

GUSTAVO LESPADA
COORDINADOR

EL FACTOR LITERARIO

**REALIDAD E HISTORIA
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA**

NJ
EDITOR

El factor literario: realidad e historia en la literatura latinoamericana /
Gustavo Lespada...[et. al.]; dirigido por Gustavo Lespada - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires: NJ Editor, 2018.

206 p. ; 22 x 14 cm.

ISBN 978-987-24150-9-9

1. Literatura Latinoamericana. 2. Crítica Literaria. I. Lespada, Gustavo II.
Lespada, Gustavo, coord.

CDD 801.95

Comité de evaluación editorial:

Adriana Amante, Valeria Añón, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Noé Jitrik,
Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico, Vanina Teglia.

Supervisión de edición: Pablo Martínez Gramuglia

Edición: Carla Fumagalli

Corrección: Guillermo Vitali

Diseño de tapa: Luz Valero

Este volumen se publica con el apoyo de la Agencia Nacional de Promoción
Científica y Tecnológica

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 4342-9718 / 4334-7512 (int. 308)

Fax: (54-11) 4343-2733

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2018

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

ISBN 978-987-24150-9-9

PRÓLOGO

por Gustavo Lespada

De comienzos y principios

En 1964, en el número 26 de la revista *Casa de las Américas*, Ángel Rama publicó un ensayo donde analizaba la circunstancia del escritor latinoamericano. Aunque aquellos “Diez problemas...” se referían a los narradores, en su gran mayoría esas condiciones eran extensibles a los escritores en general y, tal vez, eran más acuciantes tratándose de poetas y/o ensayistas. Al menos aquel primer punto del decálogo que se refiere a “Las bases económicas”, tantas décadas después continúa, por desgracia, vigente: sigue siendo casi una *ley cultural* entre nosotros que, salvo rarísimas excepciones, no se pueda vivir de la escritura, debiendo resignar ese lugar a los márgenes, a los fatigosos restos que dejan otras ocupaciones como la docencia, el periodismo e, incluso, tareas menos compatibles con la creación o el pensamiento crítico.

Teniendo en cuenta lo anterior, presentamos este compendio de textos surgidos en la órbita del Instituto de Literatura Hispanoamericana que dirige el profesor Noé Jitrik y que depende de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se trata de un porcentaje mínimo –pero representativo– de la producción crítica vinculada a este espacio, apenas una muestra de un trabajo continuo y en equipo, realizado en condiciones adversas pero con la satisfacción de retribuir, en parte, a nuestra comunidad por la formación de excelencia recibida gratuitamente del Estado, y con la esperanza de que se constituya en un material útil para docentes y estudiosos de la literatura latinoamericana. Confirmamos, una vez más, el acierto de la frase de Lezama Lima: “Sólo lo difícil es estimulante”. La cual está en consonancia con aquella otra de Sigmund Freud: “He sido un hombre afortunado en la vida, nada me fue fácil”.

Pero echando mano al asunto y adelantándonos a la pregunta del posible lector: ¿qué pueden tener en común trabajos que estudian el funcionamiento de la entrevista y el *créole* en la composición narrativa del escritor martiniqueño Patrick

Chamoiseau con el proyecto editorial de Hipólito Vieytes en el *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* y su diálogo epistolar con un sacerdote apócrifo, o con ficciones de autores bolivianos que cuestionan tanto las fronteras oficiales de los estados como las convenciones de los géneros literarios? ¿Cuál sería el factor que relaciona el subgénero “biografía de escritor” en los textos de Juan María Gutiérrez con el uso de la cita, la apropiación y la reescritura en la narrativa contemporánea de Héctor Libertella? ¿De qué manera relacionar el tema del adulterio y la legalidad patriarcal en los textos del ecuatoriano Pablo Palacio con la novela *Cosecha de huesos* de la escritora haitiana Edwidge Danticat o con tres poemarios que operan con los efectos devastadores de la economía neoliberal en un momento crítico de la historia argentina, como fue el año 2001? ¿Cómo articular novelas de fines del siglo XIX que hacen una revisión crítica de los discursos de la nacionalidad con la escritura de Virgilio Piñera que irrumpe en la década del 40 como la contracara de la insularidad mitológica de los origenistas cubanos, o con un relato de Felisberto Hernández que nos cuenta acerca de un pianista que tiene que vender medias para subsistir y encima llorar para que le compren?

Lo que tienen en común manifestaciones y estudios tan diversos es la relación de la literatura con lo real –aunque esa relación sea negativa–, con la necesidad de brindar testimonio de una época –porque la literatura es autónoma pero no independiente–, con el uso de la memoria como prevención del futuro, con el rescate de las verdades históricas aun –o sobre todo– en contra de las versiones “oficiales”. Esto es así porque la literatura, el arte en su conjunto, puede llegar donde otras expresiones no llegan: el lenguaje literario es el lenguaje de las entrañas, no de las siluetas. Ningún otro lenguaje es capaz de decir tanto sobre una época determinada porque las relaciones sociales quedan impresas en la estructura de la obra, más allá de la ideología manifiesta del autor. Y en tiempos de ignominia, cuando la mentira y la propaganda saturan los discursos mediáticos, las reflexiones sobre la realidad y la memoria histórica se tornan imprescindibles. Como dijera el escritor colombiano Pablo Montoya en la recepción del Premio José Donoso: “la palabra es tan fundamental como necesaria en medio de la calamidad y el infortunio. La palabra del cuento, del ensayo, de la novela, de la pieza de teatro, de la crónica, la palabra escrita y oral, en fin, esa palabra poética que las comprende a todas. Porque los

escritores –resume Montoya– hacemos lo que hace Sísifo con su piedra: enfrentar, en medio de la condena y la esperanza, la iniquidad y el horror”.¹

Ahora bien, poniéndonos pragmáticos, ¿cuál es la relevancia y la eficacia de la escritura? ¿Podemos decirlo *todo* o existen límites para la expresión? ¿Puede el lenguaje –aun el lenguaje literario– dar cuenta de toda la realidad o tendremos que aceptar el apotegma de Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, hay que callar”? Sabemos que la lengua no es una estructura cerrada ni un sistema con límites rígidos sino un organismo vivo, en permanente cambio, donde lo arcaico tiende a desaparecer y siempre se están gestando términos nuevos, jergas, formas que se incorporan. Todo lo cual nos habla de bordes inestables, porosos, a la manera de las membranas citoplasmáticas, que permiten el intercambio, el ingreso de nutrientes y los egresos excretorios. Todo lo cual nos indica también que de esos *bordes* oscuros y ambiguos del lenguaje puede provenir lo nuevo, lo aún *no dicho* y, por tanto, *lo que hay que decir*.

Pero digamos algo más respecto de la permeabilidad del lenguaje poético o artístico en su conjunto. Como también sabemos, en la lengua se distinguen dos grandes modalidades o registros opuestos: el estilo directo o literal y el figurado. En el primero prevalece el carácter instrumental, comunicativo; en el segundo, se nos revela su opacidad simbólica, literaria. Tomemos, por ejemplo, el estilo directo en un caso extremo –para que se vea más claro–: ¿qué sucedió con el lenguaje en los campos de concentración nazis? George Steiner caracteriza con lucidez implacable la corrupción llevada a cabo por los nazis en la lengua de Rilke y Thomas Mann. Las torturas y experimentos atroces practicados en los cuarteles de la Gestapo eran registrados y clasificados en forma detallada y minuciosa, así como en la propaganda de Goebbels y Himmler se recurría a eufemismos como “Solución final” para referirse al exterminio de millones de seres humanos. “El Idioma fue utilizado para incorporar a su sintaxis lo infernal [...] las palabras perdían su significado original y adquirían acepciones de pesadilla”.²

1 Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/discurso-de-pablo-montoya-entrega-del-premio-jose-donos-articulo-664608> [Fecha de consulta: 08/06/2018]

2 George Steiner, “El milagro hueco”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 127-128.

Al respecto, del otro lado de las alambradas, Primo Levi repite una y otra vez que “no existían palabras que expresaran la destrucción de un hombre”. Pareciera que, una vez traspasados ciertos umbrales, la correspondencia entre el orden fáctico y el orden del discurso se corrompiera al punto de tornarse incompatible con la razón. En este sentido entendemos su reflexión: “quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió, o *no se deba* comprender, porque comprender casi es justificar”, pero concluye que “si comprender es imposible, conocer es necesario, porque lo sucedido puede volver a suceder”.³ En otro momento, Levi cuenta el caso de un niño paralítico de tres años, sin padres conocidos y que tampoco podía hablar, pero con el número tatuado en un brazo: “un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz”. La criatura tenía las piernas atrofiadas, pero en su rostro hundido por la desnutrición resaltaban unos ojos atrocemente conmovedores, ojos colmados de preguntas bajo el cerrojo del silencio. Aquella mirada clamaba por *la palabra*.

La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado de enseñarle, la necesidad de la palabra apremiaba desde su mirada con una urgencia explosiva: era una mirada salvaje y humana a la vez, una mirada madura que nos juzgaba y que ninguno de nosotros se atrevía a afrontar, de tan cargada de fuerza y dolor. [...] Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías.⁴

Además de la responsabilidad testimonial con aquella efímera existencia, la descarnada imagen del niño luchando contra el mutismo y la muerte pareciera cifrar la avidez de la literatura por encontrar las palabras que articulen la atrocidad, la ausencia, lo *no dicho*. Esa es la mirada literaria que conmueve y traspasa a los lectores –Primo Levi dota de abundantes recursos figurados a su testimonio lo cual, lejos de restarle veracidad, lo potencia–, la que apremia, la que exige, la que convoca a la humanidad en la recepción. Esa es su forma de conjurar el horror. *Conjurar* en el sentido de evocar y a la vez expulsar: la necesidad insoslayable de poner en palabras un tormento que no cesa.

Pero ¿cómo conocer y dar a conocer lo que sucedió *sin comprender*, sin recurrir al lenguaje racional? ¿Cómo poner en palabras la desmesura de un horror capaz de transformar cualquier adjetivo en eufemismo y en pueril entelequia toda

3 Primo Levi (1947), *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1995, p. 20

4 Primo Levi (1963), *La tregua*, Barcelona, Muchnik, 1997, pp. 21-23.

disquisición lógica? ¿Cómo dar cuenta de ese quiebre existencial que llevara a Theodor Adorno a sostener que ya no podría haber poesía después de Auschwitz? Este planteo será reformulado más tarde –después de leer la poesía de Paul Celan– en su *Teoría estética*, advirtiéndole allí que hay algo en el dolor que es “reacio al conocimiento racional”, porque esta forma de conocer cree poder determinarlo y hasta suavizarlo. En consecuencia, ante situaciones límites, ante actos y horrores incomprensibles quizá sólo el arte sea capaz de dar cuenta de ello, porque “el horror es una parte de su conciencia crítica”. Y no se debe intentar subsumirlo ni atenuarlo con explicaciones catárticas, dice el teórico, sino que el horror tiene que ingresar en la obra como negatividad y resistencia.⁵

A su vez, Michel Foucault, refiriéndose a la doble relación que con la verdad y el poder mantiene la literatura, postula que a esta última “le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable”, porque al estar consagrada a revelar lo inconfesable y a transgredir todos los límites y las reglas, tendrá que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos asumir la carga del escándalo o de la revuelta: “más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la ‘infamia’”.⁶ Este concepto foucaultiano ha quedado especialmente demostrado en tiempos de dictadura, en tiempos de plomo, cuando los demás discursos estaban amordazados y la literatura empleaba sus procedimientos y figuras, sus modalidades oblicuas o sesgadas, sus formas alusivas o alegóricas para poder decir lo que todos callaban.

Antes mencionamos la necesidad que tiene la literatura de decir algo sobre su época y circunstancia –aunque sea para renegar de ellas–, de brindar testimonio y, al brindarlo, también conformarlo, integrarlo. Sobre esta necesidad de comparecer recordemos que el término *testigo* en su origen etimológico posee dos significados: el de un tercero en el litigio entre dos partes, y el de quien ha vivido un determinado episodio y se encuentra capacitado para ofrecer su versión del mismo. El relato testimonial –que deviene subgénero literario– oscila entre ambas acepciones.⁷

5 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1984, pp. 71-73.

6 Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, La Plata, Altamira, 1996, pp. 136-137.

7 Podemos decir que el género como tal se inicia con *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, cuya investigación puso al desnudo la verdad sobre los fusilamientos del 9 de junio

Pero esto no quiere decir que se prescindiera de la ficción, todo lo contrario: los testimonios más operativos y eficaces, aquellos que más perduran lo hacen justamente debido a sus mecanismos narrativos, a sus recursos ficcionales, como es el caso ya citado de Primo Levi o *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof, para dar otro ejemplo más cercano.⁸ En última instancia, ningún enunciado o protocolo de verdad, sea cual sea su rango epistemológico, puede prescindir de algún grado de ficcionalización.

Por otra parte, las ficciones no sólo se refieren al mundo sino que *están* en el mundo, interactúan con el mundo, modifican el mundo. En consecuencia, el arte no puede ser concebido como mimesis de alguna “realidad externa”. Ya no hablamos de “representar” sino de las *acciones discursivas* del texto, y las ficciones atraviesan, integran, constituyen toda nuestra percepción del mundo. Como sostiene Frank Kermode: “necesitamos y suministramos ficciones de concordancia”, relatos que nos brinden el amparo de la congruencia frente a la intemperie del caos.⁹

Por supuesto que entendemos a la crítica literaria formando parte de esa institución –o ese saber– que denominamos *literatura*, entendiendo también que esta práctica no debiera nunca intentar “traducir”, “explicar” o “descifrar” la obra a la manera del hermeneuta iniciado. La lectura crítica debiera tener como objetivo poner de manifiesto la pluralidad de sentidos y no pretender agotarlos o reducirlos a un significado único. La literatura siempre ha de preservar un núcleo oscuro, un centro inasible que aborrece de la “claridad” racional, y de allí

de 1956, ocurridos en José León Suárez (provincia de Buenos Aires) durante el gobierno de facto autodenominado “Revolución libertadora”. Otro relato paradigmático es *Biografía de un cimarrón* (1966) del cubano Miguel Barnet, en base a los relatos de Esteban Montejo, un anciano afro descendiente que había sido esclavo. A su vez, Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971) narra los episodios sangrientos ocurridos en México (D.F.) en octubre de 1968. Otro caso es el de Rigoberta Menchú, líder de una etnia maya de Guatemala y ganadora del Premio Nobel de la paz por su militancia a favor de los derechos de los indígenas, cuyo testimonio autobiográfico *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), fuera escrito por Elizabeth Burgos.

⁸ *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof (2000), se conforma mayormente por el relato en primera persona de un preso de la dictadura uruguaya (1973-1985). Este presente narrativo se articula con recuerdos infantiles sobre los efectos devastadores que el holocausto provocó en su familia de judíos polacos, vinculando así ambos episodios ominosos de la Historia. Sin embargo, la figuración poética de su trama soslaya las explicaciones “realistas”.

⁹ Frank Kermode (1967), *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

probablemente provengan sus atributos más seductores y su perdurabilidad en el tiempo. Por otra parte, esta inasibilidad es producto de estrategias y recursos lingüísticos que pueden ser estudiados en las expresiones concretas.

Partiendo del principio de intangibilidad de la obra, la crítica debe profundizar en su sistema de asociaciones, continuar sus figuras y gestos desplegándolos en todo su alcance significativo, intentar, en suma, llevar a la práctica el consejo barthesiano de producir un discurso crítico elaborado como una “perífrasis del texto literario”.¹⁰ En sintonía con esta concepción de la producción crítica –opuesta al comentario subalterno, al biografismo y la sociología vulgar– Noé Jitrik propuso el “trabajo crítico” como una actividad complementaria pero a la vez autónoma, cuyo objeto será el texto literario –pero sin someterse a él– y su metodología, la propuesta de hipótesis de lecturas –escuchando “la solicitud que todo texto formula”– a la vez que “se alimenta del cuestionamiento que hace de sus propias adquisiciones”.¹¹

De este libro

Una vez esbozados nuestros principios y atentos a las estrategias y recursos escriturarios, es decir, a la opacidad de los textos, haremos un sintético punteo del material que integra este volumen. Teniendo en cuenta cierta cronología de los objetos de estudio, y en un claro ejemplo acerca del rol de la ficción en cualquier tipo de discurso, comenzamos por Pablo Martínez Gramuglia que propone un análisis de las estrategias utilizadas por Juan Hipólito Vieytes en su proyecto editorial del *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* publicado en Buenos Aires entre los años 1802 y 1807. Vieytes, principal redactor del semanario, luego de intentar convencer infructuosamente a sus lectores de las ventajas de implementar los avances de la modernidad en la producción agrícola-ganadera, decide crear un personaje ficticio que le escriba cartas al periódico: un cura –a sabiendas de la influencia que tenían los sacerdotes en el acervo popular– que encarnara el pensamiento borbónico ilustrado y que le diera pie a desarrollar sus ideas en forma de respuesta. Se trata, nos dice Martínez Gramuglia, de *una ficción ejemplar*, en

10 Roland Barthes (1966), *Crítica y verdad*, México, Siglo xxi, 1985.

11 Noé Jitrik, “Crítica satélite y trabajo crítico en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”, en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

la que finalmente un sacerdote funciona como un intermediario ideal entre el registro modernizador y los labradores iletrados de la campaña porteña. Es de destacar la densidad cultural que el abordaje de las diferentes perspectivas y discursos de la época le otorgan al texto crítico.

Por su parte, Patricio Fontana indaga en los *primeros esbozos vernáculos* de la crítica e historia literaria de la Argentina escritos por Juan María Gutiérrez (1809-1878). Pero ¿cuáles fueron los recursos y las concepciones de la crítica y la historia empleados por Gutiérrez? A esta pregunta pretende responder la investigación de Fontana, deteniéndose en los textos biográficos de Gutiérrez, pues considera que es allí donde puede leerse no sólo un primer intento de realizar una historia cultural del siglo XIX argentino –con más precisión, una suerte de historia de la cultura letrada en la Argentina–, sino también el modo en que este intelectual pensó la relación entre literatura y política, y la conformación de la autoría en el específico contexto del nacimiento de una nación. Con un sólido soporte teórico – Foucault, Pask, North, Benichou, etc.–, Fontana demuestra cabalmente cómo la ficcionalización de la “biografía de escritor” fue central no solo para la formación de autores sino para la constitución misma de las literaturas nacionales y sus cánones – el par literatura-patria resulta evidente en los casos canonizados por Gutiérrez, como ser el de los poetas Juan Cruz Varela y Esteban Echeverría–, y aun para la misma definición de qué es la literatura o *lo literario*.

Como contrapartida del caso anterior y a partir de una reflexión de Ernest Renan acerca de cómo la violencia y la omisión histórica se encuentran en la base de los discursos que conforman y cohesionan el nacimiento de una nación –al punto que la investigación histórica “suele constituir un peligro para el principio de la nacionalidad”–, Laura Posternak investiga, desarrolla y ejemplifica el rol contestatario y de resistencia de la ficción literaria frente a estos discursos fundacionales, en un corpus representativo de cuatro autores latinoamericanos –Cirilo Villaverde; Clorinda Matto de Turner; Cambaceres y Machado de Assis– cuyas novelas fueron publicadas entre 1880 y 1900. En las antípodas de las parejas fundadoras y las uniones familiares –concebidas como la célula de la sociedad– Posternak destaca en estas narrativas la discontinuidad con el legado y la ruptura del pacto identitario lo cual, junto a la figura de la *orfanidad* –que interrumpe la linealidad patriarcal–,

funcionan como verdaderas *alegorías invertidas* de los discursos nacionalistas en la medida en que cuestionan la pretensión de un linaje. Por otra parte, los problemas raciales en lo temático se complementan con la confrontación de los diferentes niveles de la lengua, uno letrado y canónico –herencia y tradición– que resulta perturbado por registros bastardos o populares –como desvío o alteración de la legibilidad– lo cual también condiciona, desde lo formal, la concepción de una genealogía inmaculada.

Marina von der Pahlen estudia el compromiso con los derechos de las mujeres asumido por el escritor y hombre de leyes ecuatoriano Pablo Palacio, recordándonos que el Código Penal ecuatoriano había adoptado la lección más sangrienta de la historia respecto de la punibilidad del adulterio, sostenida por un “criterio de propiedad, de esclavitud y de fidelidad”: la condena, que sólo recaía sobre la mujer, era la muerte. Palacio –contra el *establishment* ecuatoriano de su época– asume la denuncia de la legalidad troglodita y criminal tanto en sus textos jurídicos –por ejemplo, en “La propiedad de la mujer” de 1932–, como en sus relatos literarios –“Las mujeres miran las estrellas”; *Vida del ahorcado*–. El rasgo humorístico y vanguardista de Palacio –respecto del adulterio como tema– queda resumido en la aguda síntesis de von der Pahlen del relato citado: “El legado se transmite de las generaciones anteriores a las posteriores por la creación de nueva vida y por el registro de hechos y palabras. Como amante y secretario, es Temístocles quien pone en acción ambos aspectos: por un lado inscribe los rasgos de la escritura de las memorias cuyo crédito se llevará el historiador, e inscribe sus propios rasgos en los hijos que serán atribuidos al impotente marido”. En Palacio, nos dice von der Pahlen, no existió una escisión entre ambas actividades –la de abogado y la de escritor– y sus “cuentos y novelas son por sí mismos gestos políticos, porque la escritura es un gesto político”.

A su vez, Ana Eichenbronner analiza la disruptiva y perturbadora propuesta poética del cubano Virgilio Piñera (1912-1979), destacando que si bien su posicionamiento de intelectual alterno, respecto de los cánones ideológicos y culturales de la época, lo desplazó a un lugar de marginalidad en un primer momento, luego, esa misma ubicación –crítica, polémica, inasimilable– le garantizó una ascendencia productiva sobre las generaciones venideras. Efectivamente, al barroco origenista encabezado por Lezama Lima y al mito de la insularidad edénica, Virgilio Piñera opuso los versos desmitificadores de “La isla en

peso” y sus *Cuentos fríos*. A pesar de la censura que sufrieron sus libros durante la década del 60 –nos dice Eichenbronner– posteriormente fue leído como escritor de culto, construyéndose una suerte de “figura de autor” en torno a Piñera. Su estilo es despojado, casi coloquial y de escasa adjetivación por un lado, por otro abunda en registros soeces plagados de lugares comunes y frases hechas, su percepción del paisaje cubano es desencantada o aburrida, cuando no lo describe como algo asqueroso lisa y llanamente, conformando la contracara del imaginario tropical paradisiaco. La escritura del absurdo, la estética del grotesco, lo monstruoso, la ironía, la desacralización, los problemas de la lengua, son algunos rasgos de su poética –señala Eichenbronner– que serán retomados por los nuevos narradores cubanos.

La poética de Héctor Libertella (1945-2006), tanto en su dimensión narrativa como ensayística, será puesta bajo la lupa por Silvana López quien desmonta, a la manera minuciosa de un relojero, pieza por pieza, para brindarnos una cabal comprensión del mecanismo de las citas, la reescritura, la fragmentación y los pliegues metadieгéticos de la obra del argentino. Así, nos muestra cómo funciona el fragmento, con sus variaciones y combinaciones, insertado en los diversos textos: el recurso iterativo y la recurrencia engendran lo nuevo. En *El camino de los hiperbóreos* Libertella encuentra un tono propio que desacraliza lo erudito –nos dice López–, que lo refunde y lo convierte en un lenguaje que se despliega en más de un registro. La inclusión de frases hechas, letras de tango, versos populares e imitación de sonidos de animales se intercalan con citas de escritores y reflexiones crítico-teóricas sobre el arte y la literatura. Privilegiando el rastro, la huella y un estilo en el que prevalece la invención en la forma de disponer los materiales, la novela refuta las estéticas del realismo, el populismo literario y la literatura “comprometida”. *El árbol de Saussure* despliega una pluralidad de apócrifos y nuevas modalidades de citación para cuestionar la categoría de narrador, a la vez que maniobras de injerto, trasplante, transmigración, desplazamiento y desvío se plasman en los procesos de reescritura. Además de la proliferación de la cita de la teoría y la literatura universal, Libertella crea su dispositivo tomando elementos de otras artes u oficios y teorizando sobre su propia escritura, proponiendo un nuevo canon y un modo de concebir lo literario –concluye Silvana López.

Francisco Aiello trabaja sobre las disputas entre historia y memoria que asumen inflexiones particulares en el ámbito caribeño, como lo prueba la novela *Texaco* (1992) del escritor martiniqueño contemporáneo Patrick Chamoiseau y, en particular, el uso que hace este autor de la técnica de la entrevista en la composición narrativa. Además, advierte que la voluntad por incluirse en el discurso novelesco puede explicarse por las deficiencias que el entrevistador encuentra en el discurso de su informante: huecos, anacronismos y contradicciones. Es decir, la memoria padece de aquellos defectos por los que la historia la desprecia como forma de recuperar el pasado –nos dice Aiello. Pero a su vez la memoria desconfía de la historia por no darle un lugar central al recuerdo, por tanto el lenguaje ficcional es percibido como un elemento que viene a suturar el discurso, puesto que no hay versión de la historia que pueda prescindir de la materia ficcional, ya lo hemos dicho. La ficcionalización de una entrevista etnográfica –escrita en francés– no sólo brinda un espacio para la voz de personajes ignorados por la historia, sino que también da lugar a los datos orales suministrados por el informante como a la lengua *créole* –aquella lengua sincrética producto de la esclavitud africana y de afro-descendientes– la cual desestabiliza la hegemonía de la lengua francesa. En la literatura de Patrick Chamoiseau –sostiene Aiello– la inclusión del *créole* supone un gesto de reivindicación de la lengua materna, lo que implica también una afirmación de una identidad-otra respecto del universo francés.

Estudiando la narrativa de la escritora contemporánea Edwidge Danticat (Haití, 1969), y en particular su novela *Cosecha de Huesos* (1999), Jaime Morales Quant además de dar cuenta del relato de tragedias por accidentes y catástrofes naturales, se detiene en aquellas de carácter histórico de orden colonial, neo-colonial y dictatorial que ha sufrido el pueblo haitiano. Danticat –señala Morales Quant– evidencia en sus textos una especial preocupación por el recuerdo y el olvido y, respecto de este último propone una lectura orientada en tres aspectos: a) el olvido como un espacio temático, deseable, al que sus personajes recurren para poblarlo, imaginarlo, experimentarlo; b) como reflexión necesaria para recordar a las víctimas, o sea, en tanto testimonio de aquellos haitianos abatidos por las contingencias y la dictadura trujillista; y c) como relevamiento formal, es decir, dedicado al estudio de aquellos procedimientos –diálogos y soliloquios, prevalencia de una narradora-

personaje, la reiteración temática y la pluralidad significativa, entre otros— mediante los cuales se construye la relación entre olvido y espacio. Dentro del repertorio de estrategias empleadas para olvidar —nos dice Morales Quant— se encuentran también “las posibilidades redentoras del propio cuerpo, que puede ser entendido como territorio en el que se inserta la metáfora, el ritual”. En este análisis riguroso nuevamente aparece la relación insoslayable entre la forma y el significado, ya que en literatura lo que *se dice* es, fundamentalmente, por *cómo se lo dice*.

Con la percepción y sensibilidad propias de su condición de poeta, Silvia Jurovietzky estudia y relaciona las expresiones con que la poesía se hace cargo —*se compromete* digamos, sin miedo a que ese concepto esté pasado de moda— de problemáticas sociales en tres libros de poesía publicados y/o escritos en el 2001: tres libros en los cuales “el verso en su brevedad articula un parte de situación” —nos dice Jurovietzky. La depredación económica y social con que los gobiernos neoliberales devastaron la región durante la década del 90 y que hiciera crisis hacia el comienzo de la nueva década generaron figuras o tipos sociales como el desocupado, el piquetero o el cartonero. La poesía argentina trabaja con imaginación estos efectos en el mundo del trabajo, así como los escenarios y los sujetos que se mueven en ellos, y una fiel muestra lo constituye el *corpus* aquí analizado. En *La rebelión del instante*, Diana Bellessi habla, como en otros poemarios, de los pájaros, del río, de la noche y del martirio de los desposeídos; pero esta vez, la visión panorámica queda encuadrada, detenida en un momento preciso del espacio y el tiempo. En *Poemas del sin trabajo* de Eduardo Mileo, el sintagma “el sin trabajo” martillea constante, es una realidad que se impone sonora, iterativa, obligando a volver una y otra vez sobre la figura del desocupado. En primera persona, como dominación del sujeto, es todavía el trabajo el que impone sus ritmos, sus plazos. Por su parte, *Poesía Civil* de Sergio Raimondi nos presenta escenas desoladas, la de “Loma de la Lata” e “Induclor”, entre otros *paisajes* de trabajo sin trabajo: las actividades de obreros e ingenieros pertenecen al pasado. El presente es una resaca silenciosa, un rastro, una cicatriz, un vacío que exige ser llenado. Admirablemente, estos poemas articulan información, teoría literaria y memoria histórica —resume Silvia Jurovietzky.

Cristina Fangmann, por su parte, se dedica a estudiar y caracterizar los diferentes tópicos ligados a la migración en tres narradores bolivianos contemporáneos: Jaime Saenz, autor de *Felipe Delgado* (1979) y *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (2008), entre otros textos; Wilmer Urrelo Zárate, autor de *Fantasma asesinos* (2007) y *Hablar con los perros* (2011); y Bruno Morales, conocido por su *Bolivia Construcciones* (2006), y su más reciente *Grandeza Boliviana* (2010), ambas publicadas en Buenos Aires. Se trata de novelas en las que los personajes y motivos bolivianos se mezclan, se relacionan, se entrecruzan, con personajes y motivos argentinos. Son migrantes –nos dice Fangmann– y como tales, traen consigo el relato del viaje y de la inserción en el nuevo hábitat. Si el registro de la historia intenta dar cuenta de las causas y de los procesos, y la demografía se encarga de cuantificar los efectos, será la literatura la que se encargue de ficcionalizar los conflictos, las vivencias, las representaciones y las proyecciones imaginarias de estos sujetos migrantes. En estas novelas que se refieren a desplazamientos y operaciones de recomposición, los cuerpos aparecen *cosificados* y expuestos a prácticas abusivas, son cuerpos que devienen *posthumanos*. En la narrativa de Zárate se percibe esta violencia latente del trauma que la Guerra del Chaco, las dictaduras y los gobiernos neoliberales han dejado en los bolivianos, de allí que se haya hablado de una “estética del infortunio”. Con distintas estrategias narrativas Jaime Saenz y Bruno Morales logran invertir la estigmatización del indio y darle otro *status* a estos sujetos subalternos que migran de la sierra a la ciudad de la Paz o de Potosí a Buenos Aires –de la ciudad de la plata a la del Río de la Plata, ironiza Fangmann.

Para concluir esta introducción creemos justo decir que estos trabajos críticos demuestran que, inevitable y afortunadamente la literatura es el discurso que se hace cargo de todos los discursos, la que articula lo incongruente y lo disímil, la que todo lo impregna y por todo se deja impregnar; la literatura es una forma de conocimiento, acaso una de las más audaces. Respecto de esta propiedad epistemológica del lenguaje literario, poético, Paul de Man no duda en afirmar que “es el modo más avanzado y refinado de deconstrucción; (que) puede diferir de la escritura crítica o discursiva en cuanto a la economía de su articulación, pero no en cuanto a su especie”.¹² Jean Cohen va más lejos aún, al afirmar que si la función del lenguaje poético fuera sólo una cuestión

12 Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 31

económica, el privilegio sería escaso, y propone “la transformación cualitativa del significado” como “el fin de la poesía –y de toda la literatura”.¹³ Por su parte, Alain Badiou plantea que el poema (como emblema del arte en general) es “un procedimiento de verdad inmanente y singular”, un “pensamiento cuyas obras *son lo real* (y no su efecto)”, y que este pensamiento, o las verdades que activa, “son irreductibles a otras verdades”.¹⁴

13 Jean Cohen, “Teoría de la figura”, en AA.VV., *Investigaciones retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 41.

14 Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, pp. 54-76.

ÍNDICE

Prólogo, <i>por</i> Gustavo Lespada	5
Una ficción ejemplar: las “Cartas de J.H.V. a un hermano suyo”, <i>por</i> Pablo Martínez Gramuglia	19
Obra y vida. Juan María Gutiérrez y sus biografías de escritores, <i>por</i> Patricio Fontana	37
Novela latinoamericana y orfandad (1880-1900), <i>por</i> Laura Posternak	61
Crimen (de adulterio) y castigo en algunos textos de Pablo Palacio, <i>por</i> Marina von der Pahlen	77
Lágrimas de cocodrilo (Análisis de un cuento de Felisberto Hernández), <i>por</i> Gustavo Lespada	91
<i>Contra todo lo que se puede ir y contra todo lo que no se deba ir: Virgilio Piñera en su centenario,</i> <i>por</i> Ana Eichenbronner	105
La cita. Montaje e invención en los textos de Héctor Libertella, <i>por</i> Silvana R. López	119
La entrevista y la construcción de la memoria en la narrativa de Patrick Chamoiseau, <i>por</i> Francisco Aiello	135

Espacio, olvido y herencia en <i>Cosecha de huesos</i> de Edwidge Danticat, <i>por</i> Jaime Morales Quant	149
La poesía y sus notas del 2001, <i>por</i> Silvia Jurovietzky	165
Desarticulaciones posthumanas: Papeles delgados, grandeas menguadas y fantasmas asesinos en la narrativa boliviana contemporánea, <i>por</i> Cristina I. Fangmann	181
Posfacio, <i>por</i> Pablo Montoya	197
Colaboradores	201