultar la sala de máquinas detrás de los dispositivos que hacen de la lectura de ciertos textos *otros* textos, incluso enseñables. Sostener la posibilidad de un *aprendizaje* a partir de tal o cual texto literario presupondría, antes que nada, un ejercicio lector activo, una voluntad explícita de extraer aquello que a priori no se dice, que

merece ser hurgado entre las alienaciones del lenguaje literario – o bien, ser creado como uno nuevo que use al otro como trampolín de sí.

La teoría literaria, como disciplina que regula conceptualmente el abordaje posteriormente pedagógico de los textos literarios, no aparece como campo de estudio en sí misma: regula, pero no tiene su contralor. Los autores y las escuelas de la teoría y la crítica –que el docente conoció en su formación en profesorados y universidades, con por lo menos tres niveles de Teoría Literaria– no son puestos en debate.

Sobrelegitimadas ciertas vías de acceso a los textos canónicos del corpus escolar –en sí mismo una lectura– se ocultan los trasfondos creativos de esas lecturas, se toman como ciertas, o unánimes, o clausuradas. Ejemplos típicos pueden ser las lecturas de “ejemplaridad” de un texto aburrido como es *La cautiva* de Echeverría, la “épica” del *Marín Fierro* o el “gorilismo” de un texto convocante como “Casa tomada” de Julio Cortázar. ¿Cómo se ejercita una lectura crítica si de las lecturas que hacemos de los textos no exponemos sus procedimientos, esto es, su condición crítica, exógena, pero erosiva del texto en sí?

Analía Gerbaudo señaló los traspiés prácticos y profesionales en la carrera del docente de Literatura cuando no se logran incorporar satisfactoriamente las modalidades del discurso crítico. La académica rosarina, repasando su experiencia como docente de Didáctica en el nivel superior, observa:

dificultades para resolver el ejercicio en que se solicita definir la posición teórica desde la que arman sus *aulas de literatura*.

(...) No hemos generado los procesos que les permiten a los estudiantes usar la nueva información para resolver problemas ni para realizar análisis epistemológicos. (...) A la hora de diseñar sus planificaciones de clase o sus *guiones conjeturales*, apelan a categorías adquiridas en su formación pre-universitaria o bien reproducen *configuraciones didácticas* (Litwin) del aula universitaria: sin mediación trasladan una copia de una clase recibida (es decir, destinada a ellos como futuros profesores) a alumnos del secundario que, recordemos, no estudian “letras” (habría que evaluar, además, cuánto es el lenguaje técnico deseable –si es deseable– para un *aula de literatura* en la que se busca inventar un nuevo lector) (Gerbaudo, 2021).

Tomemos el caso del Diseño Curricular de 4to. año de la escuela secundaria de la Provincia de Buenos Aires. Se trata del primer Diseño Curricular del Ciclo Superior de la escuela secundaria (que va de cuarto a sexto año) donde se propone la materia “Literatura”, a secas. En el Ciclo anterior, el Básico (que va de primero a tercer año del secundario) la materia se llama “Prácticas del Lenguaje” e incluye la literatura, aun privilegiándola, entre otras producciones textuales, comunicativas y lingüísticas. “Literatura” de cuarto año es el momento en que los alumnos de la secundaria acotarán su tiempo (de cuatro a tres horas semanales) para dedicarse con exclusividad a los estudios literarios.

Es alentador que, luego de las presentaciones generales del Diseño y sus ejes de intervención en la política educativa, el primer apartado, “La lectura de los textos literarios”, haga referencia al “vínculo creativo” del lector con lo que lee, “en un proceso dinámico donde texto y lector interactúan en una transacción donde se produce el sentido”. El Diseño no impondrá una hermenéutica patriótica o moralizante o ejemplificadora para leer una extensa serie de títulos sugeridos, variados y abiertos a nuevas intervenciones.

Sin embargo, la transversalidad del eje que propone -las *cosmovisiones*- no parece justificarse en ningún lugar. El DC termina adjuntando los modos de leer a los ya consagrados, sin revisarlos, sin nombrarlos, como cristalizados. Por eso, otra vez, la teoría literaria aparece como una caja de herramientas silenciosa: un tesoro al que sólo puede acceder el profesor, demasiado difícil (cierta estampa de la fragilidad exótica: una caja de herramientas que mejor no tocar demasiado, mejor no acercarse mucho), de la que deben extraerse con cuidado los “metatextos” para primero comprender y luego asignar interpretaciones.

¿No podríamos pensarlo al revés, es decir, indagar primero en las experimentaciones lectoras para luego notar y describir un recorrido que articule los conocimientos disciplinares de la literatura? No polemizo estrictamente con el encuadre que ofrecen las autoras del DC, con la responsabilidad inquietante que eso conlleva. Quizás me peleo con no mostrar las costuras de ese encuadre válido, o no enfrentar al estudiante al revés de la trama

que nos permite hablar de literatura. Hablar de Literatura, como lo hacemos, es finalmente una operación crítica. Debemos auxiliarnos con la teoría literaria en el aula para evitar que esos *modos de leer* se sobreimpriman a las obras.

Claro: es evidente que resultaría muy dificultoso llevar *sin* más a Shklovski, Lukács, Bajtín, Barthes o Ana María Barrenechea al aula. Son textos extraños por su complejidad reflexiva, cerrazón conceptual y opacidad léxica. Pero no hay disciplina que no sea tironeada por estas vicisitudes.

Rastrear bajo qué paradigmas teóricos, qué persistencias conceptuales y qué frecuencias en *modos de leer*, la teoría y la crítica literarias aparecen en la escuela, quizás permita: contribuir al conocimiento de los modos de leer literatura en la escuela secundaria, conocer las modalidades de circulación de literatura y las distribuciones en el “canon escolar”, tanto como poner en debate y en propia perspectiva crítica la formación docente en teoría literaria y las posibilidades de su estudio pedagógico, abriendo camino a la creatividad de la transposición didáctica para su frecuentación en la escuela. Pero sobre todo, para seguir leyendo. Imagino un territorio, algo así como una “transposición crítica de la literatura”. Será otro conurbano en el nuestro, otro territorio donde proponer la novedad que siempre está en disputa.

Capítulo 2

Los límites y las posibilidades de la literatura (latino)americana hacia los años del modernismo. La polémica entre Rubén Darío y Paul Groussac

Alejandro Romagnoli

Resumen

El modernismo implicó, en la historia de la crítica literaria argentina, un punto de inflexión, ya que aportó nuevos protocolos de lectura con los que se llevó a cabo la discusión y el juicio crítico. Aquí se aborda un caso concreto, la polémica que llevaron adelante Paul Groussac y Rubén Darío entre 1896 y 1897 en las páginas de *La Biblioteca* y *La Nación*. Se analiza cómo el diferendo se constituyó en un episodio clave de la historia literaria y se estudian las posiciones argumentativas y las operaciones críticas que cada uno adoptó para sí y concedió o atribuyó al otro. Esos lugares de enunciación, que se definen o recortan recíprocamente, vehiculizan visiones contrapuestas en torno a la literatura americana en la que los acuerdos y los desacuerdos no están necesariamente donde se los esperaría. En esos puntos en los que los eventuales acuerdos esconden posiciones irreconciliables, se advierte lo más interesante de la polémica y donde pueden

observarse con mayor claridad los cambios que en la historia de la crítica literaria supuso la irrupción del modernismo.

Palabras clave

Historia de la crítica literaria – modernismo – literatura americana moderna.

El modernismo implicó, en la historia de la crítica literaria argentina, un punto de inflexión no solo por los autores y las obras que la crítica discutió y enjuició, sino también, y sobre todo, porque aportó nuevos protocolos de lectura con los que se llevó a cabo la discusión y el juicio crítico. Aquí nos ceñiremos a un episodio clave y representativo, la polémica que Rubén Darío y Paul Groussac llevaron adelante a fines de 1896 y comienzos de 1897. Proponemos volver a leer este intercambio entre *el* poeta modernista y quien fuera tenido por muchos como *el* crítico literario del período, con el fin de analizar los supuestos que operan, las estrategias que se despliegan y las posiciones que se adoptan, y revisar de ese modo las coincidencias o los desfases que se producen entre lo que se dice que se discute y lo que, en ocasiones, en realidad se está discutiendo. Podemos decir que lo que tracciona el debate, lo que lo produce y lo hace posible, son visiones contrapuestas de la literatura y de la crítica. Se trata de un debate sobre el valor de la poesía de Darío y del modernismo, sobre la relación entre literatura americana y europea, sobre las posibilidades de la originalidad y de la copia, sostenido sobre una base en la que los acuerdos y los desacuerdos no siempre se encuentran donde se los esperaríamos.

A diferencia de otros críticos asociados a la llamada generación del 80, Groussac conservó una buena imagen para los jóvenes escritores modernistas. El propio Darío lo llamaba “maestro” en la polémica, y no es una mención irónica. Groussac, en su revista, publicó a Darío, reconociéndole talento, circunstancia que recuerda en su reseña de *Los raros*, con la que se inicia el intercambio.

Aunque habría que sumar otros textos que la orbitan, son tres los que conforman la polémica: la reseña de *Los raros* que Groussac publicó en *La Biblioteca* en noviembre de 1896; la respuesta de Darío, “Los colores del estandarte”, aparecida en *La Nación* unos días después, y la reseña de *Prosas profanas*, escrita por Groussac en enero de 1897.¹

Atenderemos, en primer lugar, a las posiciones que cada uno adopta o adjudica al otro. La actitud que revela Groussac es la de un crítico adusto, severo, conservador, que tiene una postura adversa sobre el arte nuevo. Pero, al mismo tiempo, quiere mostrarse como alguien que no se cierra a lo que traen los tiempos, que no desconoce la novedad. Es por eso por lo que comienza asociando la figura de Darío con el personaje Gaspar Hauser de Verlaine (1896: 474), asociación exitosa, por lo demás, pues la adoptará el propio Darío en textos posteriores.² Más aún, es en torno a la lectura de un libro de Verlaine, *Sagesse*, que Groussac trama una historia acerca de la perdición de Darío, quien

¹ Entre las intervenciones que orbitan o acompañan esos textos centrales, mencionemos los siguientes. En *La Biblioteca*, también en enero de 1897, apareció “Génesis del héroe”, un capítulo de un libro que Groussac preparaba por entonces y que nunca terminó, *El problema del genio en la ciencia y en la historia*, al que en la polémica se refieren tanto Darío como Groussac. Cabe mencionar también la primera parte del boletín bibliográfico, que antecede a la reseña de *Prosas profanas*; en esas páginas Groussac se refiere a *Recuerdos de la tierra*, de Martiniano Leguizamón, con términos que complementan su juicio sobre Darío. Si Leguizamón acertaba en el asunto, pero fallaba en la ejecución, Darío malograba su talento “en gran parte por lo inconsistente de su materia” (1897b: 156).

² Jorge Eduardo Arellano (2012) señala dos pasajes en que Darío expresa esa identificación: en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” (1906) y en *El oro de Mallorca* (1913-1914).

habría mordido esa “fruta prohibida” en que se mezclaba lo sano y lo podrido, y de haberlo hecho sin poseer ni “la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica” (1896: 475). Salvando las distancias, el problema con Darío sería similar al que Groussac había diagnosticado en otra ocasión acerca de la simpatía que en ciertos sectores había despertado el anarquismo: “los hijos del pueblo (...) han aprendido a leer bien y han leído mal” (2005 [1920]: 117), sentenciaba. Lo que hay en común, más allá del énfasis de clase en uno y otro caso, es, para decirlo con Jacques Rancière (2009: 109), el poder de la Literatura, que circulaba democráticamente desarreglando lo que Groussac se arrogaba la capacidad de conservar³. Además de apelar a su posición de crítico conocedor de aquello que condena, Groussac busca extraer legitimidad acudiendo a su propia experiencia como escritor, como poeta que ha intentado “adaptar al francés algunos ritmos castellanos” (1896: 479). Y, desde luego, toda esta construcción de la enunciación se basa en algo que ya ha sido señalado, el modo en que Groussac aprovecha, para autolegitimarse, su origen francés.

Por otro lado, una operación general articula todo el análisis de Groussac y muestra a cada paso una disociación: entre lo

³ Para Rancière, la Literatura invierte los cuatro principios de las Bellas Letras. Al primado de la ficción opone el primado del lenguaje; la poeticidad ya no es la actividad que produce los poemas, sino la cualidad de los objetos poéticos: su capacidad de desdoblarse, de ser tomado como una metáfora o metonimia de aquello que lo ha producido. Al segundo principio, el de genericidad, la Literatura opone el principio antígenérico de la igualdad de todos los temas representados. Al tercer principio, el de decoro, enfrenta la indiferencia del estilo con respecto al tema representado: ya no hay una correlación entre los temas y el modo de tratarlos. Por último, contrapone el modelo de la escritura a la escena oratoria (2009: 29-42).

perseguido y lo alcanzado. Escribe, por ejemplo, que “la tentativa decadente o simbólica, si bien plausible en su principio, se ha malogrado en la aplicación, ya se trate de la rítmica, ya del estilo mismo” (1896: 480). Y sucede que, en su primer artículo, al que pertenece la cita, Groussac, más que hablar de *Los raros*, se dedica a criticar el decadentismo francés, puesto que, en su concepción, el modernismo no sería sino su reflejo. Establecida la supuesta mediocridad del modelo, quedaría probado el carácter desatinado de su importación. La estrategia de la segunda reseña es complementaria: condena la teoría, pero aplaude el resultado. No tanto del decadentismo, sino, ahora sí, de la obra del nicaragüense. La conclusión será que Darío “tiene personalmente razón contra sus detractores faltos de iniciación, o de buena fe; pero sus críticos imparciales tienen razón contra su teoría” (1897b: 160).

Esa teoría es la que está expuesta en “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 27 de noviembre de 1896). Se trata de un texto en el que Darío apuesta a subvertir con minuciosidad las opiniones de Groussac. La principal operación en este sentido es el cambio de signo del problema de la originalidad y la imitación. “Qui pourrais-je imiter par être original?”⁴: la frase de Coppée era propuesta por Groussac como divisa ingenua de Darío; y Darío responde: “Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; (...). Y el caso es que resulté original” (1896a: 3).

⁴ “¿A quién podría imitar para ser original?” (la traducción es mía).

Más allá del modo en que Darío retoma frases y las reutiliza en el armado de su propio texto (por ejemplo, aquella fábula de las uvas prohibidas del Barrio Latino que había arrojado Groussac), ese contrapunto está también, a veces, solamente en las ideas. La ironía mayor reside en la recolocación que opera sobre la propia persona de Groussac. Lo hace señalando que el “sonado galicismo mental”, del que hablaba Juan Valera y que Darío acepta como la causa de su éxito, habría tenido a Groussac, más que a Verlaine, como responsable. Fue leyendo las críticas teatrales de *La Nación* escritas por Groussac que Darío dice haber aprendido a pensar en francés. La provocación es aún mayor cuando Darío simula una “confesión” y, en lugar de exponerse, exhibe a Groussac como un raro más, que bien podría haber ingresado en el catálogo de su libro (1896a: 3).

Existe, pese a todo lo anterior, un juicio de Groussac que Darío no cuestiona. Se trata de la idea de que él sería alguien que “vive de poesía” (1896: 474). “En verdad, vivo de poesía”, acepta y enfatiza, y, en la caracterización que hace de sí mismo, escribe entre otras cosas que, a pesar de haber leído a muchos filósofos, no sabe una palabra de filosofía (1896a: 3). Este fragmento explicaría un inciso que Groussac introduce a su vez a poco de comenzar la segunda reseña: “En otros años, *antes de ser filósofo*, solía darme melancolía la idea de echar raíz en regiones donde amanece cuatro horas más tarde que en París” (1897b: 156; cursivas añadidas). La frase tiene que ver con aquello a lo que nos referiremos en seguida, el problema de la originalidad en América; por el momento detengámonos solo en el lugar de enunciación. En esto –en las posiciones que cada uno reclama para sí y que está dispuesto a

concederle al otro– hay acuerdo: se trataría de la polémica entre un artista y un filósofo; y eso a pesar de que Groussac no deje de apelar a su condición de poeta para reforzar su legitimidad de crítico y Darío no deje de construir un texto crítico para defender su poesía.

Ahora bien, más allá de los acuerdos o desacuerdos que surgen nítidos, hay otros cuya apariencia es doble. Sobre el valor de ciertos autores, sobre ciertas ideas acerca de la imitación, en ocasiones puede haber coincidencias, pero estos puntos están enmarcados por visiones discordantes acerca de la literatura moderna y de la literatura americana.

Para Groussac, la literatura americana, surgida de la colonización, no podía aspirar a ser original. Al menos, no entonces. La tentativa de originalidad de Darío, según Groussac, no difería ni de “románticos de segunda o tercer mano”, como Echeverría o Gutiérrez, ni de “*yankees*” como Cooper y Emerson (1897b: 158). Se trataría de una suerte de condena (provisional, pero de término nunca especificado) a la imitación, de toda América, tanto del Norte como del Sur. No cabría la posibilidad de la originalidad, sino solo un intento ingenuo como el de Darío, que solo podría aspirar a lo nuevo a través de la copia de un modelo europeo.

Sobre esta cuestión, hay un fragmento que se destaca, en el que Groussac busca dar razones que justifiquen esa concepción de la literatura y la cultura americana. Sostiene Groussac que “hay muy poca originalidad en el mundo”, porque raro, o rarísimo, y misterioso también, le parece el “genio”. Y el genio le parece aún más raro, o directamente imposible, en “terrenos de aluvi6n”. La

“hibridación” implicaría un “debilitamiento”, una pérdida de las “energías atávicas” (1897b: 157-158).

Por lo demás, según se ha señalado, existiría una serie de contradicciones por parte del crítico. Por ejemplo, aunque señala que el decadentismo no es original, apunta que no por eso dejará de enriquecer a la poesía francesa con “el sentido del vago misterio y del indeciso matiz” (1896: 478). Y al mismo tiempo que sostiene que la poesía de Darío no es original, afirma que el esfuerzo de sus *Prosas profanas* no será “de pura pérdida” (1897b: 158). Pero en realidad estas contradicciones no serían en rigor tales. Lo que subyace es, para ponerlo en los términos que para entonces le diera Bartolomé Mitre, la distinción entre la literatura como “modelo” (esto es, entendida románticamente, como portadora de una identidad nacional) o como (mero) “hecho”⁵. Para Groussac, la obra de Rubén Darío tiene elementos novedosos, pero esos elementos son de la misma naturaleza de los ya existentes; no son, pues, originales, porque para serlo deberían introducir una diferencia sustancial, modélica, que sea del orden de cosas que define una identidad (nacional).

⁵ Recordemos que Mitre –en un artículo de 1897 publicado en *La Biblioteca*– negaba la existencia de la letras americanas en estos términos: “(...) podría escribirse con alguna más unidad una historia especial de la literatura hispanoamericana, desde sus orígenes hasta nuestros días, que tendría su utilidad y su razón de ser; pero a condición de considerar los productos literarios *no como modelos, sino como hechos*, caracterizando bajo esta faz la época colonial, la de la lucha por su emancipación y la vida independiente y democrática de sus repúblicas, como expresión de la sociabilidad en los tres grandes períodos sucesivos. *Si no un curso de literatura, sería un curso de historia literaria*” (1897: 67-68; cursivas añadidas).

Por su parte, Darío, en relación con estas cuestiones, como vimos, tomaba aquella interrogación de Groussac, a partir de Coppée, tendiente a mostrar que el poeta había buscado la originalidad por medio de la imitación, y, desplazando el sentido, afirmaba que sí, que había sido la imitación la que produjo su originalidad:

A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original. “Usted lo ha revuelto todo en el alambique de su cerebro, dice el siempre citado Valera, y ha sacado de ellos una rara quintaesencia” (1896a: 3).

En 1896, poco después del texto que aquí comentamos, Valera escribirá una reseña sobre *Los raros* con opiniones algo distintas a las que había sostenido⁶. Pero permanezcamos en las cartas de 1888, las que cita Darío. Si Valera aplaudía el “galicismo de la mente”, tales sus palabras, lo hacía porque no podía exigírsele a Darío un carácter nacional, es decir, por aquello que Groussac sostenía: que en América era imposible esperar una literatura propia. Darío nada dice de la cuestión, y, al apelar a Valera, en realidad lo retoma parcialmente. En Valera, el “galicismo de la mente”, si era elogiado, lo era después de haber sido “disculpado” –el término también es de Valera– por la imposibilidad de una

⁶ Se trata de una breve carta firmada en Madrid el 9 de diciembre de 1896 y publicada por *La Nación* el 22 de febrero de 1897; fue reproducida en el número extraordinario dedicado a Rubén Darío de la revista *Zama* (2016: 289-290). Una extensa reseña sobre *Los raros* escrita por Valera aparecería en *El Correo Español* el 20 de diciembre de 1897.

obra con carácter nacional (lo que Groussac llamaba la necesidad de la imitación de la América colonizada). En otros términos, Darío toma solo algunos elementos de la carta crítica de 1888 (1915 [1888]: 272-273), y, al reconfigurarlos, les da una potencia y un sentido que no tenían originariamente⁷.

Valera reconocía en Darío un carácter individual, pero lamentaba la ausencia de un carácter nacional. Darío desplaza la cuestión, porque aparenta desentenderse de lo nacional y se muestra interesado solo por lo individual. En realidad, son varios los escritores que Darío entiende como propios. En el cierre del artículo, apela a “*nuestro Whitman*” (cursivas del original), a “*nuestro’ Martí*”. Hay allí una reflexión por una literatura propia, que tendría en la “vasta cosmópolis, crisol de almas y razas” (Darío, 1896a: 3) –en lugar de un obstáculo para el genio– un elemento propicio para el surgimiento del poeta faro, del poeta anunciado por Lautréamont desde el epígrafe del artículo⁸. Sin

⁷ Siguiendo a Mariano Siskind, ese sentido puede resumirse así: “Para Darío, ser moderno es ser francés. Darío vacía a Francia de su contenido particular francés y la convierte en el significante de lo universalmente moderno: Francia como el nombre y el aspecto exterior de una modernidad que Darío desea para América Latina. (...) Si Francia es desde un principio moderna, *en sí y para sí*, en los libros que Darío escribe en la década de 1893 (‘pensando en francés y escribiendo en castellano’), América Latina es moderna *a través de* Francia. Francia como mediación, como instancia que permite una traducción latinoamericana de formas, imágenes y deseos modernos. La literatura de Darío es *latinoamericanamente francesa*” (Siskind, 2016: 279-280; cursivas del original).

⁸ La cita de Lautréamont que funciona como epígrafe de “Los colores del estandarte” es la siguiente: “La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef d’oeuvre, mais suivre la loi de la nature) ; il est né sur les rives américaines, à l’embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s’efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres,

embargo, todas esas figuras serían *nuestras* solo en la medida en que serían ellas mismas. Antes, Darío había escrito que la insignia del “arte moderno” era “Sé tú mismo” (1896a: 3). La noción de carácter nacional –la noción de originalidad asociada a esa concepción de literatura– no tenía nada que hacer⁹.

Poniendo esa regla como *la* regla, Darío desordena las jerarquías que buscaba imponer Groussac. Esto se ve también, y especialmente, con la valoración de Walt Whitman. Para Groussac, en clave romántica, Whitman era “la expresión viva y potente de un mundo virgen” y por eso era expresión de un “arte nuevo americano” (1896: 480). Para Darío, en cambio, Whitman habría roto con todo y, guiado por su “instinto”, se había remontado al “versículo hebreo”. Whitman era propio y era original tanto para uno como para otro, solo que por motivos diferentes. Como lectores, Darío y Groussac podían encontrar valor en el poeta de *Hojas de hierba*, pero explicárselo a sí mismos

la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. LAUTRÉAMONT (*Les Chants de Maldoror*)” (1896a: 3). Traducción de Aldo Pellegrini: “El final del siglo XIX tendrá su poeta (sin embargo, al principio no debe iniciarse con una obra maestra, sino obedecer a la ley natural); nació en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos, otrora rivales, se esfuerzan actualmente por superarse mediante el progreso material y moral. Buenos Aires, la reina del sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas plateadas del gran estuario” (Lautréamont, 2007: 101).

⁹ Atiéndase, sin embargo, a la paradoja que señalaba Ángel Rama: “(...) cuando los románticos abogaron por un arte americano, proporcionaron cerrados discursos a la europea; cuando los modernistas asumieron con desparpajo democrático las máscaras europeas, dejaron que fluyera libremente una dicción americana, traduciendo en sus obras refinadas un imaginario americano” (1985: 169).

–y a los lectores de *La Biblioteca* y de *La Nación*– de modos muy distintos.

Allí radica, puede concluirse, la dimensión crítica más relevante de la polémica. No en el modo en que uno ensalza aquello que el otro reprueba, sino en la manera en que cada uno reorganiza autores, textos, estéticas, que interpelaban a ambos. Dado que el modernismo fue un punto de inflexión no solo en los terrenos de la poesía o de la crónica, sino también en el de la crítica literaria, es en esos puntos en que Groussac y Darío coinciden solo en apariencia, en que se cruzan solo para separarse, donde puede percibirse con mayor claridad las especificidades de sus contrapuestas concepciones de la literatura latinoamericana, de sus límites y de sus posibilidades.

Capítulo 3

“Literatura, sólo literatura”. Enrique Anderson Imbert y su *Historia de la literatura hispanoamericana*

Martín Sozzi

Resumen

La historia literaria latinoamericana constituyó un largo proceso hasta su consolidación entre las décadas de 1930 y 1940. Contó con antecedentes al menos desde fines del siglo XIX, con la obra inicial de Marcelino Menéndez Pelayo. Pero hacia mediados del siglo XX más puntualmente en 1954, aparece la *Historia de la literatura hispanoamericana* que Enrique Anderson Imbert publica en el Fondo de Cultura Económica. El propósito del trabajo es analizar diversas cuestiones que atraviesan a esa historia. Por un lado, los modelos historiográficos en los que se funda, las perspectivas historiográficas en las que abreva. Desde ese punto de vista, se ahondará en la dimensión temporal de la *Historia*, tanto en lo que refiere a la periodización general que adopta, como a la teoría de las generaciones, temporalidad que la guía en buena parte de su recorrido. Por otro lado, se considerará su inserción en el marco de la historiografía literaria latinoamericana, y se la contrapondrá a una serie de historias literarias previas con el

objetivo de percibir la novedad que introduce y las nuevas líneas que habilita a seguir.

Palabras clave

Literatura latinoamericana – Historia literaria – Enrique Anderson Imbert

La década de 1940 fue un momento importante dentro del contexto de la historización de la literatura latinoamericana. Durante esos años se publicaron una serie de historias que serían, al menos algunas de ellas, material de referencia por varias décadas y que cuentan con resonancias incluso en el presente. *De la Conquista a la Independencia* de Mariano Picón-Salas, *Las corrientes literarias en la América hispánica* y la *Historia de la cultura en la América hispánica*, del dominicano Pedro Henríquez Ureña, *La gran literatura iberoamericana*, del chileno Arturo Torres-Ríoeco, entre algunas otras, forman parte de esos libros que marcaron una época.

Pedro Henríquez Ureña había publicado, en 1945, la edición en inglés de sus *Corrientes* -que cuatro años después, de forma póstuma, sería editada en español-. Esa obra era bien conocida por el crítico argentino Enrique Anderson Imbert, quien sobre ella había escrito una reseña. De algún modo, ese libro del crítico dominicano se cernía como un mojón inevitable, un antes y un después dentro de la historiografía literaria de América Latina. El propio Anderson Imbert lo reconoce y, al referirse a él, señala:

Así de excelente es el panorama cultural iberoamericano que nos presenta don Pedro Henríquez Ureña, la inteligencia más lúcida, intensa y generosa de nuestra crítica (1954: 212).

Es probable que Anderson Imbert prestara especial atención a las *Corrientes...* a causa de que ya estaba madurando la idea de escribir su propia historia literaria, cuya publicación concretaría menos de

una década después, en 1954, mientras ejercía la docencia en la Universidad de Michigan.

La *Historia de la literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert generó un rápido interés por la envergadura del emprendimiento y fue reseñada y comentada por algunos de los máximos críticos del momento, quienes alternaron elogios y cuestionamientos.

Arturo Torres-Río seco (1958) destacaba el carácter “personalísimo” de Anderson Imbert como crítico, pero cuestionaba dos factores del libro. Por un lado, la abundancia de nombres, ya que contabiliza la inclusión de algo más de 1500 autores; por otro, el privilegio que brinda a la literatura argentina por sobre otras literaturas nacionales. Este diagnóstico lo lleva a determinar que “si Anderson Imbert hubiera reducido su *Historia* a la décima parte de los autores estudiados, nos habría dado una obra maestra” (1958:178).

Emma Susana Speratti Piñero considera que “pocos son los reparos que permite la obra” (1955: 169) y que algunas de las críticas que se le podrían efectuar (como la falta de precisión en algunos datos) quedan salvados por una serie de méritos: “utilidad, elegancia, juicios certeros, agilidad de exposición” (1955: 169).

Roberto González Echevarría señala -quizás con un exceso de entusiasmo- que “Incluso hoy es considerada como la historia más importante de todas, la más extensa y detallada, con la diferencia, respecto a otras, de que su autor fue el mejor crítico literario que ha tenido Hispanoamérica” (2006: 53).

Como señalamos, Anderson Imbert encuentra a sus espaldas, pocos años antes, una serie de libros que adscribieron a una determinada tendencia historiográfica vinculada con la historia cultural. Picón-Salas y Henríquez Ureña siguen esa tendencia: ambos proponen que en América Latina se puede percibir durante la colonia la conformación de una sociedad nueva que brinda las condiciones de posibilidad de lo que vendría. Una sociedad conformada por las líneas culturales provenientes de la España imperial, pero atravesada también por el "legado indio", como lo llamaría el venezolano, quien recurre ya en ese momento a la categoría de transculturación, acuñada pocos años antes por el cubano Fernando Ortiz.

Si Picón-Salas presenta la consolidación de esa sociedad hasta el período independentista, Henríquez Ureña postula las líneas que seguirían diferentes manifestaciones culturales en una utópica y dilatada "busca de nuestra expresión": una expresión diferenciadora que -como señalará Henríquez Ureña- nos distinga "sobre el rojo y el gualda" (1928: 28), es decir, y frente a los empeños de subsumir a la literatura latinoamericana en el ámbito de la española, propone un quiebre, una ruptura y la persecución de un modo de decir propio.

La pregunta que surge frente a este panorama historiográfico consiste en cómo ubicar la *Historia* de Anderson Imbert respecto de ese cuadro tan cercano. O dicho de otro modo: cuál sería el aporte del crítico argentino en relación con las historias anteriores. En principio, podríamos decir que su libro incorpora a nuevos autores y obras aparecidos luego de la publicación de las

Corrientes. Pero su mérito (o su demérito, ya veremos) no consiste solo en la adición de una serie de producciones, en la incorporación de un apéndice final -como lo hacían las viejas enciclopedias- que mencione las producciones literarias generadas en los últimos diez años, es decir, entre 1945 y 1954.

En el “Prólogo” a la *Historia*, una especie de metatexto historiográfico, Anderson Imbert sienta las bases de una serie de decisiones teórico-metodológicas que guían su trabajo. Por un lado, propone una perspectiva estética para su libro, a pesar de que postula una cierta inferioridad de la literatura latinoamericana con respecto a otras literaturas: “Nuestras contribuciones efectivas a la literatura internacional son mínimas” -dirá (1954: 7) para inmediatamente proponer una serie de nombres que podrían ser rescatados: “El Inca Garcilaso, Sor Juana Inés de la Cruz, Andrés Bello, Domingo Sarmiento, Juan Montalvo, Ricardo Palma, José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó y diez más son figuras que honrarían a cualquier literatura” (1954: 7). Si no siguiéramos leyendo el prólogo podríamos considerar que la perspectiva del crítico argentino es bastante similar a la que desarrolla Henríquez Ureña en sus *Corrientes* en cuanto a que ambos delimitan un canon, establecen una idea de *valor* que parece ser clave a la hora de rescatar a ciertas figuras fundamentales y descartar otras, y que ese criterio de inclusión y exclusión será el que permita la selección de autores y obras, y la organización de la *Historia*. Sin embargo, Anderson Imbert retorna a un criterio historiográfico que hace de la acumulación un mérito: “Forzosamente tendremos que dar cabida a mucho escritor malogrado. No podemos evitar que el fárrago se nos meta en esta

historia" (1954: 7-8) -señalará- y expresa, a partir de la inclusión de ese adverbio, una obligación autoimpuesta que retrotrae la perspectiva, en el mejor de los casos, al modelo consolidado por Marcelino Menéndez Pelayo a fines del siglo XIX. El crítico santanderino proponía un modelo acumulativo, completo, totalizador de la historia literaria, a diferencia del que luego consolidaría el dominicano:

Las páginas que siguen *no tienen la pretensión de ser una historia completa* de la literatura hispanoamericana. Mi propósito ha sido seguir las corrientes relacionadas con la "busca de nuestra expresión" -dirá Henríquez Ureña en sus *Corrientes* (1969: 8).

No hay nada "forzoso" en la opción de Anderson Imbert, sino la elección de un método que cree encontrar en la acumulación de nombres el modo de trazar un recorrido histórico, sin un camino demasiado claro que guíe ese trazado más que el fluir temporal. De ese modo, se insertan en el devenir del argentino, autores de una obra o de un puñado de poemas, junto con otros, dueños de una obra destacada y que podrían ser adscriptos dentro de la categoría de clásicos.

Lo antedicho abre dos perspectivas. Creemos que anacrónicas ambas con respecto a ciertos avances historiográficos que ya se habían producido. Por un lado, y con respecto a la temporalidad que guía su *Historia*, Anderson Imbert establece un doble parámetro. En primer lugar, realiza una partición en tres grandes momentos de la historia latinoamericana: La colonia, entre 1492 y 1808; Cien años de república, entre 1808 y 1910; Época

contemporánea, entre 1910 y 1953. Es decir, combina categorías políticas (o socio-político-culturales, como sería la categoría de colonia), con categorías puramente temporales (Época contemporánea). Pero dentro de esos tres grandes bloques, Anderson Imbert realiza a su vez, cortes temporales de mayor o menor extensión vinculados con una teoría de las generaciones que ya había sido también utilizada -de forma tenue, y sin declararlo- por Pedro Henríquez Ureña. El crítico argentino realiza una división muy desigual de la duración de las generaciones. Por dar solo un ejemplo: en la segunda parte del libro, el vinculado con la república, establece los siguientes cortes: nacidos entre 1770 y 1800, nacidos entre 1800 y 1830, nacidos entre 1830 y 1845, nacidos entre 1845 y 1865 y nacidos entre 1865 y 1880. Como puede apreciarse, Anderson Imbert aplica la teoría generacional de forma bastante laxa, ya que no la considerará aún en los términos rígidos que menos de una década después empleará el cubano José Juan Arrom. Arrom cuestiona a Anderson Imbert al mencionar que “no obstante sus otros méritos, deja de ser un verdadero esquema generacional” (1963: 15). El crítico cubano está pensando, sin dudas, en un “automatismo matemático” a la manera propuesta en la década de 1930 por José Ortega y Gasset, quien luego de establecer una figura determinante, un “epónimo de la generación decisiva” - como lo denominará, solo hay que dejar obrar al mencionado automatismo, que establecerá un ritmo preciso como el de un metrónomo que marcará lapsos temporales de 15 años.

Pero Anderson Imbert toma otra decisión. Circunscribe América Latina exclusivamente por criterios lingüísticos vinculados con el

idioma español, lo que parecería un nuevo retroceso. Por un lado, porque recuerda precisamente la delimitación que ya había planteado Menéndez Pelayo seis décadas antes; por otro, por el hecho de recurrir solo a cuestiones lingüísticas y olvidar el común origen cultural de otras zonas del continente: Brasil, por mencionar el caso más obvio. Por supuesto que sería demasiado pedir alguna mención a las lenguas indígenas, algo que sí representaría un anacronismo, pero de nuestra parte. Pero sí incorporar algunas manifestaciones propias de las literaturas populares, que decide descartar explícitamente.

Qué valor artístico tenían los genuinos cantos de los gauchos es asunto de folklore, no de historia literaria. Lo que la literatura recoge no es la poesía de los gauchos, sino una tradición elaborada artísticamente por hombres cultos que simpatizan con los gauchos o se dirigen a ellos procurando hablarles en su propia lengua (1954: 103).

En relación con una perspectiva culturalista, que permita la intercomunicación entre diferentes formas de la vida cultural, Anderson Imbert es concluyente: "Ni siquiera nos ocuparemos de los fenómenos culturales próximos a la literatura" (1954: 8). Lo que en los historiadores de los años 40 había representado un intento de explicación totalizadora de América Latina, vuelve a adoptar los estrechos cursos de la serie literaria: no desgajada totalmente de la realidad histórica, porque hay menciones a algunos sucesos de la vida política, pero sí comprendida sin la interconexión con otras manifestaciones artísticas o culturales en sentido amplio.

Para concluir. Consideramos que la *Historia* de Enrique Anderson Imbert puede resultar aún un útil manual para detectar fechas y rastrear a ciertos autores hoy olvidados. El estudioso de literatura los encontrará a todos, incluso, en su carácter de autor literario, al propio Anderson Imbert, quien se historiza a sí mismo. Sin embargo, consideramos que adolece de ciertos anacronismos como ya fue anticipado. Por un lado, suspender una línea historiográfica que habían habilitado años antes sus colegas Picón-Salas y Henríquez Ureña, que hubiese permitido arribar con mayor celeridad a una historiografía que recién tuvo lugar hacia los años 80. Anderson Imbert retrocede a un esquema fundado exclusivamente en una cronología rígida que olvida la riqueza de otras manifestaciones culturales, plenamente vigentes en el momento y que, conectadas, darían un panorama de conjunto. El hegeliano Rodolfo Mondolfo por los mismos años - en 1953- mencionaba que,

Nos encontramos (...) frente a la exigencia de no olvidar jamás sus conexiones [las conexiones de la historia de la filosofía] con las otras historias, referentes al desarrollo de las demás formas de actividades y manifestaciones del espíritu humano, puesto que por la unidad de este espíritu ninguna de ellas puede desarrollarse con independencia respecto a las vinculaciones y acciones recíprocas con las demás (1953: 5).

Por otro, incurrir en la utilización de un sistema temporal que pocos años después, con Arrom, caería en su propia caricatura. Es decir, una cronología que resultaba ya en ese momento, inconducente por haberse transformado en un corset

empobrecedor, pero que llegó tardíamente al mundo hispánico de la mano de Ortega y Gasset y de su discípulo Julián Marías.

Quizás resulte simple decirlo desde hoy, al leer "la historia a contrapelo", para utilizar la expresión benjaminiana, pero consideramos que en buena medida y ya desde el presente de enunciación de los años 50, estaban dadas las condiciones para vislumbrar un horizonte de expectativas que hubiera abierto, antes, un rumbo diferente, enriquecedor en cuanto habría permitido ahondar en un camino que percibiera a la historia literaria latinoamericana como un proceso.

II

Proyecciones de la crítica: lo popular en la literatura latinoamericana

Capítulo 4

Fervor de Buenos Aires: proyecciones retóricas y espaciales en la poesía argentina

Carlos Battilana

Resumen

Fervor de Buenos Aires tematiza el espacio del margen, esa zona indecisa entre el campo y la ciudad que el propio autor identificó como las “orillas”. El libro habilita abordar ciertos aspectos de contacto y diferencia con otros poetas argentinos que rastrearon el espacio urbano (Evaristo Carriego; Baldomero Fernández Moreno). Procuramos pensar a partir del trabajo de reescritura realizado por Borges, el modo en que no sólo intentó combatir el énfasis verbal sino también la manera en que estimó la sencillez retórica como un valor estético. En la acérrima declaración borgiana de la depuración de cualquier desmesura barroca se postula una actitud contra el léxico suntuoso. Esta operación literaria tendrá proyecciones y consecuencias ulteriores en la poesía argentina, lo mismo que la construcción del suburbio como reconocimiento de un paisaje visual que se abre al horizonte de la llanura. Las largas caminatas a las orillas inscriptas en sus poemas, cuya difusa espacialidad en la hora del atardecer contribuye a su mitificación, propició la fabricación estética del arrabal como

tópico de la literatura argentina bajo distintas figuraciones y modalidades.

Palabras clave

Jorge Luis Borges – Evaristo Carriego – Baldomero Fernández
Moreno – poesía – margen

A mediados del siglo XIX, fue Baudelaire quien fundó el paisaje urbano moderno como objeto de poetización al observar ese cambio vertiginoso que estaba llevando a cabo el prefecto Haussmann en la ciudad de París. Hacia 1923, entre nosotros, fue Borges quien proyectó su “fervor” urbano en su lado más lánguido, menos estridente: el suburbio. El sujeto poético errante se desplaza hacia sus límites y describe esas calles “desganadas del barrio, / casi invisibles de habituales” (1987: 17). Borges descartó las calles del centro, las ávidas e “incómodas de turba y de ajetreo”, para recrear los márgenes. La ilustración de tapa de la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, en la que se observa una esquina de casas bajas con patios, zaguanes, rejas y baldosas ajedrezadas - creada por Norah Borges, artista plástica y hermana del poeta-, anticipa la zona de la ciudad que se retrata.¹

En un gesto crítico destinado a la construcción de su propia imagen, Borges se ocupará posteriormente de un poeta marginal que había escrito tan sólo dos libros: *Misas herejes* (1908) y *La canción del barrio* (1913). Se trata de Evaristo Carriego. En su ensayo de 1930, de título homónimo, Borges inventa un antecedente y urde una genealogía en función de su propia poesía. Si el chisme, las indiscreciones, los secretos y las historias íntimas que van “de boca en boca” forman parte del mundo verbal de Carriego, el monólogo introspectivo es la materia verbal de la poesía de Borges. “Carriego creía tener una obligación con su

¹ La errancia y la *flânerie* de Borges son exploradas por Sylvia Molloy, aspectos que lo acercan a Baudelaire. No obstante, Molloy no sólo verifica vínculos entre ambos autores; también destaca las diferencias (1999: 191-207).

barrio pobre” (1987: 115) escribe el autor de *Fervor de Buenos Aires*. El análisis que realiza Borges sobre el poeta barrial es “menos documental que imaginativo”, impresionista y un poco insidioso, aunque manifieste que su “decente fin es robustecer y curtir la fama de Carriego” (1987: 101; 136).

*

Borges elige un precursor con el fin de construir una mitología suburbana de ocasos, guapos y malevos. En verdad, al hablar de otro autor como presunto antecedente, Borges erige una suerte de manifiesto, llamativamente años más tarde de haber publicado su primer libro. Registra con “encariñado” fervor ese descubrimiento urbano por parte de Carriego, espacio que usufructúa para su propia escritura, inscripta por entonces en el versolibrismo. Aunque critique algunos de los poemas de Carriego, Borges toma un puñado de textos de la sección “El alma del suburbio” (*Misas herejes*) y de *La canción del barrio* para elaborar su poética. Con este antecedente, Borges discute el prestigio engolado de Lugones en favor del medio tono, la figuración de la vida cotidiana y rasgos de oralidad.² Si bien un aspecto crucial de la poesía de Carriego es la extraordinaria escucha a las voces y los rumores del arrabal, a sus giros, locuciones y clichés, Borges destaca sobre todo que “fue el

² Explica Beatriz Sarlo que a pesar de que Evaristo Carriego incurre en ciertos “desvaríos modernistas”, Borges encuentra en él a “un poeta pobre, cuya mayor virtud fue ‘no ser enfático’”. El modernismo literario, rico en léxico y figuras retóricas, en este caso es contrapuesto al de un poeta lateral como Carriego a partir de una lectura “desviada” que cuestiona el peso del canon lugoniano y erige “un acto de independencia respecto de las líneas hegemónicas del mapa literario” (1995: 53-55).

primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor” (1987: 142). Carriego percibe los íntimos entretelones del barrio, los intersticios donde se filtra la modestia vecinal como experiencia, y cifra en el detalle que casi nadie registra (“los ojos del ciego”) la potencia emocional del poema.

¡Adiós, alma nuestra! Parece
que dicen las gentes en cuanto te alejas.
Pianito del dulce motivo que mece
memorias queridas y viejas!
Anoche, después que te fuiste,
cuando todo el barrio volvía al sosiego
-qué triste-
lloraban los ojos del ciego.
("Has vuelto"; 1996: 203-4)

Hacia 1926, en una nota publicada en *La Prensa*, y más tardíamente, hacia 1940, en la revista *El Hogar*, Borges reconoce a otro poeta que también es un “espectador”, como el caso de Carriego, y que había referido la experiencia urbana de manera más extendida: Baldomero Fernández Moreno. Señala que este autor recupera “la total presencia de Buenos Aires” (1997: 253) en el contexto de la modernidad. Sus libros van dibujando, progresivamente, la silueta de la ciudad. La representación urbana en su caso comienza con un conjunto de textos de *Las iniciales del misal* (1915) -poemario dedicado a Rubén Darío-, continúa en

Ciudad (1917) y se prolonga en sus otros libros.³ Mientras Carriego reconocía el clima anímico y la topografía singular de los barrios proletarios, Fernández Moreno describe la cartografía *total* de la urbe en las primeras décadas del siglo XX. Surge con sus poemas el registro visual de un yo inmerso en la ciudad. Centro urbano y desplazamiento barrial. Trajín de la multitud y sosiego del solitario. Borges puntualiza el gesto de Baldomero en estos términos:

Después de saludar a Rubén Darío en su dialecto de astros y rosas, había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor. (2000: 159-60).

*

El reconocimiento de Borges a Baldomero es sobre todo el de una orientación estética. Fernández Moreno observó las cosas en su condición de cosas. A este fenómeno ocular se lo incluyó en la tendencia que se llamaría *sencillismo*. Fernández Moreno propuso con esa maniobra un renovado acto de percepción sobre lo cotidiano mediante una regulada elisión del yo en favor del objeto. Poeta equidistante tanto del modernismo como de la vanguardia, Fernández Moreno descubre la figura del poeta caminante como imaginario fundacional de la poesía urbana mucho antes que

³ A pesar del título y la dedicatoria, *Las iniciales del misal* se desmarca de la grandilocuencia modernista.

Oliverio Girondo y que el propio Borges (Monteleone, 2019: 9). Más que el barrio, como en Carriego, explora el mapa de la ciudad en interminables caminatas diurnas y nocturnas. En su exploración aplicó un método objetivista en el que las cosas cotidianas son designadas para ser vistas otra vez. Percibe los objetos que el ojo distraído tiene incorporados de manera rutinaria y los revitaliza en función de una mirada atenta al pormenor. Baldomero presta atención a los objetos y a las sensaciones impugnadas por la lengua bella del modernismo (la basura, el detritus, el olor nauseabundo) y canta, literalmente, a esos elementos que obran como tópicos decisivos de su poesía:

Canto a este montoncito de basuras
junto a esta vieja tapia de ladrillos,
avergonzado y triste, en la tiña tudente
que ralea la hierba del terreno baldío.

Es un breve montón...

No puede ser muy grande con tan pobres vecinos. [...]

(“Versos a un montón de basuras”; 1917: 77-8).

De la existencia de este poeta se percatará Borges luego de publicar *Fervor de Buenos Aires* y de su progresiva abjuración del ultraísmo. Alaba el gesto de la mirada en relación con el entorno. No obstante, ese acto de enunciación que incorpora el aspecto óptico ya estaba presente en la poesía inicial de Borges (“Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría”). El ademán visual será retomado por la poesía argentina mucho tiempo después bajo distintas modalidades.

*

Fue Joaquín Giannuzzi quien promueve en su libro *Señales de una causa personal* (1977) que la poesía “es lo que se está viendo” (2000: 194). No obstante, esta obra, sigilosa y compleja, comienza con *Nuestros días mortales* (1958). La definición que escribe el autor actúa como un arte poética que persiste desde sus inicios. Su obra, condensada en ese verso, tendrá repercusiones en los años ochenta y noventa a manera de apotegma del llamado *objetivismo*, tendencia que sintetiza en la figura de Giannuzzi a uno de sus máximos faros literarios. La relación entre el espacio y la mirada tendrá como corolario una poesía que hace de los objetos un tópico crucial, y de la percepción una suerte de teatralización performativa en la que se registra aquello que se ve. La deixis pronominal que procura ser borrada no es más que otro artificio. Giannuzzi recupera este gesto que Baldomero ya había prefigurado. Fernández Moreno había explicado que, a pesar de que casi todos sus poemas tenían “aire objetivo”, no hacía falta “declarar el yo a grandes gritos: él lo está empapando todo en silencio” (1941). Con esta perspectiva, no sólo es consciente de que las más mínimas marcas subjetivas revelan la enunciación sino que cada poema es un recorte del entorno y una visión particular del mundo. La operación que realizó Fernández Moreno fue la de acotar la hipertrofia del yo en favor del objeto. Y eso también realizó la experiencia más reciente del objetivismo.

*

Respecto de la cuestión del énfasis, hay un itinerario que se origina con el primer libro de Borges. La edición de 1923 de *Fervor*

de *Buenos Aires* si bien no se aparta radicalmente de la vanguardia local, sólo “en algunos poemas conserva el trabajo con las metáforas y las imágenes promovidas por el ultraísmo”, al tiempo que trabaja sobre “el uso de una primera persona y de un arco temático que exceden por mucho” aquellos preceptos (Hernaiz: 12).⁴ Con la segunda edición del libro, publicada en el año 1943 por Losada, comienza un extenso camino de alteraciones, agregados, supresiones y reescrituras que recién concluye con su *Obra poética (1923-1977)* publicada por Emecé en 1979. Borges ha abandonado tempranamente los postulados estéticos de los años veinte. Los cambios realizados al libro son numerosos. En el largo periplo de reescritura de *Fervor de Buenos Aires*, Borges no sólo intenta combatir el énfasis verbal sino que procura continuar el proceso por el cual se abrió un camino de valoración de la sencillez del lenguaje. No obstante, si leemos sus poemas retocados y corregidos en las sucesivas ediciones de sus libros, persisten restos de elocuencia y alardes retóricos a través de una adjetivación afectada:

No arriesgue el mármol temerario
gárrulas transgresiones al todopoder del olvido,
enumerando con prolijidad
el nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria.
Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla
y el mármol no hable lo que callan los hombres.

⁴ Ya en la época, en una de las reseñas del libro, se confirma este progresivo alejamiento del ultraísmo por parte de Borges: “Es realmente lamentable que Borges no haya publicado en este volumen sus admirables versos que responden a esa novísima modalidad estética”. (Ortelli, 2004).

Lo esencial de la vida fenecida
-la trémula esperanza,
el milagro implacable del dolor y el asombro del goce-
siempre perdurará. [...]
("Inscripción en cualquier sepulcro"; 1987: 35).⁵

A pesar de estas concesiones, Borges declarará su afán antibarroco, su voluntad de expurgar lo que denominó "excesos". En el prólogo que escribe en 1969 a *Fervor de Buenos Aires*, incluido en las *Obras completas* (1974), afirma: "he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades" (1987: 13). Limar, tachar. El arte de suprimir las desproporciones y los excesos equivale a embestir contra la ornamentación verbal. En torno del tópico de la ornamentación se suscitaron ásperos debates en la historia de la poesía argentina. Hacia la segunda mitad de la década del ochenta surge una de esas disputas. El artículo "El neobarroco en la Argentina" -suerte de manifiesto objetivista en el contexto de los debates de la época- podría inscribirse en la trama de esa tradición crítica contra un lenguaje desmesurado y grandilocuente. Allí el poeta Daniel García Helder postulaba un espacio para la poesía

⁵ El fragmento transcrito pertenece a la versión corregida de las *Obras Completas* (1974). El poema completo en su versión de 1923 es la siguiente: "No arriesgue el mármol temerario / gárrulas excepciones a la omnipotencia del olvido / conmemorando las prolijidades / del nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria. / Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla / y el mármol no hable lo que callan los hombres. / Lo esencial de la vida fenecida / -la trémula esperanza, / el milagro implacable del dolor y el asombro del goce- / siempre perdurará. / Ciegamente reclama duración el alma arbitraria / cuando la tiene asegurada en vidas ajenas, / cuando tú mismo eres la continuación realizada / de quienes no alcanzaron tu tiempo / y serán otros a su vez tu inmortalidad en la tierra."

que se obtendría mediante un discurso alejado del derroche y la estridencia verbal. Para lograr ese objetivo proponía la búsqueda del sustantivo “más adecuado” y el adjetivo “menos accesorio”; una poesía económica, precisa, breve, “sin heroísmos del lenguaje” (1987: 24-25).⁶ Se retoma por entonces la posibilidad de una estética eminentemente visual y una justeza enunciativa en el ámbito de la poesía argentina. En la acérrima declaración borgiana de la restricción de cualquier excedente barroco se postulaba una actitud equivalente contra el léxico suntuoso, incluso sin haberlo logrado del todo en su propia obra.

*

Borges promueve un ademán antibarroco y una actitud de naturaleza óptica. El poeta reconoce en el contexto austero de balcones y zaguanes silenciosos un paisaje que evoca la “dulzura de las quintas”, las “corazonadas de campo” y que, al mismo tiempo, inevitablemente está destinado a ganar el horizonte de la llanura (“La sombra es apacible como una lejanía; / hoy las calles recuerdan / que fueron campo un día” (1987: 44)). Las largas caminatas a las orillas, cuya difusa espacialidad en la hora del atardecer contribuye a su mitificación, constituyen el periplo literario que propició la fabricación estética del arrabal (Pezzoni, 1986). Entonces, la operación crítica de reivindicar el suburbio y de elogiar a Baldomero Fernández Moreno (luego de haberlo desdeñado en su primerísima juventud, tal como se desprende de una de sus invectivas ultraístas contra los poetas del sencillismo

⁶ Acerca del objetivismo, véase Edgardo Dobry (1999).

(1921)) contiene un eco prospectivo. El territorio del suburbio en su construcción visual es una conquista que distingue la obra de Borges tanto como su declarada guerra contra el énfasis. Ambas dimensiones no dejan de tener importancia “para la historia de nuestra poesía”, citando sus propias palabras. No obstante, su magisterio en las generaciones de poetas posteriores no fue determinante según la crítica (Aulicino, 1990; Fondebrider, 2006). Desde esta perspectiva, los poetas de las vanguardias ulteriores a la del ultraísmo fueron reticentes con su poesía y prefirieron como mentor, por ejemplo, a Gironde, poeta que Borges detestó con ferviente constancia.⁷

Así como a partir de las numerosas correcciones *Fervor de Buenos Aires* comienza a desgranarse y desfigurarse retóricamente respecto de su versión original, el espacio elegido por Borges en ese libro tuvo su secuela. El suburbio devino espacio de tematización literaria. De la mitificación sosegada pasamos a una experiencia histórica abigarrada, compleja y conflictiva. Las

⁷ Guillermo Sucre acuerda que la poesía de Borges ha tenido “poca acogida e influencia en el ámbito de la lengua española”, pero propone leer su obra general a la luz de la poesía. Señala que leer al Borges de los ensayos y de las ficciones -de una influencia indudable en el mundo artístico occidental- “es también leerlo a partir de sus poemas” (1974: 22; 51). Por su parte, el poeta Santiago Sylvester dice que la presencia de Borges resultó fundamental para radicar un tipo de poesía a la que define como “poesía del pensamiento”. Y menciona como adscriptos a esta modalidad, entre otros, a Alberto Girri, Roberto Juarroz, Joaquín Giannuzi y Horacio Castillo. Según la perspectiva de Sylvester fue Macedonio Fernández quien primero “postuló que la poesía no debía abusar del efectismo o la emotividad, ni recurrir al aspecto enfático del lenguaje”. Pero es Borges quien consolidaría esta línea de una “concepción de poesía pensada, más que sentida”, una poesía que “tiende a la reflexión” y en la que “la emotividad, aunque exista, no se precipita sobre el lector”. (Sylvester: LXXXI-XCVII).

orillas de la ciudad se desplazan al ámbito intrincado del conurbano en la literatura argentina reciente. Los suburbios desbordan el territorio de la ciudad capital⁸. Más que la quietud del margen, se privilegia la cotidiana agitación. Esa escenografía implicará también cuestiones de naturaleza identitaria que problematizan el par centro/margen. Borges huyó del centro ajetreado de la metrópoli. Eligió caminar por un espacio relativamente flamante que consideraba posible de ser textualizado. En esa zona hay un germen fecundo. Borges vio y proyectó un territorio prolífico en el que prevé un destino de “calles” para el campo circundante. Ese espacio, con el tiempo, transmutará en otra cosa. Incluso en una materia literaria distinta. Pero la desconfianza en el barroquismo verbal en el plano retórico y la invención estética de un ámbito periférico sí tendrán repercusiones en distintos momentos de la literatura argentina: espaciales, visuales y discursivas.

⁸ El espacio territorial del suburbio fue altamente tematizado por la literatura argentina de las últimas décadas tanto en el campo de la poesía como en el de la narrativa desde parámetros y formulaciones particulares. A modo de ejemplo, en poesía: *La zanjita* (1992) de Juan Desiderio; *Sweet Home, Panamericana* (1999) de Gustavo Álvarez Núñez; *El trazado Luro-Matanza* (2000) de Sebastián Bianchi; *El muchacho de los helados y otros poemas* (2006) de Osvaldo Bossi; *Sucesos orilleros. Poesía reunida* (2015) de Guillermo Neo; *Villa Trankila* (2018) de Javier Roldán. En narrativa: *Turdera* (2003) de Ángela Pradelli; *Veneno* (2006) de Ariel Bermani; *Villa Celina* (2008) de Juan Diego Incardona; *Kryptonita* (2011) de Leonardo Oyola; *Hospital Posadas* (2015) de Jorge Consiglio; *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes. Además de los títulos mencionados, se puede rastrear una tradición del conurbano bonaerense en la literatura argentina. Sobre el tema véase Daniel Gigena (2021).

Capítulo 5

¿Qué trae el viaje? Los dos lugares en *Combi*, de Ángela Pradelli

Silvia Labado

Resumen

“¿Qué trae el viaje? Los dos lugares en *Combi*, de Ángela Pradelli” constituye un intento de análisis de los desplazamientos espaciales que la novela presenta, y que permiten hilvanar vidas y destinos. De los territorios del conurbano, con sus distancias y especificidades, a la ciudad de Buenos Aires, los recorridos son disímiles y los destinos, múltiples. Y más allá de la convivencia en el espacio cerrado de la combi, que aglutina y vincula a los personajes, están los otros viajes, los diversos e individuales, que se asocian con deseos, necesidades, imperativos, y siempre con el país. Ahora bien, los desplazamientos tienen límites, los que marca la represión, la violencia del Estado, que impide pasajes y que deja, como lugares irreconciliables, los espacios conurbanos y lo “urbano”, la provincia y la ciudad.

Palabras clave

Literatura argentina contemporánea - Ángela Pradelli - márgenes

Todo ocurre el miércoles 26 de marzo de 2006, aniversario de la masacre de Avellaneda. En la combi viajan quince pasajeros. Quince vidas, experiencias y recorridos diversos. Porque de eso se trata: de viajar, de atravesar lugares, de estar en otro lado. Pero los une este viaje: el que empieza en el sur y llega a la capital, el que pasa por diferentes territorios:

Hacia el primer viaje a las nueve en punto, salía de la parada de plaza San Martín de Adrogué y recorría la avenida Hipólito Yrigoyen, atravesando Turdera, Témporley, Lomas de Zamora, Banfield, Remedios de Escalada, Lanús, Gerli, Avellaneda y después de cruzar el puente Pueyrredón, entraba en Buenos Aires y terminaba el recorrido en el Teatro Colón (2008: 16-17).

El desplazamiento es lo habitual. Sin embargo, ese día no es como siempre: es el tercer aniversario de los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Y el aniversario conlleva un homenaje, que moviliza gente que se ubica en el puente, límite entre dos lugares. Ese límite muestra el conflicto y el espacio en donde todo se vuelve estático. La combi se detiene y los quince pasajeros comparten una experiencia que los unifica: el conflicto y el enfrentamiento que ostenta una fisura insalvable. Ese día se estancan, y están obligados a escuchar el porqué, que se desarrolla en esa larga entrevista a Pepe Mateos que se transmite en la radio. No pueden soslayar esa matanza y el enfrentamiento de hoy.

En el puente se fija el movimiento; es el punto en el que no hay desplazamiento posible. Esa experiencia del espacio se entrama con la historia, con la conmemoración del asesinato de Kosteki y

Santillán; se configura así una coincidencia entre el espacio y el tiempo histórico. El puente es el lugar de la masacre, del acontecimiento, y esto lo carga de sentido. Sin embargo, esa zona de convergencia en la que la historia y el viaje se detienen, que une y separa dos lugares al mismo tiempo, no es la única en la que se condensan los sentidos de la Historia. *Combi* es un relato en el que los viajes por espacios connotados se multiplican; es una novela de la topografía histórica. La Historia se cuenta en los desplazamientos, consolidando la idea de que los derroteros nunca son individuales: nada más erróneo que pensar que se realiza un periplo privado cuando se circula por lugares que condensan el tiempo histórico. Tal vez el ejemplo más iluminador sea el de Bruno, el integrante del Equipo Argentino de Antropología Forense: los viajes de Bruno son hacia los lugares en los que hay restos del pasado, piezas que se ensamblan para componer el relato histórico: “Bruno no quiso hablar del Che pero a cambio contó la historia de cuando en 1991 había viajado a El Salvador” (2008: 203).

Como el de Bruno, también hay otros viajes, que realizan los distintos personajes y que los llevan a diferentes lugares. Viajes de sueño u obligados, utópicos o reales. Y en cada uno de ellos, las personas se configuran y se definen; se crean subjetividades, se modelizan. Y esa modelización incluye la Historia.

Esteban, el chofer de la combi, sueña con esos modos del ir y venir. Su padre lo lleva en un viaje iniciático, en un colectivo vacío, a Monte Hermoso “para conocer el mar” (24). Allí aprendió a distanciarse de los cuidados maternos, a dialogar con él, a comer

y dormir de un modo errático, a cantar, a ser feliz. Este desplazamiento real está también en los sueños, porque Esteban “soñaba con hacer viajes largos y conocer de punta a punta el país” (2008: 17). Y los sueños siguen, porque piensa en su hijo, y en que este los continúe de algún modo, pero cambiando la combi por un avión y el conurbano por Europa. Esta presencia de Europa se va a mantener: indisociable del imaginario, ese destino, o punto de partida, volverá en otras historias.

El padre de Esteban se había ido, había hecho su propio pasaje: de Buenos Aires a Pinamar, con una mujer que no era la madre de Esteban: una experiencia del “empezar de nuevo”:

Con esa plata León y Luci se fueron a Pinamar y se compraron un hotel de trece habitaciones a siete cuadras de la playa.

Ella nunca volvió a Adrogué, ni siquiera cuando un año después el gallego se suicidó en ese sótano oscuro donde había juntado billete sobre billete, día tras días. [...] Después de cumplir veinte, era Esteban el que iba todos los veranos a Pinamar (2008: 261-262).

El hijo quedó así entre dos espacios, iba siempre a Pinamar y volvía a Adrogué. Espacios de comunicación, de cercanía con la familia, que serán deseo y no concreción en otras historias: la de Rita, con su hija; la de Josef, con su hermano.

El último viaje de Esteban a Pinamar es el de la despedida, el que lo lleva hacia su padre moribundo y a verlo morir. El hotel de León y Luci, la ropa, las sábanas, todo tiene la huella del pasado y

no se adapta al presente; es la decadencia, y de allí Esteban tiene que salir para volver a Adrogué porque en ese lugar la vida se renueva con el nacimiento de su hijo.

La historia de Esteban anuda diferentes formas de lo privado, de una esfera de vínculos cercanos que condicionan los desplazamientos. El límite, sin embargo, es el del trabajo, de su condición de chofer, que lo lleva a enfrentar la dinámica social, la política en las calles y la peor cara de la represión.

Pero no es solo Esteban quien viaja; quienes van en la combi también habitan historias que los llevan a lugares diversos.

Pina, la maga, va todos los días a su oficina en Buenos Aires. Pero es, a su vez, un ejemplo de un destino empujado por lo socio-económico. En el 2001 ya no tenía cómo vivir acá: “Pina pensó en su hermana gemela que vivía en Israel y no tardó en decidirse. Se iría a vivir con ella” (2008: 73). Sin embargo, como la combi, Pina va y viene: “Y ya no paró de trabajar hasta que se volvió a la Argentina. A los dos años, cuando empezó a extrañar más de lo que disfrutaba, sacó el pasaje de vuelta” (2008: 75). Las condiciones materiales obligan a la partida, pero el cambio de estas posibilita el retorno. No son solo vínculos que constituyen una subjetividad íntima, sino un destino colectivo el que trae de vuelta: no se extraña a alguien, se extraña el país. Pina muestra esa reconciliación con la Argentina que también estará en Ivo. Esto hace visible que, en algún sentido, nunca se había ido: estando allá piensa en este lugar. La coyuntura de ese 26 de marzo se une a su recuerdo, que demuestra ese modo de permanencia que es el pasado y el compromiso: “Pina se calzó los anteojos Estaba segura

de que, cuatro años atrás, cuando aún vivía en Israel, había visto esas fotos por Internet y ahora le parecía que las recordaba una por una” (2008: 77).

Ivo, el director de cine comprometido devenido en director de cine porno, también enfrentó ese viaje de expulsión que es el exilio:

En los setenta Ivo Mayer había militado en política y había trabajado con los directores de izquierda más comprometidos. Cuando en el setenta y seis los militares tomaron el poder después del golpe, Ivo se había exiliado en México y estuvo ahí hasta el ochenta y dos. Cuando el país volvió a la democracia, él regresó al país... (2008: 222).

Exilio económico, exilio político, en cualquiera de los dos casos el país se convierte en un lugar añorado, deseado. De allí el retorno, el ida y vuelta y la constancia ideológica que parecía abandonada: Ivo cuestiona el inmovilismo de quienes quedan en la combi cuando ocurre el piquete, y reivindica la fusión entre la multitud. Pina, por su parte, se deja ir en una lectura, la de esa entrevista, que significa su lucha y la de otros.

La historia de Dante y Rita es de separación, de distanciamiento de un vínculo familiar por un condicionamiento económico; no es exilio, es elección. Y así se traza la historia de quienes optan por ese viaje:

Dante y Rita llevaban casi treinta años juntos y tenían una hija casada. El año anterior la hija se había ido a vivir a España porque, a su marido, que trabajaba en una empresa de servicios informáticos, lo habían trasladado. Le habían dado uno de los puestos más altos y el ascenso incluía el traslado por tres años (2008: 166-167).

Europa, como en lo que aspira Esteban para su hijo, vuelve a presentarse como el lugar del deseo, el destino mejor. Y allá no llega nada, con excepción de lo familiar, de lo que ocurre del lado de acá. No como las fotos de Mateos sobre la masacre de Avellaneda que mira Pina, ni como la restauración democrática que decide a Ivo.

La historia de Josef nos lleva nuevamente a Europa, a Polonia, pero en un sentido inverso: Josef tuvo que huir de su tierra y venir a la Argentina; Josef perdió familia, acá y allá, y añora el retorno. Pero el viaje reiterado de Josef es por Buenos Aires; recorridos repetidos, que determinan una vida circular: “Por eso iba una vez por semana a Buenos Aires, para buscarlo. Caminaba por Constitución, por Palermo, por Barracas, por Belgrano y después volvía a Témpereley. Y la semana siguiente otra vez, caminar y buscar a su hermano” (2008: 130-131). La guerra produjo el viaje y la separación de los padres; el infortunio, el azar hizo que perdiera a su hermano en Buenos Aires y que, en consecuencia, no dejara de buscarlo. Este exiliado que llega y no se va mantiene consigo las marcas de la guerra y la lucha por la justicia; en el presente se distancia de muchos y, reivindicado por Ivo, camina entre la multitud en el puente: “-¿Volver? -dice Ivo-. Josef que es

un viejo se unió a la marcha y nosotros acá arriba como gallinas y queriendo volver (2008: 282).

Nacho, por su parte, realiza recorridos que lo llevan al pasado, a sus padres. Sus padres, que murieron en un accidente de auto, manifiestan el punto más alto del riesgo: la inmovilidad es menos peligrosa que la circulación. A ese viaje se le pone fin abruptamente y Nacho queda fijado en ese lugar, el de la muerte. Por eso deambula por el cementerio, por eso camina por sus senderos: “Nacho recorría los caminos del cementerio todos los días, varias veces por día, como si anduviera sobre una red subterránea y hermética” (2008: 145). La fijación en la muerte construye este extraño desplazamiento que no lleva a un lugar distinto. Es otro recorrido circular, como el de Josef, que no va hacia lo nuevo, sino que se ancla en lo mismo. Inútil seguir caminando cuando no podemos salir: se camina el encierro.

Megumí parece recordarnos que el viaje se puede convertir en una experiencia cercana al placer. Ella trabaja en una agencia de turismo, pero ese irse inmotivado, como fin en sí mismo, no es el que más le interesa: “Por la tarde trabajaba en una agencia de turismo en Adrogué, pero tres veces por semana viajaba por la mañana a Buenos Aires. Hacía un año que se había anotado en un banco de lectura como lectora voluntaria” (2008: 57).

La lectura es el trabajo grato, por el que se desplaza hasta Buenos Aires; les lee a ancianos, a jóvenes, a quienes necesiten su voz y sus libros de uno u otro modo. Con eso empieza ese otro irse, el que está en un lugar y en todos, el que atraviesa cualquier límite, el de la lectura. Es un viaje de liberación, que transforma, que

sostiene, que rompe con los nichos de la clase media como los que Rosalinda o la radio repiten.

Como Rita y Dante, Dorina viaja a Buenos Aires para curarse. Tiene una cita con el médico y sabe que llegar a horario será casi imposible. Frente a la contundente materialidad de los impedimentos, el médico hace una abstracción de los obstáculos: “-Pero doctor, si cortan el puente no voy a poder llegar -le dijo Dorina. / -Los puentes siempre pueden cruzarse de algún modo -dijo Maharshi” (2008: 229). Cualquier desplazamiento sería posible en una concepción desmaterializada que aleja al sujeto de sus condiciones concretas de existencia. Dorina lo sabe, pero su pensamiento zozobra. El modo agresivo de terminar con el corte, que estaba en Rosalinda, en Nino o en la radio, se reconfigura en una afirmación enajenada de cualquier realidad. Resulta, en definitiva, una forma de desrealización que se termina uniendo al discurso más conservador. Espiritualidad y pensamiento de derecha se corresponden.

El puente está cortado. Policías y piqueteros, enfrentados. Es una zona de oposición y no avanzan ni unos ni otros. Hay dos lados que no pueden unirse ni atravesarse. Y ese dominio del espacio es ideológico. Y de acción. De un lado, el homenaje a Kosteki y Santillán y los discursos que a ellos se asocian: en primer lugar, la voz de Pepe Mateos, el fotógrafo que logró que, con sus fotos, se reconstruyan los crímenes. Pepe Mateos y los piqueteros, en el mismo lugar. Del otro, los policías, que se convierten en objeto de un discurso social que los ve como necesarios:

-¿Quién se acuerda ya de Kosteki y Santillán? -se preguntó Rosalinda. [...]

-¿Hasta cuándo vamos a estar con estos cortes? -siguió preguntándose Rosalinda mientras pasaba las hojas del diario. [...]

-Qué tanto homenaje ni homenaje -protestó-. La vida sigue y la gente lo que quiere es viajar en paz y vivir tranquila (2008: 40).

Y también los medios: “Una jornada difícil para quienes quieran transitar libremente, dijo la radio, una medida que paralizaría la sociedad” (2008: 276).

El relato nos enfrenta a lugares comunes que muestran la desesperación por mantener pequeños privilegios. Pero los límites de ese día se imponen y están determinados por el enfrentamiento:

También pesa la orden de la policía. No se cruza, el puente no se cruza.

-Acá están los que mataron a Kosteki y Santillán -les gritan los piqueteros y siguen avanzando (2008: 285).

Y pesa también en este choque la lucha en y por el espacio: los piqueteros vienen de allá; los policías, de acá: conurbano y Buenos Aires y un pasaje frustrado. Los piqueteros quieren avanzar, la policía los frena. Se frena el pasaje, el cambio, la entrada. El otro se tiene que quedar en su lugar. El otro es la barbarie. La escena

repite el imaginario del rechazo. Así se trata al otro, así se perpetúa la exclusión.

Capítulo 6

La superación del modernismo en la novela corta de artista latinoamericana finisecular

Martín Salinas

Resumen

El presente artículo da cuenta de los resultados preliminares de la segunda etapa de la investigación referida a la novela corta de artista del modernismo latinoamericano. Los análisis contenidos en “El reconocimiento de lo propio y la búsqueda de una patria en *De sobremesa*, de José Asunción Silva, y en *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez” (2022, en prensa), se amplían con la inclusión en el corpus de la novela corta de María José Rivas Groot, *Resurrección* (1901). El corpus, así reconfigurado, da lugar a una constelación que permite reinterpretar la noción de “callejón sin salida”, aplicada a *De sobremesa* (Cristóbal Pera, 1996). Las tres novelas cortas, contemporáneas en su producción, son leídas como la articulación de un desarrollo que, si bien conduce a un callejón sin salida, también expresa alternativas posibles para su superación. En este marco, la tematización de las ilusiones (perdidas) desarrollada en *Ídolos rotos*, que prepara el terreno para la exhibición que José Fernández, como exponente del período

heroico del artista modernista, monta en *De sobremesa*, conduce al anuncio anticipado de la etapa final del modernismo representada en *Resurrección*.

Palabras clave

Modernismo – Novela de artista – Decadentismo

Las novelas cortas de artista *De sobremesa* (1896, publicada en 1925), de José Asunción Silva, *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, y *Resurrección*, de José María Rivas Groot (ambas publicadas en 1901), expresan aspectos centrales del modernismo latinoamericano. En cada una de ellas se advierte un despliegue narrativo particular de la problemática del artista moderno. Pero también pueden leerse como elementos autónomos, y solidarios, de una constelación abierta en cuya configuración resulta posible identificar etapas de su recorrido histórico. La imagen que ofrece la constelación así construida permite eludir la mirada panorámica de la historia de los movimientos literarios, que subsume cada fenómeno literario a la corriente en la que se encolumna, como el análisis específico que, en procura de respetar la autonomía estética de las obras, deslinda unas de otras aun en el marco de un mismo contexto histórico y literario. La figura que resulta del corpus seleccionado revela las tensiones que entrelazan a sus componentes, en cuya interacción se suspende transitoriamente el proceso histórico del cual participan; el análisis del diseño, relieves y profundidades que contiene la imagen así construida, ofrece la posibilidad de reconocer en dicho campo de fuerzas tendencias que contiene de manera latente. La construcción de ese posible sentido histórico excede el carácter lineal, aditivo y apodíctico, épico, de la historia de la literatura, que el mismo modernismo, por otra parte, rechaza.

Por otra parte, el medio narrativo de la novela corta de artista, si bien se centra en la problemática del artista, núcleo temático central de la tendencia lírica del modernismo latinoamericano, y del simbolismo francés del que se nutre, relativiza su figura, en la

medida en que requiere la confrontación con la sociedad, respecto de la cual el destino del artista se destaca como ejemplar. A partir del sentido histórico que la constelación permite construir, se torna posible la lectura de una prehistoria y de las perspectivas del modernismo latinoamericano, que cada una de las obras no hubiera podido iluminar por sí misma de manera aislada. En ese sentido, cada novela corta, aun en su especificidad, puede leerse como el resultado parcial de un recorrido diversificado, no lineal, del proceso histórico del que forma parte. Si en *De sobremesa* José Fernández representa el exponente del período heroico del artista modernista, Alberto Soria encarna, en *Ídolos rotos*, su antecedente, y el narrador innominado de *Resurrección*, una etapa final del modernismo. Los títulos de las narraciones también pueden leerse en este sentido. “Ídolos rotos” y “Resurrección” tensan la constelación como extremos opuestos, en la medida en que refieren a la destrucción y al renacimiento, pero también al culto y a la religión. “De sobremesa” ubica la acción narrativa en un estado que sugiere el paso de la satisfacción de las necesidades materiales a la falta que impulsa el deseo estético. Pero estas mismas inferencias se resignifican gracias al carácter reflexivo, autorreferencial, de las mismas novelas cortas.

De sobremesa y el período heroico del modelo de artista modernista

En función de la complejidad estructural que le confiere la hibridez genérica (que va del diario de viajes al ensayo literario y al tratado político), así como por la ironía a partir de cual postula su identidad literaria, la novela corta de Asunción Silva se erige no solo como la expresión más acabada del modernismo latinoamericano (cf. Meyer-Minnemann, 1997: 65s.), sino como

el exponente del período heroico del artista modernista (que se haya publicado casi 30 años después de la muerte del autor y en una segunda versión no hace más que intensificar la ironía que la caracteriza). Fernández se encuentra en su ambiente como quien desde su atalaya puede observar sin ser observado, y juzgar con la certeza de no ser comprendido. El ambiente que para ello se ha conformado no se limita a la yuxtaposición de objetos exóticos que el contexto del imperialismo le permite coleccionar; los habituales invitados a las veladas también componen, en su diversidad, elementos sustraídos a la vulgar realidad de la vida cotidiana. Aquí, la ironía alcanzada a fuerza de derrotas todavía posee la fortaleza necesaria para sostener una atmósfera en la que cada vez resulta más difícil respirar. En ese contexto Fernández exhibe la forma en que desea ser leído, la construcción discursiva sobre la que descansa su imagen estetizada. A ese fin se explicitan en el diario que lee a sus invitados, los modelos antitéticos que representan el diario íntimo de María Bashkirtseff, modelo y fuente de la copia intensificada que constituye su imagen (cf. Molloy, 2012: 193s.), y el tratado *Degeneración* de Max Nordeau, que ayuda a conceptualizar la distinción que lo aísla de los parámetros sociales. Pero la pretensión de Fernández no solo se despliega dentro del círculo estrecho del relato enmarcado que constituye el diario íntimo; también el narrador del marco narrativo coadyuva, de manera irónica, a reforzar el carácter poético. “No soy un poeta” (Silva, 1977: 112), es la respuesta con que Fernández se evade del reclamo que sus invitados le dirigen para que produzca una obra. Sin embargo, el narrador omnisciente del marco no deja de referirse a Fernández precisamente como poeta (Ibíd.: 117s.). Esta disonancia, que pone

en juego la condición de artista y el estatuto de obra de arte, refiere a una nueva concepción de la obra de arte y del artista a la que Fernández suscribe como exponente del período heroico del decadentismo.

El marco de posibilidad para la realización de una obra de arte que se niega a sí misma supone la transformación del sistema literario que tiene lugar a finales del siglo XIX. Hans Rudolph Picard (1981) ha analizado cómo el diario íntimo, forma en la que la identidad de autor y lector impide la comunicación pública que requiere la práctica literaria, logra ingresar al sistema de géneros literario a partir de la composición de diarios íntimos destinados a su publicación. Más allá de la esfera comunicativa tradicional, Picard advierte que el mero hecho de tanto en el diario íntimo como en la escritura ficcional haya

un yo que produce un texto a partir de sí mismo, un yo que crea con el texto una realidad simbólica -una realidad estética, por tanto- [...] esconde un yo en cierto sentido ficcional. Este hecho es el que, en última instancia, explica por qué el auténtico diario ha podido ser sacado de la oscuridad de lo privado y llevado a la luz pública de lo literario (Picard, 1981: 116 y ss.).

Pero esta transformación supone un reordenamiento histórico de la esfera literaria que hace de la necesidad virtud. La ampliación del sistema de géneros que supone el ingreso de las formas íntimas a la esfera de la opinión pública (lo no literario como literario), al mismo tiempo expresa la orientación del sistema literario hacia las formas de manifestación privadas, esto es, un proceso de

atomización contra el que, paradójicamente, se levanta la protesta del modernismo. En esta última, la comunicación literaria suplanta a la intersubjetiva (cf. Picard, 1981: 118). Así la ampliación puede leerse como una reducción, una privatización de la literatura, rasgo concomitante de la alienación del individuo moderno que conduce a la profesionalización social del artista (cf. Ramos, 2021: 111). En ese marco histórico se torna posible la ampliación, o la inversión, que hace de Fernández un artista a pesar suyo, de sus experiencias una obra de arte, y de sus testigos, un auditorio. Soberano en la intimidad de sus dominios, Fernández despliega su potencia estética sin verse limitado por definición alguna, operación en la que advierte una delimitación, una subordinación al engranaje social. La lectura de sus experiencias constituye entonces una obra de arte performativa, por cuanto el carácter de obra de arte de su diario no se basa tanto en el hecho de que el protagonista sea el mismo artista, sino en que la lectura del diario es realizada por el artista. De esta manera, Fernández se consume como artista en el mismo momento en que se niega esa condición. Mejor dicho, en la medida en que finge negar su condición de artista. Esa ingenuidad irónica es la que lo convierte en el exponente de un período heroico del modernismo. Se trata de la máscara “ingenua” (a la manera de Schiller según Szondi) del artista sentimental. Y la misma máscara muestra la ausencia de un fundamento real, el carácter de “cuento de hadas” (Silva, 1977: 243) de su decorado. La exhibición de esa construcción que representa el decorado en el que se enmarca la experiencia estética es lo que destaca Cristóbal Pera (1996) como aspecto central del callejón sin salida del que Fernández, a diferencia de sus invitados, no puede salir: “[L]a novela refleja tal

situación como un callejón sin salida en la derrota final del personaje que no ha encontrado en su periplo europeo, ni en esa “decoración” en que se mueve en su interior parisino, esa identidad que tan afanosamente se ha dedicado a buscar” (Ibíd., 122).

Ídolos rotos como antesala del modernismo

Un posible antecedente del callejón sin salida en el que se encuentra José Fernández se puede reconocer en el derrotero del artista Alberto Soria. Se ha visto, en *Ídolos rotos*, un paso adelante respecto de *De sobremesa* en relación con el proceso de formación de una intelectualidad latinoamericana (González, 1987: 27ss. y 40s.). Sin embargo, tanto desde el punto de vista de los aspectos formales como de contenido, la novela corta de Rodríguez Díaz se encuentra un paso atrás de *De sobremesa*. González advierte con razón que los aspectos de la realidad social, en *Ídolos rotos*, “son descritos de manera bastante referencial y realista” (Ibíd.). Pero, precisamente, es esa representación realista la que diluye la preponderancia de la figura del artista respecto del entorno que todavía puede ostentar José Fernández.

En la novela corta de Rodríguez Díaz se muestra, desde una mirada narrativa extradiegética, el proceso que hace, del individuo devenido artista en Europa, un desilusionado en Latinoamérica. Como si la condición de artista supusiera la segregación social, Alberto Soria retorna a su Caracas natal con el estigma que lo habilita a participar del cenáculo de artistas, científicos y pedagogos que anuncia lo que Aníbal González estima como característica del proceso que despliega la narración: la formación

de un círculo de intelectuales. Pero esa es solo una mirada de la interacción que la novela corta muestra de la interacción del artista con la realidad.

En el derrotero que Alberto Soria sufre a lo largo de *Ídolos rotos* se expresa el pasaje que conduce del intento por hacer de la sociedad caraqueña su ambiente a la huida de una realidad avasallada por la horda popular. Y este pasaje a la derrota se encuentra condicionado por una concepción artística idealista, en función de la cual se desoye la realidad, o se exagera la función transformadora del arte. Las mismas vías de representación realistas que le permiten al narrador delinear la incidencia del entorno sobre el artista son las que lo distancian de la profunda ironía subjetiva que permea la narración en *De sobremesa*. Por ello el pasaje que conduce de la tentativa de incidir por medio del arte en la vida ciudadana de una Caracas convulsionada, a la huida que procura proteger el ideal de la realidad no pueda ser leída como una victoria, sino como la derrota sobre la que el artista modernista, en su período heroico, erigirá su futuro, aparente, y efímero triunfo. *Ídolos rotos*, en ese sentido, muestra el callejón sin salida que representa la tentativa de ajustar la realidad concreta según principios estéticos. Pero la distancia extradiagética del narrador también muestra perspectivas que no encuentran eco en la acción narrativa. El episodio de la lectura de la novela *Les Demi-Vierges*, de Marcel Prévost, por parte de las jóvenes caraqueñas, resulta clave. La discusión en torno a la conveniencia moral de que las jóvenes accedan a los asuntos escabrosos que relata la novela de Prévost enfrenta no solo a los hermanos, sino a los extremos que representan los modelos de hombre práctico, sensible a las

posibilidades de la *Realpolitik*, y al modelo de artista idealista que procura configurar una nueva realidad a partir de la aplicación de parámetros artísticos limitados. El mecanismo de represión que se ejerce sobre la práctica cultural de las lectoras obstruye el acceso a un posible camino alternativo. Frente a la lectura de González, la interpretación de Berrizbeitia (2000), según la cual “las jóvenes lectoras del entorno de los Soria representan el papel del intelectual de la época quien fungió de traductor, de intermediario en el proceso de inscribir, en la cultura moderna, la suya propia aún por modernizar” (2000: 128), parece más adecuada a la complejidad de la novela corta (a pesar de la inmediata identificación de las jóvenes con la figura del intelectual).

El culto del arte que define a Alberto Soria, de esta manera hace de su huida de la realidad el antecedente de un arte que no es de este mundo. El resguardo subjetivo del ideal, irrealizable, y el sacrificio de la realidad material, conforman las condiciones para la postulación de una religión del arte que la literatura latinoamericana desarrolla en simultáneo, con *Resurrección*, de José María Groot, pero que refiere a una instancia posterior del modernismo.

Resurrección y la trascendencia del modernismo

En *Resurrección* se registra en términos narrativos la consumación de la religión del arte y la restauración del pensamiento religioso a la que da lugar la paulatina relativización de la figura del artista del modernismo latinoamericano. Aquí no se muestra el proceso por medio del cual el artista se aleja de la sociedad, ni al individuo aislado en su propio mundo estetizado. La perspectiva narrativa

matiza, como en Asunción Silva y en Díaz Rodríguez, la representación de un artista modernista a partir de la postulación de un modelo de artista alternativo. El narrador innominado de *Resurrección* participa de la acción narrativa pero no narra su propia historia, ni la de personajes con quienes no se relaciona. El estrecho círculo que se reúne en torno al objeto de culto que representa Margot lo incluye, pero como testigo de sucesos que no alteran su perspectiva. El campo de fuerzas que representa el grupo confronta al pintor Jenkins, al poeta Dulaier y al músico Blumenthal, como modelos específicos de las diversas artes del modernismo con el narrador innominado; mientras que el comportamiento religioso del abate Croiset encuentra su contrapartida en el positivismo vitalista del marino Pablo, cuya tecla mística ya se anuncia en el comienzo de la narración. La dinámica de la narración, cuyo clímax se alcanza con la muerte de Margot, promueve una serie de transformaciones, de la que solo se sustrae el abate Croiset, que en el caso de Pablo alcanza su grado extremo. De hecho, el salto que realiza del positivismo práctico al comportamiento religioso lo convierte en el centro de la acción narrativa. Pablo, que “aparece como una especie de reedición de José Fernández” (Meyer-Minnemann, 1997: 302), en realidad, puede ser leído como una posible reedición ampliada. El vitalismo, que se anunciaba de un modo todavía exacerbado y sin orientación práctica en Fernández, alcanza en Pablo una madurez y aplicabilidad que se refleja en su condición de marino. La cultura estética, por el contrario, ha perdido la fuerza irónica que sostiene al artista Fernández, pero no a la narración. La negación del mundo en la que recae, y de la que solo “lo salva [...] el encuentro con la fe, que lo ha de llevar hasta el martirio” (Meyer-

Minnemann, 1997: 303) puede leerse como la irónica inhumanidad que se consume en la salvación por medio del martirio.

Los artistas Jenkins y Dulaier, por su parte, se acercan al pensamiento religioso sin trascender la esfera estética. Mientras la novela corta muestra en su desarrollo la transformación que sufren Jenkins y Dulaier, la obra del narrador se define por la misma representación. Por eso la misma novela corta se puede leer como una resistencia al avance del pensamiento religioso que representa. La solicitud inicial del pintor Jenkins para que el narrador escriba, “copiando la realidad con algunas variantes [...] un cuento de artistas” (Rivas Groot, 1951: 62) se convierte, una vez consumada la muerte del objeto de culto, en un reclamo explícito en el que se expresa la impotencia: “Escriba usted, mi amado poeta [...], un himno a la resurrección de la materia, un canto a la belleza de la carne purificada por la muerte y glorificada en el día postrero” (Rivas Groot, 1951: 97). La realización del pedido cobra la forma de novela corta de artista que es *Resurrección*, y no el himno a la resurrección que el pintor le reclamara. El hecho de que la condición de artista del narrador no se realice en la obra, sino por medio de la obra, le otorga a la narración su peculiar carácter reflexivo, su crítica inmanente del modernismo. La sobriedad y constancia del narrador testigo contrasta, así, tanto con la estabilidad del abate Croiset, fundada en el vínculo constante con los poderes terrenales, con el salto religioso que realiza Pablo, como con las especulaciones teóricas que el resto de los artistas de la novela corta adosa a sus obras en

el intento de justificar la permanencia del arte en un mundo inestable.

Las críticas destinadas a desvalorizar los logros estéticos del modernismo recaen en la unilateralidad de considerar su poética a partir de un solo factor determinante. Tal como sostiene Gutiérrez Girardot, “un análisis del modernismo que trate de comprenderlo adecuadamente [...] debe renunciar a las categorías con las que se lo ha juzgado y en vez de reducirlo a un factor, sea el de su afrancesamiento o el de su autenticidad o el de la época, describirlo y explicarlo con sus contradicciones en el contexto histórico-social de una época [...]” (Gutiérrez Girardot, 1983: 91). Visto en su propia complejidad, el modernismo en general, y en especial el que se expresa en las narraciones de artista, puede leerse como la consciencia de un recorrido que alcanzó su plenitud antes del inexorable fin; en cuyas expresiones artísticas es posible reconocer “una atención más cuidadosa a las formas en que toda realidad supuestamente “representada” en el arte es, en efecto, una construcción de la actividad, la forma y los materiales estéticos” (Lunn, 1982: 56).

El reconocimiento de los “callejones sin salida” en los que el arte transita no supone la impugnación de los recursos artísticos que en el recorrido ha logrado configurar; el “excedente cultural” (Bloch) que portan las obras de arte puede contribuir a una profundización de la representación artística en otros contextos históricos. Los recursos literarios que distinguen al modernismo latinoamericano representan herramientas cuyo valor estético alcanza su potencial dimensión crítica y emancipadora en

contextos nuevos. La reflexividad de las novelas cortas de artista da cuenta de una autocrítica estética, inmanente a las obras. En ese sentido, las obras apuntan más allá de sí mismas, en direcciones que el modernismo en el que se enmarcan no ha tomado.

Capítulo 7

El terror fantástico *hauntológico* de Mariana Enríquez

Mariela Ferrari

Resumen

Situados en el ámbito doméstico, familiar, o con el reconocible trasfondo del paisaje urbano, mujeres, niños y adolescentes representan, en la obra narrativa de Mariana Enríquez, sectores “subalternizados” u oprimidos en razón de su etnicidad, cultura, clase social, preferencias sexuales, corporeidad, etc., convertidos en monstruos o espectros y transformados, en una inversión característica, en “máquinas de guerra” (Moraña, 2017: 13). Desde este punto de vista, como observa Sandra Gasparini, Enríquez cultiva lo siniestro en el sentido del análisis de Sigmund Freud, respecto de lo fantástico en E.T.A. Hoffmann: lo doméstico, familiar y conocido se transforma en lo Otro, en lo ominoso que retorna, para reapropiarse del espacio que le fuera arrebatado, con las armas de lo imposible. El presente análisis revisa los sentidos de lo fantástico (monstruoso, espectral) en los relatos incluidos en *Los peligros de fumar en la cama* y en *Las cosas que perdimos en el fuego* a partir de las representaciones de lo infantil, lo femenino y lo

familiar. Sostenemos, por una parte, que esta representación, una forma de *hauntología* practicada por Enríquez, focaliza y cuestiona un concepto de identidad unívoco, transformando la referencia conocida, la identidad individual, familiar, genérica, colectiva, social e, incluso, nacional, para, resignificar de manera fantástica, por otra parte, la “monstruosidad” de la víctima e introducir una forma de “justicia” necesaria en el más acá histórico, social.

Palabras clave

Literatura fantástica – Boom del horror latinoamericano –
Mariana Enríquez – *Hauntología*

En *El monstruo como máquina de guerra*, Mabel Moraña afirma: “Las zonas ocupadas por sectores sociales subalternizados por grupos dominantes en razón de su etnicidad, cultura, clase social, preferencias sexuales, corporeidad, etc., fueron y siguen siendo *monstrificadas* como espacios residuales [...]” (2017: 13). Moraña enfatiza la conversión de los espacios y sectores sociales marginales, empobrecidos o considerados inferiores, transformados en lo monstruoso (“monstrificados”). La reversión de esta idea implica, a la inversa, que “el margen produce sus propios monstruos para nombrar al otro, al dominador [...]”; así “la monstrificación es una calle de dos vías [...] una forma de representar asimétricamente los intercambios simbólicos que integran y conforman lo social” (ibíd.). La cita resulta doblemente significativa en el análisis de la obra narrativa de Mariana Enríquez, escritora que pertenece a lo que hoy se denomina el boom del horror latinoamericano; en su poética, por un lado, lo infantil y lo femenino, junto con los espacios que habitan y transitan ocupan un lugar predominante, en muchos casos, “monstrificados”, pero, al mismo tiempo, estas figuras revelan una forma de explotación o injusticia primigenia que retornan para vengar. Este entramado no resulta novedoso en la literatura fantástica (la figura del espectro vengativo habita el género desde sus inicios), pero Enríquez lo actualiza situando el tema en el contexto histórico argentino, como hemos planteado

previamente, en un sentido complementario al que se plantea aquí, y veremos en lo que sigue.¹

Por otra parte, Moraña también resalta la idea de la marginalidad en su sentido más concretamente espacial, otra confluencia que Enríquez explota en su poética, en la representación de esas figuras centrales que son niños y mujeres. Situados en el ámbito doméstico, familiar, o con el reconocible trasfondo del paisaje urbano, mujeres, niños y adolescentes representan esos sectores oprimidos, monstruos o espectros transformados en la narración, para decirlo en los términos de Moraña, en “máquinas de guerra”. En este sentido, como insinuamos el año pasado, Enríquez cultiva lo siniestro tal como se define en el clásico análisis llevado a cabo por Sigmund Freud, respecto de la obra de E.T.A. Hoffmann: lo doméstico, familiar y conocido, reprimido, oculto o sepultado, se convierte en lo Otro, en lo ominoso (fantástico) que retorna, para reapropiarse del espacio que le fuera arrebatado en el más acá, con las armas de lo imposible. Esta forma de cuestionamiento identitario que convierte lo conocido en lo Otro define lo fantástico en general. El presente análisis se centra en la revisión de los sentidos de lo fantástico (monstruoso, espectral) en la obra narrativa corta de Enríquez, a partir de las representaciones de lo infantil, lo femenino y lo familiar y sus espacios (marginales y,

¹ Cf. Ferrari, Mariela (2024). “Al otro lado del mar y más allá, la noche: aspectos de la continuidad de lo fantástico en el Romanticismo alemán y la literatura argentina actual”. En: *Actas del Congreso Regional de la Cátedra UNESCO para la Lectura y la Escritura: “La lectura y la escritura en la sociedad de la pospandemia. Nuevos desafíos para problemas recurrentes”*, realizado en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, en Florencio Varela, el 7 y 8 de noviembre de 2022. En prensa.

utilizando el neologismo de Moraña, ‘monstrificados’). Sostenemos, por una parte, que esta representación focaliza y cuestiona un concepto de identidad transformando la referencia “conocida”, la identidad individual, familiar, genérica, colectiva, social e, incluso, nacional, para, resignificarla de manera fantástica, por otra parte, en la “monstruosidad” de la víctima e introducir una forma de “justicia” necesaria en el más acá histórico y social, en un movimiento de reapropiación del espacio público y privado (ámbitos que pierden su delimitación rigurosa en la poética de la autora).

Los relatos de Mariana Enríquez incluidos en *Los peligros de fumar en la cama* [2009] (2019b) y en *Las cosas que perdimos en el fuego* [2016] (2019a), del mismo modo que la novela *Nuestra parte de noche* [2019] (2022) (a la que aludiremos aquí marginalmente) sitúan en el centro de la escena, en la mayoría de los casos, a niños y niñas, a adolescentes y, de forma diversa, a mujeres como protagonistas o figuras narrativas, individuales o colectivas, que representan los primeros sacrificados, los excluidos, oprimidos, o las víctimas convertidas en victimarios. Niños, adolescentes y, en algunos casos, mujeres son los monstruos y espectros que habitan la obra de la autora. La angelita muerta y enterrada en el terreno familiar, cuyos huesitos se pierden en una mudanza y que acompaña a la narradora solitaria (Enríquez, 2019b:11 y ss.); los niños desaparecidos, asesinados o víctimas de la trata de personas, en la “Rambla triste” de Barcelona y que impiden escapar a los habitantes de un barrio, una ciudad y mundo en decadencia (ibíd: 79 y ss.); los jóvenes que retornan en “Chicos que faltan”, para ocupar el espacio (vital) que les fuera arrebatado de manera

irresuelta (ibíd.: 167 y ss.); la Adela que permanece en la casa en la que desapareciera, tanto en el cuento (Enríquez, 2019b: 65 y ss.), como en la novela de 2019; las víctimas del petiso orejudo, en “Pablito clavó un clavito” (ibíd.: 81 y ss.), del mismo modo que las víctimas sacrificiales ofrecidas a san la muerte, en “El chico sucio”, cuyos despojos emulan a ese otro niño de la superstición popular, el Gauchito Gil, inmersos en el paisaje lóbrego de Constitución (ibíd.: 9 y ss.), o las víctimas que culminan autosacrificándose, las mujeres ‘monstruas’ de “Las cosas que perdimos en el fuego”(ibíd.: 185 y ss.). No se trata de los únicos “espectros” vengativos de la obra de la autora (cabe recordar esos otros relatos más perturbadores u horribos, precisamente por no ser fantásticos, como “El carrito”, “Donde estás corazón”, “Ni cumpleaños ni bautismos” o “Los peligros de fumar en la cama”, incluidos en el vol. homónimo; Enríquez, 2019b), pero estos espectros son las víctimas predominantes de la realidad representada, familiar, social, histórica, nacional e, incluso, global, los marginales o expulsados del sistema neoliberal mundial, que retornan atormentando a los otros, los vivos.

Desde este punto de vista, en “Verde rojo anaranjado”, Enríquez parece explicitar, por boca de uno de sus personajes, la perspectiva que focaliza a estas figuras del margen que conforman, paradójicamente, sus figuras centrales. En el relato, las escenas horribas que ofrece la *deep web* se describen en un *crescendo* que parte desde las chicas torturadas y asesinadas hasta llegar al último ultraje, practicado a los niños y sus cadáveres. Ante la pregunta incrédula de la narradora acerca de dónde sacaran los cadáveres de niños para tales prácticas, su amigo, Marco, inmerso en las

escenas horribles y casi perdido en las profundidades de la web, responde significativamente: “De cualquier parte. No sé por qué ustedes piensan que a los chicos se los cuida y se los quiere” (Enríquez, 2019a: 181). La cita muestra tres cuestiones que vale remarcar: primero, esta victimización de los niños es la regla y no la excepción en la representación de Enríquez; no es característica de un ámbito social particular, sórdido y marginal, como parecería creer la narradora -segunda cuestión a remarcar aquí-, representante de cierta doxa social que se cree segura, lejos de esa sordidez de las imágenes de la web profunda, y que elige no explorar esa realidad inquietante, oscura, oculta bajo la apariencia superficial y tranquilizadora de lo cotidiano, pero que Enríquez muestra presente como amenaza constante bajo lo aparentemente familiar y cercano “naturalizado”. Lo horrible es, precisamente, que no se trata de un caso aislado, sino, como indicamos, la regla y por ello se convierte en el foco de la escena, representativa en la poética de la autora. Finalmente, se muestra así el posicionamiento crítico de su obra que invierte lo marginal en central y, simultáneamente, brinda espacio (imagen) y voz a estos espectros y desaparecidos, en muchos casos, víctimas del sistema económico, político, social o familiar. Como indica Miguel Veda, “El horror que se les infringe a los niños tiene, en los tiempos del neoliberalismo, una significación particular: si es cierto, como sugiere [Fredric] Jameson, que ha habido pocos momentos en la historia moderna en que los seres humanos se hayan sentido menos poderosos que en nuestro presente, resulta comprensible que el niño se haya convertido en sinécdoque de la fragilidad y el desvalimiento que experimentan las víctimas de un orden que ha llevado a niveles inauditos la exclusión económica,

la impotencia política, la alienación social y el abatimiento y la humillación psicológicos de las personas, junto con las catástrofes urbanísticas y ecológicas” (Vedda, 2021: 263). La impotencia del individuo en este orden es mostrada desde el extremo marginal del orden social, con la representación de aquellos que constituyen el último eslabón en la cadena de la explotación. De hecho, el relato citado empuja más allá esta idea: ni aún muertos los marginados o *outsiders* escapan de las formas de explotación por parte del sistema.

Frente a esto, la elección narrativa de la autora, por una parte, lleva al límite de su concreción siniestra e irónica esa victimización y la invierte, al proponer satíricamente un universo que empareja (en su sentido más literal) o reúne en lo monstruoso a las víctimas y a los victimarios que las convirtieron en tales, como ocurre en “Las cosas que perdimos en el fuego”. Allí, luego de una ola de femicidios, las mujeres asumen combativamente el papel “que les fuera dado” y deciden, autosacrificialmente, convertirse en hogueras vivientes, asumir la identidad que se les asigna por la violencia y crear “un mundo ideal de monstruas y hombres” (Enríquez, 2019^a: 196). En la línea satírica de Jonathan Swift, en “Una modesta proposición”, Enríquez muestra este proceso: “Las quemas las hacen los hombres, chiquita” (dice la madre a la narradora y continúa), “Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (ibíd., 192). Primero, el público no cree que las mujeres realizan este acto por voluntad propia, hasta que las ceremonias de quema son filmadas y luego las “mujeres ardientes”, como se autodenominan los grupos femeninos que

organizan estos modernos autos de fe son perseguidas, una vez más, convertidas en fugitivas de la ley. Ya en la cárcel, la madre de la narradora traspasa este “conocimiento histórico, cultural de la opresión femenina”, que liga a las ardientes contemporáneas con esas otras antepasadas que ardieron en el pasado, las brujas de los juicios de la Inquisición: “les cuento [a las jóvenes reclusas] que a nosotras, las mujeres, siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! [...] Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición” (ibíd.: 196). Así, Enríquez lleva hasta las últimas consecuencias el razonamiento del castigador, del opresor y lo convierte en su reversión. Aquí reside la ironía narrativa como indica una de las quemadas, “Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego -y capaz que le prenden fuego a un cliente también” (ibíd.: 195). Satíricamente, las mujeres se “empoderan” al apropiarse de esa “tradicción” de sometimiento y convertirla en identidad elegida. La radicalización de la lógica del opresor es asumida como poder en la reversión o inversión de la impotencia de las víctimas transformadas en victimarios “vengadores”: “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres va a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (ibíd.: 190).

Como mencionábamos al inicio, en su ensayo dedicado a Hoffmann, el clásico texto de Sigmund Freud sobre “Lo siniestro” o “Lo ominoso” (*das Unheimliche*) establece una aproximación a lo

fantástico que lo define a partir de la etimología y el par de antónimos *heim-unheim* y sus derivados. *Unheimlich* sería todo lo que debía quedar oculto y acallado, pero que se ha manifestado; lo que fue *heimisch*, íntimo, secreto y familiar, lo hogareño y doméstico, que fue reprimido y ha retornado de esa represión, es decir, sale a la luz (Freud, 1997). El ensayo de Freud es utilizado por Sandra Gasparini para su significativo análisis de la narrativa de la autora; sin embargo, Gasparini se concentra ante todo en el sentido espacial del fantasma en Enríquez (Gasparini, 2020: 89). Para Gasparini, se trata de la conversión del espacio urbano, de doméstico o familiar, a siniestro, en narraciones que están atravesadas por una referencialidad histórica en constante revisión como lo es la década de 1970 y, podemos agregar, en relación con la novelística de la autora, su continuidad con respecto al posterior neoliberalismo de los '90, hasta llegar a la actualidad. En *Nuestra parte de noche*, la continuidad se manifiesta explícitamente en el poder del dinero y la tierra, en las genealogías familiares, nacionales y globales, y su continuidad en los lazos sociales, institucionales, en la configuración política nacional y mundial². En vinculación con esto, en los relatos, la ocupación del

² En la novela, el entramado narrativo posibilita reconstruir, a la manera de un prisma, una genealogía individual, familiar, nacional y mundial que reestructura la Historia (colectiva) en la historia (narrativa), en su triple confluencia. Esta genealogía confluyente que superpone las historias, constituye un mapa identitario que debería guiar y brindar referencias al sí y a los otros: “a través de los índices de lo fantástico, la novela muestra cómo la fortuna de los Reyes-Bradford, amasada a través del crimen y la explotación, fundamenta su continuidad en otras desigualdades sociales, porque ‘unos heredarían las fortunas y otros los infortunios, pero entre la fortuna de unos y los infortunios de otros, hay una relación’ (Olaso, cit. por Ballarín Aguarón, 2021: 41)”. En este sentido, la herencia familiar, temática planteada en la novela desde su título, se

espacio público por parte de los desposeídos y marginados durante la década de 1990 también muestra otra forma de reapropiación que representa, paradójicamente, las consecuencias sociales de estas expropiaciones naturalizadas históricamente y que recoge el neoliberalismo; reapropiación que se expresa en lo fantástico, de forma más realista que en otros realismos. Así, los desposeídos se apropian del espacio público, de la calle, de ese otro espacio al que fueran expulsados por el sistema. Esto se trabaja específicamente en el paisaje del barrio de Constitución, en “El chico sucio”, en la villa y el Riachuelo de “Bajo el agua negra”, en las calles de los barrios marginales de Barcelona en “Rambla triste” o en el retorno y la ocupación de las casas en “Chicos que faltan”. Los desposeídos en estas narraciones lo son en un doble sentido: son esos sectores sociales subalternizados por grupos dominantes a los que se refiere Moraña; es decir, aquellos que no tienen acceso a la propiedad retornan para “reapropiarse” del espacio público (o del vacío); en primera instancia, esos marginales y excluidos, literalmente, fuera del sistema, son monstrificados “como espacios residuales”. Pero, a su vez, en este grupo dentro de la escala social, niños y mujeres representan el extremo de esta exclusión, son desposeídos en un segundo sentido: privados de vida, desaparecidos o asesinados; como el Gauchito Gil, son convertidos en extrañas deidades populares que retornan para

afirma dos significados diferenciados, pero vinculados entre sí: el material (tierra, fortuna, dinero, posesiones) y el espiritual, el don del médium, con respecto “al que se establece una dinámica constante de huida, persecución y confrontación, en las cartografías del aquí y del más allá”, para indicarlo en los términos espaciales tan afines a la obra de Enríquez (cf. Ferrari, 2024, en prensa).

vengar el oprobio. El relato “Bajo el agua negra” muestra paradigmáticamente el sentido de la inversión que opera Enríquez: el chico de la Villa arrojado al Riachuelo por las fuerzas policiales, uno entre muchos, retorna y despierta “lo que dormía debajo del agua”, él mismo transformado. Convertido en deidad de un culto a los muertos, su imagen domina ese otro umbral entre vivos y muertos, entre pobres y ricos, el Riachuelo y la Villa en sus orillas, que son representaciones sincréticas de una parte de la historia argentina y de la idiosincrasia que la sustenta. Así lo afirma uno de los personajes: “Durante años pensé que este río podrido era parte de nuestra idiosincrasia [...] nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias, mejor dicho. Un país de irresponsables. Pero ahora pienso diferente [...] Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron con capas de aceite y barro! ¡Hasta llenaron el río de barcos! ¡Los dejaron estancados ahí! [...] Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés qué viene acá? La mierda de todas las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido; es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron” (Enríquez, 2019a: 171). La correlación descripta (la suciedad de todas las casas que va a parar al río, a lo largo de la historia -imagen de otras suciedades sociales y políticas de la historia argentina, como los desaparecidos arrojados al río para volver a desaparecer, definitivamente; o la corrupción y la

responsabilidad política de aquellos que debían sanear el río y la historia -acontecimientos tan '90-, todas las deudas sociales e históricas, que son también deudas ecológicas y económicas), todo esto oculta lo siniestro, lo monstrificado-espectral que debía permanecer muerto y enterrado (tal como la fosa de Zañartú, en *Nuestra parte de noche*, debía desaparecer a los desaparecidos, una vez más), pero de donde lo muerto resurge vengativo.

En alemán, *heim* se asocia, por una parte, al espacio del hogar, a la casa, pero también al terruño y a la patria. Por un lado, respecto de la casa, en la novela y en las narraciones, la casa familiar se contrapone falsamente a la casa sola, ambas siniestras (como en “La casa de Adela”, contraparte del capítulo “La cosa mala de las casas solas”); por otro lado, en conexión con el terruño, Misiones, Corrientes, los barrios porteños o del conurbano de Buenos Aires o toda Argentina funcionan como esos ámbitos familiares de la historia compartida (y silenciada), ámbitos y tiempos que devienen ominosos o siniestros y que son acallados, en la *Deep web*, en las profundidades del río roñoso, en las orillas de lo marginal monstruoso, y resultan extraños y amenazantes para sus habitantes. Esta representación horrificada del espacio y de la víctima se vale de la recuperación de lo popular, lo telúrico y lo autóctono en las supersticiones y creencias populares (el sentido del terruño), que Enríquez utiliza en los aspectos remarcados previamente (El Gauchito, san La muerte, la señora -la bruja- de “El aljibe”, o las mujeres ardientes, hijas de sus antepasadas brujas, entre otros monstruos y otras monstruosidades criminales y sistémicas, reveladas por lo fantástico en la poética de la autora).

Así, lo fantástico funciona como cuestionamiento de un concepto de identidad individual que convierte la referencia familiar o conocida (*heim*) en *unheim*: lo conocido y lo doméstico, la familia, la herencia, la historia que nos da identidad, individual, social, colectiva, nacional deviene lo Otro. En relación con esto, lo siniestro trasciende lo espacial analizado por Gasparini y se vincula a la representación de la familia misma: en la obra de Enríquez, la genealogía familiar es siniestra. La poética de la autora señala la centralidad de los vínculos familiares y se aúna en la analizada representación de niños como víctimas individuales, pero también como masa o colectivo victimizado, explotado, torturado o asesinado, que retorna como “otredad” amenazante en “Rambla triste”; en “Casas tomadas”, en la novela.

Para concluir, la poética de Enríquez representa entonces la problematicidad del mapa identitario individual, familiar y social y revela esa “monstrificación” del excluido (en virtud de su corporeidad, su clase social, su etnicidad, su cultura) por parte de los sectores dominantes, como indicara Moraña. Pero su poética también añade un plus de relectura a la connivencia de violencias, apropiaciones y desigualdades de la historia nacional, territorial y global; ese plus es la reversión de aquella victimización primigenia, en el espectro, cuya representación elusiva se convierte en una marca distintiva de su poética autorial. Si la *hauntología*³ define al espectro como aquello que actúa sin existir,

³ Retomamos aquí la reinterpretación del concepto derridiano de “*hauntología*” de Mark Fisher, utilizada previamente (Ferrari, 2024, en prensa). Fisher señala que “lo importante de la figura del espectro es que no puede estar completamente presente: no

físicamente, el proceso de escritura de Enríquez es movimiento *hauntológico* que redime a los redivivos, una forma de “perseguir al espectro que persigue”,⁴ al desaparecido-aparecido que busca justicia y al que se le otorga, en su invocación.

es un ser en sí mismo pero señala una relación con lo que ya no es más o con lo que todavía no es”. La *hauntología* es “la agencia de lo virtual, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)” (Fisher, 2018, 44). Para el autor, la *hauntología* puede ser construida como un duelo fallido: “se trata de negarse a dejar ir al fantasma o -lo que a veces es lo mismo- de la negación del fantasma a abandonarnos” (ibíd.: 49). En la novela de Enríquez, el duelo fallido se vincula al colectivo de los desaparecidos del Proceso, duelo que es también familiar e individual; en sus relatos, el duelo fallido remite a los marginados y asesinados por el sistema neoliberal. La narrativa de Enríquez muestra el eterno retorno de lo espectral, que es “la persistencia de lo que ya no existe” (ibíd.: 75). El análisis de Fisher del paralelismo entre *haunt*, en inglés, y *heimlich*, en alemán, permite sustentar el último repliegue de nuestro análisis: “La palabra *haunt* y todas sus derivaciones quizá sea una de las traducciones más cercanas al inglés de la palabra alemana *unheimlich*, cuyas connotaciones polisémicas y ecos etimológicos Freud aplicada y célebremente aclaró en su ensayo “Lo siniestro”: del mismo modo que ‘el uso alemán permite que lo familiar (das *Heimliche* es ‘lo familiar’) se transforme en su opuesto, lo siniestro (das *Unheimliche*, es lo ‘no-familiar’)’. *Haunt* refiere tanto al lugar de vivienda y la escena doméstica como a lo que la invade y la perturba’ (ibíd.: 159)” (Ferrari, 2024, en prensa).

⁴ Ferrari, 2024, en prensa.

Epílogo

Para una postulación de América Latina

Al inicio de la “Introducción” que incluyó en *América Latina en su literatura*, el volumen colectivo publicado en 1972, César Fernández Moreno se pregunta: “¿Qué es América Latina?”. La interrogación no resulta original dado que antes y después de ese momento fue formulada, pensada y respondida de maneras diversas. Es una pregunta que aparece y reaparece durante el siglo XX y podríamos decir, por otra parte, que, aun sin ser formulada de manera explícita, sobrevuela algunos de los textos que componen este libro. Quizás sea la pregunta fundante que no necesita ser respondida, pero sí considerada a fin de percibir las posiciones que en relación con ella adoptaron diferentes intelectuales, críticos, escritores. Desde las propuestas de “genio nacional”, “alma”, “espíritu”, “ingenio”, es decir, desde perspectivas de carácter ontológico, hasta las ideas de “proceso formador de la nacionalidad” (o la supranacionalidad), las respuestas que se han dado a esa pregunta fueron variadas. El modo en que se fueron diseñando señala los *a priori* históricos que están operando correlativamente, esto es, las condiciones históricas que hacen posible la aparición de algunos enunciados y no de otros en función de los presupuestos implicados.

La posición que adoptamos en este libro está vinculada con el modo en que América Latina y su literatura se van realizando y constituyendo como entidades en permanente modificación. El continente, acordamos con Cornejo Polar, no es una instancia consolidada e inmutable –una esencia–, sino un objeto en permanente construcción y reconstrucción. Son las diferentes posiciones críticas las que –como señala Ángel Rama en la cita que transcribimos a continuación– postulan y configuran, de un modo u otro, la literatura latinoamericana:

Ocurre que si la crítica no construye las obras, sí construye la literatura, entendida como un corpus orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente, pues la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta (2008: 24).

En este volumen emprendemos una búsqueda que no se propone, entonces, la revelación de una supuesta “identidad latinoamericana” que es necesario explorar, indagar, revelar y descubrir, porque se encuentra oculta, escondida tras un velo, sino que se trata aquí de percibir las posiciones que adoptan los sujetos, individuales y colectivos, que producen los enunciados. Partimos de la consigna de que América Latina no es algo dado, existente con antelación a sus productos –culturales, estéticos, ideológicos, históricos, económicos–, sino un objeto que se va constituyendo, construyendo y diseñando de formas variadas a partir de los diferentes discursos que la conforman: el de la Historia y las historias, pero también el de la literatura y las literaturas; el de la política, el de la economía, y todos los que, de un modo u otro,

configuran, obran y organizan la tradición latinoamericana. A los efectos de este trabajo, nos hemos centrado exclusivamente en un sector acotado de esa realidad: los autores estudiados por los diferentes investigadores dan forma y producen la literatura latinoamericana y, de esa manera, conforman también, diseñan y establecen, al menos, un sector de esa realidad continental (como también la configuran los trabajos de los investigadores).

Lo que nos interesa, entonces, es cómo diferentes autores se colocan frente a ese “macrotexto” –para recurrir al término acuñado por Rosalba Campra (2014: 28)–, a ese “cuerpo histórico” –para decirlo con Héctor Libertella (1977: 9)–, al archivo que conforma la literatura latinoamericana –en la estela de Michel Foucault (2013)–, y cómo son considerados por una serie de discursos y metadiscursos: los de la literatura, la teoría, la crítica, la historia literaria. El modo en que esos discursos, y esos discursos sobre discursos, se configuran implica una toma de posición sobre el “objeto” y, llevando esta idea más lejos aún, incide en el proceso de configuración del objeto como tal. Es decir, ese macrotexto tampoco preexiste con anterioridad a la reflexión que se realiza sobre él, sino que se constituye a partir de la propia reflexión. La literatura latinoamericana, entonces, es diseñada, también, a partir de esos discursos que reflexionan sobre ella de formas variadas.

Como ya anticipamos en el “Prólogo”, este libro se propuso indagar en dos sectores de la producción literaria: los discursos pedagógico-críticos y los textos literarios. Los investigadores participantes ensayaron diferentes posiciones teóricas, pero -pese

a ello- consideramos que hay un clima intelectual común, una propuesta que sobrevuela el conjunto de los artículos y que tiene que ver con el modo en el que la crítica literaria puede ejercerse en las primeras décadas del siglo XXI, luego de transcurridos años de procesos críticos y de la renovación de los estudios latinoamericanistas a partir de los cuales se comenzó a leer la producción local en función de categorías propias, acuñadas -en buena medida- en el continente, algo que ya Antonio Cornejo Polar intuía a mediados de los 70: “Creo que la tarea más importante es construir una crítica de verdad latinoamericana -afirmaba el intelectual peruano-; es decir, una crítica que efectivamente pueda dar razón, y por supuesto de manera rigurosa, de la peculiaridad de nuestra literatura” (1975: 14).

Guiados por esas coordenadas, que complementamos con posiciones críticas actuales, creemos -y esperamos- que el magisterio de algunos de los grandes críticos latinoamericanos rige el camino de estos artículos que ahora damos a conocer, en coyunturas históricas, políticas y sociales que los atraviesan, a su vez, y nos permiten leer y leernos, nuevamente, en otras configuraciones.

Mariela Ferrari

Martín Sozzi

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique (1954). “Tres notas sobre Pedro Henríquez Ureña”. En *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires: Editorial Raigal, pp. 208-220.

----- (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ansolabehere, Pablo Javier (2018). “Apuntes sobre el terror argentino”. En: *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo, vol. 7, N°13, pp. 3-6.

Arellano, Jorge Eduardo (2012). “Gaspar Hauser y Rubén Darío”. En: *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, N°36, pp. 181-183.

Arrom, José Juan (1963). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Aulicino, Jorge (1990). “Un Borges no querido”. En: *Diario de poesía*, N°17, Buenos Aires.

Bachmann-Medick, Doris (2007). *Cultural turns. Neueorientierung in den Kulturwissenschaften*. Berlín: Rowohlt.

Berrizbeitia, Josefina (2007). "Realismo, naturalismo y decadentismo: categorías problemáticas en la modernidad venezolana". En: *Iberoamericana* (2001), Nueva época, Año 7, N°26 (junio), pp. 29- 43. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41676302>. Fecha de visita: 15/4/2023

Bombini, Gustavo (2015). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Borges, Jorge Luis (1921). "Ultraísmo". En: *Nosotros*, N°151, Buenos Aires.

----- (1987). *Fervor de Buenos Aires*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

----- (1987). *Evaristo Carriego*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

----- (1997). "La presencia de Buenos Aires en la poesía". En: *La Prensa*, 11 de julio de 1926. Incluido en *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.

----- (2000). "Después de *Las iniciales del misal*". En: *El Hogar*, 14 de junio de 1940. Incluido en *Borges en El Hogar. 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé.

Campra, Rosalba (2014). *Itinerarios de la crítica hispanoamericana*. Villa María: Eduvim.

Carriego, Evaristo (1996). *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada.

Cornejo Polar, Antonio (1975). “Construir una crítica de verdad de Latinoamérica”. En: *Marka*, Lima, mayo de 1975.

Dalmaroni, Miguel (2011). “La crítica universitaria y el sujeto secundario: Panfleto sobre un modo de intervención subalterno”. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4644/pr.464.pdf

Darío, Rubén (1896a). “Los colores del estandarte”. En: *La Nación*, 27 de noviembre.

----- (1896b). *Los raros*. Buenos Aires: Tipografía “La Vasconia”.

----- (1896c). *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.

Díaz Rodríguez, Manuel (1996). *Ídolos rotos*. Caracas: Panapo.

Diseño curricular para la educación secundaria ciclo superior ES4: Literatura (2010). Buenos Aires: Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires.

Dobry, Edgardo (1999). “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 588, Madrid.

Enríquez, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama, 2019a.

----- (2011). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé, 2019b.

----- (2019). *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama, 2022.

Fernández Moreno, Baldomero (1917). *Ciudad*. Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Editorial Limitada.

----- (1941). *Buenos Aires. Ciudad. Pueblo. Campo*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.

Fernández Moreno, César (1972). "Introducción". En: *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, pp. 5-18.

Ferrari, Mariela, *Poéticas de lo fantástico: la obra narrativa de Hanns Heinz Ewers, Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia*. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1518>

Fisher, Mark (2018a). *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. de Núria Molines. Barcelona: Alpha Decay.

----- (2018b). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Trad. de Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra.

Fondebrider, Jorge (2006). "El Borges poeta y los poetas". En: Ñ, 10 de junio de 2006.

Foucault, Michel (2013). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

García Helder, Daniel (1987). "El neobarroco en la Argentina". En: *Diario de Poesía*, N°4, Buenos Aires.

Gasparini, Sandra (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.

Gerbaudo, Analía (2021). *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: Ediciones UNL (libro digital).

Giannuzzi, Joaquín (2000). *Señales de una causa personal*. En: *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.

Gigena, Daniel (2021). “Cartografía mítica”. En: *Perfil*, 19 de septiembre de 2021.

González, Aníbal (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.

González Echevarría, Roberto (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (2006). “Breve historia de la literatura latinoamericana”. En: Roberto González Echevarría; Enrique Pupo-Walker (eds.) (2006). *Historia de la literatura hispanoamericana, I. Del descubrimiento al Modernismo*. Madrid: Gredos, pp. 35-59.

Groussac, Paul (1896). “Boletín bibliográfico. *Los raros*, por Rubén Darío”. En: *La Biblioteca*, vol. 1, N°2, pp. 474-480.

----- (1897a). “Génesis del héroe”. En: *La Biblioteca*, vol. 2, N°3, pp. 137-151.

----- (1897b). “Boletín bibliográfico. *Recuerdos de la tierra*, por Martiniano Leguizamón. *Prosas profanas*, por Rubén Darío”. En: *La Biblioteca*, vol. 2, N° 3, pp. 152-160.

----- (2005 [1920]). *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte: segunda serie*. Buenos Aires: Simurg.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). “El modernismo y su contexto histórico-social”. En: *BOLETÍN AEPE*, N°28, 1983. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/bol_etin_28_15_83/boletin_28_15_83_14.pdf. Fecha de visita: 16/5/2023.

----- (1987). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Hernaiz, Sebastián (2015). “Borges y sus editores: itinerarios de *Fervor de Buenos Aires* (1923-1977)”. En: *Orbis Tertius*, N° 22, La Plata.

Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Trad. de Tomás Segovia. Madrid: Visor.

Lautréamont, C. de (2007). *Obras completas. Los cantos de Maldoror. Poesías. Cartas*. Buenos Aires: Argonauta.

Libertella, Héctor (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Ludmer, Josefina (2004). "Territorios del presente. En la isla urbana". En: *Pensamiento de los confines*, N°15 diciembre, pp. 103-110.

----- (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lukács, György (1966). *Estética. La peculiaridad de lo estético*. 4 vols. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.

Lunn, Eugene (1982). *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. Traducción de Eduardo Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Meyer-Minnemann, Klaus (1979). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Traducción de Alberto Vital Díaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

----- (1984). "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 33, N° 2, pp. 431-445.

Mitre, Bartolomé (1897). "Letras americanas". En: *La Biblioteca*, vol. 2, N°4, pp. 61-77.

Molloy, Sylvia (1999). "Flâneries textuales: Borges, Benjamin, Baudelaire". En: *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

----- (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mondolfo, Rodolfo (1953). “Historia de la filosofía e historia de la cultura”. En: *Imago Mundi. Revista de historia de la cultura*. Año II, N° 7, marzo, pp. 3-13.

Monteleone, Jorge (2019). “La ciudad poética”, prólogo a Baldomero Fernández Moreno, *Ciudad*. Buenos Aires: Eudeba.

Moraña, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Frankfurt A/M: Iberoamericana.

Ortelli, Roberto (2004). “Dos poetas de la misma generación”. En: *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Pellicer, Rosa (1999). “De sobremesa de José Asunción Silva y la novela modernista”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N°28, pp. 1081-1105.

Pera, Cristóbal (1996). “José Asunción Silva: un coleccionista en París”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 556. pp. 115-124.

----- (1997). *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Berna: Peter Lang.

Pezzoni, Enrique (1986). “*Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*”. En: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.

Picard, H. R. (1981). "El diario como género entre lo íntimo y lo público". En: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ISSN 0210-7287, N° 4, pp. 115-122.

Pradelli, Ángela (2008). *Combi*. Buenos Aires: Emecé.

Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.

----- (2008). *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Ramos, Julio (2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rivas Groot, José María (1951). "Resurrección". En: *Novelas y cuentos*. Bogotá: Biblioteca de la cultura colombiana, pp. 43-108.

Sarlo, Beatriz (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

Silva, José Asunción (1977). *De Sobremesa*. En *Obras completas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 109-243.

Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Speratti Piñero, Emma Susana (1955). “Reseña de Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica, México, 1954; 430 pp. (Breviarios, 89)”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 9 N° 2, pp.167-169.

Sucre, Guillermo (1974). *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Ávila (segunda edición, corregida y aumentada).

Swift, Jonathan (2010). *Una modesta proposición y otros escritos patrióticos irlandeses*. Trad. de Facundo Maggio Ramírez. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Sylvester, Santiago (2017). “Borges y la poesía”. En: Borges, Jorge Luis, *Borges esencial*, Madrid: Real Academia Española.

Torres-Ríoaseco, Arturo (1958). “Una historia de la literatura hispanoamericana”. En: *Ensayos sobre literatura latinoamericana. Segunda serie*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 176-178.

Valera, Juan (1915). “Azul”, en *Cartas americanas I (1888)*. *Obras completas, tomo 41*. Madrid: Imprenta Alemana, pp. 267-294.

----- (2016 [1897]). “De Juan Valera a Rubén Darío. Interesante carta”. En: *Zama/ Extraordinario: Rubén Darío*, pp. 289-290.

Vedda, Miguel (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires: Cuarenta ríos.

Autores

Carlos Battilana es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Literatura Latinoamericana I (UBA). Se desempeña como profesor titular de *Introducción a los Estudios Literarios* (UNAHUR) y adjunto del *Taller de Lectura y Escritura* (UNAJ). Compiló y prologó *Una experiencia del mundo* (2016), volumen que recoge crónicas periodísticas de César Vallejo. En co-autoría con Rodrigo Caresani escribió el prólogo a *Nuestra América* de José Martí (Biblioteca del Congreso, 2019) y en co-autoría con Mario Nosotti realizó la selección y el prólogo a *La luminosidad de los sábalos muertos* de Mario Arteca (Miño y Dávila, 2022). Publicó los libros de ensayos *El empleo del tiempo* (2017) y *Actos mínimos* (2022). Forma parte del consejo de redacción de la revista *Op. Cit.* Dirige la colección *Estaciones* dedicada a poetas argentinos de la editorial Miño y Dávila. Ejerció el periodismo cultural y colaboró en diversos medios. Es autor de *El fin del verano* (1999), *El lado ciego* (2005), *Materia* (2010), *Un western del frío* (2015), *Ramitas* (2018), entre otros libros de poesía. Participó en antologías argentinas y latinoamericanas.

Federico Cano es profesor en Letras (FFyL-UBA). Maestrando en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Profesor en el nivel secundario y educación para adultos. Está a cargo de la cátedra de “Didáctica de las Prácticas del Lenguaje y la Literatura

II” para la educación Primaria en el ISFDyT N°52. Escribió sobre educación en diferentes medios. Colabora en *Revista Paco*.

Mariela Ferrari es doctora en Literatura (UBA), con una tesis dedicada a la literatura fantástica, exbecaria y Alumni del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) y de la UBA. Realizó un posdoctorado en Sevilla, con una beca de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP). Es profesora de grado y posgrado en la carrera de Letras y en la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas (FFyL, UBA) y coordina la materia Taller de Lectura y Escritura, en la UNAJ, donde actualmente codirige el proyecto de investigación “Estudios literarios y operaciones críticas. Diálogos Europa-América Latina”. Hasta 2025, ha coordinado el proyecto de internacionalización del Instituto de Teoría crítica de Berlín (INKRIT), sección español.

Silvia Nora Labado es Licenciada y Profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Ciencias del Lenguaje por la Université de Rouen, Francia. Es profesora adjunta regular en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y en la Universidad Nacional de Moreno. Se desempeña como docente de Francés en el Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicó artículos y capítulos de libros tanto en la Argentina como en el extranjero y tradujo, entre otros autores, a M. Löwy, R. Chartier, D. Bensaïd, E. Traverso, P. Boulez, y es autora de ediciones críticas de G. Sand y H. de Balzac. Su última publicación es *La opacidad del recuerdo. Estudios sobre*

literatura francesa (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – Las cuarenta, 2023).

Alejandro Romagnoli es doctor en Literatura (UBA). Magíster en Estudios Literarios (UBA). Profesor de Taller de Lectura y Escritura (UNAJ), de Lectura y Escritura Académica (UNQ) y de Teoría Literaria I (ISFD N° 50). En su tesis doctoral investigó la emergencia y constitución de la crítica literaria en Argentina entre 1870 y 1920. Publicó una edición crítica de *La cautiva y El matadero*, de Esteban Echeverría (Colihue Clásica).

Martín Salinas es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra Literatura Alemana (FFyL, UBA). Profesor adjunto del Taller de Lectura y Escritura (IEI) de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Profesor titular de la materia Literaturas en Lenguas Extranjeras I (francés, portugués e italiano), del Ciclo de complementación curricular en Letras (UNAJ). Miembro del proyecto de investigación “Estudios literarios y operaciones críticas. Diálogos Europa – América Latina (siglos XIX al XXI)”, del Instituto de Estudios Iniciales (UNAJ). Coordinó la antología *Pequeñas anécdotas de las instituciones (Representaciones literarias de los discursos sociales)*, editada por la Universidad Nacional Arturo Jauretche (2018). Es miembro del consejo de redacción de la revista *Herramienta*.

Martín Sozzi es Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Prof. Asociado del Taller de Lectura y Escritura y Coordinador del Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Letras en la

UNAJ. Se desempeña como profesor del Seminario de literatura argentina y latinoamericana contemporánea (UNaHur) y como profesor de Literatura Latinoamericana I (FFyL – UBA). Actualmente en UNAJ codirige el proyecto de investigación “Estudios literarios y operaciones críticas. Diálogos Europa-América Latina” y dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos.

Este libro explora las complejas relaciones entre Europa y América Latina desde la perspectiva de la literatura comparada y los giros culturales. A través del análisis de diversos corpus literarios, los capítulos presentes permiten apreciar cómo la crítica latinoamericana ha comenzado a distanciarse de las categorías impuestas por Europa, proponiendo enfoques propios y originales.

El texto aborda conceptos innovadores como las "literaturas postautónomas" de Josefina Ludmer, y examina un amplio corpus heterogéneo que abarca diferentes épocas, géneros y discursos. Dividido en dos secciones principales, el libro analiza la conformación de los estudios literarios en América Latina y su relación con paradigmas europeos, a la vez que revisa el papel de lo popular en la literatura de la región.

Una obra imprescindible para aquellos interesados en el diálogo cultural y literario entre ambos continentes, y en las transformaciones teóricas que surgen de ese cruce.



Secretaría de
**Investigación y
Vinculación Tecnológica**

Dirección de
**Gestión de la
Investigación**

