

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 37
December, 2017

In Memoriam,

Josefina Ludmer

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Rafael García
La emulación de la sintaxis latina en estrofa undécima del Polifemo de Góngora
- Andrés-Felipe Peralta-Sánchez
La argumentación, "Los románticos y el futuro" en William Ospina
- Salvador Luis Raggio
Desfamiliarizaciones y discontinuidades: metapoética de la narración en Caza de conejos de Mario Levrero
- Pablo Sánchez
Asimetrías literarias transatlánticas: un balance del cambio de siglo

Reseñas/Reviews

- Erika Fernández
- Olmos, Miguel (dir.): *Traces et projections de la voix. Douze études.*
- Eugenio Matibag
- *Literatura hispanofilipina actual*, by Isaac Donoso and Andrea Gallo.

ESSAYS

La emulación de la sintaxis latina en la estrofa undécima del

Polifemo de Góngora

[Rafael García](#)

Wilkes University

Después de que grandes gongoristas como Dámaso Alonso, Antonio Vilanova o Robert Jammes (por citar sólo algunos de los más destacados) han aclarado las grandes cuestiones de poemas como el *Polifemo* y las *Soledades*, ¿qué puede uno aportar ya sino muy poca cosa? Lejos de mí la pretensión de salir ahora a la palestra de los estudios gongorinos con un enfoque novedoso que aporte una interpretación diferente. Sin embargo, no todo está dicho, ni todo ha sido zanjado de manera definitiva. Siguen quedando aún dificultades que se pueden aclarar más, como es el caso de la “reacia” (Reyes 295) estrofa undécima del *Polifemo*. Aupados a hombros de los gigantes, los enanos son capaces, al mirar en lontananza, de ver un poco más allá. En este artículo no pretendo sino reforzar, desde otro punto de vista, la interpretación de la estrofa undécima del *Polifemo* que ha sido más ampliamente aceptada entre los gigantes de los estudios gongorinos. Ese otro punto de vista es la sintaxis latina.

La estrofa undécima del *Polifemo* es seguramente la que más problemas interpretativos y disputas ha ocasionado, pero a día de hoy se ha llegado a un consenso más o menos general que no a todos gusta. No es necesario repetir de nuevo todas las variantes y posibilidades interpretativas de esta oscura octava real (1), porque en este trabajo no se rebaten antiguas posturas ni se propone una nueva interpretación, sino que se refuerza la lectura que goza de mayor aceptación con un nuevo enfoque. La oscuridad

de esta octava puede iluminarse en buena parte a la luz de la sintaxis del latín clásico, que el poeta cordobés trata de trasladar al español.

Cualquiera que se acerque a la alta poesía de Góngora por vez primera se encuentra con un rasgo evidente: la dificultad sintáctica (2). Esta dificultad tan característica de Góngora procede principalmente de una deliberada imitación de la sintaxis latina en su norma clásica. Los poetas del Renacimiento y Barroco imitaban, de forma sistemática, los recursos retóricos y las fórmulas estilísticas de los poetas clásicos y modernos (Vilanova 33). Cuando Góngora nos sorprende con las *Soledades* y el *Polifemo*, el cultismo latino ya tenía una considerable tradición e incluso era una característica propia de la época, más que una peculiaridad y afán de distinción por parte del poeta (Dámaso, *Góngora y el Polifemo*123). Pero las críticas contra la poesía de Góngora se centraban en que se había hecho demasiado oscuro y en ocasiones ininteligible al forzar tanto la sintaxis del español. El poeta cordobés, sin embargo, sale en defensa propia de la siguiente manera: “honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos” (Villanova 546). El poeta cordobés no está por la labor de aclarar o retocar sus oscuridades o dificultades. Por eso, me parecen menos acertadas las explicaciones de la estrofa XI que se basan en una variante textual. No hay por qué dudar, pues, del texto que nos ha llegado.

Conviene que hagamos repaso, aunque sea muy someramente, de la importancia del latín como modelo para la producción de textos literarios en el Siglo de Oro. Poetas como Góngora sabían que España había llegado a una supremacía política en Europa que no se correspondía con su nivel cultural. Pesaba sobre estos poetas españoles esa ansiedad bloomiana (Navarrete 50) de emular y superar a sus modelos latinos e italianos.

Además era conocida en la época la teoría de la *translatio imperii et studii*, según la cual el poder y el saber se trasladan, siguiendo el curso del sol, de oriente hacia occidente. Ahora le tocaba a España brillar como anteriormente habían deslumbrado el Oriente, Grecia y Roma. A España le correspondía tomar el relevo y hacerse con la supremacía cultural también. De ahí que la poesía de Góngora sea un intento de elevar el español a una capacidad de expresión propia del latín (3).

López Grigera (1994) advierte que en el estudio de la retórica del Renacimiento y Barroco reside, muchas veces, la clave para resolver los misterios de la literatura aurisecular. Que la disciplina de la *ars dicendi* desempeñó un papel fundamental en la formación de autores del Siglo de Oro es un hecho que hoy nadie discute. Durante milenios, el arte de bien decir, primero en el mundo grecorromano y después en la Edad Media cristiana, había sido la disciplina en la que intensamente se formaba el hombre de letras. A través de la retórica aprendía a pensar, a organizar su pensamiento y a saber expresarlo de forma eficaz y elegante. Fue en el Renacimiento cuando la oratoria empezó a ceder en su función rectora del pensamiento y su adecuada expresión para convertirse poco a poco, como la entendemos hoy, en el arte que trata de la belleza estilística del discurso. La retórica iría reduciéndose progresivamente a la *elocutio* y con el tiempo pasó a significar el arte de adornar el estilo. A la luz de este cambio paulatino en la concepción de la retórica se entiende mejor la “herejía” (Collard 331) poética de Góngora, acusado de contravenir la ortodoxia castellana al componer poesía sin sustancia moral, solo por puro relumbrón estético. También es de interés para el estudio de la poesía gongorina cómo se ha ido precisando nuestro concepto no solo de la retórica sino también del Renacimiento mismo.

Como es bien sabido, el Renacimiento supuso el resurgir de las lenguas clásicas pero no hemos de dejarnos en el tintero el gran impacto que el cultivo del latín y el griego supondría para el desarrollo y creación literaria en lengua vernácula, precisamente por emulación de sus modelos clásicos. Así, el redescubrimiento de los *studia humanitatis* fue lo que sirvió de acicate, guía y modelo para el desarrollo de las lenguas vernáculas, que tratarían de adaptar los sistemas de creación literaria de sus modelos clásicos (García Galiano 37).

Aunque no entraremos a exponer todas las interpretaciones dadas a la estrofa XI, conviene, no obstante, que esbozemos, al menos, las dos interpretaciones que han merecido más amplio reconocimiento. Reproduzcamos esta octava real que aquí nos ocupa:

Erizo es, el zurrón, de la castaña,

y (entre el membrillo o verde o datilado)

de la manzana hipócrita, que engaña,

a lo pálido no, a lo arrebolado,

y de la encina (honor de la montaña,

que pabellón al siglo fue dorado)

el tributo, alimento, aunque grosero,

del mejor mundo, del candor primero (4) (81-88).

El *quid* de la dificultad de esta estrofa estriba en la disemia del vocablo “erizo” (ya sea en su acepción de “piel” o de “animal”) y en los sintagmas de los versos quinto “de la encina” y séptimo “el tributo”. La primera de las dos interpretaciones es la de quienes, como Carilla (375), consideran que el vocablo “erizo” ha de entenderse como “animalejo”. Quienes la proponen se basan en la relación semántica que guardan las dos estrofas X y XI por su ambiente otoñal, en las que se describe el zurrón de Polifemo y lo que guarda para el invierno. Es una interpretación con una semántica clara que facilita la comprensión sintáctica del sintagma “de la encina” y “el tributo” de la siguiente manera: El zurrón es el erizo (animal) de la castaña, de la manzana y de la encina (en cuanto que recoge los frutos de la encina y vive de ellos). Era parte del acervo popular que este animalejo hacía acopio de alimentos, especialmente frutos, para el invierno. El zurrón de Polifemo es como el erizo que recoge y guarda alimentos para el invierno. Sin embargo, según esta interpretación, los dos últimos versos quedan sintácticamente mal trabados en la sintaxis general de la octava, ya que tendríamos una serie de aposiciones o aposición de aposición muy extraña a la sintaxis gongorina. Tendríamos algo así como que “el tributo” sería una aposición a “encina”, y “alimento” sería otra aposición a la aposición. No me parece muy propio de la elegancia del estilo de Góngora (5).

La segunda interpretación, que es la que aquí seguimos y tratamos de corroborar con un argumento adicional, es la de quienes, como Dámaso (*Góngora y el Polifemo* 90) y ZdislasMilner, postulan que “erizo” tiene el significado de “piel” (sin descartar el significado de animal) y, así, el zurrón hace las veces de erizo o piel (porque las guardaba) de las castañas, de las manzanas y de las bellotas. Pero en vez de decir “bellotas” el poeta

cordobés se sirve de una perífrasis (6) con un violentísimo hipérbaton “de la encina... el tributo”, que fácilmente despista al lector y no parece tener un valor estilístico claro. Dámaso lo tilda de “dificultad insulsa” (*Góngora y el Polifemo* 92). Este hipérbaton consiste en la inversión y separación del complemento del nombre “de la encina” y su correspondiente nombre o núcleo “el tributo”.

De modo que, si resumimos en su esencia estas dos interpretaciones, estamos ante estas dos opciones:

a) La primera interpretación ofrece una semántica más clara pero una sintaxis pobremente trabada en los dos últimos versos.

b) La segunda interpretación propone una semántica menos clara, o mejor dicho ambigua, y una muy difícil sintaxis.

Tratándose de Góngora, hay que inclinarse por la *lectio difficilior*. En cuanto a la ambigüedad, nada más barroco y gongorino que ese “significar a dos luces”. Lo que sí resulta inelegante e impropio del estilo de Góngora es esa aposición de aposición que propone la primera interpretación en el verso 7, donde “tributo” sería aposición de “encina”, y “alimento” sería aposición de “tributo”. Es cierto que tanto en el *Polifemo* como en las *Soledades* hay abundancia de aposiciones, o mejor dicho sobreabundancia. La dificultad sintáctica en Góngora consiste, la mayoría de las veces, en recargar los núcleos sintagmáticos con gran cantidad de complementos. No es una

dificultad sintáctica por subordinación sino por acumulación de complementos. Esa dificultad se puede resolver fácilmente en muchos casos distinguiendo lo que es adyacente de lo que es nuclear. En consecuencia, cuando hay varias aposiciones en sucesión, lo normal es que estas se refieran al mismo sustantivo en yuxtaposición, en vez de depender unas de otras, como es el caso de:

Oh tú que, de venablos impedido,

muros de abeto, almenas de diamante,

bates los montes que, de nieve armados,

gigantes de cristal los teme el cielo (*Soledad* I, 5-7)

Los vocablos “muros” y “almenas” son dos aposiciones yuxtapuestas de “montes”, es decir, están al mismo nivel sintáctico. La una no es aposición de la otra. El uso constante de la aposición es una de las características más comunes de la sintaxis gongorina pero lo que no se encuentra (o al menos no he visto ejemplo alguno) es ese tipo de aposición de aposición que propone la primera interpretación. No es propio del rigor sintáctico al que nos tiene acostumbrados Góngora (7). Ni siquiera en las *Soledades* se halla este tipo de aposición de aposición, lo cual sería esperable ya que las largas tiradas de la silva lo permitirían más fácilmente, frente a las más estrechas dimensiones de una

octava real. Por eso, entre estos dos escollos sintácticos, la inelegancia de la opción primera y la dificultad de la opción segunda, hay que decantarse por esta última.

Terrence O'Reilly (70) ha planteado recientemente otra posible solución a la estrofa 11ª del *Polifemo* partiendo también de la sintaxis. Esta interpretación consiste en eliminar la autonomía sintáctica de la octava undécima, a la que hace depender de la anterior, de modo que ambas estrofas formarían un todo dividido en tres cláusulas principales. Se leerían de la siguiente manera: “el zurrón es cercado de la fruta (estrofa 10)...; es erizo de la castaña... y de la manzana; y (es) el tributo de la encina... (estrofa 11). El difícil sintagma “de la encina el tributo” se resuelve considerándolo como otra cláusula principal al mismo nivel que “el zurrón es cercado” y “el zurrón es erizo”. Además esta interpretación propone que hay que saber descubrir la agudeza que entraña la perífrasis “el tributo de la encina” o bellota. Según una tradición clásica y jurídica, el correspondiente término latino para bellota “*glans*” sirve tanto para designar el fruto de la encina como para referirse a todo tipo de frutos en general. Góngora alude a esta segunda acepción para significar que el zurrón de Polifemo contiene toda clase de frutos. Sin embargo, preferimos la interpretación más consensuada de Dámaso basándonos nuevamente en un criterio de frecuencia. Este tipo de sintaxis que se prolonga a la siguiente estrofa es más bien un fenómeno raro, mientras que hipérbatos como “de la encina... el tributo” suceden con más frecuencia aunque quizá no tan violentos o con un sentido más claro

Veamos ahora cómo es posible defender la segunda interpretación partiendo del orden de palabras en latín. El hipérbaton es una de las características más discutidas y debatidas de la poesía de Góngora. Se trata de un cultismo sintáctico que ya gozaba de

larga tradición en poesía, pero lo que sorprende en poemas como el *Polifemo* y las *Soledades* es su uso o, mejor dicho, su abuso, pues aquí y allá nos topamos con hipérbatos muy osados. Normalmente la inversión del orden lógico o acostumbrado de palabras obedece al deseo de un efecto estilístico o a razones métricas. Sin embargo, no parece que este sea el caso del hipérbaton “de la encina... el tributo”, razón de más por la que resulta tan molesto.

Dado que en Góngora la dificultad, no solo la conceptual sino también la sintáctica, es un valor poético pretendidamente buscado, hemos de pensar que estamos ante la imitación de un hipérbaton, perfectamente válido en la poesía del latín clásico, que pretende ser un reto al lector, porque es difícilmente aceptable en español. Estaríamos ante un guiño por parte del poeta a ese lector “docto”, que en su formación retórica ha tenido que enfrentarse a dificultades propias de la lengua del Lacio, muy similares a la de esta estrofa undécima. Se requiere del lector que sepa descubrir la latinización de la sintaxis en la inversión del orden “de la encina.../el tributo”. En esta inversión y separación reside toda la dificultad sintáctica latinizada, como ahora veremos con más detalle. Si nos dejamos llevar de la sintaxis propia del castellano, estamos ante un hipérbaton que fácilmente engaña al lector llevándole a considerar “de la encina” como otro complemento del nombre o genitivo que depende de “erizo” al mismo nivel sintáctico que “de la castaña” y “de la manzana”. Sin embargo, el lector debe dejar en suspenso toda interpretación hasta el final de la estrofa, como era propio del período latino, y descubrir que “de la encina” es genitivo o complemento del nombre de “el tributo”.

Con anterioridad a los estudios estructuralistas sobre sintaxis latina (Lisardo Rubio 199; Moure Casas, *Sobre el orden* 207) dominaba la creencia, más bien negativa y escéptica, de que, en latín, habría que hablar de desorden de palabras como si el hipérbaton fuera lo normal. Según esa creencia, a diferencia de las lenguas modernas que tienen una construcción mucho más fija, las lenguas antiguas como el latín y el griego son de construcción libre. En consecuencia, aunque es cierto que hay ciertas predilecciones y tendencias, estas se ven cien veces quebrantadas en cualquier página de un autor clásico y no es posible establecer regla alguna con validez más o menos general.

Bien es cierto que hay un hecho indiscutible y es que la flexión de casos latinos permitía una gran libertad en el orden de palabras y unas posibilidades de hipérbaton intolerables en las lenguas romances. Sin embargo, se puede comprobar que incluso en el latín clásico de autores como Virgilio u Ovidio, que es el que Góngora trata de imitar en español (8), hay un principio general que realmente rige la ordenación de palabras. Ocurre con frecuencia que el orden de palabras en la propia lengua es cosa tan sabida y natural que no suele suscitar interés por estudiarlo y formular principios. Pero el sentir de los hablantes latinos con relación al orden de palabras en su lengua era más o menos el mismo que tiene un hablante románico. Prueba de ello son los testimonios de gramáticos y rétores que delatan esa conciencia de orden de palabras en latín. Así lo expresa Quintiliano en su *Institutio Oratoria*: “*hiperbatos... est verbi transgressionem quoniam frequenter ratio compositionis et decor poscit, non immerito inter virtutes habemus*” [El hipérbaton es la trasposición de una palabra, debido frecuentemente a motivos de composición y adorno. No en vano la estimamos entre las virtudes.] (VIII 6, 62). La siguiente cita es aún más esclarecedora: “*in hiperbato commutatio est ordinis.... Transfert tamen uerbum aut partem eius a suo l*

oco in alienum” [El hipérbaton es un cambio de orden y traslada una palabra o parte de ella de su lugar a otro ajeno] (IX, 1, 6-7). Se podrían aducir más ejemplos pero con estos bastará para cerciorarse de que si se habla de *verbi transgressio* o *commutatio ordinis* es porque hay conciencia clara de un *rectus ordo*, esto es, un orden de palabras considerado normal o más común.

Así pues, en cuanto a la ordenación de palabras, se puede afirmar que el latín, como regla general, es una lengua de tipo determinante-determinado. Por esto entendemos que generalmente la palabra que determina el significado de otra suele precederla. Esto quiere decir que el adjetivo precede a su sustantivo, el adverbio al verbo, el complemento directo al verbo, y, lo que es más interesante para la estrofa reacia del *Polifemo*, el genitivo suele preceder también al sustantivo que determina (9). Por ello, hay que andarse con cautela al hablar de hipérbaton en latín, sobre todo si tomamos como punto de referencia las lenguas romances, que tienden a ser lenguas del tipo determinado-determinante, es decir, justo a la inversa: la palabra que determina semánticamente a otra suele ir pospuesta. Así tenemos que el verbo precede al complemento directo, el sustantivo al adjetivo calificativo y el nombre al complemento del nombre. Conviene, pues, dejar claro qué es y qué no es hipérbaton para los latinos. En latín no hay hipérbaton en expresiones como *Iovis templum*, y sí lo habría en *templum Iovis*.

Obviamente el orden de palabras presenta muchas posibilidades estilísticas pero hay fundamentalmente dos recursos para crear hipérbaton, según se describen en la *Rhetorica ad Herennium*, que nos ayudarán en la intelección de la estrofa reacia del *Polifemo*. El autor anónimo de este tratado de oratoria define así la *transgressio*, que es un término latino para designar el hipérbaton:

“*transgressio est quae uerborum permutat ordinem peruersione aut transiectione*”, lo que se podría traducir como: el hipérbaton es el cambio de orden de palabras por inversión o por disyunción. Por inversión hay que entender la ruptura de la regla determinante-determinado, de modo que el ejemplo anterior *templum Iovis* sería un ejemplo de este tipo de hipérbaton por inversión. En español, justo al revés por ser una lengua del tipo determinado-determinante, un ejemplo de inversión sería: “de tu jardín las tapias a escalar”. Por disyunción se entiende la separación de términos que sintácticamente suelen ir unidos, como un sustantivo y su adjetivo, o un sustantivo y su genitivo. Ejemplos de hipérbaton por disyunción en latín y español serían respectivamente: “In **nova** fert animus mutatas dicere formas/ **corpora**” [Mi ánimo está dispuesto a relatar las formas mutadas en nuevos cuerpos] (*Metamorphosis*, I, 1) y “**Estas** que me dictó rimas **sonoras**” (*Polifemo* 1).

Teniendo en cuenta estos dos tipos de hipérbaton, puede darse el caso de un “hipérbaton doble”, en el que hay, al mismo tiempo, disyunción e inversión. Cuando este es el caso, la violencia sintáctica puede ser tal que produzca una dificultad de comprensión que no a todos gusta. También en latín, este tipo de hipérbaton doble es bastante infrecuente. Cuando no había inversión, la disyunción entre el determinante y el determinado podía ser amplia. Sin embargo, cuando sí existía la inversión, la posible disyunción entre determinado y determinante solo puede alcanzar dimensiones moderadas. Así las cosas, hay una diferencia fundamental en la apreciación del hipérbaton en latín y en español, y no me refiero tanto al evidente hecho de que la flexión de casos permite muchas más posibilidades de hipérbaton como a la distinta posición, precedente o consecuente, que tiende a ocupar la palabra que determina el significado de otra. El hipérbaton “de la encina... el tributo” es efectivamente muy violento en castellano porque

estamos ante un hipérbaton doble, por inversión (el genitivo precede al nombre) y por disyunción (hay una larga frase incidental). En latín, sin embargo, sólo habría un hipérbaton por disyunción y en consecuencia no causaría el escándalo y confusión que tenemos en la estrofa reacia. Se podrían traer a colación muchos ejemplos extraídos de la poesía latina en que se observa este mismo fenómeno (un genitivo antepuesto a su nombre y separado por una frase incidental) y a nadie causa espanto. He aquí algunos ejemplos sacados de las *Metamorfosis* de Ovidio, fuente primera del *Polifemo* de Góngora.

Cui postquam pinus, **baculi** quae praebuit **usum** (XIII 782)

[Después que un pino, que hacía el uso de báculo]

Ignea **convexi** vis et sine pondere **caeli** (I 26)

[La fuerza ígnea y sin peso del convexo cielo]

Impune et **magni** cum dis contemptor **Olympi** (XIII 761)

[Impunemente despreciador del magno Olimpo con sus dioses]

No se halla este tipo de hipérbaton en versos recónditos de la literatura latina, sino que a cada paso nos tropezamos con él, e incluso está presente en versos que formaban parte del acervo literario común de cualquier lector medianamente ducho en los clásicos. ¿Quién de esos lectores no conocía los siguientes versos de Virgilio?

Arma virumque cano, **Troiae** qui primus ab **oris** (Eneida I, 1)

[Canto las armas y al hombre, que, el primero, de las orillas de Troya]

Tytire, tu **patulae** recubans sub tegmine **fagi** (Égloga I, 1)

[Títiro, tú que estás recostado bajo un haya frondosa]

El siguiente ejemplo es especialmente ilustrativo por la longitud de la disyunción entre genitivo y su nombre:

Iliaci cineres et flamma extrema meorum,

Testor in occasu uestro nec tela nec ullas

Uitauisse uices, **Danaum** et, si fata fuissent

Ut caderem, meruisse **manu** (13) ... (Eneida II, 431-34).

[Cenizas de Ilión, últimas llamas que acabaron con mis seres queridos, yo os pongo por testigos de que en vuestro infortunio no esquivé ni los dardos ni me hurté a riesgo alguno del combate, y de haber sido la voluntad de mi hado que muriera, bien merecí caer a manos de los dánaos" (Traducción de Javier de Echave-Sustaeta)]

Visto desde una perspectiva latina, en el hipérbaton *Danaum... manu*, solo hay una gran disyunción. Toda una oración condicional separa el genitivo *Danaum* de su sustantivo *manu*. Sin embargo, no estamos ante un hipérbaton doble, no hay inversión del orden normal genitivo-nombre, y por lo tanto no es una construcción que haga especial violencia a la lengua latina. Era perfectamente posible en latín y de hecho no es raro encontrarla en poesía. Por el contrario, sería algo muy forzado en latín si invirtiéramos los términos de esta disyunción, es decir: ***Manu, si fata fuissent ut caderem..., Danaum.***

Desde un punto de vista romance, la sintaxis de estos versos virgilianos nos resulta violentísima, pero es precisamente este tipo de hipérbaton el que está imitando Góngora. En la estrofa undécima del *Polifemo* hay una deliberada imitación de esta estructura que es perfectamente posible en latín, pero resulta muy violenta cuando se la traslada a la sintaxis del español. En la evolución del latín clásico al latín tardío y finalmente a las

lenguas romances, se produjo un cambio fundamental: las lenguas romances pasaron a ser lenguas del tipo determinado-determinante. Por ello, en los versos gongorinos “el zurrón es erizo de la castaña... /y **de la encina** (honor de la montaña.../ **el tributo**” tenemos un fuerte hipérbaton doble por inversión y por una larga disyunción: el complemento con de o genitivo “de la encina” precede a su núcleo, y está además muy separado del nombre “tributo” al que complementa. Sin embargo, en latín, insistimos, solo habría una disyunción. Según las certeras palabras de Mercedes Blanco: “par ses hyperbates notre auteur n’est paslatinisant, il rend à l’espagnol ce que les Latins lui empruntèrent” (216).

El hipérbaton doble que aquí nos ocupa no es, ni mucho menos, el único ejemplo de inversión y disyunción de un complemento del nombre o genitivo. Lo encontramos en otros pasajes del *Polifemo* o las *Soledades* con suficiente recurrencia como para hacernos sospechar que efectivamente “de la encina... el tributo” es un hipérbaton doble.

De una encina embebido

en lo **cóncavo** el joven mantenía

la vista de hermosura, y el oído

de métrica armonía (Soledad I 267-71).

Si deshacemos el hipérbaton lo que queda es: “un joven embebido en lo cóncavo de una encina mantenía la vista de hermosura”. Aquí por tratarse de una leve disyunción y separación, el hipérbaton no resulta tan despistador para lector.

De este, pues, formidable de la tierra

bostezo, el melancólico **vacío**... (*Polifemo* 41-42)

En estos versos, pese a haber una disyunción e inversión la dificultad sintáctica es relativamente fácil de desentrañar porque tanto el sentido como el valor expresivo del hipérbaton nos guía a la siguiente interpretación: “el melancólico vacío de este bostezo formidable de la tierra...” La disyunción de “este...vacío” sugiere la idea de la enormidad del bostezo de la tierra o cueva. Puede decirse, pues, que esta estructura sintáctica en hipérbaton doble (inversión y disyunción de un complemento del nombre) no es ajena al estilo de Góngora. Sin embargo, sí lo es la aposición de aposición. Como apunta Mercedes Blanco, la repetición de una estructura es muy significativa como principio interpretativo ([10](#)). Los siguientes versos de la *Soledad Primera* son otro claro ejemplo de hipérbaton doble:

Del siempre en la montaña opuesto **pino**

Al enemigo Noto

Piadoso **miembro** roto,

Breve tabla, delfín fue no pequeño

Al inconsiderado peregrino... (*Soledad* I, 15-19)

Al deshacer el hipérbaton nos queda: (un) “piadoso miembro roto del pino, siempre opuesto a enemigo noto, fue breve tabla, delfín no pequeño al inconsiderado peregrino”. No solo tenemos una inversión y separación del complemento del nombre “del.. pino” y su núcleo sintagmático “miembro” sino también una separación de la preposición “de” y su régimen. Un último ejemplo sería el que sigue: “Claveles del abril, rubíes tempranos/ **de sus mejillas** siempre vergonzosas/purpúreo son **trofeo**” (*Soledad* I, 786). Se podrían aducir más ejemplos pero basten estos para mostrar que el doble hipérbaton de la estrofa undécima no es algo ajeno a la sintaxis gongorina.

Estos son algunos de los muchos usos de inversión del genitivo característicos de Góngora. Ninguno de ellos, sin embargo, es tan violento y oscuro como el de la estrofa XI, con la dificultad añadida de que no hay un significado claro que nos guíe en una dirección interpretativa clara, ni un obvio valor expresivo derivado del hipérbaton. Raras veces los hipérbatos son gratuitos o simple prurito de producir una mayor dificultad de comprensión gramatical. Más bien suelen coadyuvar a la expresividad del texto, ya sea produciendo algún efecto imitativo o representativo, facilitando un donaire, o ya resaltando el valor colorista o eufónico de una palabra (*Dámaso, La lengua poética* 200). Se trata, en suma, de lograr esa *callida iunctura* que recomendaba Horacio. En este sentido, podríamos preguntarnos también si el violento hipérbaton de la estrofa undécima

contiene algún valor expresivo. Pero antes de sugerir propuesta alguna cabe aducir nuevos argumentos en favor de la construcción latina que esconde el hipérbaton “de la encina... el tributo”.

El cultismo léxico en la obra de Góngora ha recibido más atención que el sintáctico, y se ha llegado a la conclusión siguiente (Dámaso, *Polifemo, poema barroco*; Jammes, *La obra poética*). La mayor dificultad del cultismo léxico en Góngora no está precisamente en las palabras nuevas o peregrinas que introduce, ya que todo lector culto disponía de la suficiente competencia lingüística para identificar cultismos como “pira”, “diáfano”, “candor”, “próvido”, “joven” etc..., sino en el llamado cultismo semántico. Lo que confundía al lector de estos cultismos semánticos era que se trataba de vocablos introducidos ya desde hacía tiempo en la lengua, pero que, sin previo aviso, adoptan en la poesía gongorina su antiguo significado latino. Tal es el caso de palabras como *lascivo* con el significado de “alegre, juguetón”, o *exponer* con el significado de “desembarcar”.

Este fenómeno, propiamente gongorino, en el nivel semántico se aplica también a nivel sintáctico. En la estrofa undécima, de manera análoga, el lector inadvertidamente se enfrenta a un complemento del nombre “de la encina”, que funciona como un genitivo latino en hipérbaton por una amplia disyunción. El complemento del nombre en hipérbaton ya existía en la lengua poética de la época pero Góngora lo lleva hasta las capacidades expresivas del latín. Muchas de las dificultades sintácticas de Góngora son, en gran medida, esfuerzos por latinizar la sintaxis del español a extremos que no habían osado otros poetas latinizantes: acusativo griego, construcción “ser a” con el significado de “servir de”, ausencia de artículo definido e indefinido, ablativos absolutos, uso del

artículo como determinante, acusativo de relación. Estos cultismos sintácticos son guiños al lector docto que, gracias a su competencia lingüística en la lengua del Lacio, debe saber descubrir (11).

Otro argumento que se puede alegar en favor de esta construcción latinizante en hipérbaton doble es el hecho de que en la lengua del Lacio, muy frecuentemente, se recurría a este tipo de disyunciones para incluir frases incidentales que complementarían semánticamente al sustantivo núcleo del sintagma. La flexión del latín, que contaba con los casos gramaticales, facilitaba este tipo de disyunciones y, de hecho, se hallan por doquier en prácticamente cualquier pasaje de poesía latina. La frase que causa la larga disyunción “honor de la montaña, que pabellón que al siglo fue dorado” efectivamente complementa a “encina”, como se acostumbraba a hacer en latín. Es muy común en Góngora que la dificultad de la estructura oracional consista en la inclusión de numerosos adyacentes o complementos, de tal manera que el lector suele así despistarse fácilmente y “perder el hilo”, si usamos una expresión más coloquial. No es una dificultad sintáctica por subordinación o complejidad oracional, sino por disyunción y acumulación de complementos que recargan el contenido de los núcleos sintagmáticos.

En un intento de elevar la poesía española, Góngora exige en la lectura de obras como el *Polifemo* o las *Soledades*, un lector “culto”, esto es, cultivado en la lengua latina, que sepa vencer la dificultad de su poesía teniendo al latín como trasfondo. Como sabemos, el latín, a diferencia de las lenguas romances, marca la relación sintáctica de las palabras dentro de la oración a través de la flexión de casos. Por ello, la posición de las palabras es muy libre; pero ello no obsta para que haya unas tendencias a ciertas posiciones y una conciencia de hipérbaton. Esta libertad sintáctica ha favorecido una

estructura oracional conocida como período, que se caracteriza por expresar el significado de la oración como un todo y mantenerlo en suspenso hasta el final (Allen and Greenough 388). Ese lector culto, al leer la estrofa undécima, no deberá ceder a la tentación e inercia de considerar “de la encina” como genitivo o complemento del nombre de “erizo” al mismo nivel que “de la castaña” y “de la manzana”, sino que deberá seguir leyendo hasta el final de la estrofa para descubrir que el genitivo “de la encina” depende en realidad de “el tributo”. Góngora, en muchas ocasiones, se sirve de esta técnica de demorar palabras clave, de tal manera que el sentido completo de la oración no se aclara sino hasta el final. Hay que contenerse y esperar hasta el final para que el sentido se aclare. Es lo que Jammes llama “participación creadora” (Introducción 108).

Con el latín como referente último, se puede, si no paliar la insatisfacción de la maraña sintáctica de la estrofa undécima, al menos vencer las reservas a la hora de aceptar este violento hipérbaton. Teniendo en cuenta, pues, cuál era el orden de palabras habitual en latín y el lector culto que exige la poesía de Góngora, se comprende mejor esa sintaxis tan desordenada y violenta. No obstante, insisto, es desordenada y violenta desde nuestro punto de vista de las lenguas romances, pero no tanto desde el punto de vista del latín. Otra cosa bien distinta será el valor estético que queramos concederle a la osadía sintáctica de que hace gala el autor en esta estrofa. Este hipérbaton ha sido considerado como una “insulsa dificultad”, por no tener un valor especial y por ser enormemente despistador del lector.

Sin embargo, a la luz de lo anteriormente dicho efectivamente se podría sostener que no hay tal insulsez en la sutil sintaxis de la estrofa XI sino más bien uno de esos hipérbatos expresivos que coadyuvan al significado. Tal como ha señalado Orozco “una

general tendencia a lo plástico y pictórico preside el desarrollo de las letras de la época del Barroco” (58). La poesía de Góngora es una realización muy lograda de ese ideal pictórico. Concretamente las estrofas X y XI constituyen una auténtica écfrasis en la que se insinúa, a través de una serie de conceptos, la idea de lo engañoso, lo aparente, lo falso (Ponce Cárdenas, Introducción 88; Huergo 203), y en la que la sintaxis, paralelamente, no es menos engañosa. Este bodegón contiene una serie de prosopopeyas, en el que los frutos adquieren unas cualidades engañosas: la paja es pálida y rubia, es decir, tiene un comportamiento doble: por un lado es avara y esconde la pera, pero por otro la dora haciéndola más apetecible. Especialmente engañosa es la manzana, la gran hipócrita, porque a pesar de su aspecto “arbolado” su carne es “pálida”. Y por último, el tributo de la encina, es decir la bellota, es un alimento “grosero” pero es alimento del “mejor mundo”. Los conceptos de la écfrasis de este bodegón de frutas inciden en una misma idea: “la apariencia de casi todo cuanto se observa resulta engañosa” (Ponce Cárdenas, Introducción 88). En otras palabras, lo que parece funcionar de una manera en realidad lo hace de otra, como es el caso del sintagma “de la encina”. A primera vista parece un complemento del nombre al mismo nivel que “de la castaña” y “de la manzana”, pero en realidad depende sintácticamente de “tributo”. Es una sintaxis pretendidamente engañosa como engañosa es también la paja o la manzana o la bellota y, así, el hipérbaton no hace sino reforzar la idea de la falsedad de las apariencias.

Sucede no pocas veces que, aunque se aclare la sintaxis, se nos sigue escapando el significado completo de un determinado pasaje porque en la mente del poeta hay una alusión (12) a un mito clásico, a un refrán de la época, a un emblema, a un suceso contemporáneo o referencia erudita. Si no se logra descubrir esa alusión inevitablemente nos quedamos en la superficie y no se consigue desentrañar la agudeza que produce goce

intelectual. Sobra decir que la poesía de Góngora es también altamente conceptista. Bien pudiera ser que la estrofa undécima del *Polifemo* es otro caso de esos en los que el significante acude en ayuda del significado, es decir, la sintaxis también representa el concepto (13).

La supuesta insulsez se puede degustar también en el reto que supone descubrir la sintaxis latinizante que subyace en toda la estrofa (14). Góngora no hace sino continuar unas tendencias gramaticales cultistas y latinizantes que habían empezado ya en el siglo XV, no solo para distanciarse de lo vulgar sino también para erigirse como poeta de los doctos o discretos. Para lograr tal fin se sirve, entre otros recursos, de una sintaxis forzada hasta un límite que nos resulta intolerable. El modelo por emular será la alta poesía del latín clásico. Sabemos que los hipérbatos son uno de los escollos más arduos para la inteligibilidad del *Polifemo*. Solo en contadísimas ocasiones aparece algún anacoluto (15) pero siempre el significado llega a ser inteligible.

Una vez descubierta la sintaxis latinizante de esta octava real y su valor expresivo, no debería sorprender tanto que el poeta cordobés recurra a este tipo de hipérbaton doble tan violento, ya que lo que le movía era un afán por distinguirse (Gutiérrez, *La espada* 68) y hacerse oscuro escribiendo un tipo de poesía solo apta para “discretos” (Gutiérrez, *Las Soledades* 623), cuyos valores máximos son el puro deleite estético y la libertad creadora del escritor. En fin, descubrir la sintaxis latinizante y el valor expresivo del hipérbaton ayuda sin duda a vencer las reticencias que aún se puedan albergar. Estamos ante un esfuerzo por elevar el español a la capacidad expresiva del latín.

Notas

(1). Me remito a estudios y artículos como los de Alfonso Reyes (1954), Emilio Carilla (1964), Dámaso Alonso (1974), Bonifaz (1980) o Terence O'Reilly (2008).

(2). La dificultad gongorina no se limita al plano sintáctico o léxico sino que va mucho más allá, puesto que exige del lector no solo unos amplios conocimientos mitológicos sino también la capacidad de descubrir agudezas y, lo que es más difícil, un lenguaje hermético que pretende integrar conocimientos filosóficos y simbólicos. (Vicente García 453-54)

(3). Góngora mismo así lo declara de forma expresa en una de sus cartas: “En dos maneras, considero me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina” (cita extraída de Carenas, 154)

(4). Seguimos la edición de Jesús Ponce Cárdenas (2015), que sigue la interpretación que Dámaso Alonso hiciera de esta octava real.

(5). De esta misma opinión es Antonio Vilanova (548).

(6). El uso de la perífrasis es muy característico del estilo de Góngora, muchas veces para eludir o aludir a términos de realidades vulgares o prosaicas, como pueden ser las bellotas (Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos* 92)

(7). Otra interpretación posible es la de Alfonso Reyes (300), que consiste en entender “encina” como “bellota” por sinécdoque. Pero, como señala Dámaso, el inciso “honor de la montaña...” indica que el poeta está pensando en el árbol. Además tendríamos de nuevo el problema de los dos últimos versos formando una aposición de aposición que desmerece del rigor sintáctico de Góngora.

(8). En las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Eneida* de Virgilio encuentra el poeta cordobés la fuente principal para su reelaboración del mito del Polifemo (Villanueva, De Veger).

(9). Ciertamente se podrían alegar muchos contraejemplos como *populus romanus*, *República*, *aes alienum*, *o tribunus plebis*, *orbis terrarum*, *mos maiorum*, *pater familias* etc, pero, si los examinamos más atentamente, descubrimos que se trata de expresiones hechas o tecnicismos léxicos. De hecho, cuando se invierte el orden de palabras de estas mismas expresiones también cambia su significado: *Res publica* “la república” frente a *publica res* “una cosa pública” (Rubio 123). Con todo, hay que constatar que la posición del genitivo respecto de su nombre se ajusta bastante menos a la regla sintáctica determinante-determinado que otros grupos sintagmáticos como el adjetivo-nombre. De hecho, las estadísticas muestran unas cifras similares entre el genitivo antepuesto y pospuesto. Sin embargo, la tendencia es a la posposición cuando se trata de un genitivo partitivo, y a la anteposición cuando se trata de un genitivo determinante (Moure Casas, *Sobre el orden* 57).

(10). La répétition de la structure est significative et qu'elle fait partie de toute une série de stratégies de récurrence, par lesquelles Góngora refonde la langue espagnole et apprend a son lecteur le mode d'emploi de cette langue renouvelée (215).

(11). Estudios recientes sobre la sintaxis gongorina ponen de relieve que las dislocaciones, ya sea por disyunción o por inversión, es algo característico de Góngora en un esfuerzo por crear un "lenguaje inaudito y extraordinario" (Ly, *Gramática gongorina* 120). Tal es el caso de las construcciones en las que, entre el artículo (o determinante) y el sustantivo, se introduce una cláusula de relativo. Los ejemplos son múltiples: "las que esta montaña engendra *harpías*" (56), "Entre las ramas *del* que más se lava en el arroyo/ *mirto* levantado" (31), *Estas* que me dictó rimas *sonoras* (1). Según Robert Jammes (*La obra poética* 110), Góngora juega con la doble función gramatical (adjetival o pronominal) de artículos y determinantes. El uso pronominal del artículo sería otro caso de latinismo sintáctico, es decir, otro ejemplo de dificultad gongorina que se resuelve a la luz de la sintaxis latina.

(12). Dámaso Alonso: "Alusión y elusión en la poesía de Góngora" (1982, 92-113). Humberto Huergo apunta en este sentido "que la lengua de Góngora no pretende acercarse a su objeto, sino separarse de él por todos los medios" (206), y uno de esos medios es el hipérbaton "de la encina... El tributo". Este fuerte hipérbaton coadyuvaría a la idea de hipocresía y apartamiento de la naturaleza en un mundo en que nada es lo que parece. O como dice Joaquín Lozano: "la poiesis reemplaza a la mimesis: el texto literario no se plantea copiar la naturaleza o imitar el arte, sino crearse" (1990: 49).

(13). Nadine Ly lo llama sintaxis figurativa. Según esta autora, Góngora va más allá de la mera imitación de la sintaxis latina. El poeta cordobés moldea el orden lógico de las palabras para crear un orden analógico, esto es, una sintaxis que visualmente, al modo de la *evidentia*, también sugiera el concepto (*El orden de palabras*, 220).

(14). Esta misma idea sugiere Mercedes Blanco: La prouesse de Góngora serait s'appuyer sur l'exemple de la poésie latine la plus raffinée, pour actualiser des virtualités encore inexplorées (et depuis, peut-être refermées) qu'offrent à la langue espagnole les particularités de son système. Ce serait là en tout cas un aspect secret de sa grandeur, dont nous ne sommes pas venus encore à bout (203).

(15). Por ejemplo habría anacoluto en *Soledades* I 535-39.

Obras citadas

Alonso, Dámaso. "El Polifemo, poema barroco." *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción* 500 (2009): 231-49. Print.

---. "La lengua poética de Góngora" *Revista de Filología Española Anejo XX* (1961): 177-223 Print.

---. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1982. Print.

---. *Góngora y el Polifemo*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1974. Print.

Blanco, Mercedes. "Góngora et la querelle de l'hyperbate." *Bulletin hispanique* 112.169-217 (2010). Print.

Bonifaz Nuño, Rubén. "La XI octava del Polifemo." *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Eds. Gordon, Alan M., Evelyn Rugg and Rafael Lapesa. Toronto: Dept. of Sp. & Port., Univ. of Toronto, 1980. 115-17. Print.

Carenas, Francisco. "El lenguaje, ese oscuro y enigmático objeto: El caso de El Polifemo de Góngora." *Letras de Deusto* 20.48 (1990): 151-59. Print.

Carilla, Emilio. "La estrofa XI del Polifemo." *Revista de Filología Española* 47 (1964): 369-77. Print.

Collard, Andrée. "La "herejía" de Góngora." *Hispanic Review* 36.4 (1968). Print.

García Galiano, Ángel. *La imitación poética en el Renacimiento*. Deusto, España: Edition Reichenberger; Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1992. Print.

Greenough, James B., and J. H. Allen. *Allen and Greenough's New Latin Grammar*. Newburyport, MA: R. Pullins Company, 2001. Print.

Gutiérrez, Carlos. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literarios de poder*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2005. Print.

---. "Las Soledades y el Polifemo de Góngora: Distinción, capitalización simbólica y tomas de posición en el campo literario español de la primera mitad del siglo XVII." *Romance Language Annual* 10.2 (1999): 621-25. Print.

Góngora, Luis. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 2015. Print.

Góngora, Luis de. *Soledades*. Madrid: Castalia, 1994. Print.

Huergo, Humberto. "El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el Polifemo de Góngora." *Bulletin of Spanish Studies* 83.2 (2006): 187-212. Print.

Jammes, Robert. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987. Print.

Lehrer, Melinda Eve. "Góngora's Polifemo and Its Classical Predecessors." 1986. 1720A-21a. Vol. 47. Print.

Lozano, Joaquín Roses. "Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora." *Criticón* 49 (1990): 31-49. Print.

Ly, Nadine. "El orden de palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa de las *Soledades*)." *Bulletin Hispanique* 101.1 (1999): 219-46. Print.

---. "Gramática gongorina del hipérbaton." *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*. Ed. Bueno, Begoña Lopez. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011. 83-122. Print.

López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994. Print.

López Viñuela, Ana. *El hipérbaton en Góngora*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996. Print.

Micó, José María. "Un verso de Góngora y las razones de la filología." *Criticón* 75 (1999): 49-68. Print.

Moure Casas, Ana. *Sobre el orden de palabras en latín. Sintaxis opaca y OP*. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos Anejos. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. Print.

Moure Casas, Ana. "El orden de palabras en textos retóricos y gramaticales latinos." *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 27.2 (2007): 61-116. Print.

Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca: Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos, 1997. Print.

O'Reilly, Terence. "A. A. Parker and the Polifemo." *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 85.6 (2008): 69-78. Print.

---. "La agudeza of Góngora in Stanza XI of the Polifemo." *Bolletin of Spanish Studies* 90.1 (2013): 41-53. Print.

Orozco Díaz, Emilio. *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica, 1984. Print.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Polifemo y el estilo heroico. Huellas de la épica latina en el relato gongorino." *Ínsula* (Enero-febrero 2012): 7-10. Print.

Reyes, Alfonso. "La estrofa reacia del Polifemo." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8 (1954): 295-306. Print.

Rubio, Lisardo. *Introducción a la sintaxis estructural del latín*. Barcelona: Ariel, 1982. Print.

Vicente García, Luis M. "El lenguaje hermético en la Fábula de Polifemo y Galatea de Góngora." *Edad de Oro* 23 (2004): 435-55. Print.

Vilanova, Antonio. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. 2 vols. Madrid: C.S.I.C, 1957. Print.

Virgilio, Publio. *Eneida*. Trans. Echave-Sustaneta, Javier de. Madrid: Gredos, 1992. Print.

Vitulli, Juan M. “Polifemo reformado: Imitación, comentario y diferencia en la poética de Góngora.” *Revista de Estudios Hispánicos* 41.1 (2007): 3-26. Print.

La argumentación, “Los románticos y el futuro” en William Ospina

Andrés-Felipe Peralta-Sánchez
Pensacola State College

William Ospina se ha convertido en un referente de la opinión pública colombiana y latinoamericana gracias a su éxito literario y a su compromiso político. Ospina ganó el Premio nacional de literatura en 2006 con su novela histórica *Ursúa* de 2005 y el premio Rómulo Gallegos en 2009 con *El país de la canela* de 2008, a las que se sumará *La serpiente sin ojos* de 2012. En cuanto a sus ensayos políticos, podemos mencionar entre otros *Es tarde para el hombre* de 1994, *El proyecto nacional y la franja amarilla* de 1997, *Los nuevos centros de la esfera* de 2001 (Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas 2003) y *Pa'que se acabe la vaina* de 2013. En éstos se reflexiona sobre la Historia de Colombia, la identidad latinoamericana y el rumbo de la civilización occidental.⁽¹⁾ La originalidad de su pensamiento ensayístico se debe a su crítica de inspiración romántica de los fundamentos y del destino de Occidente. Esta opción lo distancia de las alternativas socialistas, liberales, escépticas o postmodernas de otros escritores hispanoamericanos de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Pero su rehabilitación del romanticismo provoca reacciones apasionadas y radicalmente encontradas, en particular frente a los recursos retóricos y argumentativos usados por el colombiano para lograr la aceptación de su punto de vista. En el presente trabajo nos concentraremos en el análisis de la argumentación del ensayo “Los románticos y el futuro”, germen del libro *Es tarde para el hombre* y cuya perspectiva se prolonga en *Los nuevos centros de la esfera*. Este ensayo argumenta en favor de la tesis principal de Ospina según la cual la actitud vital del romanticismo, es decir, la capacidad de sus representantes de soñar, creer y sacrificar incluso la vida en pro de sus ideales, nos permitirá enfrentar los problemas de la sociedad moderna actual. Los demás textos que

componen el libro aplican la crítica de inspiración romántica a la idea de progreso en “Las trampas del progreso”, a la publicidad en “El canto de las sirenas”, a la medicina en “La mirada de hielo” y a la ciudad en “El naufragio de metrópolis”. El último ensayo, “Los deberes de América Latina”, vuelve su mirada sobre la región para afirmar que “América mestiza” es el continente que guarda las esperanzas de un mundo diferente y que por lo tanto debe asumir su responsabilidad histórica.(2)

El periodista colombiano Andrés Hoyos afirma en su reseña de *Es tarde para el hombre* que este hace parte del conjunto de reacciones provocadas por la caída del “socialismo real” en la intelectualidad latinoamericana. Según Hoyos, Ospina intenta construir una nueva utopía a partir del romanticismo pero su proyecto tiene defectos que lo hacen inviable. Ospina olvida los aspectos positivos de la modernidad y los aspectos negativos del romanticismo construyendo una imagen empobrecida de la racionalidad y de su papel en la crisis de las utopías al final del siglo XX.(3) Debido a lo anterior, le niega cualquier posibilidad a la Ilustración huyendo hacia posiciones irracionales y dejándole las puertas abiertas al fundamentalismo. Por la misma razón desconoce que la racionalidad sigue siendo el criterio imperante en “la teoría económica, la administración de negocios y las ciencias naturales y aplicadas”. Su evocación del romanticismo y su exaltación de lo irracional esconden “...el discurso típico del entusiasmo cripto-religioso”. (4) Finalmente, afirma que es en definitiva un “planteamiento derrotista” y “exasperantemente genérico” al que se necesita oponer un humanismo optimista y valiente (Hoyos).

El Nóbel peruano Mario Vargas Llosa elogia el estilo de *Es tarde para el hombre* debido a su capacidad de atraparnos con su retórica. Afirma que sus tesis pasan

a primera vista como verdaderas porque se trata de un escritor con un estilo poderoso y persuasivo al que compara con un encantamiento y con el canto de las sirenas de la mitología griega. (5) Pero al igual que Hoyos cree que este encantamiento nos distrae de la contradicción entre sus tesis y argumentos ya que su utopía romántica y su crítica de Occidente se fundan en las tradiciones literarias y filosóficas occidentales a las que ataca. Y aunque lo califica como un gran escritor, dice que se trata de un abanderado de la “utopía arcaica indigenista”. (6)

La argumentación de “Los románticos y el futuro” ocupa la segunda mitad del ensayo. La excusa para iniciarla es la respuesta anticipada del autor colombiano a la objeción según la cual el romanticismo no se asemeja al futuro debido a su nostalgia por el pasado y a la oscuridad de sus temas y autores. La objeción es introducida mediante preguntas retóricas que ponen en tela de juicio su valor al describirlo como “...una edad encorvada por la nostalgia, ebria de visiones antiguas (...) insomne e hiperestésica, llena de jóvenes sombríos, de fiebres y de pesadillas...”. Ospina se pregunta: “¿Qué puede prometer para el porvenir algo tan ensombrecido de Edad Media, tan afligido de ruinas, tan confundido de fantasmagorías?” (*Es tarde para el hombre* 28). Y finalmente cuestiona si el romanticismo no se asemeja más a “la enfermedad” y al “pesimismo” que a “la salud” y “la esperanza” (28-29).

El escritor colombiano conoce por anticipado la respuesta a dichos ataques, la cual nos presentará enseguida bajo la forma de una analogía que identifica a la infancia con el romanticismo y a la edad adulta con la tradición que llega hasta el presente. En principio, las preguntas retóricas, sus descripciones y repeticiones parecieran darle más peso a la objeción al otorgarle mayor presencia en el texto, pero se trata en realidad de una

concesión momentánea al adversario que tiene únicamente como finalidad reforzar el valor del propio argumento, capaz incluso de absolver las más fuertes críticas:

Es tal vez allí donde se encuentra el principal secreto del romanticismo. No hay edad de la vida donde haya más llanto y más fiebres que en la infancia, no hay edad más agitada de terrores, más impresionable y más crédula. Y sin embargo, no hay vitalidad mayor que la suya. Esa credulidad, que es una forma de la inocencia, puede ser más saludable que el escepticismo y la suspicacia que caracterizan nuestro tiempo. (29)

El propósito de este pasaje es invertir la jerarquía de valores otorgándole la superioridad a las actitudes infantiles sobre aquellas de la edad adulta. Ospina sustituye en su discurso al romanticismo con la infancia, dando la apariencia de que la Historia es similar al desarrollo de la vida humana y hace énfasis, extendiendo esta personificación, en dos cualidades principales: la vitalidad y credulidad de esta edad, por oposición al escepticismo y la suspicacia adultos. Se repite así un esquema tradicional en el que el romanticismo argumentativo opone al clasicismo una serie de valores y lugares o tópicos comunes: la infancia, con su vitalidad e inocencia, frente a la edad adulta, sensata y escéptica -recordemos aquí la imagen kantiana de la ilustración como una llegada a la edad madura mediante el uso de la razón- (Perelman, *Rhétoriques* 221-224). (7)

El fragmento que contiene la personificación, incluye además una serie de comparaciones. Las comparaciones son procedimientos que instauran relaciones entre dos términos empíricos (más grande, fuerte, bello, etc.) aunque pueden provocar el

rechazo del auditorio incluso cuando son usadas a favor de premisas que éste acepta (Reboul 187). Las comparaciones tienen carácter argumentativo cuando justifican el valor de un objeto a partir de su comparación con otros del mismo género que pueden someterse a los mismos criterios de evaluación (187).

A partir de la relación de similitud establecida entre el desarrollo humano y el de la Historia del pensamiento, las comparaciones en el fragmento confirman las concesiones de las preguntas retóricas al adversario implícito de Ospina, pero le sirven también para proponer que se trata de la edad más vital de todas y en todo caso de una edad más saludable que la edad actual. La comparación debe ser obvia para el auditorio y los elementos comparados deben someterse a los mismos estándares de evaluación. ¿Pero cómo se determina el criterio? ¿Quién lo define? La fortaleza de la comparación, su poder persuasivo, proviene de la suposición de un término de comparación más o menos claro y neutral (Perelman, *L'Empire rhétorique* 103). Este es el caso de las comparaciones matemáticas, pero en la argumentación, dicho criterio está sujeto a la interpretación: el término de la comparación no se impone a todos (104). En el fragmento de Ospina, los términos comparados pueden ser sometidos al análisis haciendo desaparecer su homogeneidad y la existencia de un posible criterio común de evaluación. La comparación por sí sola no es persuasiva y requiere de argumentos subsidiarios para lograr la convicción porque tiende a reducir los objetos y sus relaciones a un plano cuantitativo y formal (108).

Ospina se vale entonces de analogías con el fin de caracterizar la actitud romántica como un augurio primero y enseguida como sana ingenuidad. La analogía propone una similitud de relaciones entre los términos que la componen, no la igualdad, como sucede

con las proporciones matemáticas (145-146). La relación más familiar, el foro, permite explicar y justificar otra relación menos familiar, el tema, al asimilarla a la primera (146). Los términos del tema y del foro provienen de dominios homogéneos, pero el establecimiento de una analogía permite su interacción (148). Dicha interacción se puede extender, lo que favorece la argumentación, pero nunca *ad infinitum*: toda analogía destaca ciertas relaciones ocultando otras (150). Una de las expresiones de la extensión de la analogía es la metáfora, especie de analogía condensada en la que el dominio del tema termina siendo asimilado por el del foro haciéndolos indisociables (152-153). (8)

La admisión de una analogía implica entonces una escogencia de aquello que cabe resaltar en el fenómeno descrito, ilustrado o justificado. Por la misma razón, la refutación de una analogía se lleva a cabo mediante una nueva analogía más apropiada a las concepciones del adversario o más adecuada al objeto y a las similitudes que se quieren destacar (151).

De las observaciones anteriores podemos deducir al menos dos debilidades de las analogías de Ospina: en primer lugar, el enlace entre el tema y el foro de una analogía, dado que se trata de objetos que pertenecen a dos planos de la realidad diferentes, puede denunciarse señalando precisamente esta diferencia que reduce su carácter explicativo y argumentativo a un mero giro de estilo, a una mera similitud que no tiene el valor de prueba (Gross y Dearin 77). De otro lado, la extensión de una analogía que fusiona tema y foro puede lograr efectos persuasivos pero también se expone a la crítica. Así sucede precisamente con la relación que se pretende establecer entre la infancia y la edad adulta con el romanticismo y la ilustración: el colombiano habla de la infancia como si se tratase del romanticismo, sin que medie ninguna transición en el párrafo entre una y otro, remplazando al segundo como término equivalente del primero sin aportar ninguna justificación que se lo permita. En cuanto a la analogía entre el romanticismo, la

primavera, la tradición y el invierno, donde no hay fusión del tema y del foro, se podría objetar que el romanticismo no es un brote de primavera ni la tradición un invierno y que lo que se aplica al clima y a las estaciones es irrelevante en términos de los movimientos artísticos y la Historia de las ideas, a menos de que dicha opinión haya sido justificada previamente. Pero Ospina no ha demostrado en ningún lugar de su ensayo la identidad entre la Historia y el mundo natural a partir de la cual pueda inferirse la reciprocidad en su tratamiento. La analogía en este caso es una amplificación de la tesis propuesta por el colombiano, pero no un argumento que la haga más convincente. Al no haber una justificación que permita trascender del mundo histórico al natural, la analogía queda reducida a una interpretación del autor quien selecciona y describe los términos objeto del debate para sus propósitos. Lo mismo sucede con la personificación del romanticismo que tiende a identificarlo con un niño, enfatizando, es decir, extendiendo en una dirección particular e intencional, los atributos infantiles de la credulidad y la inocencia. De un lado, el comportamiento de un niño y el de los románticos no es idéntico, sólo es similar y, del otro, el primero es únicamente explicativo del segundo si se ignoran las diferencias esenciales entre las dos realidades y la analogía se concentra solamente en los atributos seleccionados, lo que no es el caso, teniendo en cuenta la identificación casi total que Ospina propone entre infancia y romanticismo. Esta extensión de la analogía, la fusión de los términos del tema y el foro, y su interpretación en una dirección específica pueden servir al propósito de Ospina, pero también hacen su refutación más fácil ya que el contraste entre los niveles de realidad de los objetos comparados se pierde y puede llevar al ridículo o la ironía.

La credulidad, asegura Ospina, “es una forma de la inocencia” (Ospina, *Es tarde para el hombre* 29). Dicha credulidad, convertida en inocencia infantil, ha sido

reemplazada por el escepticismo radical que desemboca en la imposibilidad contemporánea de asombrarse frente a la realidad y sus misterios: “Algo nos ha sido quitado y ese algo es el asombro ante lo inexplicable de la realidad” (29). La inocencia crédula y la vitalidad infantil son saludables y preferibles al exagerado escepticismo y sensatez de hoy porque estos nos han llevado a creer solamente en la evidencia y han anulado nuestra capacidad de asombro ante la realidad. La realidad ha perdido su misterio, ocultada por la explicación de la ciencia que no es más que una ilusión, una apariencia (29). La evaluación negativa de la sensatez y del escepticismo radicales se justifica en su efecto principal: la pérdida de nuestra capacidad de asombro frente a la realidad. Razonando de este modo, las analogías desembocan en un argumento pragmático. En este tipo de argumentos un enlace generalmente admitido por el auditorio, el nexo causal, permite transferir el valor de lo admitido por el auditorio a la nueva opinión o tesis introducida por el orador (Perelman, *L'Empire rhétorique* 109). La relación causal entre dos realidades establece las causas de un fenómeno, determina sus consecuencias o valora un hecho a partir de sus consecuencias (110). La eficacia de este tipo de razonamientos depende del acuerdo previo del orador y de su interlocutor sobre los motivos de una acción, su pertinencia y probabilidad en contextos específicos (110). El argumento pragmático permite valorar un hecho a partir de sus consecuencias. Se trata en principio de un argumento muy poderoso ya que al parecer no requiere ser justificado: las consecuencias de un hecho son observables o previsibles, ciertas o presumibles, si se admite la existencia de correlaciones o leyes que aseguran la producción de determinados efectos a partir de las mismas causas en contextos estables (111).

A pesar de estas fortalezas, este tipo de argumento es reduccionista: el valor de una causa es aquel de sus consecuencias. Las jerarquías de valores desaparecen y la

verdad es reducida a la utilidad: "...la vérité d'une idée peut, comme dans le pragmatisme, n'être jugée que par ses effets, l'échec d'une entreprise ou d'une existence pouvant de même servir de critère de son irrationalité ou de son inauthenticité" (111). Pero la objeción más seria contra el argumento pragmático tiene que ver con su aplicación puesto que es difícil establecer de modo tajante las consecuencias de un acto en una cadena de causas y consecuencias, del mismo modo que resulta complicado atribuir ciertas consecuencias a un solo acto cuando estas pueden resultar de una combinación de varias causas (112). El argumento pragmático es sin embargo eficaz, aunque no definitivo en la resolución de una controversia y criticable si, como lo querían Bentham y los filósofos utilitaristas, las consecuencias de un acto se reducen a un cálculo cuantitativo positivo o negativo y se pretende eliminar el recurso a argumentos de otro tipo aduciendo la objetividad del enlace pragmático como enlace fuera de cualquier interpretación posible por parte del interlocutor (112-113).

El argumento usado por Ospina acusa estos problemas puesto que el enlace entre las supuestas causas y su consecuencia depende enteramente de la interpretación del colombiano. El texto no aporta ninguna prueba adicional que legitime el vínculo que pretende establecer, reduciendo el valor del escepticismo y de la sensatez a una única consecuencia negativa que no es más que una suposición del autor. La apreciación que este argumento impone excluye la posibilidad de otras consecuencias positivas del escepticismo y la sensatez. En lugar de argumentos subsidiarios, la argumentación se apoya exclusivamente en recursos de estilo como la repetición y la exageración con los que se pretende comparar la actualidad con aquello que sería preferible y razonable: "Nuestro problema es que somos demasiado sensatos, demasiado cuerdos, demasiado precisos" (Ospina, *Es tarde para el hombre* 29). De otro lado se afirma categóricamente

que la ciencia no revela nada fundamental sobre la realidad, sino que más bien la oculta. Ospina presupone tanto el carácter intrínsecamente misterioso de la realidad como el carácter aparente de la evidencia científica y del lenguaje matemático: “Nos parece que una cosa deja de ser misteriosa por el hecho de que se la enmascare en fórmulas matemáticas” (29). (9)

La argumentación suma una nueva estrategia cuyo propósito es reforzar la tesis de nuestra supuesta incapacidad de asombrarnos hoy frente a la realidad debido a la ceguera producida por la ciencia y el escepticismo. Se trata de un argumento a partir de ejemplos que se vale de casos particulares en los que se presentan oposiciones entre hechos explicados científicamente como la forma infinita del universo y excepcionales como podría serlo que una habitación no tuviese fin (29). Los ejemplos se enlazan mediante anáforas y concluyen en una cita de autoridad de Chesterton según la cual la explicación evolutiva del universo no es incompatible con el carácter milagroso de su creación si admitimos que se trata de un milagro diferido en el tiempo:

Nos asombraría ver flotar un peñasco, pero no nos asombra ver flotar al planeta. Nos inquietaría que una casa no terminara nunca, pero no parece inquietarnos que el universo se prolongue sin fin. Nos parece que una cosa deja de ser misteriosa por el hecho de que se la enmascare en fórmulas matemáticas. Y esto me recuerda una reflexión de Chesterton: “Contra quienes afirman que el universo fue milagrosamente creado de la nada, se levanta la teoría científica moderna, que demuestra que no se trató de un hecho súbito sino de un proceso lento y gradual de evolución y complejización de la materia”.

Y entonces añade: “¿Y a quién se le ocurre que un milagro deja de ser milagro por el hecho de que se lo difiera en el tiempo?”. (29-30).

La referencia a Chesterton sugiere que todos los fenómenos de la realidad e incluso el universo entero pueden continuar maravillándonos a pesar de que la ciencia nos ofrezca una explicación sobre ellos, regla que se induce implícitamente de los ejemplos proporcionados por Ospina. En cuanto a los ejemplos mismos, estos también implican otra conclusión de acuerdo con la cual deberíamos estar en capacidad de asombrarnos por lo cotidiano puesto que somos capaces de hacerlo con lo maravilloso o excepcional. Esta estructura argumentativa corresponde con un caso especial del argumento de doble jerarquía: el argumento *a fortiori* (Perelman, *L'Empire rhétorique* 131-132). El argumento de doble jerarquía pretende que se admita una escala de valores mediante el enlace de cada uno de sus elementos a los de otra escala de valores admitida por el auditorio: “...si l'on veut savoir l'importance respective qu'un journal accorde aux diverses nouvelles, on comparera la grandeur respective des titres qu'obtient chacune d'elles”. (Reboul 183). El ejemplo citado pertenece a una doble jerarquía cuantitativa, pero existen también jerarquías cualitativas sobre las que se fundan los argumentos *a fortiori* como el siguiente que expresa la regla según la cual quien puede lo más puede, aún con mayor razón, lo menos a partir de la superioridad de los hombres sobre los pájaros: “Dieu ayant pris soin de passereaux, ne négligera pas les créatures raisonnables qui lui son infiniment plus chères” (Perelman, *L'Empire rhétorique* 131).

Las dobles jerarquías y el *a fortiori* suponen el acuerdo previo sobre la jerarquía de valores que se utiliza como punto de partida (132). Sin este acuerdo, la jerarquía puede

incluso revertirse. Es así como la máxima que Reboul atribuye a Cicerón “Si l’on a le droit de tuer le voleur, à plus forte raison l’assassin”, puede revertirse hoy en día afirmando que en casos como el de legítima defensa que: “si l’on n’a pas le droit de tuer l’assassin, à plus forte raison le voleur...” (Reboul 184). La refutación de la doble jerarquía procede, en primer lugar, poniendo en tela de juicio el enlace entre las dos jerarquías o cuestionando la jerarquía supuestamente admitida por el auditorio (184-185).

El argumento *a fortiori* de Ospina propone la superioridad de los fenómenos de la fantasía sobre aquellos de la realidad y la preponderancia del asombro sobre la explicación científica: si nos asombramos con la ficción, con mayor razón aún deberíamos asombrarnos con lo real y cotidiano. La jerarquía de valores implícita supone la pertenencia de los fenómenos comparados a una misma categoría esencial y su separación por una diferencia de grado y no de cualidad. En otras palabras, la jerarquía supuestamente usada como punto de partida supone una continuidad entre realidad y ficción, continuidad que carece de respaldo en el ensayo y que puede ser cuestionada a partir de la definición misma de estos dos términos, definición que tradicionalmente los opone y permite definirlos uno respecto del otro. Entonces, tanto la doble jerarquía de este argumento, como la anécdota de Chesterton que la extiende hasta recubrir la totalidad del universo, sólo se sostienen si admitimos como puntos de partida de la argumentación los prejuicios de Ospina mencionados líneas antes sobre el carácter intrínsecamente misterioso de la realidad y su escepticismo frente a la ciencia a la que califica de obstáculo del auténtico conocimiento de la realidad.

En la conclusión del ensayo, el autor colombiano regresa a su tesis inicial para recordarnos que “Lo fundamental de los Románticos no son sus temas sino su actitud” (*Es*

tarde para el hombre 30). A partir de esta distinción elogia la capacidad de los románticos de soñar, creer y sacrificarse. Estos valores son ilustrados aludiendo nuevamente a Byron y su sacrificio por la libertad y añadiendo el caso de Keats y su entrega al ideal de la belleza:

El Romanticismo fue una actitud vital, una edad de sueños y de ideales, a sus hombres no les llenaba la vida el movimiento de los mercados o las noticias de la actualidad, tenían “Hambre de espacio y sed de cielo”, tenían ansia de eternidad, y eran infinitamente capaces de soñar, de creer, y de entregar su vida a esos sueños. Byron creyó en la libertad, y por ese sueño murió a los 36 años en los pantanos de Missolonghi. Keats creyó en la belleza, a ese sueño le dio su vida y de esa fe están llenos sus versos. (30)

Los casos particulares no cumplen aquí la función de ejemplos porque no son usados para respaldar la generalización sobre las características propias de la actitud romántica. Se trata de ilustraciones que refuerzan la presencia de dicha generalización en el discurso puesto que en este momento del ensayo, la tesis se da por admitida por parte del escritor (Perelman, *L'Empire rhétorique* 137). La ilustración no debe ser incontestable como el ejemplo sobre el que se funda una generalización, sino sugerente y atractiva. Su selección y descripción juega un papel muy importante para aumentar la presencia de la regla en la mente del lector. El paso del “Romanticismo” a los románticos “sus hombres” en el fragmento también tiene consecuencias en el papel que juegan los casos particulares de Byron y Keats: de entre los románticos, ellos son los mejores

ejemplares, aquellos que mejor representan los valores del sacrificio y de la entrega propios de la actitud vital romántica. Estas son características de otro tipo de argumento: el modelo o caso particular digno de imitación (140-143). Pero Ospina se cuida de sugerir explícitamente la imitación de dichos modelos, aunque su discurso hace de los románticos modelos de conducta, ya que se trata de casos extremos del sacrificio y de la entrega. Keats entrega su vida a la belleza en sentido figurado, pero Byron lo hace en sentido literal. Y un modelo demasiado eminente o renombrado, un ser perfecto o idealizado, puede desanimar su imitación o permitir que contraejemplos o antimodelos refuten la línea de conducta que se quiere promover (Gross y Dearin 72).

El caso particular de Keats es también usado por Ospina para reafirmar la superioridad de la belleza y del arte a través de una definición del poeta cuyo resultado es la identidad total entre belleza y verdad:

Al final de la *Oda a una urna griega*, nos dice que la verdad es la belleza y que la belleza es la verdad, y que nada más necesita el hombre saber. Y en uno de sus sonetos fundamenta sabiamente esa suerte de religión de la belleza que ha propuesto:

A thing of beauty is a joy forever

(Una cosa bella es alegría para siempre.). (Es tarde para el hombre 30)

Ospina combina en este caso dos técnicas argumentativas: el argumento de autoridad y la definición. El primero se vale del prestigio de la autoridad invocada y de

la identificación entre la persona, sus actos y sus juicios (Perelman y Olbrechts-Tyteca 400-411). Para evitar objeciones o refutaciones, el reconocimiento por parte del lector de la autoridad invocada es indispensable (Perelman, *L'Empire rhétorique* 123). Pero el argumento de Ospina es circular al valerse de las opiniones de un autor romántico para defender al romanticismo.

La segunda técnica argumentativa, la definición, genera identidades argumentativas del mismo modo que lo hace el análisis (87). La identificación del término definido y del término que lo define elude el carácter aproximado de la definición y trata los términos identificados de manera intercambiable (87). La identificación entre la belleza y la verdad en el fragmento analizado funciona precisamente de este modo: favorece la posibilidad de sustituir un término por el otro sin detenerse en su análisis, lo que podría neutralizar el argumento al resaltar características que han sido pasadas por alto. Mientras que las definiciones lógicas son arbitrarias y el sentido de sus términos es convencional, los términos de las definiciones en lengua natural, a menos de que se trate de un vocabulario técnico o especializado, son ambiguos, están sometidos a la valoración y a la interpretación (88). Teniendo en cuenta estas circunstancias, el deseo de imponer una identificación por vía de autoridad, Ospina impone la suya a través de Keats, equivale a la arbitrariedad que ignora la controversia y la necesidad de una argumentación que justifique la escogencia de una u otra definición, sobre todo cuando ésta orienta el razonamiento del orador (88).

La argumentación se detiene en este momento para evocar el relato de la historia trágica del siglo XX. Ospina afirma que: “esta edad de razón es edad de desilusión” en la que el hombre vive sin propósitos y reducido a un consumidor perdido en su propio

confort (*Es tarde para el hombre* 31). La razón, continúa, no puede producir el mismo entusiasmo de la fe por ninguna causa o ideal (31). Enseguida, un largo párrafo enumera, ligando de nuevo mediante una anáfora que enfatiza lo enumerado, todos los efectos negativos de la sociedad moderna. La dirección de la sociedad moderna conduce a efectos perversos cada vez peores, por lo que es necesario volver la mirada hacia el romanticismo que nos descubre la grandeza perdida del ser humano (31). Dicha grandeza ya habría sido reconocida por otros. Una anécdota en la que Napoleón afirma: “He ahí un hombre”, al ver entrar a Goethe, es usada por Ospina para construir un modelo a partir de la eminente figura histórica: nosotros debemos reconocer la grandeza y humanidad de los románticos del mismo modo que Napoleón lo hizo así con Goethe (31-32). La autoridad de Napoleón se erige como modelo quien a su vez reconoce la superioridad del autor romántico alemán.

El ataque constante a la razón y la declaración de superioridad de la religión y del arte podrían llevar a la refutación del romanticismo como una actitud irracional. Ospina anticipa este ataque y responde a él diciéndonos que para los románticos la razón tiene valor, pero no como fundamento sino como instrumento de nuestra relación con el mundo (32). La distinción se justifica en una cita que hace las veces de argumento de autoridad. Hölderlin afirma que “El hombre es un Dios cuando sueña y sólo un mendigo cuando piensa” reiterando así que a pesar de ser necesaria “...la razón no puede ser un criterio de valoración final del mundo” (32).

Las palabras y acciones de Hölderlin que manifiestan su interés por la filosofía y el pensamiento son otro medio para contrarrestar las posibles acusaciones en contra del romanticismo:

Y para que nadie creyera que él (Hölderlin), discípulo de Fichte en Jena, interlocutor apasionado de Hegel y Schelling en su cuarto de estudiantes en Tubinga, pensativo lector de Kant y de Platón, era un mero desdeñoso de la inteligencia o alguien que descuidaba la importancia del pensamiento, dejó escritos en un poema sobre Sócrates y Alcibíades estos versos:

Quien ha pensado lo más hondo

Ama lo más vivo. (32)

El argumento expresado sobre estas líneas corresponde a la técnica de interacción entre el acto y la persona (Perelman, *L'Empire rhétorique* 118-123). Este argumento se apoya en el vínculo entre la persona y sus actos, el cual permite presumir aquellos a partir del reconocimiento del carácter de alguien o viceversa (Reboul 181). La presunción de la estabilidad de dicha identidad funda su responsabilidad, pero también puede destruirla puesto que la libertad y el tiempo permiten el cambio del carácter. De lo contrario, estamos en presencia de la fatalidad, en la que el agente actúa no libremente sino determinado por su esencia, aunque esta determinación pueda servir en ocasiones de excusa o excepción a ciertos comportamientos (182).

Gross y Dearin explican que la interacción entre acto y persona es el modelo de los demás enlaces de coexistencia. A partir de ella opera la distinción entre el ser y sus manifestaciones. La idea de acto implica toda manifestación: juicios, expresión, emoción

y maneras. La identificación entre actos y persona genera interacción debido a la continuidad del vínculo. Esta continuidad permite interpretar los cambios como resultados del contexto o de las apariencias. A pesar de que las conexiones entre acto y persona son tenues si se las compara con aquellas entre un objeto y sus cualidades, es más difícil aislar una persona de sus actos sin que esto parezca parcial y genere inestabilidad. Lo anterior es posible sin embargo, si se establecen normas y reglas para los actos u otros criterios como el de responsabilidad, mérito y culpa para la persona (Gross y Dearin 58). La mayor fortaleza y también debilidad de este tipo de enlaces consiste en la interacción recíproca de las nociones de acto y persona debido a su inestabilidad: el acto puede ser evaluado de acuerdo con su agente y viceversa, especialmente los actos recientes en la idea de la continua construcción del carácter (59).

El ejemplo de Hölderlin propone, dentro de una nueva valoración de la razón desde una perspectiva meramente instrumental, su recuperación como elemento necesario para relacionarse con la realidad y también una reivindicación de los románticos mediante la transferencia de valor de los hechos y opiniones del poeta alemán a su carácter concebido de manera estable y unitaria. Para atacar dicha estabilidad e interacción entre el carácter del poeta y sus actos, sería necesario destruir la unidad de aquel mediante una crítica de su biografía, por ejemplo, o cuestionar sus acciones como excepcionales con respecto a dicho carácter o pertenecientes a un momento de su vida como su juventud en Jena. Finalmente, el ataque a la razón y el elogio de los románticos, dan paso a una exhortación al sueño y al idealismo que declara la incapacidad de la razón, del cristianismo y del positivismo para aportar las soluciones a la crisis de la actualidad. Esta exhortación se dirige a un “nosotros” indefinido, pero culmina con un llamado al protagonismo histórico de los latinoamericanos, mencionados por primera vez en el

ensayo. El escritor colombiano afirma que “necesitamos sueños y propósitos” (Ospina *Es tarde para el hombre* 33) y que le corresponde a la generación del cambio de siglo y a los latinoamericanos, que siempre han visto la Historia como algo ajeno pero que ahora son también sus “protagonistas y víctimas” buscar las soluciones para los problemas de la humanidad (33).

“Los románticos y el futuro” se apoya de manera reiterada en el argumento de autoridad, la analogía, la jerarquía de valores, el modelo y la ilustración entre otros, así como en recursos de estilo que amplifican lo afirmado: la enumeración y la repetición. El ensayo parece deslizarse hacia el elogio y la diatriba abandonando su dimensión crítica mediante los repetidos halagos de Ospina a sus autores predilectos y sus ataques directos a sus adversarios (la modernidad, la razón, la ilustración, etc). A pesar de la novedad que representa Ospina en el campo del ensayo hispanoamericano al optar por un regreso al romanticismo con el fin de reactivar esta crítica de la modernidad en el cambio de siglo, su estilo argumentativo no es persuasivo porque sus argumentos no responden a las posibles objeciones y refutaciones identificadas y estudiadas hasta aquí con la ayuda de los teóricos de la argumentación Perelman, Reboul, Gross y Dearin. Nuestra evaluación confirma las críticas negativas de Hoyos y en particular de Vargas Llosa: el lenguaje poético del escritor colombiano complace a sus lectores, pero una lectura detallada de sus tesis y argumentos delata sus insuficiencias.

Notas

(1). La obra de William Ospina incluye traducciones, artículos periodísticos, poemas, ensayos, novelas, una obra de teatro, una biografía y una introducción a la poesía de

la conquista de América. La siguiente es una lista de sus trabajos más importantes, así como de algunos en los que Ospina explica el propósito de su obra:

- Ospina, William. "Aurelio Arturo. La palabra del hombre." *Morada al Sur y otros poemas*. Bogotá: Procultura, 1986. n.pag. Impreso.
- . *América mestiza. El país del futuro*. Bogotá: Aguilar, 2004. Impreso.
- . "Bitácora del proyecto Bolívar." *Revista Número*, ed. 65 junio-agosto 2010. Web. 23 de julio de 2011.
- . "Conversación." Entrevista por Álvaro Bautista y Jean Paul Margot. 31 de marzo de 1995. *Los dones y los méritos*, de William Ospina. Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, 1995. 5-72. Impreso.
- . *El país de la canela*. Bogotá: Norma, 2008. Impreso.
- . *El país del viento*. Bogotá: Colcultura, 1992. Impreso.
- . "El proyecto nacional y la franja amarilla." *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Editorial Norma, 2006 (1997): 45-111. Impreso.
- . *En busca de Bolívar*. Bogotá: Norma, 2010. Impreso.
- . *Es tarde para el hombre*. Bogotá: Norma, 1994. Impreso.
- . *Esos extraños prófugos de Occidente*. Bogotá: Norma, 1994. Impreso.
- . *La decadencia de los dragones*. Bogotá: Alfaguara, 2002. Impreso.
- . *La escuela de la noche*. Bogotá: Editorial Norma, 2008. Impreso.
- . *La herida en la piel de la diosa*. Bogotá: Aguilar, 2003. Impreso.
- . *La lámpara maravillosa*. Bogotá: Random; Mondadori, 2012. Impreso.
- . "La puerta y el hombre." *Revista Casa de las Américas* 43.230 (Enero-Marzo 2003): 7-8. Web. 22 de septiembre de 2009.
- . *La serpiente sin ojos*. Barcelona: Mondadori, 2013. Impreso.
- . *Las auroras de sangre: Juan de Castellanos y el descubrimiento poético de América*. Bogotá: Norma, 1999. Impreso.
- . "Lo bello y lo terrible." *Hölderlin, sesquicentenario de su muerte*. Bogotá: Fac. Humanidades Univ. Nacional, 1995. 17-37. Impreso.
- . *Lo que se gesta en Colombia*. Medellín: Dann Regional, 2001. Impreso.
- . *Los dones y los méritos*. Cali: Universidad del Valle, Fac. de Humanidades, 1995. Impreso.
- . *Los nuevos centros de la esfera*. La Habana: Casa de las Américas, 2003 (2001). Impreso.
- . *Pa' que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta, 2013. Impreso.
- . *Poesía 1974-2004*. Bogotá: Ediciones Arte Dos Gráfico; Revista Número Ediciones, 2004. Impreso.
- . Ospina, William et al. *Historia de la poesía colombiana*. Ed. María Mercedes Carranza. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 1991. Impreso.

(2). El elogio de América Latina y la responsabilidad histórica son también temas de *América mestiza: el país del futuro*. En especial del capítulo final "El país del futuro" cuya pregunta retórica final implica que la dignidad de los orígenes americanos le permite al continente ser tributario de todos los pueblos: "¿Qué otra cosa podemos pedirle al futuro, sino que nos haga dignos de la antigua y misteriosa condición humana, dignos del planeta que compartimos todos, dignos de su belleza y de sus dones?" (Ospina, *América mestiza. El país del futuro* 241).

(3) "Los grandes fracasos suelen requerir grandes culpables, y el que mencionamos ofrece candidatos en profusión, entre ellos la propia Ilustración, sobre la que se cimentó hace algo más de dos siglos el hoy disputado concepto de 'modernidad';

en favor de dicha condena aboga el hecho de que en los recientes derrumbamientos se vio implicada cierta razón servil, aquella que se ocupaba de articular la teología del Progreso que nos habría de llevar al edén del comunismo, si bien es por lo menos aventurado decir que la crisis actual es consecuencia de la Ilustración per se. Por el contrario, sucedió que por entre los inflexibles límites de un racionalismo débil y esquemático, cuyo narcisismo decimonónico se negaba a considerar todo lo que no cupiera dentro de sus fronteras, se colaron de regreso las religiones o, más exactamente, formas secularizadas de religión que se basaban en afirmaciones irracionales: Dios es la Nación, Dios es el Capital, Dios es el Proletariado, siendo ésta última la que naufragó a la manera de un gran Titanic, con miles de pasajeros "progresistas" a bordo." (Hoyos, "Es tarde para la ingenuidad. Reseña de *Es tarde para el hombre*, de William Ospina"). La "versión empobrecida" a la que se refiere Hoyos sería la del "racionalismo dogmático" habría dejado la puerta abierta a lo irracional en el proceso de secularización de la sociedad que repetiría los mismos esquemas de aquello que combatía y reificaría nociones como la nación, el capital o el proletariado.

(4). Hoyos describe el discurso del entusiasmo cripto-religioso como sigue: "...se habla mucho del alma, de la fe, de la esperanza, de las grandes causas, de los sueños entendidos como un anhelo colectivo, del Hombre con mayúscula, y hasta de lo que "nos fue prometido" por quién sabe qué ignota e ingrata deidad prometedora".

(5). "Toda ficción –afirma Vargas Llosa- es un engaño y todo estilo lo es también. Por eso, hacen tan buenas migas el uno con la otra. El problema surge cuando un pensador, un ensayista (se refiere a Ospina), que escribe no para dar un semblante de realidad a unos fantasmas de la imaginación, sino con el propósito de describir un aspecto de lo vivido, averiguar una verdad o defender una tesis, posee ese temible instrumento encantatorio. Porque, entonces, es capaz, valiéndose de él, mareando y distrayendo a sus lectores con la gracia, elegancia, astucia y coquetería de su estilo hacerlo comulgar, como se dice, con ruedas de molino" ("El canto de las sirenas").

(6). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, de 1996, es un conocido ensayo de Vargas Llosa sobre Arguedas con el que le rinde homenaje pero a la vez cuestiona los fundamentos de su visión utópica e indigenista del continente americano y de la cultura del Perú.

(7). El análisis de la argumentación en diferentes campos del conocimiento conduce a Perelman a señalar el uso preferencial de algunos objetos de acuerdo y técnicas particulares por parte de ciertas escuelas de pensamiento. De acuerdo con sus observaciones, existirían dos tendencias opuestas en el hombre que se servirían de recursos igualmente antitéticos: la del espíritu clásico, caracterizada por el uso de lugares de la cantidad y de valores abstractos, y la del espíritu romántico que fundaría sus juicios en lugares de la calidad y valores concretos. Dichas tendencias o espíritus no corresponden exactamente con el romanticismo y clasicismo históricos sino que se trata de tipos ideales que dan cuenta de las selecciones argumentativas de un modo general en la Historia moderna y que permiten orientar el desarrollo del debate.

(8). "Pour nous, la métaphore n'est qu'une analogie condensée, grâce à la fusion du thème et du phore. À partir de l'analogie A est à B comme C est à D, la métaphore

prendrait l'une des formes « A de D », « C de B », « A est C ». À partir de l'analogie « la vieillesse est à la vie ce que le soir au jour », on dérivera les métaphores « la vieillesse du jour », le « soir de la vie » ou « la vieillesse est un soir » (Perelman, *L'Empire rhétorique* 152).

(9). El desencantamiento negativo de la realidad para Ospina tiene antecedentes en el mundo alemán del que se inspira su crítica. Al respecto, ver el libro de Despoix *Éthiques du désenchantement. Essai sur la modernité allemande du début du 20ème siècle*.

Bibliografía

Gross, Alan G. y Ray D. Dearin. *Chaim Perelman*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois UP, 2010 (2003). Impreso.

Hoyos, Andrés. "Es tarde para la ingenuidad." Reseña de *Es tarde para el hombre*, de William Ospina. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 32.38 (1995): n.pag. Web. 20 de Febrero de 2008.

Ospina, William. *América mestiza. El país del futuro*. Bogotá: Aguilar, 2004. Impreso.

---. *El país de la canela*. Bogotá: Norma, 2008. Impreso.

---. "El proyecto nacional y la franja amarilla." *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Editorial Norma, 2006 (1997): 45-111. Impreso.

---. *Es tarde para el hombre*. Bogotá: Norma, 1994. Impreso.

---. *La serpiente sin ojos*. Barcelona: Mondadori, 2013. Impreso.

---. *Los nuevos centros de la esfera*. La Habana: Casa de las Américas, 2003 (2001). Impreso.

---. *Pa' que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta, 2013. Impreso.

---. *Ursúa*. Bogotá: Alfaguara, 2005. Impreso.

Perelman, Chaïm. *L'Empire rhétorique*. Rhétorique et argumentation Paris: Vrin, 1977. Impreso.

---. *Rhétoriques*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989. Impreso.

Perelman, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l'argumentation*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 2000 (1958). Impreso.

Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris: PUF, 1998. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. "El canto de las sirenas." Reseña de *Es tarde para el hombre*, de William Ospina. *El país.com*. El país, 14 de julio de 1996. Web. 16 de enero de 2008.

---. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de cultura económica, 1996. Impreso.

**Desfamiliarizaciones y discontinuidades: una metapoética de la narración
en *Caza de conejos* de Mario Levrero**

[Salvador Luis Raggio](#)

University of Minnesota-Duluth

Al día de hoy, los alcances estéticos de la narrativa de Mario Levrero (Jorge Mario Varlotta Levrero, Uruguay, 1940-2004) han sido relativamente poco estudiados en el terreno de la crítica académica. Más allá de la reacción inaugural de Ángel Rama a principios de los años 70 acerca de la producción de este autor, de algunos artículos dispersos y breves prólogos que acompañan selecciones de sus cuentos o novelas en colecciones de narrativa, el impulso académico en torno al corpus levreriano ha carecido de planteamientos pormenorizados hasta más o menos el último quinquenio. (1)

En realidad, son los escritores iberoamericanos que publican sus primeros trabajos sustanciales de ficción en la primera década de los años 2000, autores menores de cuarenta años en su mayoría, quienes suelen comentar con mayor frecuencia las implicaciones estéticas de la prosa de Levrero. (2) A pesar de que los préstamos de Julio Cortázar continúan siendo citados hoy en día como grandes influencias cuando se trata de las dislocaciones de lo “real,” Levrero se ha convertido en poco menos de diez años en un autor clave para los nuevos escritores de la región. (3). En su obra no solo subyacen la monstruosidad y la crueldad de la existencia representadas como figuras gelatinosas o fetos contrahechos, sino también sobresale un humor negro decididamente peripatético y absurdo. (4) Aun con la presencia de imaginarios como los de Juan José Arreola o Augusto Monterroso, este humor negro levreriano, plagado de trastornos y situaciones ominosas, no parece tener verdadera rivalidad o siquiera analogía en el archivo de la

ficción iberoamericana de la segunda mitad del siglo XX. De algún modo, la ficción de Levrero ha logrado desmarcarse y crear un microcosmos paradójico, así como una forma de representar el mundo fundada en la discontinuidad, la desfamiliarización del relato aristotélico y los límites de lo soportable. (5)

Tal y como menciona Luis A. Intersimone al hablar del cliché de lo “singular,” las obras de Mario Levrero resisten, en términos generales, el ordenamiento y la tipificación (270). Desde mi punto de vista, los textos firmados por Levrero esquivan ciertos códigos, abrazando, al menos desde el plano filosófico, algunos de los principios de extrañamiento de las vanguardias históricas, y reconfiguran de este modo la tradición narrativa de nuestra región a través de una multiplicidad de formas y contenidos de carácter mutacional. (6) Al mismo tiempo, al compás de sus continuas interacciones con el posmodernismo, principalmente con el afán de hibridación posmodernista, los textos levrerianos distorsionan y desestabilizan nuestra convicción certera acerca de las leyes naturales y el mundo concreto. (7)

Las piezas que componen la serie narrativa *Caza de conejos*, escrita en 1973 y publicada por primera vez en 1986, caen fundamentalmente en esta categorización. En términos generales, *Caza de conejos* parte de una asociación de ideas que simula un “mal sueño,” y narra una cacería absurda y discontinua en un bosque inverosímil, donde los acechadores y las presas intercambian roles y voces hasta el infinito. Se trata, además, de un texto que implica, a partir de la celebración de la discontinuidad y la experiencia ilógica, una metamorfosis del libro como concepto sólido, al tiempo que aboga por la desjerarquización reiterada de la construcción narrativa lineal a través de la mutación lúdica y la desfamiliarización. En *Caza de conejos*, Levrero nos presenta también una

exclusiva metapoética narrativa, un discurso implícito y artístico sobre las posibilidades de la estructura interna del texto, que comenta acerca de conceptos narratológicos como la lógica causal, el tiempo y la verosimilitud sociohistórica al cambiar la tradicional fábula aristotélica por un texto híbrido y mutante donde la referencialidad y el encadenamiento dialéctico se hallan dislocados.

Como punto de partida para hacer una lectura de *Caza de conejos* resulta importante rescatar momentáneamente la definición del recurso literario conocido como *desfamiliarización* o *extrañamiento* y estudiar cómo este constituye uno de los cimientos fundamentales del corpus levrieriano previo a los años 90. (8)

La desfamiliarización u *ostranenie*, tal como la entendemos a partir del trabajo de Viktor Shklovski, consiste primordialmente en separar el contenido de las obras de arte del “automatismo” de la percepción natural, obligando al receptor de la obra a discernir de una forma “extraña,” “singular,” “desfamiliarizada” el contenido de una pieza artística. De acuerdo con Shklovski,

la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la *singularización* de los objetos y el que consiste en *oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción*. El acto de percepción es en [el] arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: *lo que ya está realizado no interesa para el arte*. (60, el énfasis es mío)

Shklovski propone que a través de la singularización o la desfamiliarización de los objetos, el creador es capaz de subvertir los lugares comunes, facilitando otro tipo de apreciación; esta “otra” percepción acerca de los objetos se aleja de lo estrictamente lógico y busca en cambio una particularidad alternativa. Lo *desfamiliarizado*, según Baxter, “make[s] the familiar strange, and the strange familiar” (31).

Para Alan Wall, asimismo, el propósito de la desfamiliarización es:

to set the mind in a state of radical unpreparedness; to cultivate the willing suspension of disbelief. We see and hear things as if for the first time [...] In other words, the conventionality of our perceptions is put into question. We see the world afresh. This requires effort. We do not economize our creative effort in defamiliarization; instead we maximize it. By “making strange” – *ostranenie* – we force the mind to rethink its situation in the world, and this requires an expenditure of effort. (20)

El acto desfamiliarizador, en todo caso, tiene relación a priori con la creación de una *visión* del objeto y no precisamente con su *reconocimiento* (Shklovski 60-61); a través de esta “visión” no convencional será posible repensar y redefinir lo conocido: ver el mundo como si fuera un “mundo nuevo,” emisario de diferentes significados. Este recurso, naturalmente, demanda una alta suspensión de la incredulidad, pero en el caso específico de Levrero, por medio del influjo de una metapoética de la narración, involucra también el cuestionamiento implícito de la representación verosímil con la intención de proponer textos en los que la falta de lógica causal, validez y certidumbre convierte lo

anormal en un elemento central del relato, creando una “fluida continuidad entre vida cotidiana y experiencia extraordinaria” (11), como bien señala Ezequiel De Rosso.

Caza de conejos parte sin duda de una premisa similar a la presentada por Shklovski para resaltar el arte como artificio; en otras palabras, se apoya en la lógica del extrañamiento que singulariza el derrotero de la obra artística para explorar otros modelos discursivos y morfológicos, singularizando tanto la “realidad” de la cacería, en el mundo ficcional, como la percepción y la recepción del texto, en el plano extradiegético.

Tal y como señala Pablo Capanna, los libros de Levrero “suelen no suministrar indicios del contenido; son una pieza más en la enumeración caótica de trozos de realidad minuciosamente aislados para ser ensamblados luego al estilo de Dalí” (300). Existe, desde luego, una composición desfamiliarizadora constante en *Caza de conejos*, aparentemente “caótica,” que se hace posible a partir de la generación de discontinuidades que ayudan a vehicular en este texto no solo la sensación de lo inusual sino también una propuesta distinta respecto de los cánones de la escritura, una metapoética narrativa que se distancia del efecto verosímil de los proyectos realistas más convencionales.

Carmen Pardo, en el contexto de la música experimental, ha dicho que las discontinuidades (sonidos y experiencias sin antecedentes dentro de una composición) son instantes que “afirman que es preciso resistir” (324). Desde el mundo de la ficción, y sobre todo en *Caza de conejos*, Levrero parece referirse a lo mismo, construyendo un universo ficcional que descotidianiza la lógica y la narración lineales para *resistirse* al modelo de representación de la fábula aristotélica, “aquel conjunto de hechos o episodios [cuya totalidad] está vinculad[a] por unas relaciones de causalidad y continuidad en la sucesión temporal” (Estébanez Calderón 187).

Teniendo en cuenta esta sensibilidad estética, podemos presentar la idea de que la prosa de Mario Levrero, como señala Verani, “transgrede los enlaces mecánicos con la realidad reconocible [y] desestabiliza la compulsión referencial de la narrativa realista” (160), todo ello en busca de fabricar un texto morfológicamente mutante que quiebre el encadenamiento ordenado de ideas y la verosimilitud de las formas de representación más tradicionales, ya sea a través de la discontinuidad experimentalista o la fragmentación desfamiliarizadora.

A pesar de haber iniciado su producción a mediados de los años 60 y de haber publicado de manera constante hasta poco antes de su muerte en el año 2004, en un principio aparentemente solo Ángel Rama vio en los textos publicados por Levrero un ejemplo de novedad que mereciera una interpretación teórica. En esta primera lectura académica, Rama indica que a través de la experimentación y las huellas de lo absurdo y lo onírico, Levrero se distancia del realismo urbano, de la “conciencia crítica” y de la impronta nacionalista del grupo de escritores inmediatamente anterior. (9)

Si bien Rama no tiene una certeza total acerca de lo que Levrero podrá construir con dichos elementos en el futuro, llegando incluso a usar la frase “libertinaje de la imaginación” (244), y si bien ideológicamente parece tener una relación más estrecha con los escritores de las décadas del 40 y 50, es a la vez muy claro al señalar que la obra levreriana pertenece a una vertiente heteróclita, cuyas fijaciones apuntan hacia una “irracionalidad de las experiencias que se cumplen en el campo de una realidad que nunca llega a estructurarse lógicamente” (243). Al mismo tiempo, Rama añade que:

en Levrero se manifiesta más nítidamente la experiencia de la inseguridad y variación de la realidad [...] desde sus primeras páginas partimos de una constancia del cambio incesante y de la imprevisión del futuro, no regulable por proyectos lógico-racionales. Detrás de cada uno de sus cuentos y aún detrás de su novela, a pesar del esfuerzo en “reiniciar” su materia dentro de una estructura general más rígida y coherente, encontramos la inseguridad acerca del tramo inmediato, la variación imprevisible que construye la vida. (242)

De acuerdo con Rama, parte de la singularidad de Levrero está conectada con el surrealismo y con ciertas lecciones aprendidas de la estética kafkiana, y es justo reconocer que muy tempranamente atiende a una constante narrativa basada en las tendencias “no regulable[s] por proyectos lógico-racionales.” Rama no se refiere solamente al cadáver exquisito como método constructor, sino también a la representación de pensamientos ocultos y prohibidos como detonantes de aquella “experiencia de la inseguridad y variación de la realidad.”

Ciertamente, la estetización de la interioridad onírica y el sinsentido suelen plasmar en productos culturales de rasgos surrealistas una suerte de superposición del inconsciente, tal y como sucede en obras universalmente celebradas como *Las tetas de Tiresias*, *Un chien andalou* o *Los campos magnéticos*. En los relatos de Levrero, en todo caso, y un ejemplo por excelencia es la serie narrativa que compone *Caza de conejos*, esta superposición controla fundamentalmente la continuidad de la narración al romper el orden lineal, optando por una fragmentación ilógica que emula la incoherencia de los pensamientos recónditos y antirreferenciales. Como ha anotado Hugo Verani, el mundo

de Levrero “es un mundo pesadillesco en el cual sucesos anómalos trastornan el acontecer cotidiano, generando procesos interiores atormentados e inestables, portadores de un simbolismo difuso e inaccesible a la razón” (158).

Al resaltar la importancia de lo visual en la escritura del autor de *Caza de conejos*, Jesús Montoya Juárez ha atendido también a este tipo de construcción onirista y difusa llamándola “póetica efrástica” (“El lugar de Mario Levrero”), aludiendo a la representación verbal de una obra pictórica, pero quizá la conexión más apropiada sea la cinematográfica/audiovisual y la relación de la obra de Levrero con el montaje discontinuo o yuxtapuesto, que a la vez que desfamiliariza también construye un poética metaficcional. (10) Lo realmente significativo, en todo caso, es que el cuestionamiento de los efectos de una narración lógica y la impronta de la incoherencia — aquella *resistencia* a la representación tradicional— llegan a fusionarse en varios textos de Levrero. Como ejemplo de esta recurrencia Montoya Juárez señala que en el relato “Los muertos”:

son aceptados por parte del narrador los elementos incoherentes con el funcionamiento de las leyes de la causalidad vigentes en el mundo físico. Conviven en el universo “realista”, con lo fantástico o lo extraño, que emerge generalmente bien de la interioridad de lo inconsciente individual, identificado con lo exiliado o reprimido en la subjetividad, bien en los comportamientos incoherentes de los otros, en el espacio de lo cotidiano. (*Realismo del simulacro* 218-219)

Ya en su reseña sobre “Gelatina,” Elvio Gandolfo aludía a la “atmósfera ambigua” del relato y a una unión de dimensiones opuestas (19), insinuando extrínsecamente cierto parecido temático con una serie de televisión como *The Twilight Zone (La dimensión desconocida, 1959-1964)*, cuya locución de apertura, narrada en voz en off por Rod Serling, señalaba lo siguiente: “You’re traveling through another dimension, *a dimension not only of sight and sound but of mind; a journey into a wondrous land whose boundaries are that of imagination.* That’s the signpost up ahead—your next stop, the Twilight Zone” (el énfasis es mío).

Dicha dimensión “desconocida,” conectada a lo fantástico y lo ilógico, se hace fundamental en la escritura de Levrero, ya que no solo puede ser apreciada por los sentidos típicos de la vista y el oído, que suponen una relación empírica con la materia, sino también por la imaginación desbordada (procesos abstractos y oníricos que modifican las relaciones concretas y las prácticas de causa-efecto y análisis-síntesis). Esta percepción distinta, que supone a la vez un tipo de representación más cercano a la interpretación de los sueños del psicoanálisis, a las vanguardias históricas y a la escisión respecto de las leyes de la causalidad, ocupa en los textos levrerianos un rol cardinal que disloca lo esperado por el receptor de la obra, donde no solo la forma sino también el discurso, como apunta Sergio Capurro Álvarez, “se impregna de unidades de sentido que tienden a despistar al lector” (161).

En este caso, Capurro Álvarez alude a la misma constante que Rama señalaba en un inicio, “la inseguridad acerca del tramo inmediato” (Rama 242), y a lo que Pablo Fuentes ha entendido también como distanciamientos respecto del realismo en muchos textos del autor de *Caza de conejos* (315-318).

Varios de los protagonistas de Levrero, siguiendo otra vez a Capurro Álvarez, se instalan: en lo irreal, en lo fantástico, en mundos cerrados configurados sobre lo irracional y la transgresión de las leyes físicas y/o naturales. Lo cotidiano, tal como lo conocemos, no existe o se presenta al lector *en forma tan perturbada que se hace irreconocible* como, por ejemplo, en “Aguas salobres”, “El crucificado” o *Caza de conejos*. (309; el énfasis es mío)

Esta marca, la de la perturbación de lo reconocible, nos suele indicar que muchas de las obras de Levrero se desprenden de lo cotidiano para generar desconcierto, escapando a las definiciones concretas del procedimiento narrativo realista y despojando al lector de la seguridad que requiere para sostenerse firme ante la experiencia de la obra de arte. La incertidumbre, a diferencia de lo que sucede en las propuestas puramente góticas o fantásticas, radica aquí en la resistencia a la fábula aristotélica y en la creación de un artefacto literario que desarticula los modos y los afectos a los que el lector está habituado. En *Caza de conejos*, Levrero narra un sinsentido a la vez que reflexiona metapoéticamente sobre los códigos formales y las elecciones que pueden manifestarse en un texto de ficción.

Para Levrero el pasado experimento artístico de las vanguardias históricas, siguiendo la relación vanguardia y posmodernidad formulada por Huyssen (153), deja atrás el proyecto meramente político y se instala en la estrategia lúdica y “acrítica” que opta, mediante la transformación de las formas imperantes, por la perturbación de la

doctrina de la referencialidad mimética y la desestabilización de la validez que deriva del razonamiento causal. *Caza de conejos* es tal vez el ejemplo más tajante de esta directriz dentro del corpus levreriano, ya que el juego de discontinuidades y mutaciones presentes en el texto confirma la “corriente alternativa,” la “asimetría” y la “arquitectura irregular” que Pablo Fuentes destaca como partes elementales de la escritura del autor (318), brindándonos una metapoética narrativa que, como ya hemos señalado, busca constantemente alejarse de la narración tradicional al plantear la construcción de textos alternativos.

Siguiendo la división que emplea Jorge Olivera (331-334), el corpus levreriano puede partirse en dos grandes modelos: el ficcional (el Levrero enteramente “imaginativo” hasta fines de los años 80) y el autobiográfico (que abarca aproximadamente los últimos quince años de su producción). *Caza de conejos* es sin duda parte del primero de ellos y quizá uno de los trabajos más experimentales del mismo. Olivera menciona que esta etapa levreriana está guiada por rasgos que “contribuyen a desestabilizar la narración en primera persona: el desdoblamiento, la percepción extraña de la realidad, el onirismo, el desprendimiento de las leyes de la causalidad y la fragmentación” (334). Capanna, por otro lado, ha distinguido el tema de la metamorfosis como recurrente en varios textos de Levrero (300), un rasgo que ha sido reconocido también por Fuentes, ya no solo relacionándolo con ciertos personajes que desestabilizan el ideal corporal humano sino también con la “metamorfización constante” de los espacios físicos (311).

Entre los ejemplos que he estudiado y que pueden inscribirse en esta línea temática mutacional destacan sin duda el relato “Gelatina” (1968), acerca de una gran pasta

cremosa que ocupa Montevideo, alimentándose del entorno y modificando la vida de sus personajes marginales, (11) así como los textos “Noveno piso” (1972), una alegoría acerca del paso del tiempo centrada en un hombre que debe subir al piso nueve de un edificio mientras todo a su alrededor se deteriora, “Capítulo XXX” (1984), la historia de un joven que se transforma en un ser de aspecto vegetal después de enterrar tres misteriosos huevos rojos en su casa, y el relato “Aguas salobres” (1983), cuya trama narra el asenso al poder de un feto malvado que cambia radicalmente la vida de un pueblo habitado por seres asimétricos.

Los tópicos literarios de la mutación, la metamorfosis y el cambio, ya sea al asociarse con lo espacial o lo corporal, son parte de las fijaciones temáticas de Levrero en varios pasajes de aquella etapa creativa que la crítica ha denominado “ficcional.” Sin embargo, nos parece importante reconocer también la importancia de la transformación del texto en sí, de la estructura interna, que pasa de lo que sería una segmentaridad “dura,” partiendo de las ideas de Deleuze y Guattari, a una línea de fuga que modifica dramáticamente las relaciones narratológicas con los dispositivos artísticos convencionales, en este caso con los dispositivos de la literatura puramente verosímil, de la que Levrero se distancia en su etapa ficcional al utilizar el sincretismo de géneros y lenguajes, así como la mezcla de estructuras inconexas en mutación.

Si leemos *Caza de conejos* partiendo de la idea de la mutación estética y cultural, tanto las discontinuidades, los desdoblamiento del narrador y las fragmentaciones que componen la obra, pueden ser leídos como una forma de implementar, a partir del artefacto literario, “variabilidad y actos de disenso que fluyen gracias a principios de transformación y a un potencial de cambio e inminencia” (Raggio 28). En otras palabras,

a partir de este “factor mutante,” Levrero desestabiliza, desmonumentaliza y descentra lo típico, resistiéndose a los modos tradicionales de expresión y a la representación lineal y verosímil.

Caza de conejos es una serie narrativa compuesta por un prólogo, un epílogo y una centena de fragmentos breves que conforman una *nouvelle* de “cualidades camaleónicas” (Intersimone 271); camaleónica, como la describe Intersimone, porque la premisa de la obra es confundir al receptor a través de fragmentos antirreferenciales e inconexos que mutan constantemente, de los cuales además deriva la idea de un montaje consciente —pero a la vez ilógico— que añade extrañeza a una obra que de por sí tiene ya una trama bastante desfamiliarizada. (12) A simple vista, el planteamiento de la obra nos engaña por su simpleza: “Fuimos a cazar conejos,” indica la primera línea del fragmento titulado “Prólogo,” y a continuación el narrador expone lo siguiente: (13)

Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Teníamos sombreros rojos. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Otros llevaban las manos vacías. Laura iba desnuda. Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Teníamos un plan completo. Todos los detalles habían sido previstos. Había cazadores solitarios, y había grupos de dos, de tres o de quince. En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes. (Levrero 7)

Fuera del evidente humor negro que cae en lo absurdo (una cacería pensada detalladamente y al estilo militar, capitaneada por un idiota, pero en la cual nadie piensa

obedecer órdenes), este primer fragmento marca el tono del resto de la serie y nos advierte acerca de la poca claridad que encontraremos en el libro debido a la manera en que lo aparentemente cotidiano se descotidianiza para crear un efecto siniestro a partir de una comunidad imaginaria unida por el sinsentido. Levrero reafirma así la subversión del concepto de mimesis para formular en cambio una diégesis con reglas muy particulares.

La primera dislocación de la cacería común y corriente a la que nos enfrentamos se presenta cuando el narrador hace una enumeración del armamento que llevan con ellos: “ametralladoras, cañones y tanques,” herramientas totalmente ajenas a la caza y más próximas a un conflicto bélico. El mismo narrador luego comenta que algunos “llevaban las manos vacías,” desdibujando un tanto la imagen de la guerra armada, para después añadir otro elemento perturbador al exponer la desnudez de una cazadora llamada Laura, quien durante el resto de la narración aparecerá siempre del mismo modo, asociada a la sexualidad libre, la naturaleza y el deseo, y como un recordatorio de la incontinencia del bosque. Asimismo, *Caza de conejos* plantea una oposición espacial al enfrentar los terrenos del “bosque” y el “castillo.” Una de las pocas certezas que nos provee la narración es el hecho de que el bosque simboliza el aspecto peligroso y oscuro del inconsciente, donde suceden las mayores atrocidades y absurdos (en su versión, Levrero incluye monstruos marinos y elefantes), mientras que el castillo es representado como un espacio de descanso y salvación, al menos hasta que los capítulos LXXVI y LXXVIII nos relatan el asedio y la toma del castillo por parte de los conejos. (14)

Los fragmentos I y II, que en una narración convencional deberían brindarnos claves sobre el soporte de la acción o la descripción exhaustiva del espacio y el tiempo

de la historia, continúan desfamiliarizando las leyes naturales de la cacería y, de manera arbitraria, fracturan el hilo conductor al presentar las primeras discontinuidades del texto:

I. Yo sentía pinchazos en las piernas. Al principio no les daba importancia; lo atribuía al pasto y a los yuyos. Pero luego, cuando el dolor fue subiendo, y un poco más tarde aún, cuando el dolor y el mareo me hicieron vacilar y caer, vi –antes de que la vista se me nublara y cuando mi cuerpo comenzaba a retorcerse en los espasmos de la muerte–, vi la araña con ropas de cazador y sombrero rojo, y mirada perversa y divertida, arrojándome sin pausa los darditos envenenados a través de su pequeña cerbatana.

II. Al oso amaestrado lo habíamos disfrazado de conejo, y bailaba en el bosque, saltaba en el bosque y movía las orejas blancas del disfraz. Era penosamente ridículo.
(Levrero 7)

En esta obra, “la cohesión y [la] coherencia,” como señala Intersimone, “no son implícitas” (271). Atendemos primero, siempre recordando que el fragmento anterior al número I es el Prólogo, a una exposición por parte del yo narrador acerca de unos misteriosos “pinchazos en las piernas” que le ocasionan varias molestias y “retorcerse en los espasmos de la muerte,” para después comprender que los pinchazos son en realidad dardos lanzados por una “araña con ropas de cazador y sombrero rojo.” En este caso, Levrero no solo rompe la lógica del mundo concreto con la humanización de la araña, sino que plantea una discordancia en la historia respecto del futuro del narrador-protagonista, ya que si siguiéramos el hilo conductor y la lógica del fragmento, “los

espasmos de la muerte” representarían el fin del cazador, víctima del envenenamiento arácnido. Lo singular, no obstante, es que nunca alcanzamos un desenlace natural, típico de una muerte en dichas condiciones, debido a la dislocación de la cadena narrativa que sustenta el referido fragmento y la obra en su totalidad.

El fragmento número II, en cambio, y a pesar de su concisión, implica una discontinuidad ascendente. El yo narrador, víctima de los dardos en el fragmento I, muta a un nosotros múltiple que se refiere ahora a la comunidad imaginada del Prólogo (aquella secta, grupo o asociación de cazadores indescifrables). A su vez, esta pieza disloca de forma categórica la narración lineal (que ahora solo se sustenta en la premisa general de la caza disparatada y ya no en una ley de causalidad específica o en una supuesta secuencia numérica que “ordena” una serie). Levrero inserta de este modo un oso disfrazado de conejo por los propios cazadores, quienes pierden el tiempo que deberían dedicar a la caza observando el baile de un mamífero carnívoro convertido en bufón. De allí, desde luego, que Intersimone proponga una lectura bajtiana de este texto, enfocándose en lo carnavalesco de “la humanización de animales y la animalización de humanos” (275).

Las variaciones y las mutaciones en *Caza de conejos*, en todo caso, se entrelazan con un mundo onírico donde confluyen distorsiones, humorismo y una serie de imágenes que se contradicen entre sí, sobre todo si recordamos que, de acuerdo con el fragmento número VI, en el bosque donde sucede la historia está “prohibido cazar conejos” (12). (15) Con relación a los mismos rasgos desfamiliarizadores, Verani ha apuntado que “por medio de estas proyecciones imaginarias, refugios de una conciencia disociada, se ahonda

en una suspensión onírica, en un ensamblaje de componentes heterogéneos que desautomatizan la lectura convencional” (172).

Esta sensación de vivencia “surrealista,” en todo caso, se acrecienta al prestar atención a las dieciocho ilustraciones de Pilar González que acompañan la primera edición uruguaya del libro, mucho menos humanizadas y definibles que los celebrados dibujos de Sonia Pulido en la versión publicada en España en 2012. (16)

En las ilustraciones de González, la acuarela, a través de una técnica de lavado, superpone figuras amorfas de apariencia carnavalesca (conejos, cazadores y guardabosques estrambóticos) pintados con tonalidades sepias y grisáceas; asimismo, el contraste entre el papel blanco, espacio vacío que contiene a las figuras dentro de la composición onirista, y las sombras de aspecto biomorfizado, crean una oposición siniestra que termina fusionando paratextualmente los límites entre un libro infantil y un cuento de horror.

Ya hemos mencionado que las discontinuidades en *Caza de conejos* son parte fundamental de la política de extrañamiento de la obra, o de lo que Verani denomina “la pérdida del sentido de lugar” (161). Muchas de estas discontinuidades, sin embargo, no se presentan solamente a través de la fragmentación o la yuxtaposición de piezas absurdas sino también por medio de los frecuentes desdoblamientos del narrador.

Al inicio de la historia, por ejemplo, creemos estar ante una primera persona protagonista, un cazador que procederá a detallar las aventuras de un grupo de personas que caza roedores de una manera bastante singular. Al cabo de unos pocos fragmentos, no obstante, esta lectura va alterándose y mutando cuando el grado de confiabilidad del

narrador y su punto de vista varían, pues si bien continúa predicando absurdos y realzando la farsa, lo hace ya asumiendo distintas personalidades. En el fragmento número VII, por ejemplo, no nos queda muy claro si quien habla es el cazador original, una araña o un híbrido cazador-araña (14). La misma falta de certeza y desfamiliarización nos invade en el fragmento XII, donde alguien que podría ser un cazador enloquecido o un conejo envidioso y humanizado relata sus razones para fabricar complejas trampas para atrapar cazadores (20). Siguiendo esta línea, un punto de dislocación y desdoblamiento concreto es la discontinuidad ubicada entre los fragmentos XIV y XV, el primero narrado por un guardabosques y el segundo por un cazador “auténtico” que condena a los “falsos cazadores”:

XIV. En ocasiones me gusta pasarme al bando de los guardabosques; entonces se produce un desequilibrio entre las fuerzas, y los cazadores son derrotados con facilidad. Nosotros, los guardabosques, no sufrimos ninguna baja.

XV. Dicen que van a cazar conejos, pero se van de pic-nic. Bailan alrededor de una vieja victrola, se besan ocultos tras los árboles, pescan o fingen pescar mientras dormitan; comen y beben, cantan cuando vuelven al castillo en un ómnibus alquilado que siempre resulta demasiado pequeño para todos. Los conejos aprovechan los restos de comida. También es frecuente que los falsos cazadores, borrachos, olviden su victrola. Entonces los conejos bailan hasta el amanecer, a la luz de la luna, al son de esa música alocada y antigua. (Levrero 22)

El desdoblamiento del narrador, su insistente mutación en formas completamente variables: araña, conejo, cazador, cazador “auténtico,” guardabosques, etc., no solo produce cierto extrañamiento sino que destotaliza el relato —la fábula aristotélica— como un acto de lectura causal y lineal, ratificando de nuevo que en mucha de la obra de Levrero somos testigos de una “acumulación de situaciones excéntricas y de encuentros fortuitos” [que suspenden una y otra vez los] “mecanismos psicológicos previsibles” (Verani 163). Esta postura levreriana es en realidad indicativa de un interés que va más allá del simple experimento y refuerza a la vez el planteamiento consciente de una metapoética narrativa que se resiste a ser encasillada dentro de un solo modelo de representación.

De este modo, *Caza de conejos* cobra relevancia metaficcional cuando, de forma reflexiva, el narrador —mutando nuevamente— le recuerda al lector que está ante una obra de ficción acerca de conejos:

Para escribir historias de conejos, es preciso dejarse crecer un bigote sedoso y espeso. Después se hace inevitable pasarse varias horas acostado en la cama, mirando el techo, mientras los dedos, inconscientemente, acarician con curiosidad y ternura la novedosa mata. Luego de un tiempo, los dedos se acostumbran a su presencia y la van olvidando; pero, mientras tanto, las historias de conejos surgen solas, inexorablemente.

(42)

Aunque cabe la posibilidad —dentro de un universo ficcional tan carnavalizado e ilógico—, de que este fragmento esté siendo narrado por una araña, por Laura o por un conejo novelista, no deja de ser cierta la conexión metaliteraria y la posibilidad de la invasión de la Historia por un autor-narrador ficticio que está por encima de la persona intradiegetica (ya sea esta singular o plural). Lo más significativo, sin embargo, es que la experiencia de la discontinuidad, las deliberadas singularidades y el flujo metaficcional que aparece de tanto en tanto añaden fuerza a la mutación y a la condición heteróclita del texto, que en conjunto aparenta estar siempre en un proceso inminente de modificación. En este sentido, *Caza de conejos* cuenta con una pieza clave, designada con la numeración romana LXVII, que a mi entender compendia no solo la metapoética de la narración y el acto de construcción del artefacto escritural sino también la eterna mutación de la forma y el significado:

Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de «Caza de conejos», que se trata en realidad de una fina alegoría que describe paso a paso el penoso procedimiento para la obtención de la Piedra filosofal; que, ordenados de una manera diferente a la que aquí se expone, resultan una novela romántica, de argumento lineal y contenido intrascendente; que es un texto didáctico, sin otra finalidad que la de inculcar a los niños en forma subliminal el interés por los números romanos; que no es otra cosa que la recopilación desordenada de textos de diversos autores de todos los tiempos, acerca de los conejos; que es un trabajo político, de carácter subversivo, donde las instrucciones para los conspiradores son dadas veladamente, mediante una clave preestablecida; que el autor sólo busca autobiografiarse a través de símbolos; que los nombres de los personajes

son anagramas de los integrantes de una secta misteriosa; que ordenando convenientemente los fragmentos, con la primera sílaba de cada párrafo se forma una frase de dudoso gusto, dirigida contra el clero; que leído en voz alta y grabado en una cinta magnetofónica, al pasar esta cinta al revés se obtiene la versión original de la Biblia; que traducida al sánscrito, el sonido musical de esta obra coincide notablemente con un cuarteto de Vivaldi; que pasando sus hojas por una máquina de picar carne se obtiene un fino polvillo, como el de las alas de las mariposas; que son instrucciones secretas para hacer pajaritas de papel con forma de conejo; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal para atrapar conejos; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal de los conejos, para atrapar definitivamente a los hombres. Etcétera. (Levrero 37)

Esta relación de probabilidades y apariencias múltiples alude al cambio, a la posibilidad del etcétera y a una estrategia mutacional. Se trata de un texto que puede transformarse y en esa subversión discontinua y sin sentido lógico convertirse en discurso acerca de la variabilidad de la escritura, proponiendo otra manera de contar y representar. Esta forma alternativa de narración permite, en definitiva, el sincretismo de las formas y la existencia de un híbrido genérico y mutante, distanciado del relato aristotélico en el cual los lectores suelen resguardarse para eludir la incertidumbre suscitada por la desfamiliarización.

Según Pablo Fuentes, las particularidades de la obra de Levrero pueden entenderse desde el concepto de la desigualdad: “es una narrativa definida por y desde la asimetría, temática y estructural” (318). Esta asimetría, desigual porque cambia y destotaliza, propone transformaciones de lo típico para abrir un espacio de resistencia, donde

inclusive las convenciones del propio texto tienden a la mutación (algo ejemplificado en toda la serie y sobre todo en la absurda enumeración de posibilidades del fragmento LXVII). Dicha interpretación queda sin duda manifiesta en el Epílogo de *Caza de conejos*, una mutación del Prólogo que al reutilizar imágenes ya conocidas por el lector crea nuevas imágenes, nuevas proyecciones ilógicas que parten del extrañamiento de la narración:

En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes. Había cazadores solitarios y había grupos de dos, de tres o de quince. Todos los detalles habían sido previstos. Teníamos un plan completo. Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Laura iba desnuda. Otros llevaban las manos vacías. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Teníamos sombreros rojos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Fuimos a cazar conejos. (Levrero 48)

La mutación y la desmitificación del relato “conocido” por el lector, así como la dislocación de la cadena causal, que en el Epílogo además rompe la supuesta verosimilitud del Prólogo, propone en *Caza de conejos* un texto “en transformación” y una poética metaficcional que se resume en la tesis de la reconfiguración morfológica constante (el extrañamiento de las convenciones narrativas, la resistencia a un molde tradicional en Occidente). Es por esta razón que algunos críticos han sugerido la carencia de argumento en el libro, ya que por medio de la estrategia del absurdo y la variación de

la “forma” a través de discontinuidades, el tiempo y la acción natural en *Caza de conejos* aparentan haber sido omitidos. Ambos conceptos, sin embargo, persisten en la obra, pero ya no como se plantearían en una narración de estructura convencional, sino como una mutación del relato aristotélico y a la vez como una metapoética narratológica extremadamente consciente. En este texto atípico, Mario Levrero parece señalar que la desfamiliarización en el arte implica no solo otra forma de representar la realidad, sino también una manera alternativa de fabricar y construir internamente artefactos de representación.

Notas

(1). El 2013 parece ser el año de la reivindicación por parte de la crítica de la obra de Mario Levrero, específicamente con la aparición de dos volúmenes: *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel De Rosso, y *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, trabajo académico de Jesús Montoya Juárez. Del mismo modo, más allá de los ensayos firmados por Pablo Fuentes, Hugo J. Verani y Luis A. Intersimone, habría que mencionar la tesis doctoral de Jorge Olivera: *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* (2008) y la del propio Montoya Juárez: *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata* (2008). Para una lista mucho más detallada de textos recientes en torno a Levrero recomendamos el artículo periodístico “Explosión: El nombre de Mario Levrero inunda las librerías”, firmado por Ramiro Sanchiz en el suplemento cultural del periódico *La diaria*.

(2). Montoya Juárez ha resaltado una lista de relaciones en la que figuran autores uruguayos nacidos en los 70 como Inés Bortagaray, Fernanda Trías y Ramiro Sanchiz (“El lugar de Mario Levrero”). Para el resto del mundo hispánico valdría la pena subrayar la importancia que tiene Levrero, desplazando a algunos autores canónicos del Boom, en una selección como la incluida en la antología *Asamblea portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos* (2009).

(3). La vigencia de Cortázar como un autor que continúa influyendo en la desarticulación del concepto de lo “real” a través de la interferencia de la incertidumbre y la ruptura de las leyes naturales puede verse en la actualidad tanto en libros de cuentos de Alberto Chimal (México), Solange Rodríguez Pappe (Ecuador), Alexis Iparraguirre (Perú), Gabriela Arciniegas (Colombia) o Marina Perezagua (España) como en el reciente volumen de crónicas y ensayos *Cortázar sampleado. 32 lecturas iberoamericanas* (2014), compilado por Pablo Brescia.

(4). Este rasgo humorístico, según Laura Flores, “oficia de válvula de drenaje de la angustia y el sinsentido” (1210).

(5). Aunque no es parte de la antología, Levrero, junto a autores como Felisberto Hernández, Marosa Di Giorgio y Armonía Somers, comparte aquella “rareza” planteada por Ángel Rama en el compendio *Aquí cien años de raros*, donde se resalta la manera en que ciertos narradores uruguayos se desprenden en sus obras de “las leyes de la causalidad [y] trata[n] de enriquecerse con ingredientes insólitos” (9).

(6). Por “mutacional” entendemos aquellos principios estéticos e ideológicos provocados por un afán de variación, donde la desjerarquización de las verdades fijas y los discursos dominantes se plantea a partir de la fluidez de la transformación del “cuerpo” textual (Raggio 25-30).

(7). Como señala Verani, “la posmodernidad designa una estética pluralista que pretende derribar todo tipo de fronteras convencionalmente aceptadas [...] trae, además, un cambio fundamental de actitud, redescubre la diversidad cultural” (129).

(8). A partir de la década del 90 la obra de Levrero se interna en lo que De Rosso ha llamado una “literatura del yo” (16), Montoya Juárez “lo testimonial ficcionalizado” (“El lugar de Mario Levrero”) y Jorge Olivera “discurso autobiográfico” (343), distanciándose de lo fantástico, el extrañamiento y el humorismo absurdo para dar paso a una suerte de realismo experimental donde el referente concreto es su propia vida. Obras como *Diario de un canalla* (1986-1991), *El portero y el otro* (1992), *El discurso vacío* (1996) y el volumen póstumo *La novela luminosa* (2005) son parte de esta última etapa de su producción.

(9). La literatura de Mario Benedetti sería uno de los ejemplos más populares de la promoción que precede al autor de *Caza de conejos*. Cabe resaltar asimismo que hacia fines de los años 60 el escritor Elvio Gandolfo ya había elogiado en la revista *El lagrimal trifurca* el relato largo de Levrero “Gelatina” (1968), siendo uno de los primeros en subrayar en el autor la tensión entre lo cotidiano y lo absurdo. Pensando, por otro lado, en una hipótesis que explique la falta de crítica académica acerca de Levrero, se podría suponer que la preocupación que hubo por la denominada “generación fantasma,” que Mabel Moraña entiende como de “expresividad autocensurada” (11) debido a la hiperpolitización y a los actos de lesa humanidad provocados por el gobierno cívico-militar de 1973, desplazó el estudio de un autor atípico como Levrero, quien además solía ser visto por los críticos como un simple representante de subgéneros “menores” como el policial o la ciencia ficción.

(10). El cine surrealista de René Clair y Luis Buñuel, así como la neovanguardia francesa de los años 60, practica este tipo de discontinuidad, experimentando constantemente con el montaje y proponiendo su propia teoría acerca de la narración. La conexión de Levrero con el cine, en todo caso, no se basa en una simple suposición sino en sus propias declaraciones. En el autoreportaje “Entrevista imaginaria con Mario Levrero,” Levrero señala que “no cultiv[a] las letras, sino las imágenes” (1174) y resalta también que es un “error buscar fuentes exclusivamente literarias para la literatura, como si un fabricante de quesos tuviera que alimentarse exclusivamente de quesos. Antes de

escribir traté de hacer cine, hasta que me di cuenta de que en Uruguay era imposible. Terminé escribiendo porque era mucho más barato [...] creo que el cine, la música, los amigos, las mujeres, las hormigas, el mar, y etcétera, me han influido tanto o más que los libros” (1175).

(11). Premisa similar a la de la película de ciencia ficción *The Blob (La mancha voraz)*, 1958).

(12). Intersimone ha señalado que “topológicamente [*Caza de conejos*] forma arborescencias y ramificaciones laterales. No hay en verdad progreso en la trama porque no hay trama. No hay centro ni una línea argumental que guíe al autor” (277). Aunque puede considerarse verdadero el hecho de que el texto remite a la formación de “arborescencias,” creemos también que *Caza de conejos* no carece precisamente de una trama, sino que plantea otra manera de desarrollarla. Esta obra en realidad subvierte el concepto de *fábula* –entendida desde el punto de vista aristotélico: hechos o episodios vinculados por relaciones de causalidad y de continuidad–, pero la trama, la secuencia y los detalles que el narrador o narradores cuentan, sí está presente, aunque de una manera extremadamente desfamiliarizada. Del mismo modo, queda claro también que el discurso implícito de la obra versa sobre el texto literario como cuerpo metaficcional y mutante.

(13). El motivo del conejo, más allá de las referencias conocidas universalmente, ha sido abordado también en textos iberoamericanos como “Carta a una señorita en París” (1951) de Julio Cortázar, “La liebre dorada” (1959) de Silvina Ocampo y más recientemente en la novela corta *Conejo ciego en Surinam* (2013) de Miguel Antonio Chávez.

(14). Para crear esta oposición Levrero regresa a los cuentos folklóricos de la tradición europea, recordándonos la imagen del castillo en la cima de un monte y la naturaleza misteriosa que encierra un bosque inhóspito y virgen. En *Caza de conejos*, no obstante, el bosque tiene una connotación sexual muy recargada, pues es la localización del desenfreno de Laura, de la cópula de los conejos y de los actos de masturbación de aquel personaje conocido como el idiota.

(15). El humorismo y la relación de la obra de Levrero con el cine y otros textos de carácter audiovisual, cuyos elementos constitutivos son las imágenes, quedan manifestados definitivamente en el fragmento XCIII, muy similar a una de las clásicas caricaturas animadas de Bugs Bunny. En este fragmento, un cazador comenta acerca de algunos procedimientos para asfixiar conejos y de cómo en tiempos recientes la artimaña ha dejado de tener éxito debido a la astucia de las presas, que trepan a un árbol para sorprender al cazador y “desde allá arriba le dejan caer en la cabeza una pesada bocha o una roca, o una bala de cañón” (45).

(16). Las ilustraciones de Pulido, sin embargo, no dejan de invocar el carnaval. Si las acuarelas de González se basan en un carnaval “deforme” y “oscuro,” los dibujos de Pulido, con trazos limpios, colores vivos y mayor simetría, denotan un espectáculo angustiante y absurdo a través de una línea depurada que elimina los efectos de luz y sombra; en ese sentido, las ilustraciones de Pulido nos recuerdan a la estética clara de ciertas historietas y dibujos animados europeos.

Obras citadas

- Apollinaire, Guillaume. *Las tetas de Tiresias*. Buenos Aires: Losada, 2009. Print.
- Baxter, Charles. "On Defamiliarization." *Burning Down the House*. Minneapolis: Graywolf Press, 2008. 21-39. Print.
- Brescia, Pablo. *Cortázar sampleado. 32 lecturas iberoamericanas*. México: Librosampleados, 2014. Print.
- Breton, André. *Los campos magnéticos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1976. Print.
- Capanna, Pablo. "Las fases de Levrero." *Inti: revista de cultura* 45 (1997): 299-303. Print.
- Capurro Álvarez, Sergio. "París de Mario Levrero: Una variante de la violencia." *Narrativa uruguaya de las últimas décadas (1960-1990)*. Ed. Sylvia Lago. Montevideo: Universidad de la República, 1998. 153-165. Print.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987. Print.
- De Rosso, Ezequiel. "Por la tangente. Lecturas de Mario Levrero." *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Ed. Ezequiel De Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 11-18. Print.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Print.
- Fuentes, Pablo. "Levrero: el relato asimétrico." *Espacios libres*. Buenos Aires: Puntosur, 1987. Print.
- Flores, Laura. "Espacios libres de Mario Levrero." *Revista Iberoamericana* Vol LVIII. 160-161 (1992): 1208-1212. Print.
- Gandolfo, Elvio. "Gelatina." *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Ed. Ezequiel De Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 19-20. Print.
- Huyssen, Andreas. "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70." *Modernidad y posmodernidad*. Ed. J. Picó. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 141-164. Print.
- Intersimone, Luis A. "Heterotopía, carnavalización y rizoma: *Caza de conejos* de Mario Levrero." *Monographic Review*. Vol XX (2004): 270-283. Print.
- Levrero, Mario. *Caza de conejos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986. Print.
- . "Gelatina." *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Irupciones Grupo Editor, 2010. Print.
- . "Capítulo XXX." *Espacios libres*. Buenos Aires: Puntosur, 1987. Print.
- . "Noveno piso." *70/90 Antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Linardi y Risso, 1991. 227-233. Print.

---. "Entrevista imaginaria con Mario Levrero." *Revista Iberoamericana* Vol LVIII. 160-161 (1992): 1167-1177. Print.

---. "Aguas salobres." *Aguas salobres y Los muertos*. Montevideo: HUM, 2011. 43-56. Print.

Montoya Juárez, Jesús. "El lugar de Mario Levrero. Un recorrido por su narrativa." *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*. 1 Jan 2013. Web. 17 May 2013.

<http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm>.

---. *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Diss. Universidad de Granada, 2008. N.d. Web. 10 Oct 2013.

<<http://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>>.

The Twilight Zone. The Definitive Edition. Season 2. 1960. Image Entertainment, 2005. DVD.

Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988. Print.

Olivera, Jorge. "Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía." *Anales de literatura hispanoamericana* Vol 39. (2010): 331-347. Print.

Pardo, Carmen. "Experiencias de la discontinuidad." *Estética: perspectivas contemporáneas*. Ed. A. Notario. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008. 301-325. Print.

Raggio, Salvador L. *The Mutant Factor. Transformations and Mutations of the Monstrous in Contemporary Ibero-American Texts*. Diss. University of Miami, 2013. 30 May 2013. Web. 10 Oct 2013. <http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1031>.

Rama, Ángel. *Aquí 100 años de raros*. Montevideo: Arca Editorial, 1966. Print.

---. *La generación crítica: 1939-1969*. Montevideo: Arca Editorial, 1972. Print.

Sanchiz, Ramiro. "Explosión: el nombre de Mario Levrero invade las librerías." *La diaria*. 30 Aug 2013. Web. 23 Sep 2013.

<<http://ladiaria.com.uy/articulo/2013/8/explosion>>.

Shklovski, Viktor. "El arte como artificio." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI Editores, 2008. 55-71. Print.

Verani, Hugo J. *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Editorial Trilce, 1996. Print.

Un chien andalou. Dir. Luis Buñuel. 1929. Translux Films, 2004. DVD

Wall, Allan. "A Note on Defamiliarization." *Myth, Metaphor, and Science*. Chester: U of Chester P, 2009. Print.

Asimetrías literarias transatlánticas: un balance del cambio de siglo

[Pablo Sánchez](#)

Universidad de Sevilla

La relación transatlántica

Desde la llegada de Rubén Darío en 1892 (y aun antes, con la olvidada presencia en España del mexicano Francisco A. de Icaza), la literatura española y la latinoamericana han tenido una relación compleja y fluctuante, no siempre libre de malentendidos, recelos y estigmas coloniales, aunque hayan ofrecido asimismo momentos de esplendor y solidaridad, sobre todo en difíciles contextos políticos. En especial, en estos últimos veinte años se ha producido una importante confluencia de factores de muy diverso tipo que han contribuido a una revitalización general de lo transatlántico dentro de la constelación de los fenómenos transnacionales contemporáneos, y el alcance de esa confluencia puede ser considerado hegemónico en algunos aspectos (por ejemplo, en el mercado novelístico, donde el poder de las editoriales españolas ha tenido evidentes y conocidas consecuencias). Aun admitiendo que es evidentemente arriesgado tratar de historiar tiempos muy inmediatos, en este trabajo intentaremos un balance del que ha sido, hasta ahora, el último de los diversos e irregulares intentos históricos de panhispanismo literario; es decir, el último intento de lo que podríamos llamar concentración de energías entre sistemas literarios de lengua española a ambos lados del océano, y que fuera iniciada durante la década de los noventa del pasado siglo. Creemos que esa específica relación de fuerzas editoriales entre España y América Latina de estas últimas dos décadas ha generado, en ambos sistemas literarios, importantes y nada desdeñables dividendos económicos y simbólicos que no se pueden pasar por alto, y que

tienen protagonismo literario aunque sea compartido con otros procesos actuales: por ejemplo, la importancia creciente de los escritores latinoamericanos que viven en Estados Unidos y trabajan en el mundo universitario, o las nuevas estrategias editoriales e institucionales generadas de forma original en la propia América Latina sin injerencia española, temas éstos que quedan fuera de las posibilidades de este trabajo. (1)

Nos interesa realizar un balance desprejuiciado que reinterprete datos y discuta algunas características de ese hispanismo transatlántico, para calibrar mejor la magnitud de la coyuntura específica y crear un nuevo relato del proceso de intercambio cultural, que está marcado, como veremos, por la existencia de una serie de asimetrías muy claras entre los sistemas en juego. Y entendemos precisamente que ahora es un buen momento para empezar ese nuevo relato, porque hay también, como esperamos demostrar, importantes indicios de que algo está cambiando o, mejor aún, de que una etapa concreta ha concluido ya a estas alturas de siglo -especialmente en España y en sus instituciones culturales-, lo que está afectando al intercambio. Por supuesto, ese tipo de estudio no es fácil, porque el corpus es extensísimo y la metodología de trabajo compleja, y porque se requieren análisis sistémicos externos a los textos literarios que definan las interferencias entre campos o sistemas y las diferentes posiciones que se establecen para los escritores y las instituciones. (2)

La importancia de Alfaguara

El proceso de intercambio transatlántico en el final de siglo XX tiene una cronología bastante fácil de determinar: cabría situar el inicio en 1993, con el nacimiento

de Alfaguara Global -bajo el liderazgo inicial del periodista y también novelista Juan Cruz-, que abrió una nueva etapa en las relaciones editoriales entre España y América Latina que luego han seguido con mayor o menor fortuna otras editoriales. Recordemos que en los años ochenta, acabada la convulsión del *boom*, hay una reestructuración del mercado editorial en España, que vuelve a apostar por autores españoles (el caso más evidente es Anagrama) y a buscar una narrativa a menudo posmoderna y poco política que encaje bien con la ansiedad de europeísmo recién satisfecha política y económicamente. Estamos hablando de los años de consolidación de la llamada Cultura de la Transición, que nace con la derrota de los movimientos radicales de los setenta en España y se caracteriza por ser básicamente consensual, desproblematizadora y despolitizadora (Fernández Savater 38), y que además ha ejercido un monopolio de la palabra y de la memoria que sólo en los últimos años se está empezando a criticar de forma efectiva después de gozar de un importante respaldo, incluso académico.

En los noventa, el poder económico español, cómodamente favorecido por esa cultura y por el Estado cómplice de ambos, inició una estrategia de expansión hacia el mercado de lengua española, y no sólo en el terreno editorial, como es bien conocido. Después del V Centenario, el descubrimiento de que España tenía una ventaja estratégica frente al resto de países de la Unión Europea llevó a algunas empresas españolas, con apoyo del poder político, a invertir en América Latina, lo que a su vez supuso un primer impacto globalizador.

Ahí entró el grupo Planeta, adquiriendo importantes editoriales latinoamericanas, pero también el grupo PRISA, propietario entonces de Alfaguara y del diario *El país*, que puso en marcha el que según Juan Cruz fue “un delicadísimo engranaje latinoamericano”,

apoyado en la decisión común de apostar por la escritura latinoamericana del siglo XX. La apuesta se inició con la “idea primitiva de los cuentos completos de escritores latinoamericanos como Mario Benedetti, Julio Cortázar o Juan Carlos Onetti, y el lanzamiento global de la obra de Pérez-Reverte y Cortázar” (Cruz *Egos* 223). Cruz le concede un papel decisivo en ese proyecto a un escritor modélicamente cosmopolita como Carlos Fuentes, al que considera primer impulsor, y recuerda que el autor de *Terra Nostra* le llamó por teléfono para decirle: “el porvenir es otra vez latinoamericano” (*Egos* 465) y darle una lista de autores que Cruz no ha hecho pública pero que deducimos que fueron publicados por Alfaguara en esos primeros años (podrían ser Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa o Héctor Aguilar Camín, que publicaron en 1994 en la editorial madrileña).

Las memorias de Cruz, *Egos revueltos*, son un perfecto ejemplo socioliterario acerca de cómo se consigue capital social externo al campo literario para influir dentro del campo, y cómo ese capital social fortalece una determinada red literaria que en muchos aspectos se acabó institucionalizando (Real Academia, por ejemplo). Además, la toma de posición de Cruz se vuelve más reveladora si la contrastamos con los testimonios de otros editores españoles, también interesados en los últimos tiempos en el mercado latinoamericano, como Jorge Herralde, de Anagrama, o Manuel Borrás, de Pre-Textos. Es cierto que esas declaraciones suelen tener siempre un sesgo heroico y autoindulgente, y que pasan por alto los aspectos más peliagudos de la cuestión editorial, normalmente contractuales; pero describen de forma eficaz algunas motivaciones editoriales que han contribuido a perfilar el mapa literario latinoamericano y español de los últimos tiempos.

Hay que reconocer que tanto Cruz como Herralde y Borrás tienen siempre un respeto profundo a la riqueza cultural latinoamericana, pero también hay matices muy diversos: Herralde, señala en *Por orden alfabético*, que, a pesar de su temprano conocimiento de Sergio Pitol, tardó bastante en incorporar ampliamente a escritores latinoamericanos, después de haber impulsado la narrativa española y las traducciones de literatura de lengua inglesa; Cruz, por su parte, enemistado en alguna ocasión con Herralde (*Egos* 168-169), defiende sin dudar que los criterios empresariales tienen a la larga beneficios culturales y que la literatura en lengua española debe entrar sin complejos en la competitividad de la economía global, mientras que Borrás, desde *Pre-Textos*, ha trabajado con mucha menos visibilidad y poder industrial, con un concepto aparentemente menos mercantil y más estético, incorporando pocos autores superventas, a partir de una inagotable curiosidad estética:

Nadie ignora América, pero bastantes de nosotros no hemos sabido de la existencia de mucho y de lo mejor que se escribía por esas latitudes. Como editor me pareció que todo estaba demasiado entomologado, demasiado unánime y canónicamente concluido, cuando sin cesar se me estaban descubriendo nuevos continentes literarios inexplorados en un continente donde parecía ya todo peinado, editorialmente hablando. En la edición española había olvidos injustificados de mucha de la mejor poesía que se había escrito en español en la otra orilla. Sí Borges, sí Octavio Paz, también, si queréis, Mario Benedetti, pero asimismo otros que quedaban fuera del objetivo ya no sólo de los editores españoles, sino también de numerosos poetas, que sólo eran capaces de hablar

de oídas y a veces en voz baja y a hurtadillas de sus preferencias no consensuadas (Borrás 3).

Parece obvio que Cruz, Herralde y Borrás muestran tres actitudes comerciales diferentes, y sin duda es Cruz el que más claramente pone de manifiesto las directrices comerciales de sus políticas editoriales. Así, aunque en 1997 declaraba en una entrevista: “yo no soy capitalista, creo en el socialismo, creo en la atemperación de ciertas actitudes del capitalismo por otras vías” (Cruz “No tener” 21), más de una vez ha demostrado una profunda lealtad al conglomerado empresarial de PRISA, hasta el punto de defenderse de “la manía persecutoria” llevada a cabo en esos años desde medios de la competencia (Cruz *Egos* 169-170).

En realidad, habría que resolver la aparente contradicción precisando que Juan Cruz no es estrictamente socialista, sino en todo caso socialdemócrata, que es algo bastante distinto hoy, y que su tarea en Alfaguara fue una parte significativa más de la profunda hegemonía cultural socialdemócrata en España, originada en 1982 con la nueva actitud del gobierno de Felipe González en relación con la cultura. Los contactos del campo del poder con el campo literario español en los años ochenta y noventa son muchos y muy evidentes, desde la llamada “poesía de la experiencia” convertida en una nueva “Norma” poética de la democracia (Mora 36), hasta la temprana conversión en académicos de la lengua de Antonio Muñoz Molina o Arturo Pérez-Reverte. La expansión en el mercado latinoamericano en los noventa, que ya desde 2002 se bautizó como “alfaguarización de la literatura hispanoamericana” (Barrera Enderle), se incluye también dentro de una estrategia general de exportación del modelo de desarrollo económico

español, basado en la renuncia a cualquier residuo marxista y en la confianza casi ilimitada en los beneficios del libre mercado, todo ello robustecido por una cultura dócil y homogénea, bastante afín al poder político. Es decir, como demuestra Cruz, un neoliberalismo económico envuelto y bien disimulado en una cierta moralidad socialdemócrata que mantuviera valores opuestos a una derecha española todavía demasiado reaccionaria en bastantes aspectos. Esta ambivalencia explica muchos aspectos de la literatura española de la democracia, y por extensión, de la latinoamericana que ha entrado en contacto.

Los premios y la mercadotecnia

El camino abierto por Alfaguara (y, seguidamente, por otras editoriales de gran consumo como Planeta) marcó una primera asimetría en términos editoriales, pero también tuvo otras consecuencias que sirven para la cronología del proceso: entre ellas, destaca el crecimiento cuantitativo de los premios literarios españoles concedidos a escritores latinoamericanos, a partir sobre todo de 1997, en un ciclo ascendente que culmina en 2002 (Pohl 17-19). Al nacimiento del premio Alfaguara y el renacimiento del Biblioteca Breve con *En busca de Klingsor*, habría que sumar el caso del premio Herralde y aun el caso del Planeta, de menos importancia simbólica pero de más importancia económica.

Los premios literarios tienen en España, desde hace mucho, una especial utilidad para la difusión de los escritores latinoamericanos y suelen contener siempre una evocación explícita o implícita al *boom*, que en ciertos aspectos sigue siendo el mayor

impacto de la cultura latinoamericana en España y que aún funciona como paradigma e incluso como alquimia ideal del mercado literario. De hecho, el sistema de premios literarios ha sido extraordinariamente profuso en los últimos años, y no sólo en narrativa, sino también en poesía, a lo que habría que añadir los premios oficiales ofrecidos por altas instituciones políticas, como el Reina Sofía o el Príncipe de Asturias. Los premios establecen así diversas correspondencias significativas que definen de forma bastante objetiva la posición social de los escritores y las redes, informales o institucionales, en las que se mueven. Además, los premios han sido parte visible y decisiva de una serie de estrategias transnacionales llevadas a cabo por editoriales, siempre españolas, que han contribuido a perfilar decisivamente las relaciones de poder dentro del intercambio cultural.

Por supuesto, convertir los premios literarios en calas decisivas de la historia literaria implica una cierta claudicación ante la mercantilización literaria, pero a nadie se le escapa la importancia socioliteraria del premio Biblioteca Breve a Jorge Volpi, y, sobre todo, la importancia del descubrimiento de Bolaño con *Los detectives salvajes*, premio Herralde de 1998, un año antes del premio a Volpi. Podría decirse que el fenómeno Bolaño, con la conexión Jorge Herralde-Ignacio Echevarría es, con mucha diferencia, la mayor aportación propiciada desde España al campo literario latinoamericano del nuevo siglo, por encima de la consagración de Fernando Vallejo a través de Alfaguara, de Abilio Estévez o de Leonardo Padura a través de Tusquets o la promoción de los narradores del congreso de Sevilla de 2003 que dio lugar al volumen *Palabra de América*. Bolaño no sólo se ha consagrado como referencia de muchos nuevos narradores (cuyo comportamiento socioliterario, por cierto, no imita en absoluto el aura romántica de la experiencia del escritor chileno), sino que ha impuesto un cierto modelo de éxito literario

y de vinculación sólida con un editor, en este caso Herralde. Si queremos abusar de la comparación, podríamos decir que guarda ciertas similitudes con el caso Vargas Llosa-Seix Barral de los sesenta.

Sin embargo, habría que precisar aquí para decir que la equiparación entre *boom* de los sesenta y de los noventa no da para mucho más, a pesar de que sea frecuente y tentadora, sobre todo a la hora de tratar el asunto de los premios literarios. En ese sentido, hoy ya podemos diagnosticar algunos errores de apreciación y algunas hipérboles, como cuando Tomás Eloy Martínez en 1998 hablaba de un “tercer descubrimiento” de Latinoamérica a propósito del renacido premio Alfaguara (Pohl 15). Si el caso Bolaño ha sido determinante en la jerarquía actual de valores novelísticos, poco se puede decir de la mayoría de ganadores del premio Alfaguara. Tampoco está nada claro que algunas de las iniciativas más aparentemente innovadoras de la mercadotecnia literaria haya acabado teniendo las repercusiones auguradas con bastante énfasis: nos referimos, por ejemplo, a la aventura de *El boomeran(g)*, blogs de autores latinoamericanos y españoles de la editorial Alfaguara, que, sin embargo, no ha sido demasiado productivo salvo como altavoz o caja de resonancia de los propios textos impresos.

Del mismo modo, la distancia temporal también quizá nos debería permitir reevaluar con más prudencia las nuevas poéticas aparentemente heréticas o transgresoras que el mercado editorial español, con su poder asimétrico, contribuyó a respaldar y legitimar a finales del siglo XX, especialmente con premios literarios, como el Biblioteca Breve o el Primavera: nos referimos, por ejemplo, a la antología *McOndo* y al grupo del Crack, que fueron muy rápidamente aceptados y promocionados, con inmediatez

periodística (3), y que quizá deban ser reconsiderados desde una perspectiva historiográfica. Algunos críticos (Beverley 160, Fornet 14) han relacionado estos movimientos con un neoliberalismo literario latinoamericano, y su promoción desde España vendría a reforzar la idea de que el sistema literario español ha privilegiado nuevos modelos culturales más o menos neoliberales y sobre todo posutópicos frente a cualquier forma de agresividad crítica en literatura, viniera del otro del océano (por ejemplo, con autores más realistas, como Heriberto Yépez en México, u Óscar Colchado en el Perú) o de este lado, puesto que tampoco la narrativa española de finales de siglo ha destacado por su combatividad política, salvo excepciones como Belén Gopegui. En ese sentido, podría percibirse una cierta coincidencia entre esa vertiente de la literatura latinoamericana y la literatura española desproblematizadora -“formas culturales de perfil bajo”, según Mora (37)- de la Transición.

Otras formas de asimetría

Volveremos más adelante sobre la cuestión nada fácil de las expectativas ideológicas, pero antes debemos completar el mapa de la relación entre sistemas literarios a partir de otros datos. La asimetría de la industria editorial, con una clara superioridad de España sobre América Latina, ha sido, como vemos, un rasgo esencial de la relación entre sistemas literarios transatlánticos del cambio de siglo, pero no debe pasarse por alto que la relación varía levemente si hablamos de los diferentes sistemas nacionales latinoamericanos, lo que merecería un estudio más extenso y pormenorizado que es inviable aquí. Por ejemplo, podríamos decir que quizá la literatura mexicana ha sentido menos que otras literaturas, como la cubana o la argentina, la expansión editorial española

del cambio de siglo, en parte por su particular estructura de profesionalización estatal de los escritores, muy distinta a la española gracias sobre todo a la existencia del sistema de becas para escritores del FONCA (4). En cambio, la crisis argentina de principios de siglo y la particular situación cubana han reforzado la posición hegemónica de las editoriales españolas. Con bastante honestidad, el cubano Leonardo Padura ha explicado la importancia que para muchos escritores de dentro de la isla ha tenido el mercado español: “acceder al catálogo de una editorial española de primer nivel fue el sueño de casi todo escritor cubano y, sin excepción, de todos los novelistas en activo en la década de 1990” (Padura 238).

Lo que no se suele señalar habitualmente porque parece menos relevante es que ese flujo editorial no es bidireccional, porque muy pocos escritores españoles publican en América Latina. Esa circunstancia ha provocado también alguna queja minoritaria, como la del biógrafo de Cortázar y también novelista, Miguel Dalmau, que en un durísimo ensayo reciente se quejaba abiertamente de que la presencia de escritores latinoamericanos en los catálogos de editoriales españolas perjudica a los escritores de la península. Afirma Dalmau, poniendo el dedo en la llaga sobre otra asimetría: “no he conocido a ningún autor español que haya sido descubierto en Latinoamérica ni a ningún editor de allá que se la haya jugado por un autor nuestro inédito o poco conocido en España” (Dalmau 81). El juicio es sin duda muy tajante y no entra en el fondo del problema, que es la vulnerabilidad de la industria editorial latinoamericana, pero pone de manifiesto, una vez más, la importancia de las asimetrías en la relación transatlántica y de lo que podríamos denominar cierta falta de reciprocidad en el flujo que, sin duda, tiene que ver en última instancia con la mayor fuerza de un sistema literario sobre los otros, al menos en términos industriales y de diferencia económica entre países.

El tema de las asimetrías puede continuarse fácilmente: otra muy conocida es la del premio Cervantes, pero, en conjunto, la más relevante quizá sería la que tiene lugar entre lo que España exporta a América Latina frente a las importaciones. Es un desajuste económico que también es demográfico y que difícilmente puede fomentar cualquier proyecto utópico panhispánico que supere los imperativos más evidentes de la lógica capitalista. Antes de la crisis económica española de 2010, España importaba de América Latina casi diez veces menos libros de los que exportaba, según algún estudio (Escalante Gozalbo 279). El desajuste tiene finalmente también consecuencias literarias, al propiciar o privilegiar determinadas expectativas que son españolas (por ejemplo, el entretenimiento propio del consumismo por encima de la complejidad estética o la representatividad sociopolítica) y que no necesariamente son compartidas por los lectores latinoamericanos.

Frente a esas asimetrías y esas arbitrariedades, hay que reconocer que el hispanismo transatlántico desde España ha tratado de compensar denodadamente los desajustes históricos en la comprensión peninsular de la cultura latinoamericana, a base sobre todo de congresos y publicaciones (5), y que su esfuerzo es meritorio y productivo. No se trata de una cuestión menor, dados los errores de percepción y las simplificaciones que, incluso en la esfera pública española, se dan de manera muy habitual cuando se habla de América Latina, y que históricamente han sido fuente de controversias, desde la polémica del “meridiano intelectual” de 1927 hasta los recelos provocados en los años más intensos del *boom*, por no hablar de las intensas polémicas que la izquierda latinoamericana (sobre todo con el caso de Venezuela) ha provocado involuntariamente en el debate político español en los últimos años.

Pero incluso aquí no habría tampoco que olvidar algunos otros datos menores que un análisis amplio del tema debe incluir, porque también son reveladores de las relaciones entre sistemas literarios de ambos lados del océano: pensemos, por ejemplo, en cómo las universidades españolas han dado visibilidad a determinados escritores latinoamericanos residentes en España, contribuyendo en mayor o menor medida a su canonización, cuando la motivación básica muchas veces para seleccionar a esos escritores y no a otros es muy simple: las dificultades presupuestarias para financiar viajes transatlánticos. Las universidades españolas han optado muchas veces por estrategias modestas que sin embargo han podido ser muy beneficiosas para escritores residentes en España como Fernando Iwasaki o Andrés Neuman, como puede demostrar cualquier pesquisa bibliográfica.

En este punto, un balance transatlántico con aspiraciones comprensivas debería también considerar la casuística del nuevo escritor migrante latinoamericano, que presenta una notable heterogeneidad, en la que afortunadamente el exilio político tiene cada vez menos incidencia. La migración hacia España es otro fenómeno asimétrico significativo del nuevo siglo, aunque, como ya sucedió en los tiempos del *boom*, la presencia física de estos escritores no ha supuesto un especial interés narrativo por la realidad española (6). Incluso dentro de los escritores latinoamericanos hay muchas variables, entre un Fernando Iwasaki que vive en Sevilla, o Abilio Estévez, Santiago Roncagliolo o Rodrigo Fresán, instalados todos ellos en Barcelona, y casos especiales como el de Jordi Soler, que es mexicano de origen catalán y reside desde hace años en Barcelona.

Ese interés por instalarse en España no es nuevo, evidentemente, pero refuerza la importancia de una específica situación de prosperidad económica peninsular, la de un país convertido en potencia económica de la eurozona, que, como vemos, es decisiva en el predominio español del fenómeno transatlántico, porque ha tentado al escritor latinoamericano con el sueño de la profesionalización. Sin embargo, aunque el poder editorial español parece claro, cabría preguntarse si ese poder comporta también algún grado de influencia estética de un sistema sobre otro y, en definitiva, cuál ha sido el papel que la propia literatura española ha cumplido dentro de la conexión entre sistemas literarios.

Tendencias y modelos literarios

En el ámbito del repertorio de opciones estéticas, aunque es un asunto evidentemente muy complejo, no se observa una asimetría similar, sino que la relación es más equilibrada, sin fuertes desigualdades simbólicas (como sí hubo en otras épocas, como el Modernismo o el *boom*). Roberto Bolaño es admirado a uno y otro lado del océano, pero también se puede constatar que buena parte de la literatura española de la democracia ha obtenido prestigio y reconocimiento al otro lado del océano: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas o Enrique Vila-Matas tal vez no lleguen a cumplir una función de modelos literarios para los escritores latinoamericanos, pero dos de ellos han sido ganadores del premio Rómulo Gallegos y todos son usualmente mencionados como las más valiosas referencias de la literatura española actual para los pares del otro lado del océano. (7)

Habría que preguntarse si ese prestigio no guarda alguna relación también con la estrategia expansiva del mercado editorial español. Es, evidentemente, muy difícil de demostrar, pero podría decirse que, si en los años sesenta América Latina influyó en el sistema literario español con su conocida doble renovación, política y literaria (8) en los años noventa España fomentó, con cierto éxito, una influencia de signo muy distinto, incluso inverso. Si los escritores del *boom* ilusionaban con la doble utopía literaria y política, la España de fin de siglo ofreció pragmatismo y libre mercado, una racionalidad liberal y europeísta representada por sus escritores, editores e intelectuales hegemónicos. No olvidemos, por ejemplo, que todos los escritores españoles mencionados antes colaboran o han colaborado asiduamente en el periódico *El país* y nunca, o muy pocas veces, han sido críticos con la línea ideológica de sus editoriales.

Frente a la pasión subversiva de otras épocas, la literatura española hegemónica de la democracia ha promocionado una nueva conciencia literaria, posutópica, convencida de que ampliar la base social de los lectores no es ya un delito moral y que en todo caso, como claudicación estética, es aceptable por el nivel de confort que el escritor ha conseguido como productor de cultura. Esa visión posutópica no está tan lejos de lo que defiende buena parte de esa literatura latinoamericana promocionada desde España, como *McOndo* o el Crack, y ayudaría a explicar la convivencia de todos en el panorama editorial.

A partir de ahí, tenemos un importante nuevo terreno para reflexionar sobre las correlaciones del mercado transatlántico y el reparto del repertorio de posibilidades literarias entre españoles y latinoamericanos en el mercado global. Algunas evidencias de ese reparto son bastante obvias, como la prioridad que determinadas formas narrativas de

la violencia latinoamericana han recibido por parte de algunos editores españoles. Pensemos en la literatura del narcotráfico o en otras variantes más policíacas, como la de Leonardo Padura. Podríamos contrastarlo observando cómo en la narrativa española, en cambio, ha escaseado hasta hace sólo unos pocos años la literatura sobre la violencia estructural del capitalismo, e incluso sobre la violencia del terrorismo etarra. La canonización de Rafael Chirbes parece ya irreversible, pero la impugnación que el novelista hace de muchos comportamientos de la España democrática no ha sido en absoluto la dominante literaria en el país.

Del mismo modo, valdría la pena reflexionar sobre cómo la narrativa latinoamericana del siglo XX más consagrada parece que se define por la desterritorialización o el nomadismo (9) y, sin embargo, ese fenómeno parece escaso en lo que respecta a España, salvo quizá en la anglofilia de la “generación Nocilla”. ¿Está más globalizada la narrativa latinoamericana que la española? Parecería que sí, al menos si tomamos en cuenta a los narradores nacidos después de 1960. Hay excepciones, claro, y no es igual el caso de Horacio Castellanos Moya o Yuri Herrera al de Jorge Volpi o Edmundo Paz Soldán. Una respuesta fácil sería asumir que se trata de sistemas completamente diferentes y que por tanto no hay que forzar la comparación. Pero el mercado que comparten contradice en buena medida esa teoría y nos lleva a plantear una nueva hipótesis, por la cual la desterritorialización no es una fatalidad universal, sino que es una exigencia que ha repercutido más en un sistema que en otro porque no existe efectivamente la igualdad. Volveríamos así a establecer una posible relación de fuerzas por la cual el sistema español (y quizá la academia estadounidense) estaría forzando algunas prioridades en la narrativa latinoamericana que, en cambio, no fuerzan en la literatura propia. El mercado español, en pocas palabras, exige a los escritores

latinoamericanos una opción estética que no les exige a los españoles, todavía a menudo obsesionados por el revisionismo histórico de la propia España antes que por cualquier nomadismo.

No hay que incurrir, desde luego, en una explicación puramente mecanicista que reduzca la narrativa actual a la presión editorial, pero no nos parece descabellado pensar que algunas posibilidades de signo neoliberal (caso de autores como Ignacio Padilla o Fernando Iwasaki) han sido más favorecidas que otras desde España. En cambio, habría escasa comunicación entre los discursos contestatarios y antihegemónicos a ambos lados del océano, incluso a la hora de ser publicados: el español Isaac Rosa ganó también, y con polémica, el premio Rómulo Gallegos, pero ni él ni la izquierda literaria española afín han establecido redes de comunicación o mutuo reconocimiento con los diversos movimientos de la izquierda cultural latinoamericana, muy poco conocidos en España, incluso en los medios académicos.

El tema es, evidentemente, difícil de resumir en estas páginas, pero no cabe duda que la construcción de una vanguardia de lengua española en los últimos veinte años se ha podido conseguir gracias no tanto a criterios de innovación estética como a una cierta laxitud ideológica cómoda para funcionar en el mercado transnacional, lo que vale tanto para Marías como para Paz Soldán, dos creadores, por otro lado, muy diferentes desde el punto de vista de sus estilos y poéticas. Por todo ello, y a la espera de análisis más exhaustivos que siguen pendientes, podemos afirmar que estas dos décadas han supuesto una reestructuración importante y significativa de la narrativa en español en la que probablemente España ha impuesto más las reglas que América Latina. Habrá que ver si en el futuro se mantiene la relación de fuerzas. Lo único que es hoy seguro es que los

cambios del mercado editorial son acelerados y profundos, y que la nueva cultura digital reestablecerá posiciones y hegemonías de un modo difícil de prever.

Perspectivas de futuro

La profunda crisis económica y política española desde 2010 ha producido una serie importante de cambios ya visibles; en especial, la crisis del grupo PRISA ha supuesto un reajuste importante, por el debilitamiento del gran aparato mediático de la socialdemocracia española. No se trata sólo de la venta de Alfaguara a Random House Mondadori, sino de algo más profundo: de una pérdida general en el campo del poder, que explica en buena medida el auge en España de un nuevo partido, Podemos, que le está usurpando al Partido Socialista Obrero Español el liderazgo de la izquierda gracias, entre otras cosas, a su eficiente manejo de las redes sociales. Ese vaciado de poder (para algunos propiciado por la revuelta del 15-M), no puede desligarse del declive de su órgano fundamental de hegemonía cultural y esa situación nos propone nuevas perspectivas interesantísimas, porque aún no está claro cuál va a ser la literatura que representará los valores y las estrategias de Podemos y su conexión, si la hay, con la realidad y la cultura latinoamericanas. El caso es que, igual que el modelo político de la democracia española se ha tambaleado profundamente en estos años de crisis económica y depresión social, la literatura hegemónica de la democracia puede que esté empezando a ser sustituida por nuevas parcidas que quizá se expresen en otros espacios y con nuevos criterios.

La revisión y autocrítica de esa España expansiva que confiaba ciegamente en el libre mercado y que ahora está tomando conciencia de su propia debilidad puede crear igualmente nuevos lectores y nuevos valores literarios, y ello acabará forzosamente repercutiendo a los escritores latinoamericanos que comparten ese mercado. El panorama es muy conjetural, desde luego, pero hay otros cambios que también se están dando ahora mismo y que son verificables: por ejemplo, la jubilación de un editor tan importante para España y América Latina como Jorge Herralde y el consecuente cambio de estrategia comercial de Anagrama. Es cierto que editoriales pequeñas como Periférica y otras pueden ocupar, u ocupan ya, ese lugar dentro de la edición más o menos independiente, pero el fin de la era Anagrama (algo parecido podría decirse de Tusquets) coincide con otros aspectos también visibles, como que Barcelona, en varios sentidos, está perdiendo su magnetismo: la Agencia Carmen Balcells ha entrado también en una crisis conocida, y el auge del nacionalismo catalanista está debilitando la imagen cosmopolita de la ciudad, lo que afecta directamente a la atracción histórica que Barcelona ha ejercido sobre tantos escritores latinoamericanos y que tan importante ha sido en términos estrictamente editoriales desde la edición barcelonesa de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Hace no mucho el peruano Santiago Roncagliolo ([10](#)) por ejemplo, expresaba en la prensa su preocupación por ese proceso nacionalista catalán y por el alejamiento que implica hacia América Latina.

Si sumamos todos estos indicios, tendremos una conclusión bastante evidente: buena parte de los poderes literarios españoles de las últimas décadas están en fase de cambio o de decadencia, y no hace falta jugar a ser profeta para predecir que ese fenómeno, para bien o para mal, tendrá consecuencias a ambos lados del océano. Muchos novelistas, seguramente, mantendrán su status y parece difícil que se unifiquen los

criterios ideológicos, que incluso desde la vertiente izquierdista son cada vez más borrosos, por lo que el mercado, con sus leyes, seguirá teniendo la última palabra. Pero hay motivos objetivos para pensar que la crisis del modelo español desde 2010 (en todos los órdenes) supone un cambio de ciclo y un cierre con respecto al periodo expansivo abierto, como hemos visto, en 1993. Habrá que ver si los nuevos ajustes propician un reequilibrio de la relación transatlántica, o, como ha sucedido históricamente otras veces, un repliegue interior hacia los sistemas propios.

Notas

(1). Sobre la aparición de nuevas instituciones en el campo literario latinoamericana actual, véase Montaldo. Sobre cuestiones más específicamente editoriales, véase Padilla.

(2). Hay panoramas útiles en Pohl y Sánchez.

(3). Volpi recuerda, en su “Postmanifiesto del Crack”, la “discreta apoteosis española” del grupo después de los premios Biblioteca Breve y Primavera concedidos a él y a Ignacio Padilla, respectivamente.

(4). Sobre la singularidad del FONCA, véase Sánchez Prado.

(5). Podríamos destacar aquí los centros de investigación de las universidades de Salamanca y Granada.

(6). La excepción más curiosa serían posiblemente las divertidas jponerías de Fernando Iwasaki en *España, aparta de mí estos premios*, donde parodia de manera ingeniosa la epidemia española de premios literarios.

(7). Jorge Volpi, por ejemplo, nombra “miembros honorarios del *Crack*” a tres novelistas españoles: Juan Goytisolo, Javier Marías y Antonio Muñoz Molina (Volpi 179), a lo que podríamos sumar ejemplos de otros escritores latinoamericanos (Gamboa 83).

(8). Véase Marco.

(9). Véase, por ejemplo, Ainsa.

(10). Véase bibliografía.

Bibliografía

Ainsa, Fernando. *Palabras nómadas: una nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana, 2012. Impreso.

Barrera Enderle. “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la “alfaguarización” de la literatura hispanoamericana”. *Sincronía* 7 (2002).
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>. Web. 10 de junio de 2016.

Beverley, John. “El giro neoconservador en la crítica literaria y cultural latinoamericana”. *Nómadas* 27 (2007): 158-165. Impreso.

Borrás, Manuel. “Desde las dos orillas, o mi pasión americana”. *Letral* 5 (2010): 1-13. Impreso.

Cruz, Juan, *Egos revueltos*. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.

---, “No tener miedo a la concentración”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 564 (1997): 19-23. Impreso.

Dalmau, Miguel. *La mala puta. Réquiem por la literatura española*. Sloper: Palma de Mallorca, 2014. Impreso.

Escalante Gozalbo, Fernando. *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México: El Colegio de México, 2007. Impreso.

Fernández-Savater, Amador. “Emborronar la CT (del “No a la guerra” al 15-M). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Guillem Martínez, coord. Barcelona: Random House, 2012. 37-51. Impreso.

Fornet, Jorge. *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. The University of Maryland: Latin American Studies Center, 2005. Impreso.

Gamboa, Santiago, “Opniones de un lector”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2003. 88-103. Impreso.

Herralde, Jorge. *Por orden alfabético*. Barcelona: Anagrama, 2008. Impreso.

Marco, Joaquín, ed., y Jordi Gracia, coord., *La llegada de los bárbaros. Narrativa hispanoamericana en España. 1961-1982*. Barcelona: Edhasa, 2004.

Montaldo, Graciela. “Estudios latinoamericanos y globalización: la mediación de las instituciones”. *Ínsula* 814 (octubre 2014): 20-23. Impreso.

Mora, Vicente Luis, ed. *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*. Madrid: Vaso Roto, 2016. Impreso.

Padilla, José Ignacio. “Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo”. *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*, ed. Ana Gallego Cuiñas. Madrid: Iberoamericana, 2012. 243-266. Impreso.

Padura, Leonardo. “Capítulo primero. Habana-Barcelona (vía Madrid): ruta de palabras”. Angel Esteban, ed. *Madrid avanece: Cuba y España en el punto de mira transatlántico*. Madrid: Iberoamericana, 2011. 233-240. Impreso.

Pohl, Burckhard. “Estrategias transnacionales en el mercado del libro (1990-2010)”. *Aleph* 25 (2012): 13-34. Impreso.

Roncagliolo, Santiago. “Perdiéndonos la fiesta”. *El país* (24 de julio de 2015). http://elpais.com/elpais/2015/07/08/opinion/1436372508_577976.html. Web. 25 de junio de 2016.

Sánchez, Pablo. “Un debate tal vez urgente: la industria editorial y el control de la literatura hispanoamericana”. *Guaragua* 30 (2009): 19-28. Impreso.

Sánchez Prado, Ignacio. “La “generación” como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “narrativa joven” en México”. *Explicación de textos literarios*. 36, 1&2 (2008): 8-20. Impreso.

Volpi, Jorge. “Código de procedimientos literarios del Crack”. Ricardo Chávez Castañeda et alii. *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004. 175-188. Impreso.

---, “Postmanifiesto del Crack”. <http://www.elboomeran.com/blog-post/12/17117/jorge-volpi/postmanifiesto-del-crack/>. Web. 20 de junio de 2016.

REVIEWS

Olmos, Miguel (dir.): *Traces et projections de la voix. Douze études*, Mont-Saint-Aignan Cedex: Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles, 2015, 258 pp.

El punto de interés por el estudio de la oralidad como medio de comunicación original, alternativo o complementario a la escritura a lo largo de la historia se sitúa en los años sesenta de la mano de Eric A. Havelock con *La musa aprende a escribir*. Desde entonces, este campo de estudio ha dado lugar a múltiples investigaciones desde diversas disciplinas, a las que se suma ahora la obra dirigida por Miguel A. Olmos *Traces et projections de la voix*, que no pretende ser, como éste señala en la introducción, ni un repertorio de registros textuales en los que dar cuenta de las otras facetas de la voz más allá de sus soportes principales, ni tampoco un estudio histórico enmarcado sólo en el ámbito de la escritura o la literatura. El libro recoge las aportaciones de dieciocho expertos de diversas disciplinas, dando lugar a doce estudios, cuatro de ellos en español y el resto en francés, que forman un ente heterogéneo, pero imbricado, donde se exponen y evidencian algunas de las múltiples dimensiones que la voz manifiesta vagamente en sus alteraciones. Quedan registradas en la estrecha relación entre la oralidad y la escritura, entendida al modo de Walter Ong como una “tecnología” que le fue ajena, pero que acabó siendo inseparable. Es ahí, en la palabra afectada por la “tecnología”, donde Miguel A. Olmos y el resto de autores del volumen buscan y encuentran el indicio de los “rastros y proyecciones de la voz”.

La obra se concibe en torno al eje principal oralidad-escritura que entra continuamente en contacto con otras dos ideas satélite: de un lado, la permanencia de la voz representada en la literatura y sus vestigios en el lenguaje; y de otro, en un plano

extralingüístico, la voz y su determinación en las relaciones del ser humano con su entorno histórico, social y político. La organización de los capítulos se lleva a cabo de manera cronológica y disciplinar, dando como resultado un recorrido organizado, al tiempo que fragmentario y heterogéneo, que arranca en la Edad Media y llega hasta nuestros días, pasando luego por aportaciones que nos acercan a la música, la literatura y la historia, con sus dimensiones política y social, y nos llevan hasta el mundo de la radio. Cabe destacar que al final de la obra se presenta una relación de anexos, herramientas estas muy útiles para quienes estén interesados en el tema: bibliografía, discografía, filmografía, webgrafía, resúmenes y un apartado con información sobre los autores.

El primer artículo, “Musicalités et significations dans les trames du discours (mythe de l’intonation)”, de Agustín García Calvo, se corresponde con el último fragmento de la cuarta parte de su libro *Del Lenguaje*. El cuerpo del escrito está formado por un diálogo al estilo platónico, donde dos personajes son guiados por un maestro, y los tres reflexionan conjuntamente en torno a los cambios gramaticales provocados por las diferencias en la entonación de cuatro tipos de frases categorizadas como “primarias”: de llamar o evocar; de conjurar o benmaldecir; de ordenar o rogar; de preguntar y de decir; y una última categoría resultado de la hibridación de todas estas. Esta forma de estructurar el contenido lingüístico refuerza y acompaña la reflexión en torno a las capacidades enunciativas del lenguaje, pero, además, revela cómo ese mismo lenguaje que está siendo estudiado por unos sujetos, los capacita para hacer uso del mismo y pensar sobre él, dejando de ser objeto para convertirse en herramienta indispensable de la cognición.

Siguiendo la línea del análisis lingüístico, Myriam Ponge, en consonancia con las investigaciones que lleva a cabo en la universidad de París 8, se pregunta en el segundo capítulo “Voix et ponctuation dans les trames du discours (mythe de l’intonation), en qué medida la puntuación puede dar cuenta de la voz, y presenta un estudio en el que rastrea las huellas de la voz en la literatura utilizando como herramienta de observación los signos de puntuación. Así, las características propias de la oralidad son puestas en correlación con distintos aspectos y elementos de la puntuación lingüística para identificar en ellos propiedades de la voz, tales como la pausa, el ritmo y la entonación.

Para terminar con la perspectiva lingüística, en el tercer capítulo, “La voix des personnages romanesques: intonations et affects dans le Quichotte”, José Vicente Lozano explora los caminos de la voz poética en sus diversas manifestaciones y soportes, desde la poesía oral a las locuciones en todo tipo de medios de comunicación, incluyendo la canción contemporánea. Analiza, por tanto, los usos y apropiaciones que de la poesía han hecho y hacen escritores, poetas, cantantes, locutores, etc., para expresar emociones y configurar estéticas, desfigurando así su naturaleza poética y produciéndose un medio nuevo de expresión que se relaciona con la poesía, bajo distintas formas y funciones, en los rasgos fónicos y prosódicos que comparte y que el autor desentraña.

Al término del enfoque lingüístico, se inicia un recorrido para analizar la 3oralidad a través de la historia, la música y la literatura de las diferentes culturas hispánicas. Comienza dicho periplo la responsable del Centre des Études Hispaniques d’Amiens (CEHA) y de la Real Academia de la Historia, Rica Amran, con un trabajo en el que analiza los distintos usos del hebreo y su carácter simbólico en los cancioneros del siglo XV, titulado “Voces judías y judaizantes en textos de los siglos XV y XVI”. El imaginario

en torno a la figura del judío converso encuentra una herramienta fundamental en el lenguaje para caracterizar la versión demonizada del otro: “se acusa, se maltrata, y a fin de cuentas se insulta utilizando términos hebreos” (p. 82). Por otro lado, los documentos inquisitoriales del siglo XVI revelan el uso del hebreo en la intimidad, que se acaba convirtiendo, como la autora demuestra, en una herramienta de resistencia al cristianismo.

Álvaro Alonso evidencia en el título de su capítulo, “La voz de los personajes novelescos: entonación y afectos en el Quijote”, que su aportación focaliza en las asociaciones que se dan entre la voz y la expresión de las emociones. En concreto, analiza los recursos retóricos empleados para dar voz a los distintos personajes del Quijote, para mostrar cómo a través del volumen y el tono el lector puede recibir una información adicional a la que figura en el texto, trascendiendo de este modo la voz a la palabra escrita. Y al hilo también de las obras cervantinas, nos explica Milagros Torres, especialista en literatura del Siglo de Oro español, en el siguiente capítulo “Bailes cantados: Benito, Herodías y el “sarao de la chacona”, mediante el análisis de una escena del entremés *El retablo de las maravillas*, que la voz es “idea, forma, color, volumen, movimiento” (p. 117). Observa que la sensualidad y el erotismo del baile sólo pueden ser percibidos cuando la voz entra en acción. Así, la autora revela cómo los ojos cómplices del espectador juegan a dar forma a una realidad imaginada que da cuenta del poder performativo de lo oral.

Bajo la idea común de aludir a la capacidad transformadora y al valor que adquiere la voz junto a otras tecnologías culturales, Araceli Tinajero, profesora en el City College of New York, nos traslada a otra época y a otro escenario en “La lectura et l’usage ou l’abus de la technologie (Cuba et Mexique, XIX^e et XX^e siècles)” para mostrarnos un

breve recorrido por la historia de la lectura en alta voz y su incidencia en el lector y el oyente, desde mediados del siglo XIX, donde el protagonismo recae en los lectores y oidores de las fábricas de tabaco de Cuba, hasta el cine de nuestros días.

Iván López Cabello, en el octavo capítulo titulado “Tras las huellas de la voz de José Bergamín”, nos desvela cómo este intelectual se vale de la literatura y, en particular, de la poesía, para reivindicar una “cultura de la voz”, destacando la importancia de la oralidad en su formación y reflexionando sobre el factor performativo que acompaña a la voz cuando se vehicula a través de las distintas expresiones culturales. Y es que la voz adquiere una dimensión social cuando se identifica con la cercanía, cotidianidad y sencillez de lo popular. Sandra Gondouin nos muestra también esta faceta de la voz en “La dimension sociale de la voix dans la poésie de José Luis Villatoro”, donde analiza lo oral como herramienta a través de la cual se evoca un pasado que rechaza la escritura al mostrarse esta como símbolo de la cultura de las élites. Todo lo contrario pretende Marie-Catherine Talvikki Chanfreau, en cuyo trabajo “Poésie orale ou savante en castillan pour chanter l’antifranquisme (1958-1978)” la escritura y la voz se alían, en forma de canción de protesta, para manifestar las injusticias del franquismo.

Las dos últimas contribuciones giran en torno a distintas temáticas y relaciones entre la voz y la literatura a través de las ondas. La especialista en narratología audiovisual, Virginia Guarinos, autora del capítulo “La voix narrative dans la fiction radiophonique”, enuncia los géneros de la ficción radiofónica, y analiza tanto cuestiones técnicas como de difusión y recepción para poner de manifiesto las transformaciones sufridas por estos géneros a partir de su revisión en la actualidad digital. Por su parte, el trabajo colaborativo sobre la Fonoteca de RNE, “Documentos literarios en la Fonoteca

de Radio Nacional de España”, realizado por parte de su equipo de documentalistas (Archivo de la Palabra), expone la variedad tipológica de los documentos literarios sonoros que forman parte del patrimonio común y que dan cuenta de la influencia de esta tecnología en la construcción del imaginario colectivo, así como su uso instrumental, mediante los géneros de ficción, con distintos fines por parte de las estructuras de poder. Finaliza aquí el viaje capitaneado por Miguel A. Olmos en el que prestigiosos expertos y especialistas de diversos campos nos han guiado de manera magistral en la contemplación de la voz, revelándonos algunas de las claves que permiten hallar e interpretar las huellas que ésta ha ido y continúa dejando en el transcurrir itinerante de sus pasos.

[Érika Fernández](#)

Universidad de Alcalá

***Literatura hispanofilipina actual*, by Isaac Donoso and Andrea Gallo. Madrid: Editorial Verbum, 2011. ISBN 978-84-7962-694-5**

Incomprehensible to the vast majority of the 110 million Filipinos who do not read Spanish, ignored by the vast majority of Hispanophone readers of the world (more than 400 million), Philippine literature in Spanish has come to be considered a sociocultural irrelevancy, an historical anachronism, an oddity at the periphery of Hispanic letters. In the face of this situation of scorn or neglect, Isaac Donoso and Andrea Gallo have accepted the challenge of establishing the importance of reading recent works of literature written in Spanish by Filipino authors. *Literatura hispanofilipina actual* (2011) offers the most comprehensive survey to date of the contemporary scene of Philippine literature in Spanish, with insightful interpretations of representative works.

The authors' chapter title "Crónicas de la heterodoxia" says it all: contemporary Philippine literature in Spanish language is a heterodox entity in the world of Hispanic letters. The writers who produce it come from or hail from a country that abolished the status of Spanish as an official language with its 1987 constitution, effectively relegating it to the less-than-prestigious category of a "colonial language" associated with a pre-American past and with the members of the elite who had access to the educational institutions in which it was taught. Spanish in the Philippines, paradoxically, however, as the authors remind us, retains its value as the expressive medium of that country's nationalist discourse: it was in this language that the illustrious makers of the Philippine nation--the activist scholars of the nineteenth century called *ilustrados*, either reformists and revolutionaries, whose company included the revered names of José Rizal, Marcelo H. del Pilar, Graciano López Jaena, Antonio Luna, and Apolinario Mabini, among many

others--wrote and published and orated in the language of Castilla. With this broken genealogy in mind, the authors of *Literatura hispanofilipina actual* attribute to the literary phenomenon "la capacidad de manifestar integralmente la entidad filipina" (9), giving it a claim to a wholeness whose fracturing, the authors aver, lies at the roots of the country's continuing state of dependency and the nation's continuing search for identity (10). Donoso and Gallo, in drawing attention to recent Filipino writing in Spanish, refute therewith the notion that Spanish language had sounded its swan song in 1987.

Philippine literature in Spanish divides broadly into three great blocks in Donoso and Gallo's periodization. The first block extends from the end of the nineteenth century to the beginning of the Pacific War in 1945, a span that embraces the work of the cosmopolite *ilustrados* of the nationalist Propaganda Movement and extends through the period of the American colony and commonwealth, prior to the Japanese occupation. It is not clear why the authors did not foreground at this point the emergence of a vibrant Hispanophilippine production of the early decades of the twentieth century that saw the publications of Wenceslao Retana, Rafael Palma, Claro M. Recto, Jesús Balmori, Enrique K. Laygo, and Manuel Bernabé, among many others whose period and achievement has been dignified with the name of "The Golden Age of Spanish Philippine Literature." The second historical block mapped by Donoso and Gallo accounts for the three decades, from 1946 to 1987, when Hispanophilippine literature, along with the works written in the islands' vernaculars, are further eclipsed by the hegemony of English; during which time a national language based on Tagalog is formed on the Bahasa model, a sort of Philippine coiné. The authors reserve a bit of praise for the accomplishment of such Filipinos writers in English who openly acknowledge the Hispanic presence in Philippine culture (as do Nick Joaquín, F. Sionil José and Bienvenido Lumbera), and yet, surprisingly, they remain

silent on the achievements of Filipino writers in Spanish in the postwar period leading up to the People's Power Revolution of 1986. The third phase of Hispanophilippine literature accounts for works emerging after the nullification of Spanish language officiality, and it is the production of this period that constitutes the main focus of the book.

Literatura hispanofilipina actual itself is divided into the two parts titled "Estudio crítico" and "Antología." The part of critical study provides an overview of Spanish writing in Philippine letters since its colonial beginnings inclusive of the following: a discussion of the "linguistic canon" in its relations to Hispanophilippine literature; a summary of the media channels by which Spanish language expression attempts to address an international audience; a discussion of the "origins" of twenty-first century Philippine literature in Spanish, consisting of a typology of recent publications with representative figures; and a survey of contemporary Philippine literature in Spanish. These synoptic chapters of the first part are followed by a series of studies of individual Hispanofilipino writers, both modern and contemporary, whom Donoso and Gallo have identified as leading figures in the field. The section "Continuidad histórica" gives an account of the three established writers of some renown (virtually a triumvirate) of Guillermo Gómez Rivera, Edmundo Farolán Romero, and Hilario Ziálcita Legarda. The last chapter of the critical study part gives a detailed account of the rising stars in the field (Edwin Agustín Lozada, Elizabeth Medina, Paulina Constanca, Daisy López, Marra Lanot, Noel Guivani Ramiscal, and "Otros escritores"). That women authors figure prominently in this list is a salutary sign in a literary landscape long dominated by men. In the part of the book dedicated to the anthology can be found pieces and excerpts of the previously discussed authors, and these texts fall into the generic categories of poetry, narrative, theater and essay. *Passim*, the book's footnotes provide detailed bibliographical

information to those who wish to pursue further research in this overlooked body of literature.

Explaining thus the whys and wherefores of this largely forgotten body of literature and its tradition, Donoso and Gallo's history-cum-anthology can serve as a traveler's guide through the scattered texts of recent and contemporary literary works written in Spanish language by Filipinos, both in the archipelago and abroad. Another unique feature of this study is the authors' account of the e-publishing Hispanophilippine works on the internet, by which they undergo a globalizing, deterritorializing dissemination, one that allows it to link up with the discursive universes of literature "originating" in Spain and Latin America.

Informing the authors' classification of recent Hispanophilippine literature is John W. Burton's 1975 categorization of the same body of works. In Burton's broad taxonomy divides these writers into 1) Tradicionalistas; 2) Innovadores; and 3) Experimentalistas. The first two comprise the authors who have learned the language at home, as a *lengua materna*, going on to write either in a classical mode, as in the case of Francisco Zaragoza (Quiapo, 1914-1990) who combined his classicism with modernist elements. A clearer distinction could be made between the Innovators, who crossed from neomodernismo to postmodernism, and the Experimentalistas, the latter being those who learned their Spanish in school or by other means and wrote in two or more languages. The works of the Experimentalistas are represented by the Duchamps-inspired "Desnuda bajando por la ecalera" of Federico Espino Licsi, published in 1970 (28-30).

Among the authors to whom Donoso and Gallo give special recognition are Guillermo Gómez Rivera, who, as a poet, dramatist, essayist, and polemicist who defends

in his writings the idea of Spanish as a patrimonial language of the Philippines (35-36). A writer representing the group of author writing in the diaspora is Edwin Agustín Lozada. Born in the Philippines in 1958 and resident in Spain, Lozada is the founder of the Carayan Press and webmaster of *Revista Filipina* stands out like Gómez Rivera in keeping the legacy of Philippine literature in Spanish alive and promoting its stature in the world literature. The search for the Hispanic grounds of Philippine identity has an intimate dimension, as manifest in the Lozada's *Bosquejos* (2002), in which the poet give voice to the experience of solitude and recourse to a certain aestheticism; or, more exactly, to "un amor nerudiano a la belleza." The case of Elizabeth Medina--born in Quezon City in 1954, raised and educated in the United States, married to a Chilean and living in Santiago de Chile since 1983--is especially illuminating for understanding the significance of Hispanophilippine literature today as writing that is subject to the dislocations of the expatriate. Donoso and Gallo see in Medina's *Sampaguitas en la cordillera* "un libro mosaico, una auto/etnobiografía en la cual relata acontecimientos de su vida y su familia, especialmente como consecuencia de los hechos que afectaron a los Medina durante la invasión japonesa" (42). With a uniquely trans-continental perspective, Medina seeks in her "mosaic book" to create a bridge between the Philippines and Latin America.

Something different, a metaphysical perspective, one that Donoso and Gallo call "anagógica," finds expression in the haikus of Noel Guivani Ramiscal's *Noelses. Selected Poems in English, Tagalog, Spanish (1985-2005)*. Donoso and Gallo remark the way these poems evoke the gestation or phenomenological origins of the world, achieving therewith an "eschatology," a mystical elevation glimpsed in silence: "No te temas," writes Ramiscal, "La luz ahuyenta la sequía / De las preguntas y los dioses" (109). Writing

itself for Guivani Ramiscal amounts to an act of “weaving the void,” but there is somehow somewhere a miraculous burgeoning of something: "Tejo el vacío / De las palabras en papel / Mientras se abre un girasol" (110).

Throughout *Literatura hispanofilipina actual* the authors return repeatedly to the idea that the very persistence of a contemporary Hispanophilippine literature is a value unto itself: it is an "elaboración cultural" that continues "una cierta tradición" carrying a patrimony of unknown riches into the present, resources with which to interpret this present in ways in which the dominant culture remains oblivious (44-45). In the context of the re-Hispanicized present, in Donoso and Gallo's multifaceted portrait of the Hispanophone author as Filipino, identity matters to the subject who wonders at his place and role in a world not of his making, who asks what place and role she must assume to make the world the home it should be. A correlative to this theme, expressed perhaps most saliently in the poetry of Edmundo Farolán Romero (Manila, 1943), is the motif of the fragmented self: of identity that is broken, alienated, dispossessed, displaced, and mediatized. This universal condition is experienced with special poignancy by the Filipino as a sort of global villager in search of “roots and routes” (as in Elizabeth M. DeLoughrey's homonymous topoi for “navigating” Caribbean and Pacific Islander literatures), and it is by the route of the Hispanic way, if Donoso and Gallo and their authors are correct, that the Filipino will discover the roots of this identity.

Literatura hispanofilipina actual does an outstanding job of bringing a vibrant and significant body of works to the attention of a wide Spanish-reading public. The study foregrounds the critical resistance performed in those works with a generous account of their producers, publishing venues and reading publics, both actual and potential. By

giving the reasons of being of contemporary Philippine literature in Spanish, and by providing more than plausible reasons for reading it, this slim but substantial volume more than amply justifies a reloading the canons, so to speak, of a what is becoming a truly global Hispanophone literature.

[Eugenio Matibag](#)

Iowa State University