

EL SUR Y LOS TRÓPICOS

*Ensayos de cultura
latinoamericana*



Prólogo de José Carlos Rouira

El Sur y los Trópicos
Ensayos de cultura latinoamericana

Con el apoyo de DICYT-USACH y FONDECYT, Chile

Ana Pizarro

El Sur y los Trópicos

Prólogo de
José Carlos Rovira

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*

dirigidos por José Carlos Rovira

Nº 10

COMITÉ CIENTÍFICO:

Carmen Alemany Bay

Miguel Ángel Auladell Pérez

Beatriz Aracil Varón

Eduardo Becerra Grande

Teodosio Fernández Rodríguez

Virginia Gil Amate

Aurelio González Pérez

Rosa Mª Grillo

Ramón Lloréns García

Remedios Mataix Azuar

Ramiro Muñoz Haedo

María Águeda Méndez

Francisco Javier Mora Contreras

Nelson Osorio Tejeda

Ángel Luis Prieto de Paula

Francisco Tovar Blanco

Eva Mª Valero Juan

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «Creación de un corpus textual sobre recuperaciones del mundo precolombino y colonial en los siglos XIX y XX hispanoamericanos y edición digital de los textos sobre el argumento» (MECD, BFF2002-01058).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Imagen: Frontis de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación al viaje a la América meridional*, Madrid, 1948.

© Ana Pizarro

I.S.B.N.: 84-7908-800-1

Depósito Legal: MU-1815-2004

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Prólogo	11
1. Introducción. La unidad y los heterónimos: Articulaciones de la cultura en América Latina .	19
2. La situación cultural de la modernidad tardía en América Latina	27
3. ¿Diseñar la historia literaria hoy?	41
4. Interrogar a los textos en el espacio de la historia: período y región	55
5. Entre narrativas. Historiografía y ficción	69

6. Viaje, exilio y escritura	81
7. Cuestiones conceptuales: mestizaje, hibridismo...	91
8. América Latina: Vanguardia y modernidad periférica	107
9. Huidobro: noticias del futuro.	131
10. El «invisible college». Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX.	163
11. Áreas culturales en la modernidad tardía	177
12. Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacíos	193

Para Paloma Alaluf

PRÓLOGO

Recuerdo a Ana Pizarro en Alicante, en 1990, en un Seminario sobre «Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica», cuando comenzó comentando, ante unos alumnos y alumnas con capacidad de atención y hasta de asombro, el *Coloquio de la flor y el canto*, aquel texto náhuatl en el que hacía emerger los orígenes de un pensamiento crítico latinoamericano, que luego seguía múltiples trayectorias, para detenerse ampliamente en el uruguayo Ángel Rama, quien fuera su maestro hasta su temprano fallecimiento en 1983.

Como eran los comienzos casi absolutos de otra actividad latinoamericanista en nuestra Universidad, hoy nos sentimos honrados por el hecho de que, quien contribuyera a su iniciación, haya aceptado publicar uno de estos *Cuadernos de América sin nombre*, que intentan ir construyéndose entre elaboraciones de jóvenes investigadores y desarrollos de estudiosos consagrados por años de críti-

ca y creación. Y este último es el caso de quien hoy llena estas páginas.

En 1990, habíamos leído además un volumen que ella había coordinado en 1985, *La literatura latinoamericana como proceso*, en el que Ángel Rama, Antonio Cándido, Rafael Gutiérrez Girardot, Jacques Leenhard, José Luis Martínez, Domingo Miliani, Carlos Pacheco, Beatriz Sarlo y Roberto Schwarz, intervenían con intensidad hacia una *historia de la literatura latinoamericana*, proceso en cuyo debate estaban inmersos desde el magisterio seguro de Rama, que pereció en accidente aéreo cuando llegaba a Madrid un mes después de aquel encuentro de octubre de 1983 en Campinas (Brasil). Creo que hay un sentido de orfandad manifiesto en la presentación que Ana Pizarro hizo de aquellos materiales: «su ausencia –nos dice– nos obliga ahora a exigirnos mucho más, a continuar nuestro trabajo a partir de su aporte inestimable, a responder a la memoria de este investigador gigante en la tarea de comprender América».

Aquella exigencia ha tenido relevantes contribuciones a las que Ana Pizarro ha entregado tiempo y escritura, dedicación sistemática en la animación de procesos de investigación, coordinación de proyectos, grupos y personas que siguen respondiendo a la intención de 1983: caminar hacia una historia de la literatura hispanoamericana todavía, hacia un debate del que las páginas que siguen son una manera de responder a los problemas y a los retos ante los que estamos.

En el pequeño volumen que ahora presentamos el lector encontrará sobre todo la reflexión muy personal de una protagonista que ha vivido la conversión de un tiempo de seguridades en un tiempo de incertidumbres. El tránsito es el de los años 60 a los 80 del siglo pasado, el de la transformación de procesos y direcciones históricas en América Latina que se sitúan entre fechas excepcionalmente significativas: los ámbitos culturales esperanzados que generó por ejemplo, a partir de 1960, la revolución cubana y, en el decenio siguiente, la desesperanza generada por las dictaduras militares en una serie de países en los que se provocaron exilios y diásporas sociales e intelectuales. Los acontecimientos, que son referidos por una breve historia personal del tiempo vivido, crearon nuevas preguntas culturales.

Entre ellas, de una forma determinante, cuando se ha producido incluso la dislocación identitaria de aquellas literaturas, resultan cruciales los problemas de diseño de una nueva manera de concebir la historia literaria, cuyos antecedentes (Martí, González Prada, Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña y, más tardíamente, junto a Rama y Cándido, Fernández Retamar y Jean Franco) se reconocen en el momento de determinar que fueron ellos los que plantearon las primeras preguntas que provocaron luego interrogantes mayores, hasta vertebrarse mediante nuevas metodologías e incluso mediante un cambio de objeto de estudio: desde ya, no la «historia literaria», sino una indagación sobre temas, tendencias y problemas. Los paralelis-

mos de cambio con algunas tendencias historiográficas europeas anteriores (Bloch, Febvre, Braudel, Le Goff...) plantean seguramente efectos tardíos en lo que será la constitución de un nuevo saber en el que nuevos instrumentos (los postcolonialistas Said, Spivak, Bhabha...) nos permiten afrontar un «cambio en la noción de cultura y literatura que perfila la historiografía de los últimos años en América Latina» y nuevos objetos vinculados como la oralidad, la música popular, lo icónico, etc, en cruces disciplinares que perfilan la búsqueda y construcción de los imaginarios. La disparidad de objetos, el «espesor de las significaciones» nos conducen a preguntas esenciales en las que la autora defiende una mirada desplazada –es decir, no inmersa en la realidad estudiada– y un «nosotros» crítico que relativiza la historia literaria en una «interpretación sucesiva de datos y fragmentos», precisamente para conseguir una «reconsideración del canon y reelaboración del corpus» literario latinoamericano.

La sugerencia del libro es ésta y el repaso a partir de aquí de nociones centrales como viaje y exilio, como mestizaje e hibridismo (García Cancincli está presente en su reflexión) y retornos a la reflexión sobre la vanguardia, Huidobro, la escritura de mujeres en la primera mitad del siglo, la «modernidad tardía» en algunas áreas culturales, y las relaciones entretejidas entre «encuentros, desencuentros y vacíos» entre Hispanoamérica y Brasil, como procesos de atención de los temas suscitados en la perspectiva de nuevos objetos de estudio.

En el trasfondo de esta obra está presente una elaboración mayor y previa: la antología crítica *América Latina: Palavra, literatura e cultura nas formações discursivas coloniais* publicada en 1995 y, por tanto, están presentes diez años de elaboración teórica y práctica en los que Ana Pizarro ha privilegiado también, junto al texto discursivo, el análisis del texto literario. Creo que el cuaderno presente cumple muy bien el papel de seguimiento de un propósito y una elaboración cultural propia. Y están presentes también otros trabajos como el libro *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana* (1994) y la recopilación crítica *El archipiélago de fronteras externas. El Caribe hoy*, aparecida en 2002.

Todo texto puede iniciar un debate y seguramente el que hoy presentamos tiene la suficiente intensidad para hacerlo: a partir de él iniciaría el debate con Ana Pizarro sobre determinadas elaboraciones desde este lado de los que hablamos español que nunca aparecen recogidas en su obra.

Vuelvo a leer estos días el relato *La luna, el viento, el año, el día* que Ana Pizarro comenta en estas páginas y que publicó en 1994: fue la reflexión de quien regresaba del exilio y quería conservar la memoria y reencontrarse con el presente. En el libro de ahora, en los intersticios personales de la escritura, hay una elaboración teórica que tiene que ver con un designio de aquella narración: en los años 70, Ana Pizarro decidió su «resistencia a la devasta-

ción» cultural que los regímenes militares imponían. Sus incertidumbres, tanteos y decisiones nos honran hoy al publicar estas páginas.

José Carlos Rovira

Agradecimientos

Los artículos aquí publicados, relativos a la cultura de América Latina, forman parte de mis preocupaciones de los últimos años. Quiero agradecer especialmente a Carolina Benavente cuyo trabajo ha sido un apoyo intelectual permanente y sin cuyas observaciones el texto –de cuyas limitaciones está naturalmente eximida– no sería el mismo. También al Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, cuyo apoyo a mi labor ha permitido llevar adelante estas reflexiones.

1. INTRODUCCIÓN. LA UNIDAD Y LOS HETERÓNIMOS: ARTICULACIONES DE LA CULTURA EN AMÉRICA LATINA

Pocas veces en la historia literaria se ha expresado con tanta nitidez la pluralidad del ser como en Fernando Pessoa. Es decir en la existencia del escritor, la de Fernando Pessoa y sus heterónimos, sobre los que el mismo escritor portugués anota:

Desde que me sé yo, recuerdo haber fijado mentalmente, con sus correspondientes figuras, movimientos, caracteres e historias, varios personajes irreales que eran para mí tan visibles y míos como las cosas que forman parte de lo que designamos, quizás abusivamente, vida real. Esta tendencia, que me domina desde que me recuerdo como un yo, me ha acompañado siempre, modificando en parte la melodía con que me encanta, pero manteniendo siempre su fuerza de encantamiento.

Es así como fueron naciendo los heterónimos de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de

Campos, Bernardo Soares, entre otros, con sus distintos discursos, direccionalidad, visiones de mundo, amistades, vida, identidades. Con cada uno de ellos estableció el escritor una propia relación:

Un día en que finalmente me había dado por vencido –fue el 8 de marzo de 1914– me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojito de papeles, comencé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Escribí más de treinta poemas seguidos, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiría definir. Fue el día triunfal de mi vida, y nunca podré tener otro igual. Empecé con el título –El cuidador de rebaños– y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, a quien, desde el primer momento, di el nombre de Alberto Caeiro. Perdóneme el absurdo de la frase: había aparecido en mí mi maestro. Fue esa la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, una vez escritos esos treinta y tantos poemas, tomé inmediatamente otro papel y escribí, también uno tras otro, los seis poemas que constituyen la Lluvia Oblicua, de Fernando Pessoa. Inmediata y completamente... Fue el regreso de Fernando Pessoa –Alberto Caeiro a Fernando Pessoa propiamente dicho. O mejor, fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro¹.

¹ Carta de Fernando Pessoa a Fernando Casais Monteiro. Citado en: Kovadloff, Santiago. «Fernando Pessoa: ser portugués», *Pensamiento de los confines* N°6, primer semestre de 1999, Universidad de Buenos Aires.

El heterónimo es, pues, «el autor fuera de su persona», frente al seudónimo, en el que el autor se manifiesta y que es una extensión de sí mismo. Las relaciones de lo uno y lo múltiple son, variadas, y es sin duda este reconocimiento y evidencia de las articulaciones de las identidades y la identidad lo que en gran parte ha desencadenado este rescate masivo por la modernidad tardía de Pessoa, a nivel internacional.

La temprana escisión en el niño Pessoa es explicada de diferentes maneras. Desde luego no conocemos toda la extensa crítica sobre el autor, pero pensamos que se debería considerar para explicar estas escisiones, más allá de un Portugal como imperio desmembrado, la también temprana experiencia de vida de Pessoa en una sociedad fuertemente fragmentada: recordemos los años de aprendizaje en la escuela secundaria, desde 1896 hasta 1905 en Sudáfrica, cuya experiencia, más allá de otros elementos en la configuración de una psiquis individual, no puede haber sido sino la de la tensión de una multiplicidad no resuelta.

Pero no es ese el problema que quiero abordar hoy.

Me he aproximado a Pessoa y a su heteronimia como una forma de metáfora. Y no es un azar que el elemento que articula la comparación que propongo sea la realidad –o aquello que designamos abusivamente así– del mundo periférico. Tal vez la metáfora sea una necesidad que se nos impone como forma de exorcizar los demonios de un universo aparentemente caótico y darle algún tipo de inteligibilidad. El caos de nuestros países era para la Inquisi-

ción, como podemos recordar, la evidencia misma del imperio del demonio.

Ahora bien, aproximémonos a la simbolización. Durante los años sesenta se fue imponiendo en este continente y bajo una forma casi militante, la idea de «búsqueda de identidad». Esta expresión, presente en los iniciales encuentros de escritores y luego de críticos, en Latinoamérica y sobre ella, era la respuesta apropiada a una historia y una forma de pensamiento. Nos encontrábamos en el contexto de un despertar social masivo que iba en incremento: Guatemala, Brasil, Cuba, luego Chile iban a diseñar su expresión. La industria cultural europea había puesto los ojos en una forma de conciencia discursiva que se expresaba en la novela, pronto desbordante de una vitalidad que esta misma industria estimulaba y que ponía en evidencia formas de entender y explicarse el continente. Era un momento en que la ficción se imponía a la crítica, que veía en el brote de ese géiser aguas de diferente color, cuyos mecanismos de construcción discursiva eran sin embargo próximos. Lo mismo sucedía en las artes plásticas: Tamayo, Lam, Matta, Gertzo, Portinari o Pettoruti serían difícilmente explicables en sus articulaciones si no hubiese existido el ojo crítico privilegiado de Marta Traba para observar su funcionamiento en una perspectiva continental.

Esta «búsqueda de identidad» comenzaba así, en las décadas siguientes, a ponerse en evidencia como una opción restrictiva, propia de las necesidades de culturas

herederas de procesos coloniales recientes. Era restrictiva porque el correlato de esa «búsqueda» era el «encuentro». Es decir, se manejaba la noción de identidad como una revelación, como el des-velar un cuerpo escondido, estático, una entidad orgánica unitaria, armónica en su carencia de contradicción, convergente en su diversidad.

El descrédito en la racionalidad occidental en la que nos sumergió esa forma de modernidad emergente puso en evidencia, entre otras cosas, la honda escisión de lo uno en lo múltiple que hemos llegado a ser por razones de la historia que nos tocó. Lo que Europa descubrió como el perfil del ser humano a fines del siglo XX, lo habíamos experimentado nosotros como nuestra forma de existir, en el mundo periférico. Nos habíamos descubierto además, como lo expresó tan maravillosamente Matta en uno de sus trabajos *-L'Êtreur-*, como un «ser que está siendo», como identidad -identidades en evolución, en construcción, en juego de diacronías-. La modernidad tardía no hacía entonces sino poner en evidencia esa escisión de lo uno en lo múltiple que nos perfila. La heteronimia que hace que América Latina sea el área andina, pero no lo sea al mismo tiempo absolutamente, sino que sea ella y al mismo tiempo otras áreas más. Que se exprese en la irreverencia cultural de Borges, propia del mundo sudatlántico, zona de inmigración, pero que no lo sea al mismo tiempo, y se diga a menudo que ella es la parte «europea» de América, soslayando que es uno de los modos de esta cultura de apropiarse creativamente, entre otros, de Europa. Que

el Caribe se adscriba a una cultura latinoamericana, y se integre por otra parte a un conjunto de sesgo propiamente caribeño o a veces parcialmente metropolitano. Esta heteronimia hace que un indígena pemón de la selva amazónica poco tenga que ver con un descendiente de la inmigración italiana de Buenos Aires, pero que sin embargo estén articulados por patrones vinculantes, a veces rítmicos, a veces en base a una matriz centralizada, pero perfilados en historias de diseño relacional.

Esta heteronimia tiene también que ver con las relaciones de desconocimiento entre el área hispana y lusitana del continente.

Dentro de la percepción de América Latina como conjunto, la heteronimia explica que la focalización de la observación en uno de los fragmentos proyecte a éste dramáticamente en desmedro de las demás áreas, como sucede con Alberto Caeiro, «maestro» de Fernando Pessoa. Como ha sucedido con la historia cultural del área mesoamericana y andina, considerada tradicionalmente como el paradigma de la cultura latinoamericana, situando la variedad restante en un segundo o tercer lugar y dando como resultado un interés explicativo menor. Dentro de esa dispersión se sitúa por ejemplo el área amazónica, ligada estrechamente a los orígenes y a la historia de la región.

Los trabajos que forman parte de este volumen son reflexiones que se enmarcan en estas preocupaciones centrales. En comprender las articulaciones —historiográficas, operativas, organizacionales—, los nexos, las diferencias, en

situar las similitudes, observar los mecanismos culturales que hacen la vida de la cultura del continente. Integrar los espacios que realmente constituyen esta cultura, en lo uno y lo múltiple de su perfil, adentrarse en las operaciones que diseñan sus procesos. Lo hacemos a través de temas y problemas a veces abarcantes, a veces específicos.

Hemos reunido artículos relativos a América Latina que responden a nuestras preocupaciones de los últimos diez años. Intentamos, con estas perspectivas que van del análisis literario a la reflexión teórica sobre la cultura, transmitir algo de ese sentimiento de perplejidad, que es una de las mayores experiencias en la búsqueda del conocimiento.

2. LA SITUACIÓN CULTURAL DE LA MODERNIDAD TARDÍA EN AMÉRICA LATINA

El punto de partida para las presentes reflexiones y para la formulación de mis interrogantes es una experiencia de investigación colectiva que se situó en el período en que todas las conceptualizaciones sólidas comenzaron a desvanecerse en el aire y necesitamos entonces formular y reformular propuestas. De ellas surgió nuestra publicación *América Latina: palavra, literatura e cultura*².

Es por esto que para situar los problemas debo hacer un poco de historia.

La tardía modernidad latinoamericana ha significado, para nuestra definición disciplinaria, una serie de transformaciones que tienen que ver centralmente con un cambio epistemológico en el objeto de estudio y, por lo tanto, en las perspectivas y métodos de asedio. También ha signifi-

² Tres volúmenes, Sao Paulo: Memorial de América Latina/UNICAMP, 1993-95.

cado una transformación, a partir de este cambio epistemológico, de la organización disciplinaria de las áreas que diseñan parte importante de la multiplicidad del continente. Por otra parte, estas áreas están experimentando en la modernidad tardía los efectos de la propia dinámica de esta forma de la modernidad en la periferia.

El período que inicia la tardía modernidad latinoamericana se abre en los años sesenta. En este sentido, su apertura coincide con el cambio que se da también a nivel internacional. Es que América Latina, a nivel cultural, ha adquirido un mayor equilibrio en términos de su fundamental discronía respecto de Europa y en general del primer mundo, equilibrio acentuado a lo largo del siglo y observable desde sus inicios: Ángel Rama había señalado respecto del momento de las vanguardias del comienzo de siglo XX la sincronía de los movimientos estéticos en América y Europa. Estábamos, en efecto, en el ámbito de la primera revolución de las comunicaciones del siglo y los espacios, ya desde el siglo anterior, con el tren, la bicicleta, ahora con el avión, la radio, el telégrafo, comenzaban a relativizarse.

Los años sesenta son un momento en que América Latina está mayormente inserta en el ámbito internacional —siempre en su carácter de periferia, desde luego—, marchando como puede al paso de sus demandas. Pero, al mismo tiempo, América Latina tiene en el período un desarrollo histórico y cultural propio, cuyo perfil incorpora elementos tanto de este espacio internacional como

del regional, en diferente dinámica y con específicas relaciones. Estas no son sólo económicas o políticas, sino también sociales, de constitución de los imaginarios colectivos, de la comunicación, de la conformación general del mundo simbólico. Es un momento en que diríamos, con el lenguaje de hoy, que se establecen redes globalizadoras, pero a partir de los movimientos no hegemónicos: los sociales en América Latina, los de descolonización en África, los anti-neocoloniales en Asia –como en el caso de Vietnam–, o el Movimiento por los Derechos Civiles en los Estados Unidos.

En el siglo veinte, América Latina comienza, desde las vanguardias, a construir sus modelos literarios y culturales propios, capaces de constituir ya referencias dentro de su ámbito. Esto, desde luego, no significó desplazar a las grandes voces del exterior: principalmente los franceses –con Zola y los naturalistas a partir del diecinueve, y, en algunos casos de narrativa, con Maupassant– y los norteamericanos –con Poe y, más tarde, Faulkner–. En particular, la escritura realista permeó los regionalismos de todo tipo en la zona hispana y en el Brasil– también referido al exterior–, aún cuando tiene su gran modelo en el siglo XIX con Machado de Assis.

Pero la escritura latinoamericana fue entrando en la modernidad del siglo veinte en un proceso de autoafirmación, de «búsqueda de expresión propia», de acuerdo a Henríquez Ureña, generando una narrativa de intereses regionales. Esto no solamente se dio en la literatura y

especialmente la poesía, con Neruda o Mario de Andrade, entre otros, sino también en las artes visuales, que ven emerger sólidas propuestas en el lenguaje de Lam, Kalho, Matta, Tamayo o Szyslo. En el cine, si bien el proceso es más lento, los discursos adquieren volumen en esta primera mitad de siglo en países como México y la Argentina. En la música, las propuestas parecen ser más tímidas y la producción está más referida al ámbito de lo popular. Ella tiene una gran potencia en el caso de las grandes ciudades de México, el Brasil o la Argentina, pero hay también una oralidad de gran espesor en el continente en general y en los sectores rurales e indígenas en particular.

Los sesenta abren un nuevo período, decíamos, en términos de manifestar un vuelco evidente en la expresión de los imaginarios sociales, que se encuentran ahora ligados a un cambio de sensibilidad, a la emergencia de diferentes estructuras, contenidos y actores, a nuevas formas de la enunciación, a aperturas a nuevas configuraciones de futuro. Es en este período que se inicia la modernidad periférica tardía en el continente, cuyo espíritu está presidido por un ethos alternativo respecto de la perspectiva imperante en los cincuenta, cuando los imaginarios sociales estaban impregnados por la visión imperial de los Estados Unidos. Recién salidos de la Segunda Guerra Mundial con un aura de triunfo y consolidados como superpotencia, los Estados Unidos irradiaban, sobre todo a través del cine, del esplendor de Hollywood que era el gran aparato mediático de ese momento, una perspectiva de la vida profunda-

mente inserta en el *statu quo*, una visión de la historia fuertemente conservadora. En ella, América Latina aparecía claramente como el «patio trasero» de las políticas del «big stick» y luego de las de la «buena vecindad». Como sabemos, el problema de esa unión era el precio y el lugar del continente en ella. El precio había sido la invasión de los Estados Unidos a Nicaragua, República Dominicana, la Enmienda Platt que ataba a Cuba y Puerto Rico. El lugar, el del subordinado.

Frente a esto, los sesenta latinoamericanos se abren con el impacto que significa la Revolución Cubana y con ella, poco a poco, el ethos alternativo se territorializa. Así, lo que en un principio y dada la evolución de la lucha se vio como un fenómeno de naturaleza puramente política, poco a poco empezó a ampliar su esfera de influencia en el continente: comenzaron las reuniones de intelectuales entrando ahora a discutir entre sí en suelo latinoamericano. Todo esto adquirió un simbolismo cada vez más potente. Comenzó a erguirse la figura del Che, se asentó la primera reunión de los subalternos del mundo –la Tricontinental– y la figura de Fidel Castro apareció cada vez más como el ícono de un mundo joven mostrando que los destinos no estaban prefijados, que el continente debía articular en conjunto sus problemas, evidenciando la posibilidad del cambio, enfrentándose –la imagen de David y Goliat es recurrente– a una de las dos potencias del planeta.

La Revolución Cubana fue emblemática y su influjo en el desarrollo histórico del continente y en sus luchas

sociales sería tanto o más importante que el de la Revolución Mexicana a comienzos de siglo, que había levantado las banderas no sólo de los desposeídos del campo sino también del mundo indígena invisibilizado por la historia republicana. Ella fue entonces el emblema, por una parte, de lo que se debía hacer y, por otra, dentro del universo hegemónico del *ethos* conservador, de lo que no debía seguirse permitiendo de ninguna manera. Así entraban abiertamente los jóvenes y los más viejos, esta vez a partir de una elección propia, en el campo internacional de la Guerra Fría.

Este proceso se fue acendrando y, ya a mediados de la década, la modernidad tardía se inició con la fuerza de las grandes convicciones, de uno y otro lado. Lo cierto es que la tentación de la alternatividad también invadió la vida cotidiana a nivel internacional. El modelo norteamericano, seguro de sí mismo y asentado en el pedestal conservador, se resquebrajó abruptamente con los movimientos internos en contra de la guerra de Vietnam, con gran fuerza en el campo universitario, luego crecientemente en sectores de las familias de los soldados norteamericanos. La lucha en contra de la guerra en el sudeste asiático también tuvo eco a nivel internacional y, en lo que nos concierne, en América Latina, donde provocó distintos tipos de manifestaciones que se entroncaron con el antiguo sentimiento antiimperialista de los sectores progresistas.

La puesta en cuestión del *establishment* de los Estados Unidos también se puso en evidencia con la fuerza del

movimiento social y político por los Derechos Civiles, la lucha de los sectores negros que explotó a partir no de la gran historia de los notables sino de un hecho cotidiano: la mujer afro-americana que no cede su asiento en el autobús a un hombre blanco. Esta situación afirmaba además otra situación: la de la historia de las mujeres y los hombres comunes frente a la concepción de la historia de los grandes hechos militares o políticos. Comenzó a levantarse otra mirada, desde un lugar diferente. Era lo que en los cincuenta se había recuperado en el rock de Elvis Presley, que trajo los sonos populares para entregarlos y enfervorizar a los sectores medios y altos. Décadas antes lo había hecho el jazz de un modo definitivo. En los sesenta, fue la voz de los Beatles.

Así, desde distintos ángulos, el *ethos* alternativo fue configurando un corpus cuyo espesor es el de la emergencia de sectores sociales diferentes, con sus propios ritmos y canciones, formas de pensar y sentir, modos de vestir —la ropa hindú de bajo costo, sobre todo a nivel internacional; en América Latina la ropa artesanal; el jeans, que pasó de ser la imagen de la vestimenta norteamericana informal al modo de ser rebelde—. Todo esto se alzó frente al derroche de la década anterior, los dorados y plateados de Hollywood, los vestidos especiales para fiesta, que en la juventud progresista latinoamericana perdieron rápidamente vigencia en pro de la informalidad.

La imagen de la mujer dejó de ser la de la sensualidad de las curvaturas y las prominencias. El modelo de la

mujer comenzó a ser el de la Twiggy, que inauguró un tono parco de sensualidad más intelectual, de melena corta, delgada al extremo y casi varonil; una androginia recuperada de las «années folles» y niveladora de los derechos de las mujeres con los de los hombres, quienes, a su vez, se dejaron crecer el pelo. Sin embargo, de los cincuenta se recuperó a Marilyn Monroe, como se hizo con James Dean. Ellos son un caso curioso como iconos de los cincuenta porque la historia de sus vidas los convierte en héroes problemáticos. Hay un descentramiento en ambos, una inadaptación y una rebeldía que los llevó a la década siguiente, más inclinada a la problematización por sobre la mirada fácil en donde cada cosa tiene su lugar y hay un lugar para cada cosa.

El imaginario de los sesenta tuvo más que ver con la insatisfacción, la incomodidad del ser y, en ese sentido, como lo ha indicado Oscar Terán³, en el campo intelectual latinoamericano entró tempranamente el pensamiento de Jean Paul Sartre. El pensamiento del filósofo francés, que estuvo con los movimientos contra la colonización, que introdujo a Fanon en los círculos del pensamiento progresista europeo, que apoyó los movimientos estudiantiles del mayo francés, que apareció conversando con el Che, se

³ Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993. Parte de lo relativo a los años sesenta está en nuestra publicación: Ana Pizarro (coord), *Las brechas del proceso civilizatorio. Marta Traba en los sesenta*. Santiago de Chile: Lom, 2002.

incorporó con propiedad en un universo impregnado de una perspectiva humanista del mundo. Sartre había planteado su propuesta existencialista como una forma de humanismo. Ese centrarse en un ser humano que define el perfil de sí mismo a partir de las elecciones permanentes que constituyen su vida y le hacen experimentarla en la intensidad y la angustia tenía mucho que ver con la visión del mundo de intelectuales y sociedades que estaban por tomar en sus manos formas diversas de una transformación.

En cuanto a la transformación, a fines de los sesenta ésta ya había tomado la senda de Marx. Me parece sin embargo que en los sectores del progresismo no ortodoxo, es decir, fuera del ámbito del Partido Comunista, adonde Sartre desde luego no llegó, la sensibilidad sartreana permeó al marxismo, otorgándole labilidad, independencia, creatividad, dimensión que entroncaba con las propuestas de la nueva izquierda que se expresaba en la *New Left Review*, por ejemplo, y que confluía en las posturas del movimiento de los No Alineados.

Los años sesenta, pues, significaron para el continente la apertura de la modernidad tardía, con una postura protagónica en lo internacional y con fuertes vinculaciones en ámbitos no hegemónicos. Como cultura nacida de la colonización, América Latina puso en evidencia un cambio de sensibilidad, así como de formaciones y prácticas discursivas.

Sin embargo, tempranamente para Brasil, como luego para Chile, Argentina y Uruguay, este ciclo se cerró en

forma abrupta y la tardía modernidad latinoamericana necesitó incorporar otros elementos: los llamados «golpes de clase media», los golpes militares que pusieron en funcionamiento una dinámica diferente que reinstaló el *establishment* con una fuerza inusitadamente conservadora y violenta desde nuestras mismas sociedades, en vinculación y toma de decisiones conjunta con los sectores de la política exterior norteamericana. Pero lo que entonces aparecía como una declaración de subversivos es hoy una evidencia de los documentos desclasificados: así fue como nació el Plan Cóndor de articulación de los Servicios de Inteligencia del Cono Sur, así fue como estos revivieron las prácticas de la OAS en la tortura llevada a cabo en Argelia, así fue como surgió una nueva figura que el continente tristemente aportó al lenguaje legislativo internacional: la del desaparecido. El exilio fue otra figura que se reactualizó y masificó.

En tanto, el vuelco significó no sólo una persecución sino también un gran desprestigio del intelectual, mientras que el pensamiento pragmático asentó al economista como motor pensante del desarrollo de la sociedad y al empresario como su hombre de acción. Frente a los gestos iconoclastas exhaustos se impuso primeramente a partir de regímenes de fuerza, luego mediante democracias tuteladas, el mundo de valores alejados de la cultura humanista que vivimos, con el neoliberalismo, hoy. Las relaciones de la deuda externa con el Banco Mundial, elementos que cambiaron estructuralmente a la sociedad, evidentemente

minimizaron el papel del Estado y el mercado surgió en su forma más totalitaria. Todos estos cambios generaron una transformación de los imaginarios que constituían el centro de nuestro quehacer disciplinario.

En esta transformación la mirada comenzó a dirigirse hacia la crisis de los modelos de representación, estudiada por García Canclini, hacia las grandes migraciones producidas por los exilios políticos y, luego y masivamente, las migraciones económicas hacia el fin del siglo. Y ellas condujeron la mirada hacia nuevos fenómenos interculturales, hacia la manipulación de la memoria y el trabajo de reconstrucción de ella, hacia la diversidad que pone en evidencia la emergencia de nuevas textualidades —como el rock nacional o el rap—. Estos discursos, que —como en el caso de la violencia y el narcotráfico en Brasil—, perturban el orden verbal y ponen en evidencia las dislocaciones identitarias posteriores a los años 60.

Otro elemento histórico fue decisivo en esta transformación. En el año 1976, mientras estábamos en medio de los golpes militares, surgió Silicon Valley en los Estados Unidos. Esto fue el inicio de la segunda gran revolución tecnológica del siglo. En 1947, el descubrimiento del transmisor fue el detonante del circuito integrado en 1971, hasta llegar al microprocesador, que llevó adelante la gran transformación que vivimos desde fines de los setenta. Transformación de los imaginarios. Esta significa, como en la que tuvo lugar a comienzos de siglo, una drástica compresión del tiempo-espacio, la vivencia del tiempo no

en un sentido lineal sino como multiplicidad, cambios brutales en el sentido de lo privado y lo público, así como formas no tangibles del poder en torno a la tecnología y la microelectrónica. Es decir, emergen nuevos paisajes en los imaginarios, así como un crecimiento desmesurado del mundo simbólico.

Las nuevas tecnologías afectan nuestros sistemas perceptivos y de construcción de sentido, se quiebra la barrera de lo verosímil, nos incorporamos a un cambio desaforado de la contemporaneidad internacional mientras dejamos rezagados a millones de latinoamericanos. Porque si la brecha entre los países centrales y periféricos se agudiza, también se agudiza internamente aquella entre ricos y pobres en nuestros países. Y ahora no hablamos sólo de riqueza económica, ahora el poder reside en el acceso a la información y el conocimiento, que constituye una de las líneas centrales del mercado actual.

Este crecimiento desaforado de mundo simbólico es vehiculizado por las industrias culturales en procesos que operan a escala global, como sabemos, y tiene una conducción transnacional de grupos de poder. Estos grupos de poder, que se han llamado en los medios TVGlobo o Televisa, funcionan en procesos de acomodaciones y reacomodaciones, negociando intangibles y produciendo una percepción del poder como el de entidades que se arman y desarman permanentemente en distintos conglomerados.

La presión de ellas ha reestructurado también actualmente al sector de artes y cultura en tres constelaciones de la industria cultural. Por una parte, la de los libros, la música, la radio, el cine, la televisión, la publicidad y la prensa, que comienzan a interactuar en fusiones multi-mediáticas y de televisión, computadora e Internet –presentando este último medio un enorme potencial en cuanto a la democratización de los contenidos, lamentablemente restringidos en su acceso tanto por evidentes razones de infraestructura como por razones de formas de utilización. Otra constelación es la de artesanías, festivales, museos, folclor, artes visuales y artes escénicas, reunidas en torno al turismo. En tercer lugar están el diseño industrial y de la moda, la fotografía, las revistas especializadas, la publicidad y, en general, las artes aplicadas⁴.

El estudio de estos procesos en nuestro ámbito disciplinario está poniendo en evidencia la capacidad de la cultura de generar valor no sólo en lo estético sino también en lo social y económico⁵.

⁴ Yúdice, George. «La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina». En: Daroqui, María Julia y Eleonora Cróquer (coord.). *Editoriales Mercado y Difusión de discursos culturales en América Latina. Revista Iberoamericana*, N° LXVII, octubre-diciembre 2001.

⁵ Ver Achugar, Mato y otros en: García Canclini, Néstor y Carlos Moneta (coord.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA/ SELA, 1999.

La situación que venimos perfilando traza líneas centrales de la transformación de los imaginarios dentro del proceso de nuestra modernidad periférica tardía. Ahora nos referiremos, en este marco, a los cambios que se llevan a cabo en la percepción disciplinaria de las áreas pertenecientes a la zona cultural latinoamericana.

3. ¿DISEÑAR LA HISTORIA LITERARIA HOY?

Al llevar a cabo *América Latina: palabra, literatura e cultura*, lo primero fue preguntarse si era posible escribir una historia de la literatura –en esos términos estrictos– del continente, como trabajo colectivo. Las convicciones de fines de los setenta nos hicieron pensar que sí era posible. Luego nos preguntamos desde qué espacio geográfico-cultural hablaba la historia literaria y se hizo evidente que era necesario incorporar al Brasil por una parte, y al Caribe no hispano por otra, así como la producción de los «latinos» en los Estados Unidos, que ya comenzaba a configurar un corpus considerable y abría nuevos problemas.

Las transformaciones en nuestras concepciones historiográficas tienen que ver, a mi entender, con el período histórico que se inicia en los años sesenta y que dice relación con aperturas a la pluralidad. Es decir, incorporan la descolonización, el auge de las luchas de masas en Améri-

ca Latina, los feminismos, las reivindicaciones afroamericanas en lo histórico político. En lo cultural un proceso de afirmación identitaria en el continente que hace emerger un impulso creativo de fuertes proporciones en diversos órdenes. Situaciones estas que originan una reflexión profunda tanto en las ciencias sociales como en la teoría de la cultura respecto de América Latina.

El proyecto se prolongó por alrededor de diez años. Ya en la primera formulación, ubicada primeramente en torno a nociones muy discutidas luego, como «dependencia» y enseguida en el marco de la dualidad «centro-periferia», se ubicó una perspectiva que intentaría redefinir, adecuar o formular procesos y conceptos desde una situación de enunciación crítica ubicada en el espacio mismo de la cultura continental.

Este perfilamiento de la perspectiva significó dos rupturas importantes: por una parte con la noción clásica de historia literaria, por otra con una noción eurocéntrica de los procesos culturales de América Latina. Esto último finalmente determinó la separación del proyecto de la institución primera que lo había acogido.

Es decir, el trabajo que realizábamos se llevaba a cabo en el mismo ámbito en que lo sólido se desvanecía y el cuestionamiento ocupaba un lugar importante junto a las reformulaciones.

Ha sido, diría yo, la experiencia de la generación del cambio, la de Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, Hugo Achugar, Domingo Miliani, Nelson Osorio, Bea-

triz Sarlo, la mía propia, entre otros, todos con intereses específicos y modulaciones propias, pero insertos en esta transformación. Evidentemente, los antecedentes de la mayoría estaban en una formación en el pensamiento de la región, en Martí, González Prada, Mariategui, Pedro Henríquez Ureña, quienes habían insertado las manifestaciones literarias en el contexto nacional y social. Hubo, además, y en sentidos diferentes que no analizaremos aquí, el impulso decisivo de los pensadores de la cultura del continente que asentaron las bases de esta transformación: Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama, Antonio Cándido o, más contemporáneamente, Jean Franco. Iniciadores de la modernización historiográfica que vivimos hoy, ellos fueron, y son, nuestros mayores. Cándido y Rama estuvieron con nosotros casi desde el comienzo y, a pesar de la prematura desaparición de Ángel, ambas colaboraciones fueron fundamentales.

Así empezaron las preguntas. Discutimos qué tipo de historia, cuáles eran las opciones, qué ámbitos abarcar, nos preguntamos cómo organizar los problemas, cómo periodizar los materiales. Comenzamos a revisar juicios, a informarnos sobre lo que estaba proponiendo la investigación en los distintos ámbitos.

Al cabo de un tiempo, interrogantes mayores y algunas certezas nos hicieron tomar decisiones con las que el trabajo iba a adquirir mayor perfil. El primer cambio tiene que ver con el mismo objeto de nuestro estudio. Si en general provenimos de una formación de estudios litera-

rios, esto es, crítica e historia literarias, lo cierto es que la formación como latinoamericanistas, primeramente, y luego la puesta en cuestionamiento de los estudios filológicos en la década del sesenta a nivel internacional, con el surgimiento de las nuevas metodologías de orden psicológico, existencialista, lingüístico, de sociología literaria o de semiología, nos llevaron, a todo un sector de la crítica, a visualizar el fenómeno de las textualidades en América Latina en un sentido que desbordaba lo puramente escrito y en lenguas europeas.

Por una parte, no llamaríamos a nuestro objeto de estudio «historia literaria». Desde ya, no sería un recuento cronológico con tendencia a la exhaustividad, sino una indagación sobre temas, tendencias –a veces autores– y problemas. Los organizaríamos en orden cronológico de acuerdo con los tres momentos que habíamos observado en el desarrollo del discurso cultural del continente en su búsqueda de expresión. Por otra, consideraríamos un amplio espectro de manifestaciones que desbordaban la concepción canónica de «lo literario» en términos de «bellas letras», expresando la pluralidad de prácticas discursivas propias del registro cultural de América Latina. Esto, en su doble línea de tradiciones desde el momento colonial: por un lado la oralidad, la plasmación pictográfica o ideográfica, por otro, la literatura escrita y en lenguas europeas.

Hubo pues, formulaciones y reformulaciones. No estoy evaluando los resultados, que es lo que compete a

otros críticos, me interesa mostrar el proceso, que creo que pone en evidencia un momento de cambios fundamentales que se llevaban a cabo en el espacio crítico del continente y de los que nos hacíamos eco. Como en el caso de la «nueva historia» a nivel internacional, estas transformaciones tenían que ver, como señala Le Goff para aquélla, con transformaciones en el objeto, en los problemas y en la perspectiva.

Transformaciones importantes se están llevando a cabo al mismo tiempo en la historiografía europea: el pensamiento de la escuela de los Anales, desde Marc Bloch y Lucien Febvre a Braudel, el pensamiento de Le Goff. No estoy segura si este desarrollo tuvo repercusión importante en América Latina en los estudios de la cultura en ese momento. No lo veo presente en nuestras discusiones, centradas más bien en el pensamiento del continente. Tengo la impresión de que su emergencia como bloque de pensamiento alternativo a los estudios del marxismo es de efecto más tardío. No parece tener, por ejemplo el impacto y la difusión casi masiva de los escritos –alternativos a ambos– de Michel Foucault. Pero la crisis del paradigma tradicional de la escritura de la historia y la apertura de nuevos problemas de fuentes, de método, de explicación, la diferencia que significa la historia vista «desde abajo» y la pluralidad de campos que se abren con su fragmentación: la historia de la vida cotidiana, del vestuario, de la cultura material, de las mujeres, etc., así como la transformación democratizante que significa el paso de la historia

intelectual a la de las mentalidades y a la historia cultural, constituyen un proceso que se da en paralelo con la transformación de perspectivas de la historiografía literaria en el continente. Estamos hablando de la transformación de los años 70-80.

En esta emergencia no está tampoco ausente la crítica literaria europea de los sesenta. Pero pronto había ido adquiriendo peso entre nosotros la tradición del pensamiento continental desde Bolívar a Price Mars, desde Martí a Fernández Retamar, quien sintetiza a comienzos de los setenta estas expectativas en la propuesta de pensar-nos a partir de nuestras propias peculiaridades culturales. Publicaciones periódicas como *Casa de las Américas* o la revista *Marcha* son la expresión de lo que vamos señalando. Es decir, el volver a pensar nuestra historia de la cultura en los ochenta no es sino el resultado de un fuerte proceso que se abre en los sesenta y en donde nombres como los de Antonio Cándido y Ángel Rama son centrales en su impulso modernizador.

A partir de ellos, una nueva crítica latinoamericana comienza a formular las estrategias de la cultura, acompañada por estudiosos europeos o norteamericanos ubicados en una perspectiva de enunciación similar: Martín Lienhard, Rolena Adorno, William Rowe, entre otros, generan espacios críticos renovados y en permanente diálogo con las nuevas formulaciones de Antonio Cornejo Polar, Walter Mignolo, Hugo Achugar y tantos más. Más tardíamente, o paralelamente, críticos de otros espacios de

la periferia cultural elaboran una reflexión en un sentido similar: Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, y hay allí un intersticio a través del cual nos vemos estimulados por similares y alentadoras posibilidades instrumentales. Su aparición en el espectro de la teoría crítica, sin embargo, parece ser para quienes tomamos contacto con estas lecturas muy posterior a los delineamientos historiográficos centrales de nuestra perspectiva.

En estos elementos, entre otros, veo el marco histórico en que emerge la presencia del cambio en la noción de cultura y de literatura que perfila a la historiografía de los últimos años en América Latina. Esta observación tiene seguramente limitaciones: la estoy haciendo a partir de mi experiencia personal, que creo es también la experiencia de una generación.

Lo cierto es que en los años ochenta en los estudios literarios latinoamericanos estamos en pleno cuestionamiento y la noción de literatura en términos «belletrísticos», con su congruente aproximación formalista y acotada a la específica serie literaria, comienza a dar paso a un ámbito más amplio: el objeto de estudio comienza a experimentar un deslizamiento, a ocupar nuevos espacios, también adquiere mayor espesor y complejidad.

Comenzamos a atender entonces a la soslayada oralidad, mayoritaria en muchos de nuestros países, así como a los complejos procesos de escritura –codificación, de representación o de musicalización– ligados al hecho estrictamente literario en la pluralidad étnica y cultural

de nuestros países, en donde la palabra, además, implica complejos procesos interculturales. Esto llevaba a desplazar el objeto de estudio de lo literario canónico a otro objeto que lo incluía como una manifestación más, como un sistema más dentro del campo cultural; un sistema, eso sí, privilegiado por su capacidad de simbolización, pero formando parte de una estructura más compleja en donde se iban imponiendo para su comprensión metodologías de cruces disciplinarios. Este campo cultural dejaba de lado la perimida noción de cultura como ornamento para incorporarse a las transformaciones sucesivas que en esta iban a irse dando hacia la concepción de ella como producción social de sentido, más cercana ahora a lo antropológico, que se iría desarrollando en la segunda mitad del siglo XX.

Esto implica una aproximación diferente y los espacios recién percibidos exigen la construcción de un campo disciplinario más complejo, que sitúe el objeto de análisis desde distintos lugares del conocimiento. El deslizamiento del objeto de estudio comienza a ocupar nuevos espacios, diseñando cambios fundamentales que Le Goff ha observado para caracterizar a la nueva historia. Es decir, por una parte el objeto de estudio se ha tornado diferente: ya no se trata de la literatura en su concepción restringida, sino de un vasto campo de manifestaciones diferentes que incorporan desde la novela hasta la literatura de cordel, pasando por el tango y la poesía tupí-guaraní. Así se va produciendo también el deslizamiento del interés acadé-

mico desde la historia intelectual hacia la de la construcción de los imaginarios.

Esto quiere decir, por otra parte, que el nuevo objeto de estudio o, más bien, la pluralidad de objetos que exigen la atención del investigador, ahora diseñan nuevos problemas: por ejemplo, cómo abordar la incorporación historiográfica de las literaturas indígenas, cómo delimitar el ámbito de lo popular, cómo considerar las expresiones musicalizadas, cómo establecer los mecanismos de construcción cultural en nuestra situación periférica, cómo aproximarse a las relaciones interculturales en nuestros países de historia colonial, entre otros. En los escritos propiamente literarios, los problemas estaban, con sus carencias y todo, de algún modo organizados disciplinariamente. Ahora, el nuevo campo no ofrece sino desafíos.

Frente a esta situación, se hace necesario aprontar nuevas aproximaciones, ahora pues, pluridisciplinarias. Creo que es el diálogo que hemos comenzado y en el que estamos hoy.

Ahora, este cambio epistemológico empieza a tener mayor complejidad en los años ochenta. Es decir, sucede que mientras estamos llevando a cabo nuestra reflexión y el canon crítico se está ampliando, estamos experimentando, a nivel de la historia factual, fenómenos de intensa transformación. Por una parte, la situación internacional que conocemos en todo lo que lleva a lo que se ha querido llamar «era posmoderna». Por otra, América Latina

misma, con toda su inserción periférica, comienza a experimentar los efectos del salto tecnológico, la generación de nuevos circuitos de información y el fenómeno general del cambio en los espacios estratégicos de la comunicación.

Esta situación, que absorbemos desde la nueva perspectiva que hemos ido apuntando, nos diseña desde luego otros problemas, tanto más cuanto que el cambio de escenario se manifiesta con mayor fuerza en el terreno de las nuevas tecnologías de la comunicación.

Luego de estas observaciones, nos preguntamos, pues: ¿Podemos pensar hoy en el diseño de una «historia literaria» así, en términos clásicos?

Pienso que estamos frente al desafío de enfrentar quizás no la construcción de otra «historia literaria de América Latina», sino de algo diferente, hoy que la noción de historia explota desde dentro de sí misma y la vocación totalizante parece sumirse en el descrédito. Adscribo sin embargo, respecto de esta última expresión, a la observación de Peter Burke⁶ en el sentido de que esta utilización de «relato» incluye sin más en la narrativa propuestas que tienen dimensiones centrales de reflexión crítica o de análisis. Pero las etiquetas permiten una fácil socialización del estigma.

⁶ Peter Burke, *A escrita da historia: Novas perspectivas*. Sao Paulo: UNESP, 1992.

Hay entonces en el desafío historiográfico un problema de perspectiva.

El desafío contempla asimismo al propio objeto, cuya centralidad belletrística está siendo superada a cada minuto. Esto por dos razones por lo menos: tanto porque en el primer desborde del concepto se aceptó a la literatura popular, como porque aún no se terminaba de hacerlo cuando caímos en nuevas perplejidades. Martín Barbero y García Canclini dixerunt: ¡Ojo! Es que lo popular se está disolviendo en lo masivo, del mismo modo como la artesanía se convierte en objeto de la era industrial, y así la originalidad se vuelve estereotipo.

Pero el desafío en lo relativo al objeto va mucho más allá. La alta cultura de izquierda, dice Bernardo Subercaseaux⁷, está aquí en un impasse. Decimos nosotros: evidentemente, no es lo mismo una sinfonía que un bolero, *La montaña mágica* que un graffiti, *El recurso del método* que una telenovela. Hay allí un problema que remite a aceptar una pluralidad de estéticas. Y en esto me remito a Hugo Achugar, cuya reflexión es siempre tan estimulante:

He llegado a convencerme de que no es imprescindible leer a Julio Herrera y Reissig o a Juan Carlos Onetti o a José Gorostiza o a Sor Juana Inés de la Cruz u otros

⁷ Bernardo Subercaseaux. Presentación de *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Vol. I, Santiago: Librería Altamira, 1994. Inédito.

similares para experimentar, muerte sin fin, el goce interminable de una obra de arte (tanto el goce de la lectura «inocente» como el de la lectura «crítica»). La experiencia de lo estético no tiene una sola fuente. El menospreciado bolero o el tardío soneto epigonal y modernista también son fuente de lo estético. La ranchera, la payada y el rock nacional son ocasiones para satisfacer el deseo estético. No hay una única estética, como no hay un único arte, una única literatura, una única biblioteca⁸.

Si queremos historiar, o por lo menos generar una reflexión, ¿entregaremos una cierta organización o aceptaremos el relativismo? ¿Cómo incorporamos el deslizamiento de los espacios de la comunicación del universo de la escritura al de la imagen y las consiguientes transformaciones del objeto? ¿Cuáles son las dimensiones, hasta dónde llegamos, cómo delimitamos el campo de investigación?

La configuración del objeto, siempre conflictiva, ahora, en el espacio de la interdisciplina, se vuelve mayormente problemática. El mundo simbólico de un ritual, el análisis de un partido de fútbol, un poema o un video-clip configuran nuevos universos pasibles de estar en la mira de varias disciplinas a la vez. Hemos llegado al interés en la construcción de imaginarios no necesariamente estéticos. Del análisis literario formalista a la semiología, a la

⁸ Hugo Achugar, *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: TRILCE, 1994, p. 21.

antropología simbólica, a la sociología, ¿dónde situamos el límite del objeto?

La llamada definición «opera-house» de cultura –dice Peter Burke– (como arte erudita, literatura erudita, música erudita, etc.) era restricta, pero por lo menos era precisa [...]⁹.

El tercer problema relativo al desafío de pensar la historia literaria hoy tiene que ver con la transformación vertiginosa que experimentan los procesos identitarios de América Latina, así como la dificultad de ésta para la constitución de bloque en un momento en que la globalización lo exige y el ámbito internacional encuentra de este modo sus estrategias de acción en el juego de correlación de fuerzas. La gran articulación del continente, más allá de toda voluntad institucional, ha sido la de sus procesos culturales. Hoy ellos entran en una dinámica orientada a un futuro difícil de predecir.

Lo anterior nos conduce a plantear interrogantes más que conclusiones. Si hay conclusiones, ellas tienen que ver con que nos encontramos en el desafío quizás no de construir otra «historia literaria» en el sentido clásico, sino de elaborar una reflexión sobre los procesos de transformación de nuestro tradicional objeto de estudio, situados en este fin de siglo y sobre la base de nuestros cuestionamientos.

⁹ Peter Burke, *op. cit.*, pp. 22-23.

4. INTERROGAR A LOS TEXTOS EN EL ESPACIO DE LA HISTORIA: PERÍODO Y REGIÓN

Comienzo esta reflexión con un poco de aprensión. Por una parte porque me preocupa abordar un problema teórico de carácter casi técnico sin hacerlo desde un tema concreto, lo que puede tornarlo árido y de poco interés para quien no ha enfrentado los problemas de la historia literaria que lo implican. En segundo lugar, por un creciente temor a la teorización, en la medida en que percibo un deslizamiento frecuente –debido tal vez a las necesidades de este cambio histórico que convirtió a las seguridades en incertidumbres– que ha hecho emerger a la teoría como un discurso privilegiado. Como esta situación coincide con la permanente necesidad como continente de comprensión de su proceso, vieja en nuestra historia intelectual, muy vigente en los sesenta y pareciera que menor hoy en que la relación entre grandes bloques se define en un perfil puramente económico, el temor es caer en esa

especie de vicio tautológico que convierte a la crítica en una entidad «narcisista»¹⁰ preocupada más de su propia escritura que de su objeto.

En este sentido, voy a reflexionar en el marco de la experiencia compartida que llevó a la publicación de los tres volúmenes que llevan por título *América Latina: palabra, literatura e cultura*¹¹. Ellos fueron precedidos por dos publicaciones, una en México y la otra en Buenos Aires, de reflexión conjunta sobre historiografía y periodización¹². De la experiencia que surge de este trabajo en el tema que nos ocupa expondré no soluciones, sino criterios que pienso puedan ser de alguna utilidad.

En el texto de referencia para la presente discusión, comienza señalando Rolena Adorno la existencia de una tensión entre la elaboración teórica y la puesta en marcha de proyectos regionales. Creo que es cierto: a las dificultades naturales que surgen de la organización para llevar adelante estas empresas intelectuales se suma el control permanente que ejerce sobre el trabajo concreto la discusión teórica. Es la presencia de un «deber ser» frente al cual pareciera a veces que el ordenamiento de la produc-

¹⁰ Beatriz Sarlo, «Clio revisitada», en *Punto de vista*, Año IX, N° 28, 1986.

¹¹ Id.

¹² Ana Pizarro (comp.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires: CEAL, 1985 y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.

ción cultural no es una empresa viable. Ello tanto más en la medida en que el desarrollo de nuestra crítica es incipiente, la realidad es múltiple y en que aquél es más normativo. Sin embargo, se trata de una tensión positiva. Es bueno que ambas instancias lleven adelante una relación en donde no sólo los textos, documentos, instituciones, los hechos culturales sean interrogados por la lógica que emana de la discusión teórica, sino que ésta esté también regida por la de aquéllos.

Las soluciones de la investigación en nuestro campo son siempre propuestas de ordenamiento e interpretación. Se constituye así un entramado, el «cañamazo» que decía Rama, que tiene bastante de arbitrio —se está construyendo una narrativa a partir de textos y documentos que tienen una multiplicidad de significados virtuales— en la medida en que su coherencia surge de una perspectiva. «Se hipotetizan vínculos y se traza un movimiento», dice Sarlo. Existen así criterios evaluadores que seleccionan, establecen fronteras allí en donde los límites son dispersos, separan fenómenos que a veces están adosados, superpuestos, articulados, y al atisbar entre las hendiduras de la superficie textual diseñan la zona que les revela su campo visual, interrogando así a los hechos como pueden. Siempre hay otras preguntas posibles. A veces la perspectiva que se adopta no permite advertirlas, a veces simplemente no se dejan ver y alguien más adelante mostrará las limitaciones, otras veces no se logran formular: lo cierto es que las iniciativas de carácter regional han pasado definitiva-

mente de la instancia individual a la imprescindible discusión de conjunto.

En esta línea de preocupaciones quiero anotar una primera observación.

Si se trata de coordinar tiempo y espacio, lo primero sea tal vez la necesidad de romper con toda categorización absoluta. Creo que en esto no hay recetas, hay más bien problemas. Lo señalo a partir de ejemplos. Situados en el terreno del período de la historia política llamado colonial, hemos abordado la serie de los discursos no como «literatura colonial» —el cambio de literatura a discurso ya parece no necesitar explicación—, en primer lugar por la disímil factura de éstos, que como sabemos constituyen un corpus variado hecho de oralidad, pictografías, escrituras en lenguas diversas, sino como «discursos en situación colonial». El estatus los condiciona con toda su normatividad, pero es a partir de esta misma situación que comienza a diseñarse una subjetividad alternativa, un discurso de otredad emergente, que convive con los discursos residuales modelados en mayor o menor medida por el canon peninsular. En este sentido, la dinámica ideológico-estética tiene un trazado propio, en relación pero independiente de la dinámica ideológico-política. Nuestras periodizaciones literarias han hablado de una «literatura de la Independencia» en una estrecha determinación de la serie política sobre la serie literaria. Sin embargo, antes de la demarcación propia de aquella relativa al «período de la Independencia», los discursos evidencian un movimiento otro, manifestado en

marcas, gestos, inclusiones temáticas, diferentes formas de funcionamiento, estrategias todas que apuntan a la construcción de un canon alternativo. Es decir, la transformación de las prácticas discursivas durante el período que llamamos *La situación colonial* precede a la emancipación ideológico-política. En esta línea de reflexión hemos situado nuestro segundo volumen, *Emancipación del discurso*. En el mismo orden de consignar los gestos, cambios de modelo y otros de esta transformación, el tercer volumen lleva por título *Vanguardia y modernidad*.

En su proceso de constitución, de búsqueda de expresión propia –Pedro Henríquez Ureña ha sido uno de los grandes referentes en la concepción general del proyecto– el siglo XX lo encuentra en un momento de articulación con nuevas formas de la modernidad. El discurso se reorienta en esta dirección a partir de un sustrato identitario tradicional, lo que implica una forma diferente de ver que le permite formular nuevos significados.

Es decir, el tiempo de la historia política no es el tiempo del discurso literario, si bien la vinculación es evidente, como es con la historia social o cultural, y seguramente menos con la historia militar, salvo en casos específicos como lo fue en el momento del discurso nacionalista de las independencias políticas, con distintos grados y matices¹³.

¹³ Luiz Costa Lima señala con cierto temor cómo el absolutismo de lo nacional «tornava as histórias literárias uma sucursal do *pathos* das histórias políticas». Luiz Costa Lima, «Concepção de história literária na

En el caso de Haití, Maximilien Laroche habló al respecto, por ejemplo, de «literatura militante».

En este tipo de consideraciones no parece pertinente, desde luego, una organización del material de acuerdo con los siglos (seiscientos, ochocientos, etc.) como la que corresponde a la formalización italiana. No obstante, es necesario respetar, también por razones obvias, las denominaciones. En nuestro caso, en general, especificamos sus limitaciones tratándose de nuestro objeto y hablamos, por ejemplo, de «recepción del romanticismo en América», situando una distancia entre el movimiento europeo y su variante americana.

Lo que se trata de diseñar en la historia literaria y cultural, en su eventual periodización, es el perfil de un espesor de significaciones. Son las formas plurales, los momentos confluyentes o dispares, las convergencias y conflictos con que los discursos construyen las formas simbólicas de la vida de la sociedad. Es este diseño el que le entrega su tónica a la propuesta de la historia, es el tenor de sus modulaciones lo que permitirá advertir los períodos.

Todo esto tiene que ver con una necesidad mayor, creo, en el trabajo de cruzar períodos y regiones: la del sentido de lo relativo. Esto significa percibir con mirada

‘Formação’», en María Angela d’Inçao e Eloísa Faría Scarabôtolo (orgs.); *Dentro do texto, dentro da vida. Ensayos sobre Antonio Cândido*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1992.

de conjunto, movimiento y espesor, superposiciones y paralelos de las energías culturales. Abordar sus inflexiones, la dinámica de relación entre fenómenos, percibir la falta de contacto entre ellos, poner en evidencia el detalle significativo o valorar más bien la globalidad en una permanente mirada de evaluación relativa. Antonio Cândido ha anotado respecto de la noción de ruptura en la organización en períodos algo que es de gran utilidad. Dice:

Embora reconheça a importância da noção de período, utilizei-a aqui incidentalmente e atendendo a evidência estética e histórica sem preocuparme com distinções rigorosas. Isso porque o intuito foi sugerir, tanto quanto possível, a idéia de movimento, passagem, comunicação entre fases, grupos e obras; sugerir uma certa habilidade que permitisse ao leitor sentir, por exemplo, que a separação evidente, de ponto de vista estético, entre as fases neoclássica e romântica, é contrabalançada do ponto de vista histórico, pelo sua umidade profunda. A diferença entre estas fases, procuro somar a idéia da sua continuidade, no sentido de tomada de conciencia literaria e tentativa de construir uma literatura¹⁴.

En el espacio de la región particular, como de la latinoamericana —«zona cultural», como hemos anotado en

¹⁴ Antonio Cândido, *Formação de literatura brasileira* (5^o ed.). Sao Paulo: UNESP, 1975.

observaciones anteriores— el desarrollo de la crítica, sobre todo a partir de los años sesenta, ha contribuido a hacernos percibir elementos, a dilucidar tensiones, nos ha ayudado en la organización de su sintaxis.

Cuando nos situamos frente al objeto de estudio estamos lejos del organigrama en damero de la historia literaria de carácter positivista, en donde nos ubicábamos enfrente de países, listas de autores, grupos de obras, series de generaciones en donde todo parecía calzar perfecto. Era tan tranquilizador. Al enfrentar un espacio cultural en un período, lo que observamos es un universo en espesor y en movimiento. Las energías culturales se desplazan de un lado a otro, a varios a la vez, también desaparecen, ya que su síntesis está vinculada a formas de la vida social e histórica. Puede ser en relación con la importancia que adquieren las ciudades en un instante determinado —Lima o México en la colonia frente a Buenos Aires o Santiago de Chile— y su capacidad para consolidar en términos de simbolización los procesos que allí confluyen. Puede deberse a la energía simbólica de movimientos sociales como en el caso de la Revolución Mexicana. Al cruce de modelos culturales con reivindicaciones étnicas como en el caso del renacimiento de Harlem y su peso en el discurso de la negritud del Caribe. A los desplazamientos de zonas de interés cultural, como en caso del exilio masivo de los setenta en el Cono sur y el impulso a procesos en Venezuela, México o Costa Rica.

Es decir, hay puntos y momentos de confluencia –de «condensación»¹⁵, en donde es posible focalizar el espesor cultural. Luego éste disminuye su volumen, entra en disolución para deshacerse en energías culturales dispersas, que confluyen luego en un espacio diferente del entramado.

Algunos de estos puntos de cruce cronológico y espacial tienen más importancia que otros. Todo depende del tipo de entramado que teje la historia literaria. Lo cierto es que la magnitud de su importancia no es proporcional a su volumen: el historiador necesita tener la movilidad de perspectiva necesaria para la focalización. A veces se trata de un movimiento, a veces de una institución, una obra, el gesto de un autor, a veces una inflexión del discurso. El historiador actúa entonces como el fotógrafo o el cineasta: necesita un primer plano, debe decidir si es una toma general, o si esta vez se le impone un gran angular. Si se está trabajando ya no con historia intelectual sino más bien con historia de las mentalidades y de la cultura, si se trata de las «figuraciones textuales» con que los hombres simbolizan estéticamente su relación con la vida, las perspectivas no pueden sino ser múltiples y de angulaciones diversas. La coherencia de la propuesta reside en la sintaxis del entramado. Los puntos en su espesor y confluencia como en su disolución, en la compleja densidad de sus conflictos y tensiones como en su dispersión constituyen

¹⁵ Beatriz Sarlo, *op. cit.*

momentos, temas, problemas, formas de relación significativas en la coherencia de la narrativa histórica.

Debemos a la historiografía tradicional la construcción de un corpus. Con todo lo discutible que pueda ser, es un punto de partida fundamental. Pero en la línea que venimos desarrollando, de ruptura con todo tipo de determinismo, la referencia, como lo han puesto en evidencia las discusiones actuales en el Brasil, es la *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Cândido, un clásico de nuestra historiografía contemporánea.

Parece claro, entonces, que hemos dejado de lado todo intento de exhaustividad. Pero el problema ahora es otro. «¿Es posible –nos preguntamos con Beatriz Sarlo– captar la densidad semántica hecha de cruces sociales, ideológicos y estéticos de un período?». Éste es el gran problema para el historiador de la literatura y la cultura y parece no haber respuestas definitivas: hay intentos, perfiles de una coherencia, hay propuestas. Es por lo mismo importante que haya permanentes emprendimientos.

Con esto manifiesto mi acuerdo con lo que Rolena Adorno ha apuntado con agudeza en su texto introductorio a esta discusión sobre problemas básicos de la relación entre período y región: la tensión entre teoría y práctica historiográfica, la transición de la historia literaria hacia nuevos modelos que incorporan los debates propios de la teoría y la crítica actuales, la calidad de constructo de este tipo de propuesta, la relación entre historia literaria e historia política.

Voy a permitirme un par de reflexiones más.

Elas tienen que ver con la situación que enfrenta la historia literaria y cultural hoy. Nosotros quisimos, en esos volúmenes, detener nuestra reflexión en la década de los sesenta por la necesidad de mantener una distancia frente al momento que constituía nuestro objeto de estudio. El cambio de escenario que se produce a partir de los años setenta *diseña otros problemas y parece exigir diferentes perspectivas*, tanto más cuanto uno de sus asientos se da en el terreno de las nuevas tecnologías de la comunicación. ¿Cómo afecta la producción del imaginario social esta tensión entre globalización y normal protagonismo de regiones como la andina, caribeña, sudatlántica o de la región latinoamericana? ¿Cuáles son los reajustes jerárquicos de la cultura con los actuales sistemas de comunicación? ¿En qué medida la lógica instrumental significa ampliación o restricción del campo cultural? ¿Cómo funcionan hoy a nivel social los sistemas de representatividad como los ha estudiado García Canclini y cuál es su expresión en el discurso de la cultura a nivel estético? ¿En qué medida la nueva comunicación ha condicionado la emergencia o el desplazamiento de géneros? ¿Podemos seguir pensando en una historia literaria que no consigne la relación *–conflictiva o no–* de la «cultura de Gutenberg» con la de la imagen? ¿Cómo incorporamos la nueva oralidad de los medios, de la radio y la televisión, a nuestro trabajo? ¿Cuál es nuestra forma de inserción en los circuitos de la información? ¿Cómo se constituye hoy

nuestro capital simbólico? ¿Qué significan para el discurso de la literatura y la cultura las industrias culturales de este fin de siglo? Todas estas interrogantes nos remiten a nuestra ubicación como región cultural latinoamericana, con toda su disparidad, en el nuevo escenario internacional.

Estamos viviendo en las últimas décadas de este siglo nuevos procesos migratorios que se agregan a los ya tradicionales venidos en general de la Europa de las crisis económicas y de las guerras mundiales. A la tradicional llegada de alemanes, españoles e italianos, o los japoneses en el Brasil, que se detuvo con el establecimiento de la paz, se sucedieron las migraciones internas de carácter masivo. Fueron inmigrantes menos prestigiosos: se desplazaron por crisis de distinto tipo: fueron por una parte los expulsados por razones políticas durante las dictaduras militares del Cono Sur, en gran medida profesionales, gente del trabajo intelectual. Son los colombianos en Venezuela, los guatemaltecos en México, camino de Estados Unidos, los peruanos y bolivianos en la Argentina, que se asumen a la ya tradicional de paraguayos y uruguayos. Los mexicanos y caribeños siguen volcándose a los Estados Unidos.

Esta nueva situación social diseña también nuevos problemas al historiador de la cultura y la literatura. Se trata de un fenómeno que ya está teniendo sus expresiones estéticas, está deviniendo formas y estructuras de la creación. De ese imaginario social del desgarramiento cultural apa-

recen las primeras textualizaciones, encuentran su primera sintaxis las imágenes fílmicas. Se abre con ellos un nuevo centro de gravitación de energías culturales en el que habrá nuevos cruces, otras formas de solapamiento, tensiones que apelarán a la memoria de la migración que ha hecho de nuestra cultura lo que es, y que abrirá nuevas problematizaciones.

Como en el mundo desgarrado de los inmigrantes y exiliados, el historiador de la cultura necesita de ese descentramiento, de ese «estado discontinuo del ser» de aquel que puede tener la mirada doble del que pertenece y al mismo tiempo ha sido arrancado de su lugar de origen. Así lo señaló Said respecto de Auerbach. El peligro de mirar nuestra cultura y nuestra región es el encantamiento que nos produce el «habitus», «la coherente amalgama de prácticas que vinculan el hábito y el lugar de origen». El historiador necesita la ajenidad, necesita ser un Meursault, necesita la «extranjería» de Camus. Necesita el vuelco interno que le permite mirar con pertenencia y extrañamiento la cultura propia como la ajena, el distanciamiento que le permitirá percibir las continuidades, las diferencias, las simultaneidades, la relación entre los tiempos, advertir la mejor separación entre los límites, el punto exacto del deslizamiento en que la demarcación se convierte en frontera, las formas discursivas del conflicto, las denominaciones monolíticas que esconden la multiplicidad.

Para hablar de la cultura en América Latina, es necesario un desplazamiento. No podemos hablar de ella desde

una perspectiva chilena, argentina o venezolana. Para hablar de sus regiones culturales necesitamos, como historiadores, un doble movimiento: por una parte avalar el fundamental protagonismo de las regiones o sub-regiones culturales que la constituyen advirtiendo el peligro que ha orientado con frecuencia una retórica de pertenencia y, por otra, con las dificultades pero con la apertura de perspectivas que ofrece el espacio del desarraigo, desplazarse del ethos nacional, para situarse en un espacio transnacional latinoamericano, único foco posible en donde los primeros planos, los planos generales y el gran angular podrán ser situados en la justa perspectiva.

5. ENTRE NARRATIVAS. HISTORIOGRAFÍA Y FICCIÓN

Esta exposición reflexiona sobre la escritura de ficción *La luna, el viento, el año, el día*¹⁶ y tendrá también que ver con algunos escritos sobre historiografía literaria latinoamericana, especialmente los reunidos en los volúmenes de *América Latina: palabra. Literatura e cultura*. Es decir, tendrá que ver con los nudos y las discontinuidades entre el discurso en tercera persona –incluso aún no tratándose del discurso historiográfico tradicional en tercera persona– y aquel de la ficción que se vehicula en segunda y primera persona.

En primer lugar, el discurso en tercera persona, en mi caso, que tiene que ver a menudo no con la historiografía sino con la reflexión sobre la historiografía del continente, es también el discurso de un «nosotros». Es el sujeto que refiere a una reflexión colectiva, a grupos de trabajo que

¹⁶ Santiago de Chile: FCE, 1994.

van elaborando un pensamiento, a ideas que evolucionan a partir de lecturas, diálogos, correspondencias, a un saber que se elabora colectivamente –como todos los saberes– y más evidentemente a partir de un proyecto de investigación. A partir de las discusiones llevadas a cabo en 1983 y 1985 y publicadas posteriormente, fuimos avanzando en nuestras posiciones y cada uno de los investigadores participó –como es lo normal en estos casos– de un saber colectivo y de una elaboración individual. Sobre todo que estábamos elaborando por primera vez una propuesta en colectivo y a partir de condiciones en absoluto propicias.

La escritura de la historia puede comenzar sólo cuando el presente se ha dividido del pasado –anota Tom Conley–. Un inicial acto de exclusión separa el tiempo presente del tiempo pasado, de lo vivo y de lo muerto. El sentido de la duración de los historiadores está definido por lo que se ha dejado atrás o lo que se ha registrado como pasado. Una vez que se ha establecido ese «otro» tiempo, se legitima la interpretación, se desarrolla la especulación, y la escritura se pone en movimiento¹⁷.

Hablamos de la historiografía como construcción, frente a la historiografía concebida como develamiento de realidades ya dadas de antemano. En nuestra experiencia, el

¹⁷ Conley, Tom; «For a literary historiography». Introducción a: De Certeau, Michel; *The writing of history*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.

prestigio del hecho histórico queda desplazado desde el primer gesto por la necesidad propositiva. Se trataba de discutir qué historia de la literatura queríamos y, desde luego, quedó atrás toda concepción positivista de la historia como acumulación de datos, como estricta y acuciosa relación cronológica, como series de autores y obras orgánicamente –en el sentido de organismos biológicos– situados en generaciones y ubicados en una linealidad literaria. Teníamos el antecedente de la *Formação*, de Antonio Cândido, que daba un vuelco al pensamiento historiográfico del continente.

A partir de allí, pues, la literatura entra en proceso. En proceso de construcción como conjunto en devenir. La tarea historiográfica se vuelve así determinación de unidades, reconocimiento y composición de hitos que lo construyen: transiciones, estabilizaciones, religaciones, rupturas, reestructuraciones: fiesta barroca, escritura de mujer en la colonia, vanguardias. Rápidamente en esta aproximación el discurso estrictamente literario se desborda como desarrollo y percibimos que, por lo menos en América Latina, las unidades son *formaciones discursivas* que integran otras formas de la comunicación, de la vida cotidiana, de la estética. ¿Cómo, si no, disociar en el México prehispánico la pictografía de su oralidad, la escritura alfabética, la traducción a lenguas europeas? Construcción de unidades a partir de textos, datos, fragmentos. Es decir construcción también a partir de los espacios vacíos entre ellos.

El discurso histórico literario se vuelve especulación, pequeña arbitrariedad, siempre limitada en los carriles de

un método. El historiador es un «poeta de los detalles», cuyo esfuerzo apela a la negación de la muerte¹⁸ de ese espacio otro que ha delimitado como su objeto. Para revitalizarlo construye su interpretación. No hay una historia, hay interpretaciones sucesivas de los datos y fragmentos, también de las evidencias mayores. Cada discurso historiográfico tiene un lugar desde donde se enuncia, tiene un tiempo en el cual fue enunciado y necesariamente está situado entre sus bordes. Ni siquiera importa que establezca su propuesta como absoluta: siempre habrá otras lecturas. Lo importante era construir las unidades que permitieran no sólo producir la metáfora del discurso histórico en su continuidad sino también dar cuenta de la diversidad de una producción literario-cultural múltiple, de elementos sucesivos y paralelos, de secuencias y superposiciones, de desplazamientos semánticos entre el arte y la vida cotidiana, de expresión lingüística diferenciada por zonas y grupos sociales, de bilingüismos, de oralidad y escritura, entre otros. ¿Cómo dar cuenta de esta diversidad? Sólo sugiriéndola. Apuntando a momentos, instancias, problemas, autores a veces, elementos que dieran cuenta de las regularidades y de las discontinuidades, de las superposiciones y las emergencias, de la multiplicidad y de las formas de relacionamiento.

La búsqueda de esta coherencia es la que me hizo cambiar sistemáticamente los tonos del discurso en la novela.

¹⁸ De Certeau, Michel, *id.*

Necesitaba construir sobre la reflexión histórica otros discursos de mayor objetividad, un discurso de lo privado y de la contingencia, cuya relación con el discurso histórico mayor, el del país y del continente fuese deslizándose con el mínimo traumatismo. Así, encontré el recurso a las asociaciones. Pero esto no fue un hallazgo: es un modo de percibir la realidad –en este caso la mía– en imágenes paralelas, en gatillazos, en imagen y sonido, una percepción en multiplicidad sensorial e intelectual. No creo que esta percepción sea poco frecuente. Es en verdad vivir el discurso de la realidad como espesor.

Como espesor también reflexionamos el proceso de nuestro discurso literario-cultural, cuando nos situamos en la operación historiográfica, y por primera vez entraron en la historiografía latinoamericana otros sistemas literarios además del sistema ilustrado y en lenguas europeas. Por primera vez ingresaron las literaturas y culturas populares, las literaturas y culturas indígenas. Cuando comenzamos a hacerlo, a comienzos de los años 80, hubo que rastrear a quienes se habían ocupado de estos problemas. Todo esto significaba desde luego una reconsideración del canon y por lo tanto una reelaboración del corpus. Por otra parte, en nuestras historias literarias no había sido considerado el Brasil. Incorporarlo significó una permanente y enriquecedora tarea con los equipos intelectuales de ese país. Para ellos era algo tan nuevo y legitimador como para nosotros, los hispanoamericanos, que queríamos dar cuenta de lo que estábamos descu-

briendo. Es por eso que junto a la literatura y la cultura del Brasil, incorporamos también a las culturas del Caribe no hispanohablante, así como a las culturas de los grupos migrantes chicanos en los Estados Unidos.

Evidentemente, la empresa se volvía cada vez mayor. Se nos había desbordado el horizonte de lo literario y el texto pasó a llamarse «palabra, literatura y cultura». Se había ampliado el espacio desde donde se iban diseñando los problemas. El desafío era fascinante. Pero el tipo de problemas propuesto y la amplitud del espacio cultural y lingüístico llegarían a constituir un conflicto mayor con la institución que cobijó al comienzo nuestro proyecto cuya orientación en ese momento era fuertemente eurocéntrica. Nuestro trabajo tenía cada vez menos relación con sus exigencias. Hubo momentos difíciles en que se cuestionó el estudio de las literaturas indígenas, tratándose de un proyecto enmarcado en un programa europeo, se cuestionó la orientación cultural del proyecto, considerándose «*peu littéraire*», se cuestionó la existencia de un cuerpo de críticos latinoamericanos. Hubo una serie de cuestionamientos que tuvieron que ver con un desconocimiento de nuestra cultura a partir de aquel tipo de mirada. Me correspondió defender posiciones. En una reunión estuvo Ángel Rama. Finalmente decidimos separar el proyecto del programa original, y esto nos entregó una gran libertad para el desarrollo de nuestra propuesta. La práctica de discusión durante esos años fue sin embargo para mí muy valiosa. Es así como pude ir elaborando propuestas res-

pecto de nuestras formaciones culturales y la condición primero colonial y luego periférica en relación a los mecanismos de nuestro funcionamiento. Fue así como escribí sobre las direcciones de un comparatismo latinoamericano —el comparatismo entonces tenía una orientación claramente colonial— y algunas reflexiones sobre el carácter de nuestro discurso de la historia.

Durante más de diez años, la historia de la literatura en la sociedad y la cultura latinoamericanas fueron mi centro de actividad. La necesidad de hacerlo iba a la par con otra necesidad de registro privado y personal. Ella se manifestó en la expresión de un discurso ficcional, en la novela a que me he referido, cuyo decurso estructurador dice relación con la historia por lo menos en tres estratos: uno individual, uno de historia nacional y un tercero de historia continental. Las relaciones entre ellos constituyen la escritura de esta novela, sus ritmos, su composición narrativa, su propuesta estética. Cuando hablo de un estrato individual no hablo de escritura biográfica: ella se asienta sobre una legitimidad que no siento poseer. Tampoco de escritura testimonial, aunque siempre he experimentado la existencia desde una condición marginal, no sé si real o de invención, eso sí, auténtica como experiencia de relación con el mundo. Seguramente porque escribo y vivo desde una situación de mujer, de latinoamericana, de provinciana en mi país, de persona que nunca se sitúa en aquello que conduce gregariamente a la gente y que se llama el «sentido común», la conducta hegemónica. Cuando

me sitúo en el estrato de lo individual –y qué es lo individual me digo sino la fragmentación y la pluralidad–, también estoy construyendo a partir de datos y percepciones de mi misma y de mi propia experiencia. Estoy construyendo, elaborando, incorporando a esos datos otras variables, transformándolos, dándoles la modulación que me convence, amasándolos como cuando se fabrican el pan o las arepas en casa y se crean sabores y figuras siempre distintos. Lo que hago allí es «autoficción».

Aquí llego a un último punto, que tiene que ver con la situación de enunciación.

Todo discurso historiográfico se escribe desde un lugar y en un tiempo histórico determinado. Estas condiciones traspasan su escritura y se convierten en textualidad. Las operaciones disciplinarias que realizamos para proponer una interpretación del pasado se llevan a cabo desde el presente del historiador. En éste la dinámica de los valores y sus relaciones con la realidad y el poder organizan la sintaxis textual. La ideología, para De Certeau, es justamente esta falta de relación:

Siendo la negación de la especificidad del lugar, el verdadero principio de la ideología –dice–, toda teoría es excluida. Aún más, al mover el discurso en un no-lugar, la ideología prohíbe a la historia hablar de la sociedad y de la muerte, en otras palabras, ser historia.

Nuestra propuesta historiográfica para la literatura en la cultura y la sociedad latinoamericanas fue una necesidad

impuesta por la situación por la que estaba atravesando el Cono Sur con las dictaduras militares a finales de los años setenta, que es cuando comencé a pensar un proyecto de este tipo. Repensar y construir culturalmente era un acto de resistencia a la devastación. Sentí un impulso similar en la mayoría de los participantes. Se trataba de trabajar intelectualmente por América Latina intentando comprender sus procesos y proponiéndolos a través de un proyecto historiográfico. No hubo financiamientos para este trabajo de más de diez años, sólo para organizar algunas reuniones: había la fuerza ética de una necesidad.

Hay que situarse, además, en el momento y las dificultades de comunicación. No existía ni el *e.mail*, que hoy para todos es un vehículo de comunicación normal e imprescindible. No existió el fax hasta los últimos meses. No teníamos computador. Creo que haber formado una red de alrededor de cien investigadores en esas condiciones fue una hazaña de los organizadores –mucho más allá de la coordinadora–, que trabajaron pese a todo en contacto permanente.

Desde este lugar comenzamos a pensar nuestra historia literaria y cultural, en las condiciones de desarrollo de la investigación en nuestros países. Desde allí reflexionamos a nuestra historia literaria como proceso, desde esta situación de enunciación.

Hubiéramos querido hacerlo todo, pero no tuvimos condiciones. Creo que las unidades producidas a lo largo de ese tiempo son insuficientes para producir la metáfora

del discurso histórico de nuestra literatura y nuestra cultura en su continuidad y para dar cuenta de su diversidad. Pero creo profundamente en la validez de la propuesta historiográfica que sustenta ese trabajo y en el camino recorrido. Habrá otras propuestas: ésta es la nuestra y está llevada a cabo desde este lugar de enunciación.

Desde un lugar similar surgió la propuesta narrativa, evidentemente, en donde el tema vincula la historia individual del personaje, exilio y retorno con elementos de la historia nacional y continental. Tuve temor a veces de que esta propuesta fuera demasiado ambiciosa. Pero no podía producir un discurso diferente: uno es parte de la historia y no existe sino en su decurso.

Discurso historiográfico y discurso ficcional constituyen, pues, una construcción desde una situación enunciativa. Es ella que conduce en esta construcción el punto de vista que estructura el discurso. Sobre sus modos nos ha informado con claridad B. Uspensky¹⁹.

El discurso historiográfico se desliza entre identidades diferentes: una que es comprensión y propuesta sobre el documento o el dato, otra que es reencuentro con la sensibilidad y el ser humano de ese espacio oscuro que constituye el objeto de la investigación, en un intento de revitalización. En este deslizamiento, hay un discurso que oscila entre la descripción y la elaboración compleja. Es

¹⁹ Uspensky, Boris. *Poetics of composition*. Berkeley: University of California Press, 1983.

este último el paso al discurso ficcional histórico de andadura mayor. En este prisma, sin embargo, el efecto de *presentización* del lenguaje y por lo mismo la técnica lo aleja del anterior. Ambos discursos se unen en una función común: tanto la historiografía como la ficción son una alegoría de la vida, más allá de sus tonos y modalidades son vitalizaciones o revitalizaciones, instancias y formas de nuevas existencias, fragmentos de vida producidos en una lucha agónica contra el olvido, en una lucha dramática contra la muerte.

6. VIAJE, EXILIO Y ESCRITURA

El viaje, el desplazamiento está en el origen de la literatura: desde la Epopeya de Gilgamesh, el héroe sumerio que partió lejos en busca de la inmortalidad hasta el muy contemporáneo relato de Ana Lydia Vega, «Encancarablado», que describe la travesía de un grupo de balseros a través del mar Caribe para llegar a los Estados Unidos en busca de un destino económico. Todo esto pasando por el periplo de Ulyses, que abre la literatura griega.

Viajeros fueron nuestros llamados «descubridores»: portugueses, españoles, holandeses, ingleses y franceses, y como tales dejaron sus cartas, sus crónicas, sus relatorios, sus memoriales. Los viajeros a América de los siglos XVII y XVIII se inspiraron a su vez en otros viajeros: las lecturas de Marco Polo, Pigaffetta, Bougainville impulsaron sus imaginarios. Así nacieron los nuevos viajeros, James Cook, el observador, el etnógrafo, así Alejandro de Humboldt, el naturalista.

El viaje como experiencia original es siempre un quiebre. Luego lo es cada vez menos, con el desarrollo desaforado de las comunicaciones y la globalización, con la figura del turista, ese nuevo viajero, preocupado de su propio placer que nace a comienzos del siglo y que hoy nos invade. Pero siempre hay una experiencia original del viaje. Siempre existe esa ruptura transformadora que nos escinde entre lo que fuimos antes y lo que somos después del viaje. En ese sentido hay en ello algo similar a la experiencia estética. El viaje nos ha dividido en dos, y hay el que se queda, y del cual guardan la memoria sus amigos, sus familiares, sus vecinos. Y hay el otro, el que emprende sin saberlo el camino de su transformación. Como en *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, todo viaje tiene algo de ritual iniciático en donde incluso podríamos señalar las etapas: el pueblito de Los Altos, las catedrales del silencio, Santa Mónica de los Venados. Cada experiencia, por pequeña que sea, nos estremece por lo inesperada y todo momento está abierto a lo insólito. Hay en ello una disposición que en mayor o menor grado convinimos al comenzar. Aun quienes no quieren ver en el trayecto sino la repetición de sí mismos o no quieren percibir sino la superioridad de su medio no pueden dejar de ser interpelados para llenar de objetos ese «cabinet de curiosités» que hacía la gloria de los viajeros del siglo XVIII.

Las etapas del viaje corresponden a un proceso iniciático
—escribe Jacques Brosse—. Ellas dan el ritmo de la marcha

hacia el misterio, los encuentros con los monstruos constituyen las pruebas simbólicas a las que debe someterse el futuro iniciado. Para los suyos, para los que, al verlo partir han admirado su temeridad, el viajero ya no es a la vuelta el mismo hombre; impregnado de lo desconocido, ahora se ha vuelto un héroe²⁰.

Como en la historia, en la literatura el viaje tiene diversas direcciones y existen diferentes viajeros, desde aquel que va al fondo de la noche de Céline, como ese viajero aéreo cuya ruptura, búsqueda y hallazgo se realiza dentro del trayecto espacial de sí mismo –nuestro Altazor–, hasta el de *Anabasis*, de Saint John Perse, en cuyo origen biográfico mismo está el desplazamiento desde el Caribe al continente europeo.

Diversos motivos están en el origen de la partida, hay trayectos de ida y también trayectos de regreso, como en el *Cahier du retour au pays natal* de Aimé Césaire, el gran discurso poético del exilio y el retorno en nuestra cultura en los primeros decenios de un siglo que ha tomado, en el signo negativo de la obligatoriedad, el ritmo vertiginoso de los desplazamientos culturales.

En el exilio, la decisión de expatriarse no es propia, y si el viaje implica desde el comienzo un quiebre, con el exilio éste se vuelve desgarrado por la imposición de un poder que hace del viaje un destino irremisible, una aven-

²⁰ Jacques Brosse, «Le voyageur et sa quête», *Le Courrier*, N°4, 40^e année, avril 1987. (La traducción es mía).

tura signada por un comienzo de fatalidad, un nacimiento no deseado. Un nacimiento así mismo no deseado, incierto, para el cual no sabemos si estamos preparados y de hecho salimos de él vacilantes, con las piernas temblando, intentando palpar en la oscuridad. Es que estamos realizando un viaje sin disposición para él, sin apertura a lo positivo del estremecimiento, sin aceptación de su condición.

El exilio se vive fundamentalmente en dos dimensiones. Se experimenta con profundidad en la dimensión de la memoria: la memoria es una instancia que invade y envuelve nuestro presente. Como en aquella ciudad imaginada por Italo Calvino, en nuestra experiencia cotidiana los rostros y sus gestos nos están devolviendo permanentemente aquellos de nuestra gente conocida. El sinsentido de lo inmediato nos remite a la plenitud de ese «entonces» que cada vez más se vuelve relato y al final ya no sabemos si lo vivimos o lo imaginamos. Hay un «allá» que tiene fundamental preeminencia sobre el «aquí» y que llega a quemar con dolor físico.

La otra dimensión es el futuro. La única y total dimensión del mañana es el regreso. Es lo que también nos hace rechazar el presente, ignorar la generosidad de la gente que nos acoge, experimentar la incapacidad de sentir la belleza, de mirar con interés ese «otro» lugar en el que estamos y al cual ningún futuro puede ser asociado. Entonces el futuro es nuestro presente y si la memoria es recuperación, intento de aprensión, horror al vacío, el

futuro es la única instancia que estimula nuestra imaginación.

El presente del exiliado –esa tercera dimensión de la vida– no existe sino como ámbito de la sobrevivencia que permite albergar la memoria y el futuro. La negación del presente nace de la expatriación obligada y en esa negación se va abriendo un espacio que puede ser aterrador, de evaluación, de síntesis, de enfrentamiento consigo mismo. Aunque nos resistamos, el camino de la transformación que es consustancial al viaje ha comenzado, y es también fuente de dolor. Como en los niños, es dolor de crecimiento, y como tal, ineluctable.

Cuando logramos superar este momento –en el que muchos permanecen, se destruyen e incluso caen en la opción del cinismo– y el presente comienza a tener existencia propia, cuando podemos disfrutarlo, ya no somos exiliados. Hemos dejado de ser desterrados para entrar a la instancia que le sigue, que es llevadera, e incluso podemos vivirla a plenitud. Ahora somos trasterrados, y a la patria de origen podemos agregar esa otra, en la que, de acuerdo a la frase de Martí, fuimos «acomodando el alma».

Pienso, ahora que escribo esta reflexión, que tal vez esto tiene que ver con que en el texto de ficción que escribí, *La luna, el viento, el año, el día*, la memoria y el futuro tengan dimensiones que el presente no posee. Este es allí el paréntesis de unas horas a bordo de un avión en donde las acciones no tienen trascendencia sino para gatillar la

memoria. El presente pareciera no tener existencia sino para sustentar la evocación o el desarrollo imaginativo del futuro inmediato.

Recién ahora puedo mirar este texto sobre el retorno, que escribí antes de volver a Chile –en un gesto desesperado por capturar la memoria–, como un discurso de otro. Intentaré entregarles entonces reflexiones en esa dirección.

La escritura de este texto de ficción nació luego de una larga trayectoria de trabajo crítico en historiografía de la cultura de América Latina. Tratándose de una ficción instalada también en lo histórico del continente, en momentos de la historia del país, y tratándose asimismo de una «autoficción», en la expresión de Bianciotti, me es necesario demarcar los lenguajes, que necesariamente se fertilizan uno al otro.

El discurso de la historia, que es un discurso en tercera persona, en este caso tiene siempre un trasfondo de primera persona del plural, cuando no la explicita. Sabemos que se cuestiona el «nosotros» como sujeto, en sus distintas instancias de autorización –«nous, le Roi». Sin embargo, en este caso es el sujeto que se refiere a una elaboración colectiva de la reflexión sobre la historia, en grupos de trabajo o por lo menos en cadenas de historiadores. La historia es un discurso que se elabora colectivamente, como todos los saberes, es también mi experiencia de trabajo en esta vía.

El discurso en segunda y primera persona, que es el discurso de la ficción no pretende ser sino eso: es el dis-

curso de lo individual y la contingencia. Pero tampoco quisiera ser menos que eso, porque la subjetividad no es sino la forma de lo plural, lo trascendido, lo tensional, lo fragmentario, las coherencias e incoherencias múltiples que hemos aprendido a leer a través de la superficie de lo evidente. Allí, escritura de ficción y discurso de la historia parecen tener un primer y fundamental punto de encuentro. En el encuentro de un cuerpo ausente. En la medida en que la lectura de la historia de la cultura que proponemos, en las relecturas múltiples que implica, se pretende ahondar en ese «retour du refoulé»²¹ de que habla Michel de Certeau, en la construcción de los espacios negados –ignorados o rechazados– de la historiografía tradicional y que en nuestro caso tiene que ver con una serie de recuperaciones que incorporamos a la perspectiva de nuestra historia literaria y cultural.

La tarea historiográfica es la construcción de un proceso, de un conjunto en devenir. Se vuelve así determinación de unidades, reconocimiento y composición de hitos que construyen un proceso. Construcción de unidades a partir de textos, datos, fragmentos. Es decir, construcción también a partir de los espacios vacíos entre ellos. Es decir, especulación, pequeña arbitrariedad, siempre limitada desde luego a los carriles de un método.

El historiador es un poeta de los detalles cuyo esfuerzo apunta –dice de Certeau– a la negación de la muerte, de

²¹ De Certeau, *op. cit.*

ese espacio otro que ha delimitado como su objeto. Para revitalizarlo construye su interpretación.

No hay una historia, hay interpretaciones sucesivas de los datos y fragmentos, también de las evidencias mayores. Cada discurso historiográfico tiene un lugar desde donde se enuncia, tiene un tiempo en el cual fue enunciado y necesariamente está situado entre sus bordes. Ni siquiera importa que establezca su propuesta como absoluta: siempre habrá otras lecturas. Era nuestra preocupación de los inicios en historiografía: ¿Cómo escribir una historia que entregue los elementos para elaborar su propia crítica? Era una pregunta ingenua: toda escritura de la historia entrega los elementos de su crítica.

Aun sin ser positivista, la ansiedad del historiador no deja de ser la exhaustividad. Pero se trata en este caso de otra forma de exhaustividad: de la delimitación de los elementos, las unidades mínimas que necesita para sostener su construcción, los elementos relevantes para producir su inteligibilidad.

Como el historiador, el escritor de ficción histórica también se sustenta en el fragmento, en el documento, también en el gesto que percibió en el autobús, el sombrero que observó en la vitrina, el comportamiento de aquél frente al dolor, el amor, la muerte. Tropismos básicos del ser humano, que tienen permanencia. Pero a diferencia del anterior, entre los espacios, sobre y alrededor de estos datos de la realidad inmediata o histórica que ha registra-

do, el escritor de ficciones ejerce la pasión de su libertad. Allí no hay más ataduras.

En la escritura de ficción cada elemento histórico, cada documento o información como cada experiencia de vida, sea el gesto más discreto o el drama más conmovedor, posibilitan el disparo imaginativo. Todos son posibles catapultas de una explosión desbordada que genera un encadenamiento sucesivo de imágenes, transporta los cauces imaginativos a otras instancias en donde la experiencia de la plenitud está tensionada por la de la aprensión de sus formas, la formulación de su intensidad, el modelamiento estético de su instante.

Teniendo así a veces un mismo punto de partida, una misma situación de enunciación, como en mi caso fue el exilio, ejerciendo ambos el derecho de construir tejido en torno a informaciones –acústicas, visuales, táctiles, orales o escritas– de la realidad, los oficios se alejan sin embargo uno del otro. El primero en el ejercicio técnico, en el modus operandi de una disciplina de la ciencia humana que se orienta a una interpretación coherente de la reflexión. El segundo, el del escritor de ficción histórica, orienta su libertad hacia otro tipo de coherencia en la cual articula el dinamismo de sus imágenes, sus tensiones, sus expectativas: es el relato que organiza la coherencia de una estética.

Ambos discursos sin embargo tienen en común a través de sus propios mecanismos diferenciados –el uno de lenguaje interpretativo, el otro con el lenguaje de la «pre-

sentización»— el convocar a un cuerpo ausente. El uno le da vida a través de la interpretación y la comunicación sensible, el otro lo trae desde la muerte, desde la oscuridad, desde el no-ser al ser. En un gesto en donde la eficacia tendrá que ver con su efecto de nacimiento y presencia. Con su verosimilitud más que con la veracidad que exige la escritura de la historia. Ambos son, finalmente, formas de nuevas existencias, fragmentos de vida producidos en una lucha agónica contra el olvido.

Después de veintiséis años, y ahora que estoy escribiendo este texto, recién siento que puedo reflexionar con tranquilidad sobre una situación que nos ha afectado la vida del país, que ha impreso una imagen de Chile en el exterior, que ha afectado nuestras vidas, la de nuestras familias, la de nuestros hijos. Les agradezco la posibilidad de leer frente a ustedes, porque ahora que he debido reflexionar sobre esto y que he podido hacerlo con tranquilidad, puedo sentir de alguna manera, después de veintiséis años, que el viaje ha terminado.

7. CUESTIONES CONCEPTUALES: MESTIZAJE, HIBRIDISMO...

La pluralidad de objetos que exigen la atención del investigador hoy, cuando desde fines de los sesenta se ha experimentado un cambio epistemológico en el objeto de estudio y luego se comienzan a poner en evidencia los fenómenos relativos a las transformaciones de las décadas siguientes, implican la construcción de un campo disciplinario cada vez más complejo. Estas emergencias tienen que ver con una especial situación internacional y una específica respuesta latinoamericana a ella. En el caso de la investigación en cultura y literatura han implicado una construcción conceptual y están exigiendo hoy nuevos desarrollos.

Con el período histórico que se abre en los años sesenta del siglo XX surgen las reivindicaciones relativas a la pluralidad. Es decir, es necesario incorporar, para comprender el cambio, el contexto: la descolonización en África, el auge de las luchas de masas en América Latina,

los feminismos emergentes, las reivindicaciones por los derechos civiles en los Estados Unidos en lo histórico-político. En lo cultural, un proceso de perfilamiento identitario que hace brotar un impulso creativo de fuertes proporciones. Situaciones éstas que, evidentemente, originan una reflexión profunda tanto de las ciencias sociales como de la naciente teoría de la cultura respecto de América Latina.

A partir del microprocesador y de la revolución tecnológica de los setenta y ochenta, hoy es necesario incorporar además tanto la perspectiva de la comunicación como los análisis del nuevo contexto internacional, en donde se producen las articulaciones y orientaciones que dan lugar al cambio en la construcción de sentidos de nuestras culturas actuales.

Esta nueva situación del continente, originada a raíz de su acelerado proceso de inserción en el sistema internacional en las últimas décadas, ha condicionado la emergencia de una larga serie de reflexiones. Por su gran profusión y su naturaleza profundamente dispar, las aproximaciones a la comprensión de los últimos años, encierran en su conjunto el peligro de la generalización. Me parece, por ejemplo, que la situación del Perú, de Venezuela, de México, de Brasil o de Chile, es decir de las distintas áreas culturales –andina, caribeña, sudatlántica, lusoamericana, entre otras– en su pluralidad de vínculos y de sistemas culturales tradicionales y emergentes, a pesar de sus vinculaciones, evidencian notorias diferencias. Chile, por ejemplo,

aparece con manifestaciones propias de una situación inaugural de la cultura de la modernidad tardía –es el país que entra primero y de lleno al arrasante neoliberalismo–, mientras que países como Bolivia o Paraguay ponen en evidencia procesos más ligados al desarrollo de las culturas de oralidad tradicional, de un estadio pre-revolución tecnológica. De esta manera, por un lado estaría el punto de inflexión de la modernidad tardía en sectores de grandes núcleos urbanos, y, por otro, fenómenos como el del auto-descubrimiento identitario del Caribe francófono, su revaloración del realismo mágico, el *Manifeste de la créolité* de Chamoiseau y Confiant. La variedad de situaciones es enorme y el conjunto ha adquirido cada vez mayor complejidad.

Esta nueva situación continental tiene una dinámica vertiginosa, y tendemos a referirla, decíamos con conceptos abarcadores: globalización. Pero las generalizaciones de pronto tienden a homogeneizar las asincronías del desarrollo dentro de un marco en donde, en palabras de Roberto Schwarz, «la deconstrucción filosófica se parece a una descripción empírica de la actualidad»²². Me parece que estamos en el momento de pasar a una nueva etapa del conocimiento que vaya más allá de las hipótesis generales y dé cuenta más cabalmente de cuáles son en concreto los

²² Roberto Schwarz, «La referencia nacional: ¿olvidarla o criticarla?». En: Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994.

fenómenos: las prácticas culturales y las formas de la estética que podemos observar hoy en las distintas sub-áreas culturales del continente, para llegar a nuevas elaboraciones reflexivas.

En esta complejización hay, entre otros, un proceso de reconfiguración de identidades en el período que tiene también relación con la emergencia de nuevos sujetos de la escritura. En ellos la presencia de latinos en los Estados Unidos –chicanos, nuyorricans, etc.– propone al investigador diferentes textualidades, ahora bilingües, y la necesidad de diseñar por una parte una nueva área cultural, por otra los problemas en relación con estas diferentes formas de los imaginarios. De allí ha surgido, como sabemos, la noción de *entre lugar*, el *in between* de Clifford. Se trata de un fenómeno de importantes proporciones que, sin embargo, no debe hacer soslayar los procesos identitarios de naturaleza similar –pero al mismo tiempo de diferente factura– presentes en los discursos propios de los movimiento que *en el interior del continente* están dando cuenta de otros fenómenos de desterritorialización: las migraciones andinas en Buenos Aires, la de colombianos en Venezuela, o las biografías y relatos de viajes del complejo nipo-brasileño, por ejemplo. El fenómeno del bilingüismo aparece en otros contextos y tiene relación con manifestaciones anteriores: las literaturas indígenas, surgidas de estructuras orales que se consolidan en texto escrito desde sujetos indígenas ahora ligados al universo urbano. Discusiones en torno a las formas de interrelación

cultural en la creación poética han dado lugar a distintas posiciones en estas literaturas emergentes. Del mismo modo como en la novela africana de la descolonización o más recientemente en el ámbito del Caribe francés y anglófono, en donde la polémica ha tenido gran eco, las posturas tienen que ver con cuál es el discurso que corresponde: uno que retome y vuelva a las raíces, uno que se incorpore a la cultura occidental directamente, otro, como el de Derek Walcott, que legitime la cultura de origen, situando sus elementos en la corriente de la cultura occidental, en donde el discurso encuentra una nueva vitalidad.

No sólo se evidencia la alteración de los sistemas literarios tradicionales a partir de nuevos sujetos, también lo hace la transgresión de los géneros clásicos, las textualidades subvertidas. Al observar el panorama brasileño a partir de los años sesenta, Antonio Cándido anota, con cierta sorpresa: «el resultado son textos indefinibles; novelas que parecen reportajes, cuentos que no se distinguen de poemas o crónicas, sembrados de signos y fotomontajes; autobiografías con tonalidad y técnica de novela; narraciones que son escenas de teatro: textos hechos con yuxtaposición de recortes, documentos, reflexiones de toda suerte»²³.

²³ Cándido, Antonio. «La nueva narrativa brasileña». En: *Textos y comentarios*. Sao Paulo: FCE, 1995, p. 310.

En estas nuevas textualidades que es necesario establecer como corpus, los elementos ficcionales y no ficcionales conviven o se excluyen; la escritura autoriza otras voces, las voces de los intersticios: «el flujo global –dice Jean Franco–, no tiene exterior sino sólo intersticios ocupados por los nuevos invasores del espacio: mujeres, escritores gays, lo indígena y lo marginal»²⁴.

Nuevas identidades se instalan, pues, en la textualidad emergente, que ahora se abre al testimonio –Domitila y Rigoberta ya son un clásico del período–, al discurso político-literario –el Subcomandante–, a los textos que incorporan voces de los excluidos: negros, homosexuales, pobres, locos, drogadictos, seropositivos.

El establecimiento de las textualidades implica discusiones sobre la concepción aurática y posaurática de la cultura²⁵, la convivencia de diferentes estéticas: es necesario «discernir los nuevos espacios culturales»²⁶. En este establecimiento, el papel rector de la estética ilustrada aparece en rotundo desplazamiento en la musicalización de los discursos que lleva a cabo la salsa, el reggae, el llamado «rock nacional». La poesía recupera su significación origi-

²⁴ Franco, Jean. «Marcar diferencias. Cruzar fronteras». En: Ludmer, Josefina (comp.), *op. cit.*

²⁵ Ramos, Julio. «El proceso de Alberto Mendoza: poesía y subjetivación», *Revista de Crítica Cultural*, N° 13, Santiago de Chile, noviembre de 1996.

²⁶ Yúdice, George et al., *On edge*. EEUU: University of Minnesota, 1992.

nal e incorpora el diseño gráfico –punto focal de la propuestas caligramática del comienzo de siglo–, la fotografía, la narración, el pensamiento matemático –en el Juan Luis Martínez, escritor chileno de *La nueva novela*²⁷ de los ochenta, por ejemplo–, que es también, como ha sido estudiado, la incapacidad de la palabra frente al horror de la historia y, simultáneamente, la dimensión gestual, musicalizada, de canto, pregón, *performance*, en la poesía *dub* del Caribe anglófono. Se trata de las vinculaciones de texto, representación, música electrónica, visualidad, en los discursos de texto y canto de las actuales religiones y reemergencias étnicas: rastafari, grupos andinos, afro-americanos u otros.

Los géneros del canon tradicional se interceptan, se intersectan, se superponen, se soslayan en juegos de autorizaciones y transgresiones: aparecen escrituras de la crisis, diversas formas de la memoria, se reescriben en clave actual los géneros canónicos, la poesía popular desdibuja su perfil en función de la cultura de masas. A los textos de cordel del nordeste brasileño se comienzan a incorporar narraciones de la televisión. Pero, más allá de la bienvenida a la era posaurática desde el mundo intelectual, el espacio de los géneros canónicos convive en buena salud con las nuevas estéticas. Es necesario observar sus textualidades, desmontar sus mecanismos para poner en evidencia

²⁷ Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1985.

sus obsesiones, evidenciar sus focos de orientación, sus núcleos de articulación simbólica.

Con el auge de la cultura de masas, nuevos géneros comienzan a articularse al canon tradicional. Me parece importante apuntar esto porque en la crítica y en el público se han generado importantes confusiones. El resultado del impacto del universo audiovisual y la comunicación masiva de tono ligero es un desprendimiento desde la novela en su perfilamiento ilustrado, que produce un nuevo tipo de textualidad. Esta textualidad post-boom ha incorporado estrategias de los logros narrativos de los sesenta diluyéndolas en técnicas de folletín que se actualizan en su relación con los mecanismos de la nueva comunicación: así, ella se estructura sobre la base de operaciones propias de las necesidades del ranking televisivo —el temor al zapping, los temas «gancho»—, lo que se expresa por ejemplo en la agilización de la acción narrativa, la centralidad de la historia privada, equivalente en la importancia del «caso» de los informativos audiovisuales, del «reality show». Es la incorporación de la anécdota en la consideración de una perspectiva histórica desprovista de especificidad, exotizada, es la respuesta fácil de los escritos de auto-ayuda. Nuevamente el modelo norteamericano del best-seller. Es el discurso de Isabel Allende, Laura Esquivel, Paulo de Coelho, entre otros. Es decir, es posible observar procesos que en el interior de la escritura ponen en evidencia el cambio de perspectiva en la sensibilidad del cuerpo social en la nueva relación

con los medios. En este sentido, además de los análisis de los discursos, adquieren importancia las perspectivas de la recepción y en los espacios del neoliberalismo triunfante, por lo tanto, el imperio del marketing.

Dentro de la emergencia de los géneros hay una producción en prosa de ideas, a veces con carácter ensayístico, las más con tenor de estudio monográfico. Es la reflexión de grupos intelectuales que construyen redes —las nuevas tecnologías de la comunicación mediante— que posibilitan una discusión permanente sobre América Latina. Se constituye, pues, una masa que elabora un pensamiento crítico y metacrítico considerable frente a lo que fue en el período anterior la obra de pensadores individuales. Esta situación pone también en evidencia a otro tipo de intelectual, a menudo un intelectual diaspórico sensibilizado con los problemas ligados a la desterritorialización, con transformaciones importantes en la perspectiva de su observación, situado en un espacio disciplinario diferente de nuevas confluencias, con intereses plurales y renovadamente crítico.

A partir de una búsqueda relativa a la situación concreta de los discursos literario-culturales en América Latina en los últimos cuarenta años del siglo, nos vamos preguntando cuál es el movimiento de sus procesos de constitución, cómo se diseñan, qué se ha ido elaborando conceptualmente en relación a los mecanismos de construcción de ellos, cuál es el cambio de percepción que desliza a las sensibilidades desde lo canónico a las nuevas

emergencias. Cuál es la situación de América Latina en la discusión sobre el desplazamiento de la estética tradicional, tratándose de un continente en donde el experimentalismo más vanguardista convive con la oralidad y la comunicación no verbal, con las zonas más básicas de la construcción de sentido²⁸.

En esta dirección, es necesario aproximarse a los procesos de globalización que en direcciones diferentes atraviesan al cuerpo social en la construcción de sus imaginarios; preguntarse cuáles son sus movimientos, los distintos tipos de hibridación que genera, las formas de ésta, su movimiento, sus límites. Pero con la conciencia del peligro de generalizar. Es evidente que todo es una dinámica, pero ¿cuáles son sus direcciones, sus impactos en las diferentes regiones, grupos, etnias, sectores culturales y sociales? La llamada globalización tiene direcciones que no son unívocas: por una parte, los efectos homogeneizadores son evidentes –la «macdonaldización»– pero, por otra, hay resistencias a la «americanización», con movimientos que asimilan sus estrategias en sentidos alternativos –los zapatistas, por ejemplo, con la utilización de las nuevas tecnologías para la articulación de sus redes; el narcotráfico, también, con sus formas de vinculación transnacional. Por lo demás, lo que para Occidente puede significar «americanización», para los asiáticos puede ser

²⁸ Ford, Aníbal. *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

el peso hegemónico de Japón, por ejemplo. En síntesis, a pesar de la existencia de una fuerza hegemónica, las direcciones de la globalización no son únicas: es posible observar, al menos en América Latina, que ella genera reacciones diferentes, a veces contradictorias. ¿De qué manera estas direcciones se expresan en los discursos literario-culturales en América Latina? ¿En qué medida los condicionan? ¿Qué estrategias provocan? ¿Cuáles son sus grados de resistencia y homogeneización? ¿Cuáles sus mecanismos?

Aproximarse a las formas de entrada en la modernización, que hoy se llama globalización, es la tarea que hemos estado emprendiendo los latinoamericanistas y de allí han surgido conceptos como «transculturación», como «hibridación», entre otros. Pertenecen a distintos momentos del desarrollo histórico, y expresan las formas de la modernización. Me parece, no obstante que es necesario no olvidar otras direcciones del trabajo de observación, no dejar de lado la cartografía cultural del continente, que si bien va enriqueciéndose con nuevos fenómenos como la emergencia del área cultural de los «latinos», en sus aspectos de base está lejos de ser observada en todos sus componentes. Hemos dado prioridad a algunas áreas a lo largo del siglo XX y hemos soslayado otras. Hemos trabajado el área andina, nos hemos aproximado a la sudatlántica, en las últimas décadas del siglo comenzó una preocupación generalizada sobre el Caribe, los estudios sobre el Brasil han sido impulsados muy escasamente desde fuera de él, y

muy tardíamente en el siglo XX. Hoy comenzamos a preocuparnos por esta nueva área cultural desterritorializada que es la de los latinos en los Estados Unidos. De esta observación es que han ido surgiendo conceptos que hoy manejamos.

Creo que en esta nueva etapa que se ha abierto es siempre necesario retomar a los pensadores clásicos del continente como Pedro Henríquez Ureña, Antonio Cándido o Ángel Rama. También nos son útiles Homi Bhabha, Said o James Clifford, pero en un sentido diferente. Una reflexión de Autran Dourado me es tan útil como una de Italo Calvino, una de Rama tan útil como una de Bhabha, pero su utilidad me es más próxima. Los primeros hablan desde el conocimiento y la experiencia de nuestra realidad. De allí surgen sus interrogantes, su sensibilidad, sus asociaciones, su sentido del tiempo y el espacio. Los segundos nos entregan la observación de problemas que sin duda son básicos, pero no dejan de ser referenciales a nuestra realidad. Es necesario tener prudencia con las asociaciones.

Es cierto que esta realidad ha sufrido violentas transformaciones en las últimas décadas, pero los elementos de base de estas transformaciones están allí. Por eso me parece importante estar retomando a nuestros críticos, siempre también críticamente. No sólo para darle continuidad a sus hallazgos, no sólo retomando sus conceptos para evidenciar otros casos, sino para darle continuidad a su espíritu, percibiendo las direcciones de su trabajo. En la

investigación y el reconocimiento de la pluralidad, en la configuración conceptual de las áreas continentales y de las lógicas culturales que las presiden.

La situación periférica de nuestra reflexión sobre cultura fue reivindicando tempranamente en el siglo veinte con la noción de «mestizaje». Como Gilberto Freire, pensó Price Mars a su medio, como Depestre y Glissant, nos pensó Henríquez Ureña, luego Darcy Ribeiro, Ángel Rama. En la trayectoria de estas reflexiones fueron surgiendo conceptos: mestizaje, negritud, antillanidad, hoy creolité, entonces transculturación, heterogeneidad, más tarde, hibridez. Estos conceptos forman parte de un intento de ir reflexionando desde una perspectiva continental los fundamentos y mecanismos con que esta sociedad ha ido construyendo simbólicamente su vida.

En esta configuración del pensamiento creo sin embargo que hemos soslayado el aporte de una voz muy certera, que habló desde el conocimiento de las artes visuales y la literatura, haciéndolas dialogar. La voz de Marta Traba.

Ella tuvo una mirada capaz de generar una propuesta relativa a la originalidad –el término al uso comienza entonces a ser en la época «identidad»– para el arte del continente. Ella luchó por una producción que no perdiese su capacidad de significar, restableciendo las plurales posibilidades de reconfigurar su memoria cultural, criticó ferozmente al vasallaje producido por la tecnología en nuestro medio –la que recién se comenzaba a visualizar en los años sesenta– y las piruetas de las «vanguardias en el

vacío». Fustigó y opuso a los ritos sin tradición de los modelos europeos y norteamericanos, a sus invenciones ingeniosas, la interpretación y reformulación de los elementos míticos reales para América Latina.

Desde los años sesenta en adelante, y por exigencias de la historia y de la producción creativa, la crítica, ahora abierta a la amplitud de una renovada noción de cultura ha ido percibiendo inflexiones propias de estas expresiones no centrales a partir de una perspectiva de enunciar ubicada en las áreas periféricas. Esta reflexión comenzó golpeando con la propuesta de una teoría propia, y generó una gran discusión en los setenta del siglo pasado. Lo importante es que ha ido mostrando que nuestros discursos, objeto de procesos coloniales, se explican a partir de observaciones generales sobre la cultura, pero tienen espacios y mecanismos propios de conformación para los que se ha ido nombrando con justeza, también por necesidades políticas, las diversas estrategias de conformación.

Pienso sin embargo que existe para el investigador en esto algún peligro. Creo que se ha ido formando una especie de mercado de bienes conceptuales, en donde a veces el acceso y la adopción de terminologías al uso parecen otorgar un discurso de autoridad. El hallazgo de algún concepto y su operatividad en determinados casos, hace a veces olvidar a los estudiosos que los conceptos constituyen construcciones surgidas del movimiento de un pensamiento, que no existen sin él, que forman parte de su riqueza y a veces de sus fisuras, e incorporan sus matices.

Y que un pensamiento a su vez emerge del fermento simbólico perfilado por exigencias de un medio y de una historia. Al trabajar los conceptos es preciso pues, tomar el juego interno de la reflexión toda, que tiene un tiempo, un espacio desde donde se enuncia, una formulación que podría ser recusada, y en donde el concepto está en el espíritu de lo que no delata una época. Todo escrito está irremisiblemente datado, pensaba Ángel Rama. Muchos de los textos de Traba tienen el tono de enfrentamiento de fines de los sesenta. No por ello son menos válidos.

Además de avanzar en el movimiento interno de estas conceptualizaciones y su oportunidad, pienso que existen otras posibles líneas de investigación, que no son tal vez las más prestigiadas por este mercado conceptual, pero que abren espacios necesarios al conocimiento de nosotros mismos.

El estudio de las relaciones Hispanoamérica-Brasil es un campo de intercambios sugerente que nos abre a la comprensión de nosotros mismos. Además de la dinámica general de la relación, de las vinculaciones estructurales, de los casos concretos, de la imagería del uno en relación al otro desde el momento colonial, de la vinculación a través de un tercer punto, como lo ha sido Europa o los Estados Unidos, casos concretos dan la pauta de cómo este desconocimiento entre los bloques culturales nos ha entorpecido el estudio y la comprensión. Es el de la chilena de Gabriela Mistral, que vivió en Brasil entre 1940 y 1945.

Por otra parte, me ha parecido importante iniciar una búsqueda en torno a los problemas culturales del área amazónica, un espacio que en general no ha percibido la mirada continental y que creo ofrece sorpresas desde una perspectiva conceptual, así como el interés de una zona de relación hispano-brasileño de proyecciones impredecibles durante el siglo que comenzamos a transitar.

Entrego, pues, estas sugerencias de base: profundizar en la línea conceptual de nuestra tradición periférica y abrir paso a diferentes espacios del conocimiento de nuestras culturas. Creo que son líneas que la crítica latinoamericana está llevando actualmente adelante pero también creo que es lo que falta por realizar.

8. AMÉRICA LATINA: VANGUARDIA Y MODERNIDAD PERIFÉRICA

Una mancha roja crece a pleno sol, y llega a brillar enorme cubriéndolo todo. Luego disminuye su tamaño y el automóvil se aleja hasta desaparecer. Se pierde entonces entre las chimeneas y el humo de las fábricas, entre el silbido de las sirenas y el pito del tren. En medio de la muchedumbre que se apodera de la vida en tránsito dinámico hacia cualquier parte, los edificios se vuelven rasca-cielos y desaparecen entre las nubes.

«Silhouettes nouvelles de la voiture moderne», titula la revista *L'Illustration*, en 1923, a su serie de artículos y fotografías de estética impecable en donde se muestran los últimos modelos del Salón del Automóvil. Luego despliega muchedumbres y las mujeres diseñan sus perfiles tras las gafas deportivas en tenida sobria, liviana, mientras el cabello se acomoda en los sombreros pequeños, aptos para la ocasión en que ven pasar «los bólidos del circuito»

como califica el periodista la carrera. Los modelos se exponen también en el ámbito adecuado para destacar su actualidad: castillos medievales, granjas antiguas, caminos rurales: son los Citroën, los Renault, los Berlier. Las imágenes mostrarán asimismo a la mujer moderna, en tenuta impecable, conduciendo los nuevos símbolos de la revolución tecnológica que ha proyectado en la vida cotidiana dimensiones diferentes del tiempo, del espacio, reorganizando la visión del mundo, las relaciones sociales. La publicidad del Ford lo pone en evidencia para quienes acceden a él en Buenos Aires: «en poco más de un mes hemos hecho más visitas que en todo el año pasado» reza la propaganda²⁹, dirigida a los virtuales compradores en una sociedad en donde la sociabilidad es medidor de ascenso social.

El dominio de la naturaleza –humana y social– va adquiriendo la certeza de sus espacios en la vida cotidiana y en la esfera pública, en los discursos de psicoanálisis y en los estudios del capital como líneas que sesgan un discurso cultural que asienta sus utopías de progreso en el destino individual y colectivo.

Es a partir de la gran discusión que ha ocupado la escena intelectual en los últimos años, el de la modernidad a partir de lo que se ha querido llamar posmodernidad que situamos la presente reflexión.

²⁹ En «Plus Ultra», suplemento de *Caras y caretas*, Año X, N° 111, Buenos Aires, julio de 1925.

No vamos a entrar en ella, vamos a reconocerla solamente como tal, situarla como una reflexión que se lleva a cabo en el centro mismo de la economía-mundo actual, en los términos de Braudel y que obedece a las necesidades de su desarrollo. Reconocemos algunas líneas de su geografía, que nos interesan para la exposición: la racionalidad que todo lo avasalla desde el Iluminismo –a fines del siglo XVIII, fecha en que se acuerda ubicar sus inicios–, la construcción de utopías, los «grandes relatos», de los cuales se dice que ya no tienen validez como construcciones de la racionalidad homogeneizante.

La razón –se afirma– que opera históricamente en estos procesos de ilustración es una razón identificante, planificadora, controladora, objetivante, sistematizante y unificante, en una palabra: una razón totalizante. Sus símbolos son la deducción matemática, las configuraciones geométricas básicas, el sistema cerrado, la teoría general de carácter nomológico-deductivo, la máquina y el experimento (la intervención técnica)³⁰.

El comienzo de siglo opera una revolución de las comunicaciones –preámbulo del desenfreno tecnológico de los ochenta– una vitalización tecnológica que reorganiza la noción de los espacios y del tiempo y en donde la fuerza de la razón técnica pareciera adquirir mayor vigor

³⁰ Albrecht Weilmer, citado por: Ricardo Forster, «Paisajes de la modernidad», *David y Goliath*, año XVII, N° 52, Septiembre 1987, p. 79.

y privilegiar a la máquina, espacio de la «modernización», del salto tecnológico como la gran adquisición del progreso, la confianza en el destino de la humanidad.

Allí se sitúa esta reflexión: en el espacio cultural concreto en donde se encuentran modernidad, en tanto concepción iluminista del desarrollo humano y social, y modernización tecnológica, una de las formas en que ésta adquiere con mayor estruendo su vigor.

Alentados por esta discusión, nos interesa observar cómo esta modernidad nos toca como cultura en los primeros decenios del siglo que ya acaba, cómo la vivimos como sociedad y cuáles son las estrategias simbólicas que desarrolla el discurso de la cultura, y el de la literatura en concreto, para dar cuenta de su espesor.

Los paisajes de la modernidad organizan el discurso cultural que se sostiene y diseña su ámbito asentándose en el desarrollo urbano, el mismo que ya había sido objeto del «dégout» simbolista. Al adquirir una fuerza inédita e imprevisible, esta dinámica va produciendo un imaginario de ruptura que se textualiza en instancias plurales. Son instancias que hacen de la urbe una encrucijada aglutinante e irradiadora tanto del psicoanálisis como del discurso político naciente, de la fuerza creciente de las masas como del simbolismo africano.

En América Latina, la modernidad adquiere su perfil periférico en la complejidad de flujos culturales que se cruzan, se solapan, permanecen muchas veces aislados, se desarrollan en términos desiguales, adquieren carácter

residual o emergente, se desintegran o permanecen, se mezclan, proviniendo de puntos diferentes del área, posibles tal vez de organizar para su comprensión en torno a núcleos de funcionamiento que reciben, irradian o por lo menos adquieren espesor en su geografía cultural. Estos núcleos aglutinantes son las ciudades que polarizan la actividad cultural por la fuerza del movimiento que las hace emerger frente al resto, de perfil más tenue, o que dormita en la languidez provinciana: Buenos Aires y Sao Paulo aglutinan el movimiento cultural en el sur urbanizado con toda evidencia, mientras Lima lanza destellos de tipo diferente, ligados mayormente al proceso rural. Hacia el norte del subcontinente, la ciudad de México despliega dimensiones propias con el estallido de la Revolución, que revaloriza dimensiones marginadas de la cultura, y La Habana, hacia el final de la tercera década, asume un papel en cierto modo paradigmático. Fuera del continente, es sin duda París el núcleo de religación que organiza dimensiones importantes del arte continental como punto de referencia que absorbe a los creadores e irradia formas de su propia modernización sobre el continente. París, con mucha mayor fuerza que Madrid, en donde pareciera que los procesos de la vanguardia tienen también carácter periférico.

Los flujos que organizan la geografía cultural de las primeras décadas del siglo diferencian las áreas culturales, pero también las comunican a través de la circulación profusa de revistas que se nutren de experiencias provenientes

de lugares distintos: *Amauta*, *Revista de avance*, *Klaxon*, *Martín Fierro*, *Proa*, son algunos de los nombres del primer momento.

Una de las direcciones de estos flujos tiene que ver con la inmigración, sobre todo en la zona sudatlántica. Inmigración y urbanización acelerada van entonces a la par. El paisaje urbano está constituido allí por la demolición en Río de Janeiro o en Buenos Aires, en donde se abren las grandes avenidas que en toda América Latina caracterizarán el diseño urbano de hoy. Sao Paulo reorganiza sus ejes urbanos mientras brotan los edificios monumentales de la época, expresión del poder de las burguesías de la industrialización que surgen y crecen con rapidez, eligiendo y decorando sus espacios. La clase media se conforma también con rapidez al ritmo de las ampliaciones urbanas que van con los tiempos del ascenso social. Las estéticas de los barrios van diferenciando así a los sectores sociales en donde las burguesías inclinadas hacia el estilo francés o inglés y celosas de su pertenencia, se encierran tras las puertas de los clubes, buscando los espacios de la exclusividad.

El primer tren subterráneo ya se ha construido en Buenos Aires y junto con la nueva iluminación eléctrica que permitió la circulación de los nuevos tranvías, más tarde los primeros autobuses, las grandes ciudades del sur, Sao Paulo y Buenos Aires acomodan el diseño urbano a las masas de inmigrantes que traen en la memoria del otro lado del mar la angustia de las otras constelaciones cuyos hábitos, lengua y pesares los acompañan diseñando nue-

vos requerimientos a la sociedad que los recibe. Los nuevos requerimientos van moldeando las formas de una cultura diferente, cosmopolita, que, como veremos, se va enfrentando a las formas nacionales que desarrollan espacios de resistencia, hasta desestabilizarlas y reorganizarlas en términos distintos. Las migraciones en Buenos Aires en los primeros años del siglo, especialmente las de los no nativos, son el componente más relevante del crecimiento de la población. En 1914 ellas constituyen el 30% de la población del país y la mitad de la capital³¹.

Su existencia y su incorporación a la vida diaria implican la inserción a nivel local de nuevos hábitos de consumo, de diferentes pautas culturales, que generan mercados específicos, estimulando en general tanto la importación como la ampliación de los mercados, que es condición necesaria para el desarrollo industrial. El crecimiento urbano alcanza su mayor intensidad entre 1895 y 1914³², período en el que ya la clase media constituida participa con fuerza en la vida económica y política, y existe un

³¹ Esta se duplica más de siete veces en los primeros 275 años y considerando sus alrededores casi cinco veces en los 105 años siguientes. En 1914 la población del Gran Buenos Aires es de 2.034.000 habitantes. Zulma L. Rechini de Lattes, *La población de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. del Instituto, 1971.

³² Roberto Cortés Conde, «Problemas del crecimiento industrial (1870-1914)», en: Torcuato di Tella et al., *Argentina, sociedad de masas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965, p. 69. Ver también, en el mismo volumen: Gino Germani, «Hacia una sociedad de masas».

proletariado hecho sobre todo de inmigrantes, con carácter de tal que puebla los conventillos. Allí observa, desde la silla instalada en la vereda, la rapidez del cambio que proclama la expansión económica en donde se van separando el mundo de la urbanización y el del interior del país como dos ejes de una cultura múltiple, «de mezcla», dice Beatriz Sarlo, en donde una cara es la de la modernidad en integración dificultosa, de tono cosmopolita de la urbe, y la otra la nacional, tradicional, «colonial» dice José Luis Romero, de la ruralidad. En esta sociedad lanzada al crecimiento desahogado los únicos sectores instalados en sí mismos son las oligarquías: el resto es una masa en movimiento cuya vocación es buscar un espacio en la expansión económica y el ascenso social. Las revistas de la época dan las pautas de la sociabilidad de acuerdo al sector al que se dirigen. Mientras *Plus Ultra*³³ destaca la vida y la función de los perros falderos, *El Hogar*³⁴ dedica una página a los usos del saludo, pauta necesaria «para juzgar de la crianza y distinción de las personas con quien tratamos», de manera de ubicarse en el lugar de quien maneja las maneras con soltura, saber quién debe tomar la iniciativa «sin simular fineza con ridícula afectación», o «dar el apretón de manos» marcado por la vulgaridad. En una sociedad de urbanización acelerada y de desahogado ascen-

³³ Suplemento de *Caras y Caretas*, cit.

³⁴ «La moda y los usos mundanos. El saludo». 29 de febrero de 1924, p. 11.

so social, la cultura va expresando los movimientos de consolidación y ruptura, plasmación y transformación que caracterizan el movimiento de la vida.

Con la irrupción de los nuevos sectores inmigrantes entran también en las grandes urbes del sur las corrientes ideológicas que circulaban en Europa en el programa de las reivindicaciones populares. Bastaría recordar tal vez los movimientos políticos importantes que se dan en la Patagonia o en el Norte salitrero de Chile en el comienzo del siglo. Pero nos interesan en este delineamiento los flujos culturales urbanos del sur, la existencia de esta franja importante que venía con los inmigrantes italianos: socialistas, anarquistas, sindicalistas, militantes de una propuesta a futuro por la que el quehacer cotidiano se acondicionaba y adquiría su sentido. Se trata de grupos que circulan en torno al café, a la imprenta, a ligas, periódicos, y movimientos feministas. Esto constituye una franja de cultura alternativa, «cultura paralela» dice Antonio Cándido, quien describe:

Na convivência socialista e anarquista ela se manifestava em piqueniques, concertos, conferências, cantos, recitais de poesia, colaboração em pequenos jornais, troca de livros. Era o tempo em que o socialismo e sobretudo o anarquismo pressupunham uma crença muito forte na capacidade revolucionária (transformadora e humanizadora) do saber da arte³⁵.

³⁵ Antonio Cándido, *Teresina, etc.*, Sao Paulo: 1980, pp. 47-51.

En literatura se privilegia los contenidos –temas humanitarios, anticlericalismo, descripciones de la vida obrera o ataques a la burguesía– indica él, y la lengua en que estas actividades se desarrollan son el italiano o el español, que desplazan al portugués, utilizado más escasamente. La lectura obligada del Víctor Hugo de *Los miserables* y de Émile Zola forma parte de una especie de cultura ilustrada que establece sus propios límites porque apunta a objetivos claros de diseño del futuro y es al mismo tiempo de carácter popular por los circuitos en donde ella se desplazaba y en donde operan los mecanismos múltiples de su recepción.

Con la incorporación de las nuevas doctrinas sociales y el impulso de los sectores emergentes comienza un proceso organizativo y de lucha, de donde surgen mutuales y sindicatos, así como las expresiones políticas de esos sectores en la fundación de los partidos de la izquierda. La confianza en las posibilidades de desarrollo de estos sectores, por el mismo carácter que hemos descrito, impulsa al mismo tiempo la formación de sus instituciones educativas: los centros y las universidades populares:

La investigación y constatación de los fenómenos de la vida real –señala la revista *Martín Fierro* en 1904– puestos al alcance del pueblo, iluminando su cerebro, poniéndolo en condiciones de conocer la verdad, tornándole por tanto capaz de emanciparse por sí mismo, única forma de emancipación real³⁶.

³⁶ «Crónica», Revista *Martín Fierro*, Año 1, N° 15 (16 de junio de 1904), ed. facsimilar CEAL, 1982.

Los sectores populares de las ciudades se transforman también con la urbanización, pero acceden en forma diferenciada a una cuota de modernidad que se expresa en agua corriente, alumbrado, obras sanitarias, educación, hospitales. Sus aspiraciones, en el Río de la Plata, así como sus tensiones se canalizan ahora en nuevas formas culturales: el tango, el sainete. La aparición del cine, el desarrollo del deporte cambian la vida cotidiana, estimulando diferentes formas estéticas y de sociabilidad.

El segundo flujo cultural de los primeros decenios del siglo viene del campo y es también de carácter popular: son los fenómenos de la zona andina y mesoamericana, son los años de la Revolución Mexicana y los de la reivindicación étnica.

La ciudad había desarrollado el poder suficiente para imponerse sobre el país y determinarlo como proyecto. Es el caso de Roca y la «campaña del desierto» en la Argentina, las avanzadas de Porfirio Díaz en México, los Canudos en el Brasil, como recuerda José Luis Romero. Por primera vez en la historia de América —dice Ángel Rama—, las ciudades triunfan sobre las áreas rurales, imponiéndoles su conducción e incorporándoles a la unidad nacional y a sus planes económicos³⁷. En México, las voces de protesta se elevan desde el campo y toman el perfil de una revolución. El discurso cultural entonces

³⁷ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Montevideo: Arca, 1985, pp. 33-34.

transita entre el espíritu de Posadas con sus calaveras en jerga, el corrido y el relato ilustrado testimonial, que se vuelve ficción y que en gran parte de los casos permanece como tal. En su versión ilustrada la conmoción genera también una reflexión sólida, preocupada por los destinos nacionales. La voluntad de irrupción de las masas campesinas en la conducción del futuro es también un fenómeno nicaragüense de la época en donde la muerte de Sandino indica el dominio de la capital, lugar privilegiado de las alianzas.

La separación del campo y la ciudad genera, pues, dos discursos paralelos en donde la legitimidad está en el privilegio de la escritura, la publicación y la imprenta frente a la voz del otro: la masa rural o urbana que canta, cuenta o incluso imprime en hojas volantes como en la literatura de cordel y que constituye su propio sistema porque tiene su propio público. Silvio Romero en el Brasil recopila estos materiales. En otros lados surgen las publicaciones periódicas reuniéndolos, como la Lira Popular en Chile, mientras en el Caribe se escuchan habaneras y danzones, se bailan joropos, corridos, que, a diferencia del tango que expresa a los sectores populares del sur urbanizado, son cultura rural, de haciendas, de plantaciones esclavistas o de recitadores ambulantes, los que comienzan a instalarse en las ciudades recientes, penetrando en general a través de la vida cotidiana de los sectores marginales.

La reivindicación étnica proviene de la zona andina y marca el espacio cultural del período. Haya de la Torre y

Mariátegui son las voces que se escuchan con nitidez: son voces reivindicativas y a la vez antimperialistas. Detrás de ellos una producción ilustrada que se organiza entre un indigenismo reivindicativo como el de Clorinda Matto de Turner y el ataque denostador de Alcides Arguedas y, más allá, el murmullo masivo de la voz anónima, plural, de una cultura que tiene sus formas específicas de simbolizar sus conflictos y sus esperanzas, sus explicaciones del mundo y su cotidianidad, y los verbaliza en instancias repetitivas de un presente concreto que destila en su memorización el ritual antiguo y siempre renovado de la oralidad.

La valoración de las culturas indígenas había sido hecha por europeos en la segunda mitad del siglo XIX, con la publicación del *Popol Vuh* en 1855-56 y el *Chilam Balam de Chumayel*, parcialmente en 1882, en términos de recuperación antropológica, pero su difusión en español es tardía. En el Caribe, esta valoración adquiere su propio estímulo. Éste proviene del Renacimiento de Harlem que, pasando a través de Europa, vitaliza los procesos culturales haitianos y francófonos en general, desencadenando un movimiento indigenista propio que es reivindicador de las raíces culturales africanas. La Habana es, también en el Caribe, un centro de producción cultural que a través del Grupo Minorista y la *Revista de Avance* entrega al proceso cultural una dimensión política antimperialista y antidictatorial, expresando parte importante de la perspectiva que asumen los diferentes grupos de van-

guardia, o que por lo menos en buena medida permite explicarlos.

Como pareciera poder observarse en la América Latina de los tres primeros decenios, los flujos culturales de la modernidad separan con nitidez los tiempos culturales del continente, poniendo al descubierto sus tensiones y conflictos y separando dos órdenes de operatividad. Por una parte, el de la transformación tecnológica que internacionaliza a las grandes ciudades, imprimiéndoles el carácter «moderno» de la modernidad europea y las aleja del mundo rural y de las ciudades del interior, de andadura tradicional y provinciana, así como del universo cultural indígena. Por otra, se evidencia el segundo nivel de heterogeneidad de esta modernización: impulsada por los sectores hegemónicos de la sociedad, los otros grupos sociales no tienen sino una participación parcial, fragmentada en este proceso de internacionalización de la cultura en el que ha entrado el continente. Estos órdenes de operatividad se realizan en un contexto en donde ya no a nivel latinoamericano sino a nivel internacional se está privilegiando la velocidad técnica, y se lleva a cabo en el caso del Cono Sur en un medio de velocidad desahogada del cambio económico, social, urbanístico, cultural así como en un contexto de extrema masividad del proceso.

Esta situación comienza a hacer evidente lo que Rama señalaba con precisión para el fin del siglo anterior, diciendo que:

América Latina se incorpora entonces a la cultura democratizada, nombre con el cual quiero significar que no se trata aún de una plena cultura democrática, en la rara acepción del término, sino de una cultura moderna, internacional, innovadora, que sigue el proceso de democratización que está viviendo la sociedad. El descentramiento de la vida intelectual se intensifica, aumenta el número de sus ejercitantes, la producción crece, la difusión en el medio social es muy alta y la competitividad profesional, que puede medirse por la cantidad de polémicas, se vuelve mayor³⁸.

La masificación de las ciudades genera una vida cultural importante; centros de difusión, periódicos y revistas de circulación amplia, salas de exposiciones e industria editorial operan en la conformación de un mercado de bienes culturales a nivel nacional que tiene vinculaciones con el exterior, fundamentalmente con París. Para los sectores oligárquicos, siempre la referencia europea es el parámetro y Madrid es aún una referencia obligada.

En esta masificación, el fenómeno que se observa es el de un desplazamiento del eje que regula el orden cultural. Desde el cenáculo productor y administrador de la cultura ilustrada anterior a los años 70 del siglo pasado, la hegemonía del orden cultural se desplaza hacia las exigencias del mercado de bienes simbólicos que se constituye y en el que el cine reciente introduce estímulos y exigencias ines-

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

peradas. La vanguardia –señala Beatriz Sarlo– es posible cuando tanto el campo intelectual como el mercado de bienes simbólicos han alcanzado un desarrollo relativamente extenso. Es decir, cuando el escritor siente a la vez la fascinación y la competencia del mercado, lo rechaza como espacio de consagración pero, secretamente, espera su juicio³⁹. Recordemos que el movimiento vanguardista del Brasil, el modernismo, se inicia a partir de una exposición de pintura, la de Anita Malfatti y su impacto, en la *Semana de Arte Moderno* del 22.

La opción de apertura que da el condicionamiento de esta masificación libera energías, amplía posibilidades y el discurso incorpora, textualizándola, la fuerza de la modernización que proviene del exterior y que toca en niveles diferentes y de participación desigual las distintas áreas de la región, distribuyéndose en forma segmentada en los distintos sectores sociales.

El movimiento de la vanguardia latinoamericana, cuyo primer momento –el heroico– se extiende desde 1914, fecha del manifiesto *Non Serviam* de Huidobro, hasta los años treinta en que ya los ismos continentales han hecho públicos sus principales órganos de expresión y manifiestos, se instala en un momento cultural del área sesgado por estos flujos culturales.

³⁹ Beatriz Sarlo, «Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VIII, N° 15 (1982), p. 50.

Estas direcciones que se constituyen en las líneas de la geografía cultural del período expresan tiempos culturales diferenciados. Son los tiempos de un continente en donde la historia ha hecho convivir, desarrollar y articularse, por su condición primero colonial y luego periférica, a formas socio-culturales propias de sistemas comunitarios –como la minga o el mingaco–, a formas de relación feudales en base a sistemas de intercambio de trabajo por regalías, como el inquilinaje o el ejido, resabios del sistema colonial, con formas culturales provenientes del mercado capitalista de bienes simbólicos a través de los circuitos de información, así como en general con los productos de la sociedad de consumo. Estas presencias culturales no sólo conviven sino que se articulan y funcionan como un todo, generando un perfil de desarrollo cultural contrahecho, desigual, de existencia disímil en la geografía de la región en donde algunos sectores urbanizados ponen en evidencia un discurso mayormente modernizado y cosmopolita, mientras otras zonas permanecen con la palabra afincada en la regionalidad.

Los primeros decenios del siglo despliegan discursos que elevan a nivel simbólico la diversidad. Ellos la asumen o la niegan pero no son indiferentes a la pluralidad de flujos que constituyen el espesor de esta modernidad que no es pura mirada al futuro sino que está sesgada al mismo tiempo por corrientes residuales o en desarrollo ligadas a la historia de las sociedades periféricas constituidas por formaciones socio-culturales específicas que es

modernidad periférica porque es el resultado de esta condición⁴⁰.

Diferentes registros dan cuenta de este espesor –propuestas simbólicas de la complejidad– dentro y fuera del movimiento de vanguardia, que no hegemoniza en absoluto el ámbito cultural, pero sí tiene, para entender el período, estrategias significativas. Los discursos parecen moverse entre estos registros.

La vanguardia se instala en un primer registro. Se trata de la ruptura como proceso del discurso y, en ella, la ciudad con su urbanismo desaforado, cosmopolita, sueño de modernidad, se inscribe como lenguaje poético privilegiado, de estrategias múltiples: propuestas simultaneístas, rupturas cronológicas, descripción analítica cubista, la fragmentación que reorganiza el lenguaje buscando diferentes virtualidades de expresión témporo-espaciales para dar cuenta de esa relación nueva del sujeto con el medio urbano. Es el Oliverio Girondo de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana. Pienso en dónde guardaré los quioscos,

⁴⁰ Un reciente libro de Beatriz Sarlo referido a este período en la Argentina tiene por título *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía. («Apunte callejero»)

La ciudad, la urbe, es también el discurso de *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, además de otras voces del momento. Pero no hay sólo el tema, hay en este registro una voluntad de avanzada hacia la disolución del referente, propio de las proposiciones teóricas de los manifiestos de propuesta mayor en el camino de la vanguardia. Allí se genera un nuevo espacio discursivo, necesario porque hay un diferente funcionamiento de la significación –cuya aspiración suprema la constituye el despojo de toda referencialidad– y que necesita ser explicada. En esta línea, como parece evidente, el ejemplo más clásico es el del poema *Altazor* (1931), de Huidobro, en donde el proceso es iniciado con la caída del personaje lírico que rompe el equilibrio matricial del cristianismo para sumirse en la orfandad del vacío y caer «del mar a la fuente», «al último abismo del silencio». En medio de planetas que lo despeinan, el personaje aéreo desciende en un discurso que vitaliza el humor, la irreverencia, en un manejo lúcido del verbo que a veces se torna lírico, luego emprende el camino de las asociaciones inéditas hasta desintegrarse en la dinámica del molino y llegar al lenguaje posible,

pleno, virtual, sin ataduras referenciales del *Canto VII*. En este plano el lenguaje parece desplazarse desde la simple ruptura a la pura abstracción, del descentramiento del sujeto a la literatura fantástica, del juego a la reflexión metafísica, de la construcción de una nueva sintaxis, y transitando por el *Caligrama*, a la jitanjáfora, el poema fónico. Es una de las líneas del desarrollo del discurso de la modernidad.

Otro registro de orden diferente –y contrapuesto– dentro de la modernidad se sitúa fuera de la vanguardia y tiene que ver con modalidades regionalizadas de discursos en donde la simbolización, más que alejarse del referente, pretende asirlo en su integridad y se da en el discurso de la literatura de la Revolución Mexicana, la propia de la vertiente indigenista, de estrategias tendientes a la historicidad más que a la búsqueda de simbolización. Se trata de un registro amplio en donde incluso podrían situarse voces como las de Cecilia Meireles o Gabriela Mistral, en donde la virtualidad estética no está dada por alguna voluntad de desreferencialidad, sino por la organización del referente en un discurso personalizado. Se trata de una línea de presencia nacional y regional –que puede llegar a ser fuertemente nacionalista– que convive con el momento vanguardista en la tensión de lo regional y lo cosmopolita que diseña los ejes en torno a los cuales se mueve el discurso literario continental en su construcción como tal. Los grupos que llevan adelante los distintos vanguardismos son grupos reducidos y su presencia es mayor por la

ruptura escandalosa que promueven. Casos como el de México, por ejemplo, en donde la asonada estridentista aparece en toda su disrupción frente al tono discursivo del proceso revolucionario en plena marcha, muestran con claridad la convivencia, no siempre pacífica, de las dos opciones y de la afirmación del *Manifiesto Estridentista* (1923) de que «a los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes».

Un tercer registro que surge en el período nos parece interesante de observar, por cuanto aparece como un intento de articular los dos anteriores. El caso más claro tal vez es el de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, algunas líneas de la poesía de Neruda, ciertos aires de la poesía de Vallejo, el muralismo mexicano o algún Huidobro inclusive. Se trata en este caso del Huidobro de «Monumento al mar» o de algunos pasajes del Cid, como por ejemplo el de su gestación:

Millones de estrellas se precipitan por esa ventana como el rebaño que aguarda que abran las puertas del corral; miles de fuerzas dispersas corren como atraídas por un imán y se atropellan entre los gruesos batientes, todo el calor y las savias descarriadas de la naturaleza se sienten impulsadas hacia el sumidero abierto en el muro de aquel aposento que se hace la arista de todas las energías, de todos los anhelos.

Así como en *Macunaíma*, como en la pintura de Tarsila do Amaral y los modernistas brasileños, se trata de

recuperar la imagen del indígena en otros términos, como forma de simbolizar la recuperación de un imaginario situado en otro sistema cultural⁴¹. Aquí se trata de un discurso que intenta reorganizarse en una coherencia que articule el registro regional llevado a una simbolización en términos «telúricos» con las nuevas estrategias, con las posibilidades técnicas de la modernización vanguardista. Nos parece importante observar que en este registro no se da solamente la ruptura como construcción de un discurso modernizado, sino que ese discurso intenta al mismo tiempo asumir las tensiones que hacen a la cultura del continente, sentando las bases de construcciones futuras del discurso de este siglo –pienso en los narradores de la transculturación– en donde la coherencia de la evolución narrativa intentará también asumir la pluralidad de los tiempos que hacen el carácter periférico de la modernidad latinoamericana, convirtiéndola en sistema textual.

Es interesante apuntar finalmente que, aun cuando en algunas áreas del continente la referencia permanente a modelos culturales europeos se constituya por momentos en la gran aspiración y que en ciertos sectores esta tendencia encuentre mayor legitimación, lo cierto es que a partir de la vanguardia y a través del proceso que hemos

⁴¹ «O que Borges não realizou em sua poesia (como os Andrades o fariam na literatura brasileira) foi recuperar o dado local numa linguagem de ruptura, próprio da vanguarda». Jorge Schwartz, *Vanguarda e cosmopolitismo*, Sao Paulo: Perspectiva, 1983.

apuntado el discurso literario ha ido sustituyendo la transferencia por la generación de modelos alternativos. Es uno de los logros del momento de las vanguardias, como forma de nuestra modernidad.

Ello hace a la solidez que ha ido adquiriendo el discurso literario. Estos modelos son en literatura –en general– aquellos que han expresado los tiempos plurales de la cultura de América Latina, los que han llevado a cabo con talento su movimiento pendular en una ruptura de la relación imitativa, los que la han sumergido en la profundidad de su historia para expresarla en un discurso transgredido por pulsiones propias, con el auxilio ineludible del avance técnico logrado por la literatura occidental, pero reorganizado por la apropiación que se hace de ella.

Esta capacidad de articular los tiempos disímiles de nuestra cultura en un discurso estético es una virtualidad que ha mostrado la narrativa actual a partir de allí y que ha transformado su función: de receptora en productora de modelos. Es la virtualidad de nuestra plástica. Es Wilfrido Lam, es Matta. Es Villa Lobos en el terreno musical. En el ámbito de lo popular son hoy la salsa y el reggae.

Así, pareceríamos poder afirmar que al finalizar el siglo XX en América Latina constituimos culturas que, escindidas por una parte y tensionadas por imposiciones externas por otra, van transformando su desgarramiento en vibración estética, consolidando en belleza su irresolución, experimentando de este modo con dolor el parto de sí mismas.

9. HUIDOBRO: NOTICIAS DEL FUTURO

La reflexión que quiero desarrollar surge por una parte de algunas constataciones en relación a la cultura del Chile de hoy, por otra de reflexiones sobre el período actual, así como de una reciente mirada a los textos de Vicente Huidobro.

En el comienzo de nuestra década, Chile está en medio de tres grandes transformaciones. Por una parte, la incorporación del país a la economía neoliberal que había establecido el gobierno militar está en marcha y la sociedad está viviendo profundas transformaciones culturales en donde el centro disciplinador de la sociedad es el mercado, que actúa con gran violencia, esto es, tal como ha sido señalado, en su expresión más «salvaje». En segundo lugar, el paso del país a un gobierno democrático luego de diecisiete años de dictadura militar y luego de una prolongada y difícil batalla política en donde la negociación da paso a prerrogativas en general inesperadas para el poder militar.

En tercer lugar, durante los años ochenta y noventa el país está experimentando los grandes cambios que significa la revolución de la microelectrónica sobre todo en sus sectores de punta.

Más allá de que las expectativas políticas que se tienen sobre esta transición distan mucho de ser satisfechas durante el desarrollo ya de los primeros años de gobierno democrático, lo cierto es que este período abre un espacio en donde los cambios en la producción literaria, la circulación de los bienes culturales y la recepción del legado cultural anterior son evidentes.

Una de las primeras observaciones de reordenamiento institucional que asumió el gobierno de la concertación fue en torno a la reconstitución simbólica del país. En esto, el episodio del iceberg que se llevó como símbolo identitario a la Exposición de Sevilla 92 es muy expresivo de la situación. Por una parte la dictadura militar había impuesto con claridad sus símbolos patrios de banderas, himnos y estereotipos que se desplazaban entre el conservantismo tradicional de la zona central del país y los signos de la modernización: el shopping center. La oposición en su lucha había levantado internamente y en el exterior la imagen de la represión, los desaparecidos, los derechos humanos. La transición, para identificar su proyecto necesitaba una nueva construcción simbólica. No era fácil, se trataba de un universo social en donde los imaginarios estaban demasiado fragmentados y toda esa dificultad dice relación con una polémica que se desató a partir de la

exposición de Sevilla y la simbología que representaría al país. Ésta se suscitó a partir de la elección del iceberg como la representación del país actual: nadie entendió demasiado su significación.

En esta recuperación era fundamental la reapropiación de los poetas nacionales. En la trilogía clásica en la que se ha reconocido la producción de este siglo y en realidad es la que lo inicia, Neruda era baluarte de la antidictadura. Gabriela Mistral había sido utilizada como la figura del gobierno militar. Huidobro no existía. A de Rokha siempre se le ha considerado un paria y recién se le está incluyendo, gracias al aporte crítico. Chile es un país que se identifica a sí mismo y es identificado a nivel internacional por la calidad de su producción poética.

Para esto se dio paso con apoyo estatal a fundaciones de la cultura que propusieron, en general canónicamente, sus imágenes. La recepción no fue necesariamente la que se entregó desde allí, fue en general una imagen diversificada dependiendo de los sectores, pero ha habido en esto líneas que han hegemonizado la alternatividad de las propuestas. Queremos diseñar rápidamente el perfil de ellas.

La figura de Gabriela Mistral aparecía como la de una escritora —«poetisa» en la denominación conservadora— que no despertaba la mínima sospecha al *statu quo*. Así lo consideró la tradición en el país, así los militares, que necesitaban además desplazar la figura demasiado señera de Neruda. Se trataba tradicionalmente de un personaje enmarcado en el canon como paradigma, por una parte de

la maternidad en su versión conservadora de abnegación y sufrimiento, la mujer que vive la ausencia de hijos en un destino trágico que le entrega al mismo tiempo el prestigio social del drama. El primero y el más conocido es el relativo al suicidio del ser amado, que está en el origen de sus «Sonetos de la muerte». Por otra parte Gabriela es la escuela primaria, el delantal blanco con pliegues, las filas de pequeños estudiantes cantando el himno nacional, la «señorita» de la preparatoria, el estereotipo del conservantismo chileno, en una imagen que fue también latinoamericana. Como apunta Grínor Rojo en un excelente estudio reciente, la crítica canónica perpetuó esa imagen a través de la consideración de su discurso como una entidad monolítica. A pesar que desde mediados de los ochenta ya comenzaba a perfilarse una reevaluación estética de Gabriela, lo cierto es que el trabajo intelectual es de socialización lenta y al llegar a 1990 la imagen de Gabriela para el gran público era todavía la imagen canónica. Sin embargo la reconsideración ya estaba en marcha.

En esta recuperación se han ido superponiendo estos discursos. El segundo se va asentando en el campo intelectual progresista. Además del terreno crítico, que se ha expresado en publicaciones de mucha importancia, el primero se ha deconstruido en el terreno del arte. Uno es la puesta en escena de Ramón Griffiero llamada *Corazones-3* que se presentó en el Teatro Nacional de La Paz, Bolivia. Otra es la propuesta plástica de Roser Bru y Patricia Israel. Discursos críticos todos que han puesto en evi-

dencia la fragmentación de una escritura y una personalidad de registros múltiples y transgresores.

Si la transición abrió la posibilidad de mostrar el ícono, Gabriela misma se encargaría de subvertirlo.

El caso de Neruda ha sido diferente. Su imagen, a lo largo de la historia, ha tenido sucesivas lecturas.

Como sabemos, alguna vez, por la difusión insólita en toda América Latina y por el tenor de su obra, la recepción de Neruda se socializó a partir de los *Veinte poemas de amor* que al mismo tiempo que expresaban, construían un tipo de sensibilidad. Línea de kitsch sofisticado en el marco de unas décadas en donde surge el bolero y se desarrolla la literatura de folletín. Luego de la Guerra de España, con su postura y sus declaraciones, Neruda se asume a sí mismo como un poeta de definiciones políticas. Neruda el comunista activo, precandidato a la Presidencia de la República, por momentos clandestino, perseguido, exiliado, militante por definición. Neruda, el poeta del *Canto General*.

El gobierno militar baja el perfil de Neruda, y superpone el de Gabriela. En la transición su imagen es expresiva de la negociación que se realiza a nivel de los sectores políticos y empresariales, actores centrales del nuevo período, el de la economía neoliberal en democracia y su personaje no deja de ser fuente de controversias y posibles conflictos. El eje en torno al cual se restablecía la imagen de Neruda fue cambiando paulatinamente de carácter de acuerdo a como se iba instaurando el peso hegemónico de

las lógicas culturales de la transición chilena. La imagen nerudiana entonces, en la imagen oficial de la restauración democrática que vive el país, es sistemáticamente despojada de su definición política y de la opción popular a la que tradicionalmente estaba asociada. Hoy aparece como el poeta del paisaje y el mar y la mirada sobre Neruda se vuelve fundamentalmente hacia su vida privada: sus colecciones, sus casas. Es un objeto de consumo de importancia relevante para el turismo.

De acuerdo a los textos y a las encuestas entre poetas jóvenes, no se advierte de él hoy un eco mayor. La interpelación trascendente de la palabra nerudiana pareciera encontrar poco eco en la cultura del salto tecnológico y la desideologización.

¿Cuál fue el caso de Huidobro?

En 1990 Huidobro era prácticamente un desconocido en Chile. La lectura se deslizaba entre los especialistas, los conocedores, los estudiantes de literatura. La obra de Huidobro, a pesar de que había dos ediciones diferentes de sus *Obras Completas*, estaba muy poco difundida en el país.

Me correspondió dirigir, en la etapa naciente, a la Fundación Vicente Huidobro. Concebí la tarea en tres direcciones: primeramente la instalación de Huidobro en la nueva cultura democrática, en el panorama de la cultura nacional. La concebí también como la apertura de nuevas posibilidades de investigación, a partir de la organización de los materiales del legado. La concebí como un escenario en donde se iban a estar definiendo en su dinámica

misma las posibilidades de una cultura democrática –la de los 90 postdictadura– moderna, profesional, dirigida tanto al gran público como a las especialistas. La primera y la tercera propuesta se hicieron realidad en los dos años iniciales, que fue el lapso en que estuve en la dirección, la segunda solo incipientemente ya que el esfuerzo se centró en la organización del legado.

Es decir, a la cultura democrática de las 90 le correspondió el «descubrimiento» de Huidobro, como señaló entonces algún periódico. ¿Cómo fue este descubrimiento? Sin lugar a dudas, gozoso. Fue una recepción amplia y creativa en donde los estímulos se percibían sobre todo en los jóvenes. Fue esta apropiación de Huidobro por parte de los jóvenes, que pintaron, representaron, crearon distintos lenguajes, compusieron y escucharon música a partir del poeta de comienzos de siglo lo que más me impactó en términos positivos de toda esa experiencia.

¿Cuáles eran los nexos, las complicidades, los núcleos generadores de ese impacto a un siglo del nacimiento del escritor? («Increíble –escribió Gonzalo Rojas entonces–, que el poeta más joven que nos haya nacido esté cumpliendo cien años»). ¿En qué contexto se establecía este revitalizador lazo comunicativo? ¿Qué es lo que generaba condiciones para este huidobristo que no era imitación del poeta sino comunicación sensitiva, escarceo y penetración en sus mecanismos creativos?

Los paisajes en que los jóvenes recibían a Huidobro estaban tensionados por dos tipos de imágenes. Por una

parte, el legado trágico de la historia reciente que a pesar del cambio político no terminaba de clausurarse: la del autoritarismo, la persecución, las desapariciones forzosas, la injusticia y la lucha social. Por otra parte y en tensión con éstas, la de la modernización, la del shopping center, la percepción de la vida a partir del zapping, la tarjeta de crédito generalizada. Con esta modernización las formas simbólicas que permean la vida cotidiana, su automatización, su computarización creciente disparando sus mensajes que se añan al discurso de los sectores políticos dirigentes. Ambos proyectan una mirada hacia adelante que vuelve inactuales los lenguajes de la historia reciente, los del mes anterior, del día anterior, del instante, en una carrera desahogada en donde todo es mañana y en donde la memoria adquiere el estigma de lo obsoleto, la mayor deslegitimación en tiempos de futuridad.

A nivel internacional el descubrimiento del transmisor (1947), el del circuito integrado hasta llegar al microprocesador (1971) son los momentos secuenciales de este nuevo paradigma tecnológico que Castells llama el «modo de desarrollo informacional»⁴². En los países de la periferia, y así en Chile, el proceso hegemónico de la globalización encuentra escollos en la desigual y estratificada estructura económica y social. Sin embargo, el impacto de sus mensajes y de sus imágenes en el país de la última década ha

⁴² Manuel Castells, en: Stuart Hall, *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1992.

entronizado la importancia y la omnipotencia de esas formas no tangibles del poder que se organizan en torno a la tecnología de la información y la microelectrónica. Diría que a nivel social forma parte de esos escenarios opacos que, como los de las decisiones del poder político de la transición, aparecen como espacios lejanos e inexplicables que en el caso de este último inhiben la emergencia de los movimientos sociales que caracterizaron la vida política y la cultura del país.

Lo cierto es que en la fragmentada escena de las identidades que se ha observado en las últimas décadas y en donde estos dos polos juegan tensionalmente, las primeras se fueron deslegitimando socialmente y así la memoria social y política se fue difuminando. Queda entonces en ella la prevalencia de la imaginería ligada a la rápida difusión de la revolución tecnológica asociada a los microprocesadores y a la circulación de mensajes. Son elementos que construyen, no con la misma presencia que en los países centrales, pero en distinta medida de acuerdo a los grupos sociales, los paisajes culturales de los jóvenes del Chile de hoy. En ellos rapidez, eficiencia, ubicuidad, internacionalización forman parte de una ideología de optimización que en realidad no funciona de la misma manera que se pretende, pero en la que se sustenta una imagen prevalente, en donde tiempo y espacio han sufrido la comprensión drástica que sabemos. La percepción que se tiene de ellos pasa por los referentes comparativos con otros sectores de la sociedad.

La percepción de la existencia ineluctable de otros lenguajes —el científico y el matemático en especial— que condujeron a las revoluciones tecnológicas ha constituido muy tempranamente en este siglo una inquietud en la creación artística. La cultura humanística ha observado la «intraducibilidad progresiva» que señalaba Steiner, y ha avizorado al mismo tiempo sus posibilidades iniciáticas para informar a nuevos escenarios de la creatividad. Recordemos entre otros la incorporación de fórmulas matemáticas en los poemas de Benjamin Péret, las máquinas de Picabia, la lectura estética de las estructuras matemáticas que organizara el discurso de Borges más adelante, según se ha estudiado, los intentos sistemáticos que los anteceden por aunar dos campos culturales cuya separación ha sido creciente y en cuyo favor aboga George Steiner cuando anota en 1971:

Que la ciencia y la tecnología acarrearán consigo agudos problemas de daño ambientales, de desequilibrio económico, de deformación moral es ciertamente un lugar común. Atendiendo a la ecología y a los ideales de la sensibilidad, el costo de las revoluciones científicas y tecnológicas de los cuatro siglos pasados fue muy elevado. Pero a pesar de las críticas anárquicas y bucólicas, como las formuladas por Thoreau y Tolstoy, fundamentalmente no se ha dudado de que debería haberse afrontado dicho costo. En esa seguridad, que en gran parte no ha sido examinada, había algo de ciega voluntad económica, de inmensa sed por conquistar bienestar y diversidad

material. Pero también obró un mecanismo mucho más profundo: la convicción, implantada profundamente en el temperamento occidental, por lo menos desde Atenas, de que la indagación intelectual debe avanzar, de que ese movimiento es en sí mismo natural y meritorio, de que la relación propia del hombre con la verdad es la relación del perseguidor, del cazador⁴³.

En el comienzo de siglo latinoamericano –las primeras tres a cuatro décadas– se despliega un panorama de pulsiones culturales diversas que se articulan en torno a dos grandes ejes. Por una parte el de los movimientos sociales que incorporan a las reivindicaciones indigenistas y afroantillanas. Su asiento es México, Perú, el Caribe: estamos en plena Revolución Mexicana; en la fundación del APRA y la labor de Mariátegui y Haya de la Torre; en el Caribe, estimulado por el pensamiento de Price Mars, la actividad de Marcus Garvey. Estamos en plena batalla antidictatorial y anti-intervencionista en América Latina. Líneas de fuerza que otorgarán a los importantes movimientos de vanguardia del continente una inflexión pendular que incorpora tanto a la lucha política –caso del estridentismo, la *Revista de Avance*, el grupo de *Amauta*–, así como la reivindicación étnica que asume el sustrato indio y negro en un discurso reivindicativo de carácter más antropológico, léase *Légitime Défense*, con el grupo de París, pero

⁴³ George Steiner, *El castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa, 1992.

sobre todo el Modernismo brasileño con los manifiestos de *Antropofagia* y *Pau Brasil*, por ejemplo. En ese movimiento había anidado en el comienzo la otra línea de las vanguardias: la de la revista *Klaxon*, que como su nombre lo indica, tiene una orientación de carácter modernizante, de corte futurista en este caso, que es la que asumirá otra parte del discurso de la vanguardia. Estamos ya en Hispanoamérica en la obra de Oliverio Girondo, cuyo título, *Veinte poemas para leer en el tranvía*, desestabilizaba el tenor de la lírica imperante. Comparémoslo, por ejemplo, con la tonalidad de otros *Veinte poemas* de la época, los de Neruda, que son de amor, y además hay una canción desesperada. La antisolemnidad del título girondiano, la incorporación de un elemento visual proveniente del nuevo paisaje urbano –el tranvía– nos sitúan desde el comienzo en un escenario poético de imaginario presentizante y de futuridad.

Al final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX estaban significando a nivel internacional grandes transformaciones en la percepción del mundo. En un magnífico trabajo sobre la cultura del tiempo y el espacio en el período, apunta Stephen Kern:

From around 1880 to the outbreak of World War I a series of sweeping changes in technology and culture created distinctive new modes of thinking about and experiencing time and space. Technological innovations including the telephone, wireless telegraph, x-ray, cinema

bicycle, automobile, and airplane established the material foundation for this reorientation; independent cultural developments such as stream –of– consciousness novel, psychoanalysis, cubism, and the theory of relativity shaped consciousness directly. The result was a transformation of the dimensions of life and thought⁴⁴.

Luego de un breve transcurso inicial, es en esta escena, la de la modernización, en donde llega a situarse a partir de 1917, el discurso poético de Vicente Huidobro. Pero estamos aproximándonos a un poeta chileno y de origen santiaguino. No estamos situados en la gran metrópolis que es Buenos Aires con sus flujos inmigratorios explosivos que van constituyendo la sociedad de mezcla que tan hermosamente ha descrito Beatriz Sarlo⁴⁵. Estamos ante la emergencia de lenguajes de futuridad en un país, Chile, que en ese comienzo de siglo es de estructura profundamente dual. Hay que pensar dentro de este marco que el porcentaje de analfabetismo, que en 1865 era del 83%, en 1920 es del 50%. La estructura económica agraria y minera está lentamente dando paso a la configuración de los sectores medios que constituirán el aparato administrativo del desarrollo exportador y de la industrialización de las décadas siguientes.

⁴⁴ Stephen Kern, *The culture of time and space. 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 1-2.

⁴⁵ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica...*, *op. cit.*

Santiago no es una metrópoli y en ella no hay «flâneurs». Es una ciudad marcada urbanamente por la diferencia entre las mansiones de la oligarquía en el área poniente, de arquitectura «fin de siècle», y la de sus alrededores, entre los cuales el mundo popular de la Estación Central en donde pululan vendedores, viajeros de provincia, lectores y vendedores de pliegos de cordel, oradores de esquina, en un abigarramiento creciente. En esta ciudad y en este momento Joaquín Edwards Bello, con su novela *El Roto* (1924), enfrenta a la noción de lo nacional como simbología rural para proponer la presencia del personaje popular urbano. Aquí se escuchan los ecos de los movimientos reivindicativos de los obreros del salitre, en el norte y los de la Patagonia, en el sur. El discurso de la nación había establecido claramente a partir de las oligarquías el tiempo histórico del país, el de la tradición patria, así como había asentado su superficie, su espacio, disciplinando a la sociedad a través de su discurso público. La narrativa literaria lo confirmaba: Blest Gana habla de «llevar la civilización» a los grandes sectores.

En su especial configuración socio-cultural, el país recibía los ecos del exterior, acontecimientos científico-tecnológicos que llegaban un tanto desvaídos: los primeros experimentos con máquinas de volar, la telegrafía sin hilos, el cinematógrafo, el primer film con argumento, Hollywood naciendo como capital del cine. A pesar de su perfil isleño, el país entra con parsimonia a estos escenarios de época en que el automóvil y el tranvía pueblan el

paisaje urbano y el transatlántico une las metrópolis de uno y otro lado del océano con andadura lenta, dando paso a un personaje de la contemporaneidad, el turista, que junto al aviador, tendrá el destino de ilustrarla.

Estos son los paisajes. Producto de una educación jesuítica y de una familia católica y conservadora, es difícil imaginar el nacimiento de un Huidobro modernólatra en este medio. En realidad sus primeras composiciones nos lo muestran ligado a valores conservadores propios de su familia: patria, amadas castas, madre. Salir de Chile para viajar hacia Europa es sumergirse en la metrópolis latinoamericana: Buenos Aires, en 1916, es el paso obligado para tomar el transatlántico. Es a partir de allí que su experiencia concreta lo enfrenta a una modernidad bastante más explosiva que la del plácido Santiago de Chile.

Buenos Aires y París sobre todo, en donde se instala a partir de 1917, van a ser los espacios que propician lo que será la «modernolatría», que ha señalado Yurkievich, el marco de la dinámica que cambia las percepciones y que él describe de la siguiente manera:

«El contexto urbano, con su continua transformación, con su concentrada mezcla, con su anónimo y homogéneo modo de vida, desvincula de lo vernáculo y produce un cambio de mentalidad. La ciudad competitiva, mercantil y pragmática infunde el credo del progreso. Moviliza desestabilizando, lanzada a la carrera del avance incesante, propulsa a la perpetua suplantación de lo objetual y a la permanente mudanza nacional. El modelo de conducta

avanzada lo proveen las ciencias positivas: es experimental; el modelo de producción progresista proviene de las ciencias aplicadas: es tecnológico»⁴⁶.

Los textos de 1917 y 1918: *Horizon Carré, Tour Eiffel, Hallali, Ecuatorial, Poemas Árticos* incorporan el registro de la modernización. En ella no sólo se acude a la escenificación de sus elementos: hilos telefónicos, aeroplanos, gramófonos, electricidad, cinematógrafo, también la percepción evidencia una transformación, una iconización de la realidad entre otros en la formulación caligramática, una relación diferente con el tiempo y el espacio. Percepción fragmentada, de elementos cuya función está puesta en cuestionamiento, que están desestabilizados en relación a sus proporciones: la montaña sobrepasa las dimensiones de la tierra, la hierba está recién pintada, el siglo está encadenado en un ángulo del mundo.

Son textos que resuelven discursivamente la afirmación de Sarlo: «La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. El futuro era hoy»⁴⁷.

¿Cuáles son los modos discursivos de esa modernidad?

El escritor chileno rechaza explícitamente al futurismo en tanto propuesta carente de dimensión intelectual. El

⁴⁶ Saúl Yurkievich, «Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad», en: Ana Pizarro (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Vol. III. Sao Paulo: Memorial de América Latina / Unicamp, 1995.

⁴⁷ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica...*, op. cit.

Manifiesto futurista, de 1909, había sido traducido y publicado en *La Nación* de Buenos Aires ese mismo año.

En los modos discursivos no se trata sólo del futuro para el efecto de modernidad, sino también de la presentización de lo contemporáneo. Hay que apuntar que para los mismo futuristas el futuro no es sino panegírico del presente.

Primeramente, se trata de la instalación en un hábitat poético que tiene significación social y cultural como uno de los importantes nuevos escenarios de la modernización: el espacio aéreo. Recordemos que en 1890 se habían llevado a cabo los primeros experimentos de vuelo. El avión entra en escena, también el paracaídas. La mirada internacional se dirige hacia el cielo ya no como el espacio del mito, ahora lo examina con la lente de la ciencia aplicada: con mirada pragmática. Allí cristaliza la nueva noción del tránsito acelerado, de ascenso y descenso, de travesía en diferentes y abiertas direcciones, de flujo, de traslado, de escenas cambiantes y diversas. Allí instala Huidobro el lugar de enunciación de su yo lírico por lo menos en dos de sus mayores creaciones: *Ecuatorial* y *Altazor*. Este último, el gran poema huidobriano del tránsito y la caída no puede dejar de ser visto como la suspensión del yo frente al abismo, su descentramiento en un juego de reencuentros en la mujer y finalmente en el plano desreferenciado de la palabra, que culmina en el sonido y el silencio. Tensiones y distensiones de una identidad ubicua cuyo único marco referencial es el amplio espacio aéreo por donde transita.

Jaime Concha ha observado con acierto cómo la aprensión de la velocidad que implica este hábitat poético incorpora no la velocidad del elemento mecánico, como en el futurismo y la vanguardia europeos, sino la velocidad del elemento natural: el cometa, el meteorito, los planetas. Me pregunto si no es así como se dan las convergencias y divergencias de las diferentes experiencias de la modernidad en Huidobro, si no se expresa aquí más plenamente una latencia cultural raigal. Pero volveremos sobre esto.

Es muy curiosa la relación que establecen los intelectuales de la vanguardia con la guerra. Ella es simbólicamente también el espíritu del tiempo y de la modernización. Basta recordar el poema «Merveilles de la guerre», de Guillermo Apollinaire, de 1917. Ella pone en juego todas las coordenadas del momento: el sentido de la simultaneidad, la racionalización tecnológica en la comunicación y el organigrama siempre actualizado de los movimientos y de la espera de las trincheras. La existencia evidente de un tiempo social y un tiempo personal, la textura del tiempo como unidades atomísticas o como flujo.

Gertrude Stein, mirando hacia atrás la Primera Guerra, ve una guerra cubista, y escribe:

Really the composition of this war, 1914-1918, was not the composition of all previous wars, the composition was not a composition in which there was one man in the

center surrounded by a lot of other men but a composition that had neither a beginning nor an end, a composition of which one corner was as important as another corner, in fact the composition of cubism⁴⁸.

En este mismo sentido, el texto *Ecuatorial*, de Huidobro, es un texto que se estructura sobre la base de la no distinción entre el espacio –plástico– positivo y negativo, constituyendo una especie de gran panel –una especie de gran *Guernica*– en donde se escenifica la guerra.

Pero *Ecuatorial* nos ubica desde el espacio aéreo en otro de los modos discursivos que traducen la experiencia de la modernización: la incorporación de la actualidad, la necesidad de realizar una presentización de la experiencia inmediata, escenificándola. Esta experiencia es en este período de la Gran Guerra y el desgarramiento se transforma en estructuras de la negatividad y de la carencia. Huidobro llega a Europa en pleno acontecimiento y la experiencia transgrede el tono lúdico de la escritura que inicia este periplo para incorporar un tono de negatividad, de acción trunca, de gesto inconcluso:

«L'HORIZON/S'EST FERMÉ/Et il n'y a pas de sortie»

«CELUI QUI POURRAIT/CHANTER/n'a pas de gosier»

⁴⁸ Citado por Stephen Kern, *op. cit.*, p. 288.

«TODAS LAS GOLONDRINAS SE ROMPIERON LAS ALAS»

Tónica del mundo en desmoronamiento, anotamos alguna vez.

Pero también la contemporaneidad es barricada, es el obús que estalla, los índices objetuales del acontecimiento bélico, elementos de un paisaje que da cuenta del estado actual de la humanidad.

Si el descubrimiento de nuevas estructuras del espacio obligaban a reestructurar las formas, el fonógrafo y la cámara en movimiento eran dos de los importantes avances técnicos en el sentido de preservación de la memoria. Eran el pasado en el presente, una relación cuya importancia habían destacado las teorías freudianas y sobre la que estructuraba su narrativa Proust. Pero el cine era en sí mismo otra forma de organización del tiempo y de reelaboración del espacio a través del montaje. Si los rayos x habían entregado otra posibilidad de perspectiva: la mirada al interior, el montaje entregaba otra posibilidad de formalización del espacio y de desarrollo de un objeto en el tiempo como una construcción de sucesivos puntos de vista⁴⁹.

La incorporación del elemento técnico da paso a otra modalidad discursiva. Se trata de la producción del texto no a partir de referentes objetuales sino a partir de los

⁴⁹ *Ibid.*, p. 147.

métodos propios de las tecnologías que llamaríamos hoy «de última generación». Es el caso del cine. En *Cagliostro*, guión en 1927, novela en 1934, que él llama novela-film, la propuesta es un relato relativo al personaje del siglo XVIII encuadrado en un esquema narrativo de corte cinematográfico: «lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón», etc. Es decir, el relato incorpora la narración de la técnica cinematográfica. Pero no sólo eso. Se trata de una novela «visual», según el mismo quiere, diríamos hoy casi una narración objetiva, si no fuese porque el narrador no puede dejar de ceder a la tentación de incorporarse de vez en cuando, marcando además una presencia irónica (nos parecería estar frente a los cortos de Hitchcock presentados por él mismo), presencia que confirma por lo demás la constitución de su relato en espectáculo, con el que juega y al que desdramatiza:

La hija del gran duque es una joven hermosa como conviene a su rango para no desilusionar a los mortales —anota—. A pesar del terror pintado en su rostro, sus facciones son suaves y armoniosas. (No debe ser más hermosa que Lorenza, porque entonces la primera actriz protestaría).

El relato se organiza en escenas en donde los planos generales ceden a los primeros planos, en donde de pronto se anuncia el corte de la visión en la pantalla y se cierra el texto con un difuminado final en donde la carroza del héroe se pierde en la lejanía, una nube cae hasta el suelo y

aparecen las interrogantes de las seriales de época: «¿Qué pasó después? ¿A donde fue a refugiarse?», etc.

En otros textos, como en *La Próxima*, de 1934, es la incorporación de la discusión sobre los efectos de la técnica lo que aparece frente al lector en un tono un tanto pedagógico. Como sabemos, ella pone en escena la inminencia del estallido de una bomba que caerá sobre una metrópolis de Europa mientras una colonia se refugia en África. La bomba destruirá a los habitantes de la ciudad, dejándola vacía. En esta etapa, la euforia modernólatra parece haber dejado paso al desencanto.

Pero esta dimensión de la contemporaneidad no aparece solamente en el discurso huidobriano como referencia, discusión o propuesta explícita. Huidobro entra en el aparato tecnológico de la industria naciente. Por una parte, como decíamos, con sus guiones para el cine. Más aun, él va a Hollywood, el centro de la tecnología de punta. Hay una famosa fotografía suya con las luminarias de la época. El archivo guarda postales de Gloria Swanson y otras actrices, poniendo en evidencia la vinculación social con el medio de la industria cultural emergente. En los gestos que evidencia la cámara se desprende la inflexión que hoy llamaríamos «light» de su sensibilidad antisolemne y lúdica.

Entra asimismo en la industria cultural cuando ingresa en el ámbito del diseño, otra relación de arte y tecnología que emerge con gran fuerza en ese momento y que comienza a transformar la cotidianidad. El diseño urba-

no ha abierto ya las grandes avenidas de París, está reformulando la percepción de la vida social. Así lo entiende Le Corbusier en su vinculación con los latinoamericanos a su paso por el Río de Janeiro y Buenos Aires de la época. De allí nacen Lucio Costa, Niemayer, Burle Marx, el nuevo paisaje urbano de las metrópolis del sur.

Huidobro entra al campo del diseño de vestuario y lleva a cabo con Sonia Delaunay, la gran creadora de vanguardia, un desfile de «robes-poèmes», de poemas-ropa. Se trataba de diseños de vestuario con los poemas inscritos en la tela. Lo que hoy es lo cotidiano en ese momento es un hallazgo. Pero lo interesante en esta vinculación de poesía-tecnología, es el ingreso a la reciente institución que relaciona a la estética y la tecnología: el mercado.

Como hemos apuntado, pues, los efectos culturales a nivel de la vida cotidiana de las transformaciones tecnológicas del comienzo de siglo produjeron efectos en las nociones del tiempo y del espacio. El automóvil, el avión, las comunicaciones telefónicas concentran lo disgregado, permiten el sentido de la multiplicidad espacial, rearticulan las mediciones temporales, producen una reorganización de la relación con la realidad concreta. El teléfono convierte en simultáneos los tiempos dispares, aúna los espacios, el avión disminuye los lapsos con efectos de simultaneidad. Las técnicas de la vanguardia plástica y literaria incorporan la desestabilización eufórica de estas naciones. Con gran precisión, apunta Yurkievich:

A la par que Huidobro mienta lo nuevo, adapta sus recursos de representación a ese cúmulo de sensaciones superpuestas, a esas aleatorias y fugaces convergencias, a esas heterogéneas incidencias, a ese universo abierto, pululante e indeterminado en que se ha convertido la realidad. La percepción antes sujeta a puntos de vista fijos, se torna variable, tornadiza. Todo se vuelve tránsito, inacabamiento, transcurso, fragmentaria diversidad⁵⁰.

No hablemos ya del simultaneísmo como técnica, lo clásico de Duchamp y Apollinaire. En Huidobro la incorporación de las percepciones contemporáneas en las formalizaciones discursivas se multiplican.

Mio Cid Campeador es un relato asentado en la estructura del anacronismo. Como sabemos, aquí el Cid del *Romancero*, el *Cantar*, el de Guillén de Castro, el de Corneille entregan los elementos para una especie de «ready made». El desencuadre lleva al personaje al siglo XX avanzado, su reencuadre no es el presente sino el futuro. A partir de allí juega con la anacronía de las imágenes, con efectos de desolemnización, de parodia, incorporando el lenguaje coloquial y desestabilizando situaciones clásicas: una alondra sale disparada como un cohete y estalla cantando sobre España; el Cid y sus mesnadas entran victoriosos, luego de una ardua batalla, a Valencia y cantan: «Valencia, tus mujeres de ojos negros son mi eterna adora-

⁵⁰ Saúl Yurkievich, op. cit.

ción...», la conocida canción contemporánea; en medio de la batalla, la famosa espada Tizona «parece una máquina ebria de movimiento. Dislocada del puño de su amo, se diría que se agita por sí sola, delirante, eléctrica».

No sólo opera en el Cid la desarticulación cronológica: hay una continua desestabilización de los espacios, en este caso de los espacios de delimitación genérico-literarios. El personaje se desliza por entre los documentos que le dan origen, sale del *Cantar*, entra al *Romancero*. Al salir al destierro «Detrás de la puerta los espera el Poema con los brazos abiertos. El *Cantar* se cuelga al cuello del Cid y le besa a boca llena. El *Romancero* le regala una magnífica espada: Tizona».

Variadas son, pues, en Huidobro las vinculaciones discursivas con la nueva forma de pensamiento y existencia que implica la primera revolución tecnológica del siglo: desde la incorporación del proceso en su formulación estética, la tematización del problema en su connotación ética, la voluntad de referencia a este universo a través de la presencia objetual, la formalización del discurso bajo el modelo de los nuevos procesos técnicos, la construcción discursiva que evidencia la reconsideración temporal y espacial en la percepción de la vida cotidiana.

Siento que existe en esta relación también otra pulsión. Algo que tiene que ver con la inquietud frente al espacio inasible y por lo tanto excitante que tienen los procesos técnicos, con base en el pensamiento científico, allí en donde la reflexión humanista no tiene acceso. Ese espacio

de la imaginación que tiene otro registro, otras normas, una formulación de signos inaprensibles para el lego, de una realidad que, como apunta Steiner, está fuera del mundo verbal. Signos que estimulan posibilidades ilimitadas de imaginar, y frente a los cuales somos analfabetos. En una reflexión sobre el avance contemporáneo escribe Steiner:

Los datos reales del caso –el continuo tempoespacial de la relatividad, la estructura atómica de la materia, el estado de onda-partícula de la energía– ya no nos son accesibles por medio de la palabra⁵¹.

Este perfilamiento del universo más allá del mundo verbal, es por lo demás lo propio de la pulsión huidobriana, en su vinculación con el cine, el diseño de vestuario, la música o la plástica de sus «poemas pintados», que nunca fueron expuestos.

Vicente Huidobro entra en pleno, pues, en la utopía tecnológica del comienzo de siglo y la experiencia que lo incorpora en la modernolatría no parece ser su formación chilena sino más bien la experiencia de la metrópolis desarrollada. También la vivencia de la guerra europea. Estamos en un momento de la historia en que el desfase con la periferia es fundamental. En el Chile de Huidobro, la modernidad cultural y la modernización

⁵¹ George Steiner, *op. cit.*

literaria llegan tarde, el medio no propicia su emergencia sino su recepción, y el introductor es Huidobro. La vanguardia como grupo, que toma un tono surrealista, es más tardía, se da en el año 38, con el grupo de la Mandrágora. Así, su manera de participación en la modernidad chilena, y en eso se conecta con otras experiencias latinoamericanas de la vanguardia, es más plenamente la de la expresión de la utopía social. Son los escritos reivindicativos contra la injusticia, el autoritarismo chileno y la situación latinoamericana en artículos fervorosos que por diferentes razones han sido poco difundidos y estudiados, su participación política en el país que tiene sus antecedentes en *Vientos Contrarios* y *Finis Britanniae*. En este sentido su experiencia y su expresión se aproximan a las de la otra línea de las vanguardias latinoamericanas, las de dimensión política.

Pero la tensión entre las pérdidas y las «fantasías reparadoras», en esa etapa de la modernidad, de tránsito y conflicto entre el mundo rural y el urbano por el que atraviesa el Chile del momento, de ningún modo se traduce en el escritor en una perspectiva nostálgica ni en una visión amena de la ruralidad que es la perspectiva de su sector social, la oligarquía ligada a la tierra, cuando observa con impotencia el desplazamiento que significa la industrialización estamos hablando de un rebelde y su incorporación de la modernización es también un gesto en contra de su medio: la oligarquía conservadora.

Es necesario observar hasta qué punto las nuevas comunicaciones y los medios de transporte estaban transformando también los espacios sociales. La bicicleta era un medio accesible de la nueva tecnología para disminuir las distancias como lo sería más tarde el automóvil. El cine democratizaba la exclusividad que había tenido el placer de las artes visuales, el teatro. El teléfono era incompatible con las distancias sociales expresadas en ritos de recepción, mensajes, tarjetas, mucamos, todo tipo de protocolo. Como la televisión hoy trae el acontecimiento público internacional hasta nuestra más próxima intimidad, el teléfono penetraba la privacidad y volvía innecesarios los gestos, en particular los de importancia social. Stephen Kern anota cómo Francisco José prohibió en Viena, en el palacio favorito de los Habsburgo, la electricidad, los automóviles y rechazó la instalación de teléfonos.

La revolución tecnológica aparecía para los sectores conservadores como una subversión al principio de que cada cosa tiene su lugar y que hay un lugar para cada cosa. Se trataba, pues, de una transformación democratizante.

En este sentido es también necesario leer la opción huidobriana como una forma de ruptura con su medio, con su clase.

Esta tensión, entre ambos polos, mundo rural y urbano, es perceptible ya a partir del primer momento de efervescencia modernólatra en una incorporación humanista que se vuelve desde *Altazor* descentramiento del sujeto, tensionada conflictividad entre unidad y fragmentación,

conciencia del desgarramiento que se acentuará en las composiciones de los *últimos poemas*, alejados definitivamente del Huidobro liviano y juguetón. Al sujeto de la utopía social, nos hemos aproximado en otro trabajo. En este sentido su apropiación de la velocidad en la dirección que apuntaba Jaime Concha, en el escenario no de la máquina y el aparataje técnico sino de la velocidad del elemento natural responde a la apropiación que hace de ella una cultura que no es la cultura de la técnica, sino la de la periferia, la de ese momento, en donde prevalece la relación con los espacios y los tiempos del universo natural. No es un azar que luego de la muerte de Huidobro y luego de una vida de disputas —algunas demasiado ásperas— Neruda haya hablado del «humanismo interplanetario» del primero.

Huidobro es descubierto, pues, en el Chile de la transición democrática y su acogida es amplia: no hablemos de los sectores que aún se aproximan a un exponente de las familias tradicionales chilenas y que apoyan en esta dirección.

En su difusión, sin mencionar los intentos de hacer de él un objeto de consumo, «participan» los sectores medios y populares, que en un momento, sobre la imagen de sus poemas y en una fiesta popular en el Cerro Santa Lucía componían poemas con palabras recortadas de periódicos en una experiencia que tuvo un éxito impensado. Participan los jóvenes y los poetas, que sienten una sensibilidad afín, según lo declaran.

¿Cuáles son las condiciones para esta recuperación, más allá del valor que sabemos de la producción huido-briana? ¿Porqué esta recuperación se da en este momento y no se ha dado en otro como ha sido el caso de la difusión y la acogida permanente del poeta en países como España o Francia por ejemplo, en donde siempre fue más reconocido que en Chile?

Nos parece que se podrían desarrollar argumentos de distinto carácter que van desde lo familiar hasta la dificultad de acceso a su lectura para un lector no entrenado.

Sin embargo, me parece que hay entre el poeta del comienzo de siglo y los lectores del Chile de hoy una tensión común. El poeta experimentaba, en las condiciones en que hemos observado, la primera revolución tecnológica del siglo, en donde, como apuntábamos hay un cambio violento para la sociedad en términos culturales y en específico en la experiencia de tiempo y el espacio. Se trata, como en el caso de la transformación informática de hoy, de una revolución genérica, no de una innovación que altera un aspecto acotado de la realidad como puede ser un descubrimiento científico —la penicilina, por ejemplo—. Esta tiene efectos sobre la cultura y las formas de vida y la producción. La revolución de la técnica que contextualiza la obra de Huidobro es la primera experiencia en nuestro siglo de la modernización violenta a nivel internacional y también en nuestros países en distinta proporción. Estas condiciones aproximan su experiencia de la realidad a la

de los jóvenes, y los menos jóvenes de hoy, al violento salto tecnológico del Chile actual, como proyecto de punta que ha sido del neoliberalismo en América Latina.

En este sentido, arte-tecnología-desarrollo del mercado son nociones comunes a ambos contextos. De ambos se desprende, pues, una común relación con la realidad. Más allá de que la utopía en términos de desarrollo tecnológico tenga o no detractores, remito a la reflexión de Steiner, entonces como ahora, y tal vez más ahora que entonces, existe la conciencia de la ineluctabilidad del proceso así como la imposibilidad, más allá de todas las críticas, de hacerse un lado sin quedar al margen no sólo de la historia del desarrollo sino en concreto de la vida cotidiana.

Sin embargo, para el imaginario del Chile de hoy y por razones históricas las pulsiones están encontradas y las nociones eufóricas de tecnología-mercado contradicen las consecuencias actuales de un pasado reciente de connotaciones profundamente inhumanas. En su perfil están adosadas las imágenes del shopping center, del gimnasio de aparatos con los desaparecidos del régimen militar. Más allá de una obsolescencia buscada, la memoria de la sociedad tiene sus estratos y de tiempo en tiempo y bajo diferentes figuras, los fantasmas afloran. No se trata de la recuperación de la utopía social, sino de las latencias de una presencia sofocada. De alguna manera los elementos tensionales de las utopías huidobrianas se reencuentran bajo otras formas y con otros perfiles en el Chile de hoy

proyectando su sustrato transgresor y ellos entregan también las condiciones para reconocerse en su lectura. De alguna manera, a cien años de distancia el poeta chileno nos estaba enviando señales, entregando sus noticias del futuro.

10. EL «INVISIBLE COLLEGE». MUJERES ESCRITORAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Mi reflexión tiene que ver con problemas de historia intelectual, de historiografía, y en ella lo que hoy se está llamando la «constitución de redes». Siguiendo esta idea, la historiografía literaria latinoamericana en los últimos años ha ido observando la producción y construyendo la figura de algunos discursos individuales de mujeres que fueron emergiendo en la primera mitad del siglo XX. Nos interesa en especial el discurso literario. Pero es importante no olvidar que sólo en algunos casos y, en particular, en las artes visuales, estos discursos han sido percibidos como propios de un grupo articulado, de un conglomerado que fue diseñando un movimiento de ideas y plasmaciones estéticas de conjunto.

Es el caso, por ejemplo, de Anita Malfatti, Zina Aita, Tarsila do Amaral o la bailarina Ivonne Daumerie, participantes del modernismo brasileño. El modernismo valoriza

a la mujer pero en términos de disenso de lo que el «sentido común» de la época consideraba como su imagen. Era el «matriarcado modernista» que implicaba la muerte de «la mujer *leitmotif*», de la «mujer fetiche» de «*l'éternelle madame*». Menotti del Picchia proclamaba:

Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente; aplaudindo uma noitada futurista e vaiando os tremilicantes e ridículos poetaços de frases inçadas de termos raros como o porco-espinho de cerdas».

Por eso es que el grito modernista clamaba «Morra a mulher tuberculosa lírica». En esta nueva civilización, «a mulher é a colaboradora inteligente da batalha diuturna, e voa no aeroplano, que reafirma a vitoria brasileira de Santos Dumont, e cría o mecánico de amanhã que descobrirá o aparelho destinado a conquista dos astros»⁵².

La experiencia de estas mujeres de vanguardia que iniciaban tempranamente –con el liderazgo de Anita Malfatti y su exposición del año 1917– la transformación de las artes visuales, es justamente eso: la expresión de un grupo de

⁵² Plinio Salgado, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, *O Curupira e o Carao*. Sao Paulo: Helios, 1921, p. 25, citado por Mario da Silva Brito, «O Alegre Combate de Claxon», en *Klaxon*, ed. facsimilar. Sao Paulo: Martins, 1972.

vanguardia. La sociedad en general y las escritoras en el país se ubican en otro registro, un registro más tradicional en donde los papeles sexuales otorgados por la sociedad están llevando a cabo una forzosa negociación con los registros simbólicos de la transformación societal.

El caso de las brasileñas es cercano en este sentido al grupo de artistas visuales de México compuesto por las europeas Leonora Carrington, Remedios Varo y la mexicana Frida Kalho, cuya inserción vanguardista justamente contrasta con la postura más documental y de algún modo regional del muralismo en boga.

¿En qué consiste la transformación de esas décadas de la primera mitad del siglo XX a la que nos referimos?

Las primeras décadas del siglo fueron el escenario en América Latina de cambios fundamentales en los estilos de vida, en las percepciones, en los modos de experimentar la realidad. El modelo agro-exportador que había dado la fisonomía al continente a fines del diecinueve, situaba a las oligarquías terratenientes en el protagonismo de la acumulación del poder frente a un campesinado débil y sin organización, sumiso al dominio de los capitales ingleses que marcaban el perfil cultural de diversos sectores y, entre otros, los de la minería, la arquitectura portuaria y las comunicaciones, agilizadas por el ferrocarril, así como a una clase media naciente en torno a los aparatos del estado y de las exportaciones.

La modernización que adviene con las primeras décadas es arrolladora pero, como viene desde fuera, se instala

y desarrolla en forma desigual en los diferentes países y ciudades del continente. El modelo de industrialización lleva aparejada la incorporación en el continente de la gran revolución tecnológica de las comunicaciones que en Europa venía teniendo lugar desde fines del siglo XIX. Incorporación, evidentemente, en términos de periferia. El nuevo modelo, al mismo tiempo, comenzaba a implicar un desarrollo importante de otros sectores sociales: clase media y proletariado, así como de sus organizaciones. Esto diseña dos espacios sociales que en ese momento se perfilan con claridad en los momentos del inicio de la migración rural-urbana:

Contrapuestas las dos sociedades en casi todas las metrópolis y ciudades en donde se formó una masa de doble origen, externo e interno —escribe J. L. Romero—, la oposición se materializa en el ámbito físico. La metrópoli propiamente dicha es de la sociedad normalizada y los rancheríos de la sociedad anómica, aunque, en el fondo, los dos ámbitos están integrados y no podrían vivir el uno sin el otro. Son dos hermanos enemigos que se ven obligados a integrarse como las sociedades que los habitan. Pero del enfrentamiento a la integración hay un largo trecho que sólo puede recorrerse en un largo tiempo⁵³.

⁵³ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976, pp. 362-363.

Estamos, pues, en estas primeras décadas, en una sociedad latinoamericana que vive desigualmente la urbanización. La sociedad observa puntos en donde la inflexión modernizante es muy aguda, como sucede en Sao Paulo, Buenos Aires o Ciudad de México, pero también un ámbito fuertemente rural en donde la cultura conservadora es dominante. La tensión del cambio de modelo de la agro exportación a la industrialización se deja sentir a través de una especie de «casa tomada» –en la metáfora del cuento de Cortázar– en donde la otrora fuerte oligarquía ligada a la tierra va siendo desplazada paulatinamente por los nuevos sectores, los de una burguesía industrial pujante. Están alentados, además, por las exigencias del mercado internacional que es el efecto directo de la guerra europea sobre América Latina y que conduce su expansión. Esta tensión desde luego se objetivará en los discursos de la cultura y la tensión rural-urbana y se expresará en la tensión regional-cosmopolita que preside a la literatura de estas décadas. Así, se podrá observar, por una parte, la expresión de los grupos de vanguardia en distintos países, en unos más potentes que en otros; por otra, la de los regionalismos: afro-antillanismo, indigenismo, criollismo, novela de la tierra, que expresarán el contrapunteo de la larga época transicional de varias décadas. De hecho, las vanguardias históricas se extienden hasta los años cuarenta y los regionalismos clásicos hasta los sesenta.

Esta tensión marca, en el tema que nos ocupa, al perfil de los grupos de mujeres productoras de arte. Por un lado,

las vanguardistas a que nos hemos referido en México y Brasil; por otro lado, el grupo – que no es movimiento y que tratamos de constituir en el presente trabajo–. Grupo más ligado a la sensibilidad tradicional, pero en donde internamente también el discurso está tensionado por opciones divergentes: por una parte modernizantes y por otra tradicionales. El costo social es grande para ellas, que necesitan asentarse en su situación de marginalidad para constituirlo en lugar de enunciación.

En los últimos años, la crítica ha ido observando el discurso y el perfil de algunas escritoras de estos primeros decenios y lo ha hecho en general en forma aislada. Nuestra observación apunta más bien a las ligazones intelectuales –lecturas, diálogos o coincidencias– entre ellas, así como, en el caso que nos ha sido posible observar, los contactos personales que se establecieron y facilitaron la interlocución de una postura ahora reflexiva sobre su situación. Se trata de un grupo –una red, diríamos ahora– a nivel latinoamericano, que es posible detectar en sus articulaciones.

Los nombres de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou son los que se ha citado a menudo para darles el perfilamiento de un lenguaje de trazos comunes aún en su individualidad. Es preciso incorporar otros nombres a esta interlocución, menos conocidos a nivel internacional, pero con vinculaciones que la investigación puede poner en evidencia.

Evidentemente, existe una diferencia entre los ejemplos a que hemos acudido y el grupo que intentamos formular

como tal. En el caso de las brasileñas como de las mexicanas a las que nos referimos, hay una espacialidad común que permite un intercambio constante en un medio cada vez más urbanizado. En el caso de la constelación que intentamos configurar, se trata de individualidades que se encuentran en distintos lugares de América Latina –pensemos en las dificultades de comunicación de la época– y cuyos tiempos no son absolutamente coetáneos.

Nos interesa anotar que esta configuración de grupo es de alguna manera virtual: no siempre puede haber habido contactos concretos, aunque en los casos que indicaremos evidentemente ha sido así, pero hay un lenguaje coincidente en la tónica del discurso que hace a la existencia como observaremos de una especie de «invisible college», en donde la interlocución está más allá de los contactos.

Si bien, como señala Fina García Marruz hubo la época de las «poetisas hispanoamericanas», que ella califica como «una especie de corriente amazónica, de centauresas poéticas, todas de gran brío y diferentes modos de audacia»⁵⁴, la crítica les fue dando un trato individual. Son las mujeres escritoras que pudieron emerger de un medio cultural continental que no les era para nada propicio, con un flujo de lecturas, sensibilidades próximas y contactos intelectuales entre ellas. Es el caso de un nombre hasta hace poco bastante olvidado: el de la cubana Dulce María Loy-naz. Sobre ella escribe Juana de Ibarbourou en 1947:

⁵⁴ Fina García Marruz, *op. cit.*, p. 163.

Dulce María Loynaz dejó en mí una impresión tan profunda, que prefiero no repetir la experiencia de un encuentro con la poetisa. Quiero guardar para siempre aquella primera impresión. Ella ha dicho que me admira ¡cómo entenderlo, si quien lo dice es más grande que yo! Dulce María Loynaz es hoy, y de todo corazón lo creo, la primera mujer de América⁵⁵.

Los contactos de la cubana con la poeta chilena Gabriela Mistral son intelectuales y personales. Gabriela viaja a Cuba en varias ocasiones y su anfitriona es Dulce María. Pero sus relaciones en lo personal no fueron fáciles, sobre todo en el último tiempo. La personalidad de ambas era fuerte y fue una amistad que tuvo rupturas. Sin embargo, la opinión de Dulce María sobre Gabriela es de enorme estimación: escribe sobre Gabriela en torno a su discurso de grandiosidad andina, su perfil mestizo. Aunque la sensibilidad de Dulce María la acerca más bien a la Agustini –confiesa–, Gabriela es una de las mayores en un recuento que ella hace de las cuatro grandes de la poesía de América. Se trata de un texto hermoso llamado *Poetisas de América*, discurso pronunciado en la Academia Nacional de Artes y Letras en 1951, con motivo de su incorporación. Al estilo del modernismo tardío hace en él un recuento de las voces poéticas de mujeres desde la anti-

⁵⁵ Juana de Ibarbourou, en: Pedro Simón, *op. cit.*

güedad greco-latina hasta llegar a las cuatro latinoamericanas: Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Stormi y Gabriela Mistral. Gabriela, por su parte, confiesa en 1952, luego de leer la novela de Loynaz: «Para mí, leer *Jardín* ha sido el mejor ‘repaso’ de idioma español que he hecho en mucho tiempo»; y más tarde, en 1953: «Los *Poemas sin nombre* son puras condensaciones de poesía, el puro hueso del asunto. Poesía interior, rara en las mujeres»⁵⁶.

Es que la escritura de todo este grupo tiene una dualidad: por una parte ellas transgreden, es decir, elaboran un discurso «raro en mujeres» y por otra afirman la sensibilidad femenina que había estado ausente en la escritura canónica, del tipo que en un manifiesto mexicano de la época se llama «viril». Es decir, por una parte, tienen la valentía de lograr una presencia en un escenario que no les es propicio, que es el rasgo común a todas ellas; por otra, elaboran una escritura que ocupa espacios ajenos al discurso femenino –como es la novela, en el caso de Dulce María, el ensayo en caso de Gabriela– y al mismo tiempo afirman un tipo de sensibilidad ajena al discurso canónico; un tipo de sensibilidad del tipo de las «rosas de Francia» que linda en el kitsch, pero que al mismo tiempo reivindica la propiedad de mostrar una sensibilidad propia: «Eso que al parecer fascina a muchas mujeres –al decir irónico de Gastón Baquero–: la tentación cuántas veces se encima

⁵⁶ Gabriela Mistral en: Pedro Simón, *ibid.* p. 684.

a una hoja de papel, de colocar encima, bajo el nombre de poema un tierno merengue color de rosa».

En la cultura historiográfica tradicional, los géneros también tenían pertenencia. Para Dulce María, la incursión en la novela es una especie de osadía, una forma también de trasgresión; la mujer podía tener acceso a la carta, al diario íntimo, al poema de amor:

Decir que se escribe una novela –anota el poeta mayor Gastón Baquero–, es un reto, no sólo a la curiosidad, sino también a las nueve musas; encima decir novela lírica es ya una suerte de invitación a la huida. Porque el género novela, difícil, complejo, superior género que no admite ciertas fórmulas manejables con éxito en el poema es una aventura arriesgadísima; – la novela, y de sobra lírica, ¡y escrita por una mujer!, es acaso el más exigente de los trabajos literarios⁵⁷.

Otro nombre es necesario agregar a este grupo: el de la venezolana Teresa de la Parra, con la que Gabriela, que actúa de vehículo transmisor del grupo, a través de sus lecturas, de sus frecuentes viajes y de su correspondencia, tiene una relación larga. Sobre ella escribe un artículo en *El Mercurio* de Chile en el momento de su muerte. La había

⁵⁷ Gastón Baquero, «Lea usted Jardín, ese libro de Dulce María Loynaz...» en Pedro Simón, *op. cit.* p. 448.

conocido el año 27 o 28 en París y entonces admiraba el mestizaje de su apariencia. La venezolana, autora entre otros de *Memorias de Mamá Blanca* y de *Ifigenia*, había vivido su infancia en el campo venezolano –su novela tiene un carácter autobiográfico– y luego, como gran burguesía venezolana, había ido a hacer sus estudios en París, adonde muere de tuberculosis:

Su formación literaria –escribe Gabriela– [es] muy interesante por ciertas coincidencias de su caso con el de los mejores americanos. Al igual que Sarmiento, leyó sin orden en nuestra América, en donde lo mejor y lo pésimo se entreveran en las lecturas del aprendiz, pero un instinto seguro la dejó pronto con lo bueno; al igual de Juana de Ibarbourou, se encontró un día escribiendo, no versos, sino prosa, desde una completa posesión de su oficio, como si nunca hubiera hecho otra cosa. Y como a Rómulo Gallegos, la única ayuda que le contaremos será la que le dio la lengua hablada de Venezuela, limpia y vivaz, bebida por sus poros de niña precoz⁵⁸.

Pero la «constelación» no se acaba allí. La estadía en Brasil de Gabriela Mistral, entre 1940 y 1945, fecha en que recibe el Nobel y va a vivir a los Estados Unidos, nos lle-

⁵⁸ Gabriela Mistral, «Teresa de la Parra», *Materias*. Santiago: Universitaria, 1978, p. 358.

va a incorporar al grupo a dos escritoras que tienen una relación bastante importante con ella: Cecilia Meireles y Henriqueta Lisboa. Con la primera la chilena trabaja en la difusión literaria del Consulado chileno en Río; con la segunda se vincula más que nada intelectualmente y en su viaje a Minas Gerais, muy publicitado en la época. Más tarde Dulce María Loynaz se vincularía también con Cecilia y el medio brasileño en su estadía en Petrópolis.

Atraviesa la escritura de las Cecilia, Henriqueta y Gabriela un catolicismo fundamental, que en Gabriela tendría distinta tonalidad, más de raigambre popular, como ha sido estudiado por Grínor Rojo. El trascendentalismo que brota de allí articula las tres escritoras. Hay en ellas en común también la poesía para los niños, así como el tomar la preocupación, propia de la tribuna pública, de los temas regionales, nacionales y continentales: así como Neruda compone el *Canto general*, Henriqueta Lisboa escribe poemas sobre Minas Gerais, Cecilia Meireles su largo poema relativo a la historia del Brasil llamado *Romanceiro da inconfidencia* y Gabriela su *Poema de Chile*.

El grupo de las hispano y lusoamericanas remite en general, en la lectura de sus poemarios y en la prosa lírica de sus novelas, a un universo de sentimientos imprevisibles, a la experiencia religiosa, a temas de la naturaleza: rosas, mar y montaña. Hablan desde un sujeto de la enunciación que reclama y al mismo tiempo marca con firmeza el espacio de su discurso que se abre y omite al mismo

tiempo en un juego de ruptura de la convención, de erotismo transmutado, soslayado en una difícil aceptación del cuerpo como delimitante identificadora de un sujeto. Como identidades ajenas a la primera revolución tecnológica del siglo, ellas ponen en evidencia otras formas de un discurso modernizante.

Es así como pienso que es posible perfilar una constelación con mayores articulaciones que el de haberse destacado en su medio, formada por Gabriela Mistral —que hace un papel de eje— en Chile, Cecilia Meireles y Henriqueta Lisboa en el Brasil, Juana de Ibarbourou en Uruguay, Alfonsina Storni en Argentina, Delmira Agustini y Dulce María Loynaz en Cuba, y Teresa de la Parra en Venezuela. Transgresoras, este grupo de mujeres afirma una sensibilidad común, pero con vertientes diferentes. No son mujeres vinculadas a los grupos de vanguardia a los que nos referimos al comienzo, ligados más bien a los procesos urbanos modernizantes. En el movimiento pendular de la cultura y en la complejidad de éste, ellas se sitúan más en la sensibilidad del ámbito regional, expresión del dualismo complejo que perfila la historia y la sociedad latinoamericanas de esa primera mitad del siglo XX.

Aún así constituyen tempranamente un grupo específico, un «invisible college», un grupo articulado virtualmente en diálogo de lecturas, mudo, escrito y también realizado a través de encuentros. Un grupo disperso por el continente que tiene una postura común, en la diversidad de sus discursos frente al espacio de la mujer escritora y

frente a la sensibilidad estética de los primeros decenios del siglo en América Latina. Este grupo –o red– condiciona internamente la potenciación de los discursos individuales y marca en su conjunto un momento primero, pero definitivo a nivel latinoamericano, del discurso de la mujer intelectual.

11. ÁREAS CULTURALES EN LA MODERNIDAD TARDÍA

Dentro de la tradición latinoamericanista de pensamiento en transformación y en relación a la dinámica histórica que genera problemas específicos en el continente, en relación a su forma de modernidad, trabajamos sobre la base de ciertos implícitos que nos han hecho percibir con claridad la existencia y los modos de funcionamiento de las diferencias continentales, las áreas diseñadas por la historia de la cultura. Estas se han ido perfilando con mayor claridad a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, emergiendo de acuerdo a las necesidades de sus acontecimientos.

La historia de la cultura ha percibido con nitidez el área mesoamericana y andina, que ha tendido, por lo demás, a dar, en una mirada un tanto rápida, el carácter fundamental al continente. Se trata, como sabemos, de un espacio geográfico con historia y perfil propios que se extiende, desde el norte de México, a lo largo de la Cordi-

llera de los Andes cruzando por Centroamérica. En esta área, el rasgo básico sería la existencia histórica y la memoria presente de culturas indígenas cuya densidad y complejidad (también demográfica), más allá de sus diferencias étnicas –léase cultura azteca, maya, chibcha o incaica–, le imprimen un carácter específico al desarrollo posterior de la dinámica transcultural. Darcy Ribeiro llamó a la forma resultante de esta dinámica «pueblos testimonio».

Su perfil se expresa desde el momento de la llegada de Occidente en manifestaciones, lenguajes, discursos que incorporan, como sabemos, formas de la oralidad. Ellas nos recuerdan que hay imaginarios a veces mayoritarios en América Latina que necesitan ser pensados, como lo han hecho Walter Ong, Zumthor, Cornejo Polar o Lienhard, entre otros, como una forma diferente de relacionarse con la vida, sociedades asentadas en la vigencia de la memoria, en donde la participación del interlocutor mediante tonos, inflexiones, gestos, desplazamientos, vitaliza una performance que tiene poco que ver con el mudo diálogo con el libro al que estamos habituados desde Gutemberg. En este sentido, no estamos acostumbrados a observar, y es bueno recordarlo para apuntar a la diferencia, que si pensamos en la humanidad como desarrollo, la escritura no pasa de ser un accidente en la historia de la oralidad. Es decir, la historia es palabra, la letra viene después.

Tal como lo ha estudiado Martín Lienhard, el diálogo en este período inicial es más bien el monólogo de dos

culturas, que no tienen en su visión de mundo espacios de contacto. De esta vinculación contradictoria, violenta, tensional, es que se genera una de las formas que perfilan a la cultura de América Latina. El imaginario de esta región tiene que ver con las modulaciones de ella: es decir, con la memoria histórica del enfrentamiento, con los distintos tiempos en los que, a partir del siglo XIX tardío, comienza a revisarse la cuestión indígena desde la interpretación del «buen salvaje» a la perspectiva reivindicativa y militante de los discursos indigenistas de un Mariátegui en el ensayo o de un Jorge Icaza en la novela. En la plástica, tal vez ello corresponda a los grabados del XIX en relación con la producción de los muralistas mexicanos y Guayasamín en el siglo XX, para desembocar en la perspectiva de Szyzlo. La expresión más contemporánea en narrativa está sin duda en el texto de José María Arguedas, que es también ensayístico. En Chile, un grupo de origen mapuche comienza a *publicar* en los años 80 –Elicura Chihuailaf o Leonel Lienlaf. Ambos son fenómenos propios de la modernidad tardía y en ambos se hace emerger un discurso asentado en dos culturas, en donde la estructura, los núcleos míticos y el lenguaje del estrato indígena transforma la expresión metropolitana en tono, temas géneros y lenguaje.

Una segunda área ha tenido un interés disciplinario más tardío: es el Caribe y la costa atlántica. Los estudios sobre el Caribe, ya no sólo el tema más general de la impronta africana en América, trabajado desde temprano

por Fernando Ortiz en Cuba o Gilberto Freire en Brasil, han surgido después de los años sesenta y han tenido que ver con el papel cultural de Cuba dentro y fuera de las Antillas, así como con el de la inmigración de los caribeños —puertorriqueños, cubanos, dominicanos, haitianos y otros— al primer mundo: Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia.

Esta área abarca como espacio geográfico el archipiélago de las Antillas y la costa atlántica que se extiende hasta parte importante de Brasil. Se trata del espacio cultural de impronta africana cuyo origen, como sabemos, se encuentra en el llamado comercio triangular, la esclavitud y, como ha sido trabajado por Moreno Friginals o Carrera Damas, entre otros, la economía de plantación. La memoria de esta área cultural incorpora el temprano tráfico y su contrapartida, los frecuentes episodios de rebelión —palenques, quilombos, guerras cimarronas de Jamaica—, configurando una estructura de pensamiento que tempranamente encontró los subterfugios del sincretismo. Darcy Ribeiro habla, respecto de estas formaciones, de «pueblos nuevos».

Hay una instancia de auto-reconocimiento importante en el momento del renacimiento de Harlem, del surgimiento del jazz, así como de las opciones tomadas por las vanguardias históricas europeas. Este auto-reconocimiento pasa evidentemente por la instancia política, en la que participan los líderes del Caribe de lengua inglesa. Los intelectuales de lengua francesa se vinculan mayormente

con la expresión europea para generar el movimiento de la negritud que tiene modulaciones diferentes a lo largo del siglo.

Las investigaciones disciplinarias incorporan una tercera subárea cultural que Ángel Rama llamó sudatlántica y que abarcaría geográficamente la zona que se extiende entre el sur de Brasil, desde San Pablo, y la parte norte de la Argentina, hasta Buenos Aires. Se trata de un área de culturas de inmigración, como sabemos, que fue perfilada por Rama como cultura con vocación de vanguardia. Ribeiro habló para este caso de «pueblos trasplantados». Área ligada a los grandes centros internacionales de modernidad cultural. El modelo tradicional desde fines del siglo pasado fue Europa, como sabemos, y Francia en especial. Sin embargo, en nuestro siglo y en particular en los años sesenta, la potencia del arte norteamericano, el pop, el conceptualismo, los happenings, las acciones de arte son reconsiderados en el sur y en particular en Buenos Aires, en donde surge un potente movimiento de vanguardia. Como en los lugares más urbanizados del continente, el área sudatlántica incorpora –se apropia creativamente, como sabemos– también en el nivel de su cultura ilustrada no sólo a la vanguardia europea del comienzo de siglo sino también de lo que José Emilio Pacheco ha llamado «la otra vanguardia», la anglosajona de las primeras décadas, Eliot, Pound, cuya lectura es un paso necesario e imprescindible para la joven y también vigorosa poesía latinoamericana.

Hay una cuarta área cultural con la que sucede un fenómeno muy curioso: sabemos que existe, pero no la tocamos. Se trata del Brasil, que en sí mismo articula una serie de subáreas. La relación con el Brasil ha sido históricamente una especie de gran paréntesis desde Hispanoamérica y, aunque en menor medida, creo, esta relación también se ha dado así en el sentido inverso. Hay explicaciones posibles –las históricas rivalidades metropolitanas, el estereotipo, que ha dificultado desde Hispanoamérica la comprensión de una cultura cuya riqueza y complejidad aparece como de imposible acceso con la excusa del idioma, al que entramos, en realidad, sólo al segundo intento interesado. No me extenderé más adelante sobre este problema, que me parece una de nuestras grandes carencias: ignoramos una cultura de enorme riqueza y pluralidad que ocupa la mitad del continente, ignoramos el universo imaginario de casi 180 millones de personas y sin embargo queremos hablar con propiedad de América Latina.

Es posible conformar otra subárea latinoamericana que no tiene unidad geográfica, pero sí una estructura cultural similar: se trata de la cultura de las grandes planicies: el páramo mexicano, el sertón brasileño, la sabana venezolana, la pampa Argentina se han constituido en zonas de cultura popular tradicional, frecuentemente oral, a veces escrita, como en el caso de la literatura de cordel brasileña actual, la mexicana o la chilena de comienzos de siglo, a veces incorporada, como en el caso de la gauchesca de Argentina y Brasil en el siglo XIX, a la literatura ilustrada

de los sectores medios, como un primer fenómeno en el continente de cultura de masas.

Los modelos de vida e iconos transmitidos a través de la televisión y los medios a partir de los años cincuenta desde los Estados Unidos; en un comienzo a través de la industria de Hollywood, actualmente a través de lo que ha significado la revolución del microprocesador y el auge de la comunicación mediática, constituyen un caso de prematura apropiación. La literatura de cordel observa, por ejemplo en el Brasil, el desplazamiento de la historia de Lampiao el personaje tradicional del imaginario del norte, o de la Columna Prestes de las primeras décadas del siglo XX, por narraciones salidas de la televisión.

Los procesos sociales que experimenta la modernidad tardía latinoamericana están perfilando hoy una nueva área cultural. Se trata del espacio que han ido conformando en las últimas décadas las migraciones de los hoy llamados «latinos» en los Estados Unidos. Es un área extraterritorial de treinta millones de personas actualmente. Un fenómeno nuevo también dentro de la cultura del norte, comenzando por México y Centroamérica, para luego ir ampliando el área con los caribeños de distintas islas –Puerto Rico, Cuba, República Dominicana, antillas de lengua inglesa–. La cultura popular, primero chicana, luego hispana, latina en general, ha ido perfilando un espacio de diseño específico. Se trata de una cultura «in between» que a lo largo de estas pocas décadas se ha incorporado en el sistema de la cultura de masas nor-

teamericano e internacional, ha producido impactantes emergencias en la música y, en el sistema ilustrado, formas que adquieren cada vez más el perfil de una estética literaria y plástica propias. Refiriéndose al campo de la producción musical, George Yúdice propone ver el fenómeno como una especie de integración cultural de mercados caribeños y latinoamericanos que tienen su centro, paradójicamente, en Miami⁵⁹.

Me parece que es importante observar en este caso el carácter del impacto, ya que se trata de un fenómeno de doble direccionalidad. Si bien la sociedad latina incorpora y transforma a la cultura norteamericana de la vida cotidiana, generando así nuevos lenguajes y perspectivas, la cultura norteamericana también acusa la presencia del mundo mexicano y caribeño en la cultura popular y de masas, así como en el ámbito ilustrado del mercado editorial. Lo interesante en la dinámica que aquí se produce es la configuración de ese espacio de «entre lugar», como lo ha llamado Silvano Santiago, el espacio de la frontera en donde se produce la negociación que genera la forma cultural diferente e irreductible a sus componentes.

Finalmente quiero referirme a un área cultural nuestra a la que hemos dado en nuestros estudios de la cultura muy poca importancia y sin embargo, creo, la tiene cre-

⁵⁹ Yúdice, George. «La integración del Caribe y de América Latina a partir de Miami», en: Ana Pizarro. *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago: USACH, 2002.

cientemente y tanto más en el siglo XXI. Se trata del área cultural amazónica.

La Amazonía no sólo es un reservorio ecológico, guardián de la biodiversidad y necesario para la sobrevivencia del planeta como se ha anotado crecientemente en los últimos años desde el discurso ecologista. Para los latinoamericanos, y en especial para los países de los que forma parte, el área amazónica es un reservorio cultural, asiento de parte de las formas de su imaginario, ámbito de un espesor histórico en el que a menudo no se piensa. Siendo una de las áreas geográficamente más vastas del continente, tiene una población de veinte millones de habitantes y pertenece a ocho países.

La historia de la región es una de las menos difundidas y de las más enraizadas en los primeros escauceos identitarios del continente. Paradójicamente, de acuerdo a los analistas, ella misma necesita incorporar los elementos de su auto-identificación. De alguna manera el trabajo del cineasta alemán Werner Herzog la ha puesto en evidencia. Desde el viaje de Lope de Aguirre en su trayecto desde el Cuzco atravesando la selva y navegando el Orinoco para llegar a la Isla Margarita en el Caribe, hasta el de Pedro Teixeira, que en el siglo XVII dirigió una expedición de más de 9.000 kilómetros en canoa y a pie desde la desembocadura del río Amazonas hasta la cumbre de los Andes, pasando por Humboldt o Sir Walter Raleigh, el área es centro de aventuras impensables, de crueldades sin par, de la acción de imaginaciones enfervorizadas. El rescate de la

historia del área amazónica para la historia general del continente aparece como una necesidad de conocimiento de nosotros mismos que creo que no ha sido llevada a cabo suficientemente. Mirado desde nuestras capitales, aparece así la Amazonía como un espacio lejano y ajeno, incluso desde Sao Paulo o Caracas, aun cuando está tan próxima geográficamente de nuestra vida de todos los días.

Más aun, la Amazonía es un soporte de nuestro imaginario mítico. Es allí en donde se proyectan las imágenes que el conquistador trae de la antigüedad greco-latina y de allí el nombre del río que entrega la denominación al área. No sólo están allí las amazonas de los primeros cronistas o el acéfalo venido de la Edad Media europea, el iwaipanoma de Sir Walter Raleigh o las disparatadas formas de animales, plantas y monstruos, sino que allí pueden suponerse posibilidades fabulosas «nunca oídas ni vistas» como había dicho Bernal Díaz de Tenochtitlán.

Siendo un mundo de riquezas presumibles y no encontradas a primera vista, la alucinación del oro, las esmeraldas y los diamantes comienza a enfervorizar las mentalidades y a entregar la fuerza necesaria a quienes se internan en el Amazonas. Surge así el mito de El Dorado, que mueve voluntades y ejércitos desde el Perú, Quito o Venezuela atravesando la selva y que así se concreta: no se trata de un país áureo situado en una latitud dada y en contacto con unas cordilleras, como se creyó al comienzo. Se trata de un cacique y se viste con polvo de oro. Este mito explica la irracionalidad de una cantidad de empresas que se ponen

en marcha a partir de 1535. Explica, entre otros, el cambio de planes de Sir Walter Raleigh respecto de su original proyecto en Virginia para buscar más bien entre la desembocadura del Amazonas y el Orinoco.

Mas allá de la densidad histórica y mítica, la Amazonía es hoy reservorio como sabemos de formas de vida y relación con el mundo otras, en donde yanomamis o pemones cantan, cuentan e imaginan sus vidas diariamente y en amenaza constante. Es un espacio de oralidades y mitos, como los de las literaturas indígenas que han recogido algunos antropólogos. Espacio geográfico de los primeros días de la creación, como lo vio Carpentier, en donde la necesidad de comunicación con los contemporáneos y con el futuro quedó asentada en la imaginería de los petroglifos. Es también lugar de festividades y formas de una cultura popular, de mezcla. Es un lugar de movimientos y luchas sociales, como la de los seringueiros, es la depredación de los garimpeiros, la historia reciente del oro de Serra Pelada, como fue la mítica de Minas Gerais, es la tala desbocada de los bosques nativos. Es un lugar de misiones evangelizadoras de todo tipo y lugar de cultivo –y cultura por lo tanto– de la droga.

Es decir, la Amazonía es hoy para nosotros, como para todos a nivel internacional, un centro de importancia ecológica, pero es además un centro de elaboración cotidiana de cultura, de espesor histórico y de los imaginarios. Este espesor ha dado vida a formas de arte, a expresiones del sistema ilustrado, ya sea en la música de Villa-Lobos como

en la palabra de Uslar Pietri, José Balza, así como en tantos otros narradores y poetas de hoy, artistas visuales, que plasman su creatividad a partir de su relación de vida con ese medio. Soto u Otero en Venezuela explican el movimiento cinético que impulsaron a partir de las formas de la luz que se dan en la región. Es centro de elaboración cotidiana de cultura en donde se están produciendo diariamente nuevos fenómenos y procesos de los que es preciso aprender. Se están generando en esa área, de veinte millones de habitantes y perteneciente a ocho países del continente, procesos de extracción, tala y cultivo, fenómenos sociales y culturales que dan lugar a la mayor riqueza y la mayor depredación humana del planeta. Y al mismo tiempo se viven allí, lugar de riquezas inauditas, los mayores fenómenos de destrucción ecológica y miseria social de que se tenga conocimiento en el presente. La Amazonía es un laboratorio internacional en donde se proyectan los deseos y se experimentan las posibilidades de las grandes potencias.

La lucha contra el narcotráfico que se inicia en la era Reagan en los términos actuales –es decir, la conversión de un fenómeno eminentemente delictivo, policial, en uno digno de ser considerado a nivel militar– ha sido la razón que se ha esgrimido para la militarización e implementación del llamado Plan Colombia:

A través de la militarización –señala un análisis de *Le Monde Diplomatique*– se puede llevar a cabo la tarea de

ejercer una estricta vigilancia sobre amplios territorios considerados estratégicos. Uno de ellos es la Amazonía con sus recursos naturales no renovables y con sus fuentes de agua, vitales en un próximo futuro en la determinación del mapa del poder. Permite también implantar un control sobre una población vapuleada por el empobrecimiento y la exclusión en aumento⁶⁰.

El problema que se presenta aquí es la consideración de la Amazonía como un patrimonio ecológico estratégico indispensable para la sobrevivencia a nivel internacional, de «pulmón» del planeta, que está presente en los discursos públicos de personeros del primer mundo. El problema que enfrentan hoy los ocho países del área es el derecho de pertenencia. El derecho de resolver y adecuar la explotación del área de acuerdo a las necesidades de cada país y del conjunto, frente a una identificación internacional que en cualquier momento puede ser una razón justificatoria de su intervención. ¿En qué términos se resolverá en un futuro la tensión entre su pertenencia a nuestros países y la necesidad a nivel internacional?

Conocer la Amazonía en sus rasgos identitarios es una forma de colaborar con su auto-identificación, diversificada por diferentes grupos indígenas, por grupos de migrantes internos de los países del área, por inmigrantes

⁶⁰ Rossi, Adriana. «América Latina, un continente en vías de militarización». *Le Monde Diplomatique*, Santiago de Chile, noviembre 2000, pp. 4-5.

extranjeros, por la penetración de misiones y por grupos ligados a la droga, y articulada al mismo tiempo por comunes formas de trabajo y de vida, de expectativas y fracasos, por universos míticos, por modos de entrada en la cultura ilustrada y por formas violentas de contacto e ingreso a la modernización. Conocer la Amazonía es una forma de apropiarla para el continente que la ha mirado sin verla.

Se trata de uno de los espacios culturales que configuran la fragmentada unidad del continente y han contribuido históricamente a perfilar su imaginario social. Dentro de los estudios disciplinarios han adquirido importancia en los últimos años aspectos tales como los mecanismos de hibridación y el ingreso de las culturas tradicionales en el proceso de modernización, especialmente en la relación con el mercado de bienes culturales. Será necesario preguntarse qué sucede con estos procesos en el área.

Me he querido detener en la importancia de este último punto porque aquí queda también en evidencia, en un problema central del siglo XXI, la función que desempeñan los estudios de la cultura, así como la necesidad de reivindicar el espacio que les corresponde en el conocimiento y en la acción.

No haber abandonado el campo de lo literario y haberlo ampliado hasta llegar a las industrias culturales hoy ha significado que estamos en una vía disciplinaria con los métodos, la flexibilidad y la sensibilidad suficientes para incorporarse a los cambios de la historia del con-

tinente y del mundo. Entender la función de estos estudios como fundamentales en la comprensión de las formas de relación del hombre con la vida y el medio ambiente, con las formas de simbolizar y proyectar de las sociedades va a la par con la evidencia de que lo que produce la cultura no es sólo valor estético, que ya sería suficiente para situar su importancia individual y social, sino, además, con el desarrollo inusitado de las comunicaciones y las industrias culturales, valor social y económico, como están mostrando los estudios recientes.

Pero además de esto, en el siglo XXI los estudios de la cultura nos están permitiendo evaluar, aproximarnos a escenarios antiguos, actuales y futuros del imaginario, que tienen que ver con la conservación de la biodiversidad, con la preocupación por los recursos naturales no renovables, con las tensiones a nivel internacional por la protección de la vida. Todos estos elementos hacen que haya habido un deslizamiento desde la concepción elitista de cultura de comienzos de siglo XX que incorpora su estudio a los grandes cambios de la historia. Esta ampliación de la noción de cultura está precisando ya de los instrumentos de análisis necesarios para situarla no como un adorno que queda bien puesto, o como un sector más de la actividad social que muestra la sensibilidad de los organizadores, como es el caso de los comités culturales de los partidos políticos, sino como un elemento estructural de la organización de la sociedad, el nexo que la cohesiona y que necesita estar en el centro de las políticas

públicas⁶¹. Respecto de esto, quiero terminar con una frase de Ángel Rama, cuando tempranamente en los años sesenta conoció Israel y se admiró de cómo se había construido un país con retazos destruidos. Entonces concluyó en el semanario *Marcha*: «Inventar un país es lo menos. Lo difícil es inventar una cultura»⁶².

⁶¹ Es el propósito de la Asociación Internacional Arte sin Fronteras. Citado en: Yúdice, George. «La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los 1990s y siglo XXI en América Latina».

⁶² Rama, Ángel. Revista *Marcha*, XXIV (1138). Montevideo, 21 de diciembre de 1962.

12. HISPANOAMÉRICA Y BRASIL: ENCUENTROS, DESENCUENTROS, VACÍOS

Al pensar en la organización de nuestras culturas hispanoamericana y brasileña, necesitamos identificar modos de entender las convergencias, las divergencias, los desarrollos, los paralelos, los vacíos. Es por eso que hemos recurrido a Fernando Pessoa y la metáfora de la heteronimia. La complejidad tiene que ver con la multiplicidad y también con la articulación de un espacio cultural común. El término «continente», que usamos a menudo, resulta estrecho y excluyente con la incorporación del Caribe en sus distintas vertientes, así como con la de la cultura latina en los Estados Unidos. Es por eso que necesitamos entenderlo en términos también metonímicos.

Al pensarlo así, la heteronimia latinoamericana hace evidente, pues, que el discurso de esta cultura prolifera en el espesor de sus varias áreas. Cada una de ellas es América Latina, pero al mismo tiempo no lo es aisladamente La

mesoamericana y andina se prolonga de norte a sur por la costa oeste y expresa los distintos modos y momentos de lo que se ha llamado, como sabemos, la transculturación hispano-indígena, asentada en las sociedades de origen más complejas y configuradas en términos de estado. Es por ello tal vez, la que ha tenido mayor visibilidad en las perspectivas críticas e historiográficas. Pero al mismo tiempo ha condicionado la existencia de una mirada sobre América Latina marcada por un «andinocentrismo» que ha hecho soslayar a otros sectores de expresión cultural no menos importantes. Así, los modos expresivos del área sudatlántica, marcada por los efectos de la inmigración europea de fines del siglo XIX y comienzos del XX como correlato de la crisis económica y su efecto en las regiones más pobres de ese continente, aparecen como un «desvío» extranjerizante –América Latina se presume hispana e indígena– y por lo tanto un cuerpo exógeno. Como hemos señalado alguna vez, esta área sin embargo expresa uno de los modos más peculiares cómo esta cultura –de vanguardia, dijo Rama– se apropia de la europea de origen inmediato a través de la inmigración y, por no formar parte a cabalidad de su tradición, es capaz de trasgredirla, transformarla, proyectarla.

El área caribeña entró tardíamente a formar parte de las preocupaciones del latinoamericanista. Yo diría que aún no se trabajan sin inquietud en sus articulaciones internas, sus subáreas no hispanas. Lo que hace que culturas ligadas a lenguas y tradiciones metropolitanas diferen-

tes experimenten esa ligazón submarina de la que han hablado sus intelectuales. Esa relación fundamental en historia y futuro que fue lo que determinó la economía de plantación, las sociedades a que ella dio lugar, sus modos de imaginar el mundo recuperando una historia fragmentaria y absorbiendo la experiencia del presente de manera no menos fractal. El interés por el estudio del área caribeña tuvo su impulso alrededor de los años sesenta del siglo XX, en que las migraciones hacia los Estados Unidos por razones económicas, políticas y sociales comenzaron a darse con mayor vigor. Estas migraciones, que habían sido precedidas por las de los mexicanos y luego los centroamericanos por razones de inestabilidad política y económica, también irían a ver la emergencia de una nueva área cultural en el ámbito latinoamericano: la de los «latinos», un país de treinta millones de habitantes dentro del país mayor, que vive en distintos grados una situación peculiar. Es la de culturas de *entre lugar*, campos que se construyen en la negociación, en el desarraigo, en el desasosiego de un espacio no territorializado en que dos culturas se penetran, se dislocan, se repelen, se aproximan en medio de un imaginario en el que se plasman culpabilidades, esperanzas, nostalgias, negaciones, proyectos. El espacio de una muerte cultural, el espacio de un nacimiento, el de una transformación, en fin, con todos los dolores y alegrías que ello implica.

El Brasil constituye como área el gran «espacio cultural no identificado» desde la América Hispana. No habla-

ré del desconocimiento entre ambos sectores porque ya es un lugar común aunque aún no estemos concientes de ello. El problema más bien es cómo reconocer nuestras diferencias, aproximaciones, nuestros paralelismos, los desvíos. Se trata como sabemos de un espacio que ocupa la mitad del continente, que está organizado en subáreas a veces muy diferenciadas –tiene su propia heteronimia, como la tienen internamente todas las demás áreas– y en cuyo interior se asienta gran parte de otra de las mayores, en superficie, en complejidad, en multiplicidad de discursos, la Amazonía. Sobre ella, como espacio de confluencia entre la América hispana y la lusitana, como ámbito cultural de perfil complejo, múltiple en discursos y con rasgos específicos de conformación cultural nos hemos ya extendido.

Las relaciones culturales entre las áreas hispana y lusitana han sido, como sabemos, bastante soslayadas. Creo que es necesario entender su incompreensión en el marco no sólo de la historia americana, sino observar que ella se remonta a las divergencias y rivalidades entre las metrópolis de origen. Siendo vecinas en Europa y situándose culturalmente ambas en un escenario histórico más cercano a la Edad Media que al Renacimiento, tuvieron en cambio profundas diferencias que hicieron tal vez que en el obstáculo de una lengua muy cercana se proyectaran dos perspectivas del mundo que desde el primer momento no permitieron la aproximación. El que Portugal tuviese ya una experiencia vasta de dominio del mar que lo había lle-

vado a lo largo de las costas africanas hasta el extremo sur, y dándole vuelta al Cabo de Buena Esperanza hasta el Asia, hacía emerger desde ya experiencias divergentes. Al comparar ambas conquistas, José Veríssimo anotaba:

No hay en la conquista portuguesa de América nada comparable a la española de México, del Perú o de Chile. Las propias luchas civiles aquí no han tenido jamás –y por suerte– la repetición, la duración, la crueldad de luchas semejantes en las colonias españolas, antes o después de la independencia⁶³.

En la perspectiva de los portugueses ya existía el conocimiento de la alteridad, ellos habían convivido con otras lenguas y culturas, otras religiones, incluso el continente recién descubierto no tenía para el portugués la importancia de los dominios asiáticos y por lo tanto su relación con él fue más laxa que en el caso del español. Incorporaba la nueva realidad con un catolicismo más abierto que el de España, el mestizaje con menor reticencia al contacto. Si debajo de la línea del Ecuador todo estaba permitido, como rezaba el proverbio portugués, la Tierra de Santa Cruz transformó pronto su denominación y el color extraído del palo Brasil demonizó su perfil. Las visitas de la Inquisición no hacían entonces sino constatar lo esperable. Y aunque ambos conquistadores no llegaron

⁶³ Citado por Jorge Schwartz. «Abajo Tordesillas». *Revista Casa de las Américas*, 1993.

con las manos vacías sino con una mochila bien cargada, que contenía imaginarios provenientes de diversos momentos históricos desde la antigüedad greco-latina, por estas mismas razones entre otras, estos imaginarios tenían muchas veces diferentes sentidos.

Es así como, y a partir de esta situación, la emergencia de nuestras dos culturas en los términos que lo hicieron, los de culturas construidas con un status colonial, en un marco de periferia, hizo que su evolución tenga hasta hoy la complejidad de relaciones de convergencia y divergencia, reconocimiento y extrañeza, así como desarrollos paralelos. Todos ellos en el espacio hegemónico de culturas metropolitanas que política o simbólicamente se constituyen en polos de referencia para el proceso de apropiación creativa: España, Portugal, Francia, en el siglo XX los Estados Unidos.

Esto hace entonces que podamos observar centros de producción simbólica comunes, que articulan procesos próximos. Que podamos constatar operaciones culturales, dispositivos constructores de comunidad, en la dirección de un territorio de imaginarios de estructuras similares.

El primer dispositivo simbólico tiene que ver con la construcción de un ámbito discursivo que se perfila a partir de la emergencia de una entidad alternativa a la cultura europea. América apuntaba a nominar un espacio que si algún rasgo definitorio tenía era el de ser un territorio de superposiciones y cruces, de intersecciones lingüísticas, un

espacio en vertiginoso movimiento de construcción cultural. Imposible de ser aprehendido en conjunto por la reflexión, constituyó sólo el lugar del mito, y de él se hizo cartografía, con él se construyeron relatos, cartas e informes. El mundo indígena se afincó en su imaginario y a partir de él desestimó o inició, como en el caso mapuche, la rebelión.

El primer enfrentamiento fue pues el ámbito inicial del cruce de los imaginarios. No había vacíos, ninguna de las dos culturas era inocente. Ambas estaban cargadas de historia y el traumatismo de unos impulsaba la perplejidad y el desenfreno de los otros, iniciando así una dialéctica de producción de sentidos en la que la historia aportaría la complejidad.

Los textos y el arte contemporáneos a la conquista ponen en juego las fracturas, los desplazamientos, las superposiciones, la pluralidad de dimensiones y velocidades con que la escena colectiva de la creatividad inicia la violenta transformación. Es la «colonización del imaginario» como lo ha llamado con belleza Serge Gruzinski. Las fantasías impulsan las voluntades a terrenos de locura y los «hombres alucinados» de que habla Cecilia Meireles se internan en la selva buscando las ciudades del oro y las fuentes de la juventud eterna.

Así, los textos de los inicios convocan la escena de la intersección, exploran la intensidad, construyen la gramática a que dan origen sus pulsiones, constituyéndose en el espacio de dos monólogos que apenas al tocarse en diálo-

go se superponen, se repelen, se solapan, se transgreden. Allí los desplazamientos y las imposiciones comienzan a dar paso, en el sujeto colonial colonizado, a una presencia otra y, en el sujeto colonizador, a un espacio de discurso subvertido en su constitución genérica: en sus aprehensiones de la realidad, en su argumentación, en su sintaxis discursiva. Dan paso a un espacio discursivo diferente y germinal, a una subjetividad alternativa. El perfilamiento de este territorio emergente de la lengua, la literatura y la cultura es la primera operación que observamos.

Si en Juan Ruiz de Alarcón y en Sor Juana ya hay un paso decisivo, los textos de los historiadores mestizos y los de los jesuitas en exilio dan profundidad y amplitud a la trasgresión. El «saudadismo» de los últimos propicia un discurso de americanidad que encuentra su gesto en la afirmación de lo natural. En el ámbito luso-americano hay, en esta misma dirección, un famoso poema de exilio un poco posterior, ya en el momento de los nacionalismos, 1843, de Gonçalves Dias, que dice con deliciosa ingenuidad:

Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá/ As
aves que aquí gorjeiam, / Não gorjeiam como là.

Hay en todos ellos una necesidad de nombrar, la afirmación de un espacio. Mas allá de la demarcación militar de un territorio geográfico, el advenimiento de las repúblicas va a instaurar un tiempo. La memoria compartida

sobre la cual van a asentarse las comunidades que están diseñando las burguesías criollas, el tiempo de una tradición con sus héroes, sus panteones, como sabemos, y, sobre todo, el establecimiento de las lenguas oficiales del continente: el español y el portugués para cada una de las grandes áreas. Para establecer este pacto del imaginario se instalan, pues, las banderas, los himnos, los distintivos de afirmación de un territorio y de una historia. La lengua y la literatura, como el retratismo en la pintura de la época, invocarán la precaria solidez de las naciones en ciernes, asumirán el designio de los proyectos nacionales. Encontrarán el apoyo necesario en los pintores viajeros –Rugendas, Debret– que perfilan los espacios temáticos con la mirada de afuera. Proyectos homogeneizadores desde las elites criollas de lenguas, razas y culturas en donde lo nacional entrará en juego con el proyecto político continental.

Estamos en el momento del segundo dispositivo simbólico a que queremos aludir, el de la constitución en los imaginarios del proyecto nacional.

Las discusiones sobre la lengua, tanto en Hispanoamérica como en Brasil, apuntan a la apropiación por parte del continente de las lenguas metropolitanas. La gramática, la ortografía junto a los códigos legislativos entregan, en Andrés Bello, la medida de la importancia. Son instauradores de la nación al mismo tiempo que disciplinadores de sociedades multilingües y pluriétnicas que es necesario capturar en el patrón común.

El espacio simbólico de la novela tiene que ver con esa función hegemónica de las letras durante el siglo XIX, pero en su tensión con propuestas destructoras que ponen en evidencia la otredad estructural de nuestras formaciones.

El tercer dispositivo simbólico que construye la articulación entre las áreas hispana y lusitana pertenece más bien al siglo XX y tiene que ver con las propuestas que interrogan al espacio de productividad de sentidos que incorpora la modernización.

Desde el siglo XIX se había ido perfilando una línea de escritura regionalista que toma cuerpo con distinto signo a comienzos del XX. Es el momento de los indigenismos, los afroantillanismos, los criollismos, la novela llamada «de la tierra», los regionalismos brasileños. Es la mirada al mundo rural desde la urbanización naciente, la tematización de lo nacional en tipos humanos, en el medio geográfico, en la explotación económica, en la reivindicación que denuncia el subdesarrollo. Mirada que no pocas veces se desliza hacia la folklorización. El comienzo de siglo significa al mismo tiempo –con la urbanización en marcha, con la transición de modelo económico de velocidades diferentes en distintos sectores del continente, con los procesos inmigratorios que hacen explosivo el crecimiento de algunas zonas, como Buenos Aires y Sao Paulo, con la revolución tecnológica de esos años en los países centrales– una modernización violenta que perfila a la cultura en un diseño de juego entre espacios tradicionales y polos de modernización.

Así se enfrentan regionalismos y vanguardias, dos formas de aproximación cognoscitiva a la realidad en un momento de transformación social vertiginosa en donde ese dualismo rural-urbano, que expresa dos temporalidades diferentes, se va estructurando, desestructurando y reestructurando en un proceso de complejización creciente.

Es a través de las ciudades por donde entra el proceso modernizador tecnológico. Las vanguardias en América Latina, como hemos apuntado alguna vez, se desplazan entre el signo político de la lucha antidictatorial, la reconsideración étnico-antropológica y la elaboración de un discurso asentado en el proceso modernizador. Es el caso de Oliverio Girondo en la Argentina o de Vicente Huidobro en Chile. El caso de Oswald y Mario de Andrade en Brasil. Se trata de escrituras que incorporan el cambio de horizonte vital de la primera revolución tecnológica del siglo. La electricidad, el teléfono, el cinematógrafo, el salto en las comunicaciones en general, implican una diferencia substancial en la consideración del tiempo y el espacio que el territorio periférico absorbe desigual y segmentadamente.

Este ingreso de América Latina a la modernidad tecnológica, que es la contemporaneidad internacional, interroga al discurso estético en sus formas y sus modos expresivos. La discusión entre Anita Malfatti y Monteiro Lobato en Brasil, la siempre escandalosa eclosión de los grupos de vanguardia en los distintos países y sus polémicas

cas, ponen en evidencia el vigor de la tensión entre regionalismo y cosmopolitismo. Preguntarse por las formas que más cabalmente expresan al continente es al mismo tiempo hacer una reflexión sobre el futuro. En este sentido las operaciones culturales del comienzo de siglo en ambas áreas de América Latina se perfilan en la tensión entre la respuesta regional y la cosmopolita, en la clásica observación de Antonio Cándido, o en términos mayormente confrontacionales, entre la nativista y la modernólatra.

La tensión y sus consecuentes operaciones culturales atraviesan, pues, con formulaciones diferentes gran parte del siglo y ya en la década del 30 y del 40 empiezan a encontrar respuestas más integradoras, primeramente en la plástica, con Lam, Tamayo o Matta. El antecedente es Kalho, Tarsila do Amaral, Amelia Peláez. Luego crecientemente en la literatura.

En esta tensión se diseña el tercer dispositivo simbólico que articula ambas áreas, generándose así un nuevo espacio de producción de sentido en lo estético.

De este modo, espacio alternativo emergente, construcción estética de la homogeneidad, tensión regional-cosmopolita, constituyen núcleos de productividad simbólica que articulan la producción en ambos bloques, incorporando tensiones propias de nuestra cultura en su condicionamiento periférico. Su funcionamiento organiza sus mecanismos y sus operaciones generan espacios de especificidad estética. Es lo que otorga un sentido de «unidad» a la relación entre los espacios culturales hispano y

lusitano, unidad que es en realidad articulación, paralelismo, convergencia. Pero es también el marco en donde se ponen en evidencia las divergencias y las disparidades.

Hoy, en los inicios del siglo XXI, la introducción histórica de la escena mediática ha dado paso a nuevas formas de relación entre los individuos, diferentes maneras de interacción social, modos heterogéneos de «estar juntos». Es el análisis de quienes reflexionan sobre el papel de los medios hoy. Los medios se unieron a la escuela en el moldeamiento de los nuevos ciudadanos y tal vez en algún momento parecerá obsoleto el estudio de las relaciones entre culturas nacionales si no fuese porque el modo de integración al conjunto estará determinado por los modos históricos de construcción cultural.

En la cultura de masas, propia de este momento, y en sus artefactos culturales, comenzó tempranamente a producirse una vinculación entre el mundo hispanoamericano y el Brasil. Se hizo a través de la emergencia reformulada de un género que tenía expresión fuertemente latinoamericana: la telenovela. Este género, que se produce primeramente para los mercados nacionales, generará un movimiento de vinculación interna del Brasil con América Hispánica, a través de las exportaciones del producto⁶⁴. La Argentina, Colombia, Venezuela, pero sobre todo

⁶⁴ Mato, Daniel. «Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género». En: García Canclini, Néstor y Carlos Moneta (coord.), *op. cit.*

Brasil y México a través de Televisa y TVGlobo serán sus grandes difusoras. Las exportaciones de los productos televisivos de las grandes corporaciones transnacionales (Warner Bros, Paramount, etc.) están apenas por encima de TVGlobo y Televisa. Pero esta vinculación ha tenido una sola dirección: ha dado a conocer al Brasil en la América Hispana –a veces con un interesante trabajo histórico–, pero no ha entrado la producción hispanoamericana en el monopolístico mercado brasileño. Toda esta situación abre nuevos campos de investigación.

La perspectiva que hemos tomado para esta observación es, pues, la de una relación estructural. Esta es una de las formas de aproximación a nuestras vinculaciones interculturales. Existen otros tipos de relación en una primera mirada: está el de las históricas concretas. Se trata de viajeros, publicaciones, relaciones intelectuales. Hemos hecho críticas a esta perspectiva por el orden positivista en el que se ha insertado la comparatística en general, así como por la propensión a un monografismo exclusivo que no ha permitido entrever perspectivas de conjunto. En el caso nuestro ésta sería la dirección a tomar.

La situación es que hay importantes intelectuales que han desarrollado su actividad en «la otra parte» de América Latina. El estudio de sus vinculaciones puede seguramente poner de relieve campos y desarrollos no evidenciados. Es el caso por ejemplo de todo un grupo de intelectuales brasileños que vinieron a la América Hispana

durante los años 60, en calidad de exiliados: Celso Furtado, Theotonio dos Santos, Vania Vambirra, Fernando Enrique Cardoso. Ellos trabajaron en la elaboración de las ciencias sociales latinoamericanas que surgieron en esos años como una mirada desde el sur a las relaciones socio-políticas y económicas internacionales. Funcionaron en torno a universidades y organismos, tales como Escolatina y CEPAL, y su trabajo intelectual fue un aporte con propuestas propias, que luego pudieron transformarse, pero que modificaron las maneras de ver y los métodos en el estudio del continente.

En la dirección contraria, algunos intelectuales hispanoamericanos desarrollaron parte de su tarea en Brasil, viviendo allí por algún tiempo, o bien estuvieron en relación con la producción cultural de ese país. Uno de los casos que ha comenzado a estudiarse es el de la permanencia de Alfonso Reyes en Río de Janeiro, durante los años treinta, como diplomático. Allí dirigió, entre 1930 y 1934 el *Correo Literario de Alfonso Reyes*, que publicó en español. Desde luego que tuvo vinculaciones con los intelectuales de un momento histórico de gran efervescencia intelectual en ese país. Su relación con Ribeiro Couto, más tarde vinculado en amistad a Gabriela Mistral, da origen justamente a una carta en donde surge la idea desarrollada por Sergio Buarque de Holanda del «hombre cordial», uno de los primeros y grandes intentos en este siglo de llevar a cabo una reflexión sobre problemas identitarios del país, en el texto clásico *Raízes do Brasil*, de 1936.

Otro pensador que vivió en Brasil parte de su existencia, sobre todo en la juventud, fue el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. Señera en los años sesenta es su polémica relación con Ángel Rama en torno a sus concepciones sobre la literatura latinoamericana, que se incorporan a opuestas perspectivas políticas, ambos participando primero en la Revista *Marcha* y luego Monegal en *Mundo Nuevo*. Ambos se ocuparon en su trabajo de integrar las dos realidades que, para un ciudadano uruguayo, son tan próximas en la medida en que habita prácticamente un lugar de cultura de frontera en donde hay ligazones históricas profundas. Ángel Rama, no vivió en el Brasil, pero se interesó por la cultura de ese país y la integró pioneramente en sus investigaciones. Las relaciones del pensamiento de Rama con el fundamental de Antonio Cándido empiezan hoy a estudiarse.

Como tercera perspectiva de observación, me parece que habría que pensar en los ejes externos. Estos ejes están situados en general en el ámbito metropolitano. París, por ejemplo, es un eje de articulación, como lo es Europa en general, en el momento de las vanguardias históricas: allí están tanto Borges y Huidobro como Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral. El eje está constituido otras veces por discursos articuladores, como el de Góngora, en el período colonial que impulsa dos discursos cercanos en varios aspectos, los de Sor Juana Inés de la Cruz y de Gregorio de Matos. Otro caso es la centralidad de Nueva York, en los años sesenta de nuestro siglo como un centro irradia-

dor de cultura del que el segundo desarrollo vanguardista latinoamericano se apropia. En las relaciones que estamos estudiando es necesario pensar en un movimiento triangular en que uno de los vértices está situado en general en los países centrales, en la medida en que el desarrollo del discurso se enmarca en ellos; sea por razones políticas; sea por la readecuación del polo de referencia desde el momento de las repúblicas; sea por otras razones que determinan el impacto de un centro que irradia «subsídios culturales» o que es buscado como tal.

Otros centros articuladores nos permiten plantearnos ciertas preguntas. Es el caso de las culturas orientales⁶⁵. Por ejemplo, la presencia de Tagore en un momento determinado, o la presencia de esta cultura a través de géneros, como el haikai. Casos como Tablada en México y Oswald de Andrade en Brasil que, no teniendo relación evidente con este referente sin embargo lo incorporan. El interés por el Oriente pasa además por la poesía anglo-sajona: Eliot y Pound. Así, la literatura latinoamericana tiene grandes «orientalistas», como Borges, Paz, Haroldo de Campos o Lezama Lima. Habría que observar también la presencia de esta cultura en el Brasil durante el siglo XIX, en donde Río era centro y sede del imperio que se exten-

⁶⁵ Maciel Borges, Esther. «Pontos de confluência: América Latina em diálogo com o Oriente –conversa com Haroldo de Campos». En: Brandao Santos, Luis Alberto y María Antonieta Pereira. *Trocas culturais na América Latina*, Belo Horizonte: Universidad de Minas Gerais, 2000.

día hasta el Oriente. Por otra parte, la presencia japonesa actual en la cultura brasileña como en la argentina y otras. Hoy será necesario investigar el impacto de la inmigración coreana en vastos sectores de la región. El tema de la apropiación de Oriente en nuestras culturas, los trayectos, las transformaciones, los circuitos comienza a constituir un significativo espacio de investigación.

Estas perspectivas de mirar que no pretenden ser exhaustivas sino ordenadoras, nos abren una pluralidad de espacios de contacto, es decir áreas de convergencia o divergencia, zonas de conocimiento en donde se observa el funcionamiento de las relaciones que hemos venido describiendo. Estos espacios de contacto se expresan en temas y problemas concretos. En este orden de reflexión podemos apuntar por lo menos a cuatro.

En primer término, el de las delimitaciones, que tiene que ver con la evolución y relación de conceptualizaciones en ambos ámbitos, discusiones y eventualmente polémicas, hitos del pensamiento que han hecho una historia y han configurado parámetros conceptuales. Es el caso de temas y problemas como el de la noción de América Latina, el de la idea de una lengua propia, el de la discusión sobre el indígena, entre otros.

Otro espacio se da en torno a los viajes. La mirada externa del viajero entrega la dimensión de la otra mirada. Hay viajeros que vienen desde Europa y entregan la mirada sobre ambos bloques culturales –Humboldt, Ruggendas–; hay viajeros internos que descubren la cercanía de

los lenguajes y las culturas –Joaquín Edwards Bello, Gabriela Mistral–. Hay la mirada extranjera como subterfugio para mirar de modo diferente y autorizar la crítica de lo propio: un texto del siglo XVIII en Brasil tipifica esta perspectiva: *Las Cartas Chilenas*, en Minas Gerais, de Tomás Antonio Gonzaga. Aquí se trata de la otredad como subterfugio. No hay, efectivamente, ninguna referencia histórica concreta a Chile. Como en Montesquieu, el autor recurrió a un lugar cuya imagen aparece en el marco de la lejanía y el exotismo, pero en el del interés por el mundo hispano en la metrópoli de la época. *Las Cartas Chilenas* ponen en evidencia el distanciamiento que en el siglo XVIII existe entre el Brasil y sus vecinos hispanohablantes y, al mismo tiempo, el que los nexos se dan sobre todo a partir de una común relación con la metrópoli peninsular. Todo parece quedar en las reglas de los comportamientos metrópoli-colonia del período: los vínculos son verticales, directos con ella, las relaciones horizontales son prácticamente inexistentes.

Un tercer espacio de contacto entre ambos bloques es el de fronteras. Existe una cultura de fronteras que es específica. La frontera, sea geográfica o cultural diseña un espacio de convergencia y una dinámica intercultural. En la frontera se genera un espacio de entre-lugar, donde la negociación moviliza niveles desiguales de aceptaciones, rechazos, transformaciones. Existe una zona de entre-culturas en la incorporación de la tradición a la modernización violenta. El caso de las culturas indígenas de los

distintos países de la cuenca amazónica con el español, portugués e inglés, por ejemplo, así como con la llegada de las misiones norteamericanas, la imposición de las hidroeléctricas o los enclaves empresariales nacionales e internacionales. El de las culturas de inmigración, por una parte internamente dentro de América Latina, –migración económica o exilio político– así como con las oleadas migratorias de comienzos de siglo en el sur de Brasil –alemanes, italianos–, en la región de Buenos Aires, en el sur de Chile, en Bolivia –españoles, alemanes y otros. Actualmente, como señalábamos, se está dando la situación de la relación con las culturas asiáticas, tanto en el Caribe, en donde esta inmigración es temprana, como en el resto del continente. En el Brasil, ya comienzan a emerger textualidades, en el Caribe han surgido discursos literarios de gran elaboración, como el de Naipaul. Un tema de cultura de fronteras muy claro es la configuración de un área compartida entre Brasil, Uruguay y el norte argentino, en donde hay una común expresión a veces con signo político diferente y en ambas lenguas, la de la gauchesca.

Dos situaciones concretas pueden ejemplificar la importancia de emprender la observación de estas relaciones. Por una parte, la comprensión de un discurso individual: el de Gabriela Mistral. Al aproximarnos al tema de quien vivió en Brasil por lo menos cinco años en una etapa fundamental de su vida, pensamos que esta experiencia es central –la relación con la cultura y los intelectuales, la

muerte del hijo, el momento del Nóbel— para la comprensión cabal de su discurso y su perfil intelectual.

Por otra parte la observación de las relaciones culturales que se desarrollan al interior del área amazónica nos permite delinear espacios poco conocidos y perfilar problemas que son fundamentales para la comprensión de la América Latina de hoy.

Con las dos situaciones propuestas, tal vez quede más evidente la necesidad de entender la articulación de nuestras culturas. En lo individual y en lo social. Producir conocimiento es una forma de apropiarlas, de develar su complejidad, de iluminar los vacíos, y como en la Amazonía, para América Latina, de reivindicar su pertenencia. En este último caso, ello aparece cada día más como una necesidad imperiosa.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Berra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva M^a, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de M^a Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, M^a Beatriz, *Abel Pose: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.

ISBN 84-7908-800-1



9 788479 088002



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante