

Revista de

LITERATURAS MODERNAS

VOL. 44 · Nº 1

44

ENE-JUN
2014



ISSN 0556-6134

Revista
de
Literaturas Modernas
Vol. 44
Nº 1

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina
enero-junio
2014

Datos de la Revista - Journal's information
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 44, Nº 1, 2014, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2014 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Suscripciones y canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz

Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, 2014

Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11723

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina:
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y
Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 44, Nº 1 (2014). 21 cm.

224 pp.

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Comité editorial de la *ReLiMo*

Directora: Hebe B. Molina

Secretarios de redacción: Susana Tarantuviez
Claudia Garnica
Fabiana Varela
Víctor Gustavo Zonana

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)
Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)
Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)
Alfredo Luzi (U. di Macerata)
Javier de Navascués (U. de Navarra)
Adolfo de Nordenflycht (P. U. Católica de Valparaíso)
Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)
Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)
Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)
Gloria Videla de Rivero (U. Nacional de Cuyo-Conicet)

Comité académico-científico (referato)

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)
Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)
Aníbal Biglieri (U. of Kentucky)
Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)
Rose Corral (El Colegio de México)
Darcie Doll (U. de Chile)
Antonio Roberto Esteves (U. Estadual de São Paulo)
Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)
Pura Fernández (CSIC, España)
Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr)
Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)
Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)
María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)
Raquel Macchiucci (U. Nacional de La Plata)
Marina Martín (St. John's U.)
Liliana Reales (U. Federal de Santa Catarina)
Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U.)
María del Carmen Tacconi (U. Nacional de Tucumán-Conicet)

Comité de redacción

Luis Emilio Abraham, Luciana Benítez Schaefer, Pablo Colombi, Claudia Garnica,
Gloria Hintze, Lorena Ivars, Marta Marín, Marcela Raggio, Carlos Solanes

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- JIMENO REVILLA, RAQUEL. La mediación cultural de *Círculo de Lectores*: Las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna ilustradas por Antonio Saura (1989) 9
- The Cultural Mediation of Círculo de Lectores: Greguerías of Ramón Gómez de la Serna Illustrated by Antonio Saura (1989)*
- HUTNIK, ELIZABETH; SAFERSTEIN, EZEQUIEL. Las prácticas de lectura en el entorno digital: industria editorial, mercado y consumo 37
- Reading Practices in the Digital Age: Publishing Industry, Market and Consumption*
- GUERINI, ANDRÉIA; ZORNETTA, KATIA. A circulação das obras de Darcy Ribeiro na Itália 71
- The Circulation of Works of Darcy Ribeiro in Italy*
- RAGGIO, MARCELA. Lecturas “dirigidas” de la poesía estadounidense: *The New American Poetry* (1960) y *Legitimate Dangers* (2006) 85
- “Guided” Readings of American Poetry: The New American Poetry (1960) and Legitimate Dangers (2006)*
- SABO, MARÍA JOSÉ. Relecturas críticas de la crónica y construcción de la especificidad latinoamericana 105
- Critical Readings of the Chronicle and the Construction of the Latin American Specificity*
- SÁNCHEZ, MARÍA CAROLINA. Personajes lectores en la novela de la Organización Nacional 137
- Reading Characters in the Novel of the National Organization Period*

RESEÑAS	163
PASCUAL, YANINA PAOLA, sobre <i>Fantasia e ironía en Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada</i> , de Marta Domínguez y otros	163
RODRÍGUEZ P., OSVALDO, sobre <i>Adelantados y escritura de la conquista: Imaginarios historiográficos en la literatura chilena</i> , de Eduardo Barraza Jara	174
VÁZQUEZ, SANTIAGO, sobre <i>De Deo Deoque Homine Heroica</i> , de Diego José de Abad, edición de Mariana Calderón de Puelles	177
NORMAS DE PUBLICACIÓN	181
FORMA DE CESIÓN DE DERECHOS	185
RED DE REVISTAS	186

ARTÍCULOS

*La circulación de los textos literarios:
editores, traductores y antólogos como
mediadores culturales.
Cuestiones de lectura*

LA MEDIACIÓN CULTURAL DE CÍRCULO DE LECTORES: LAS GREGUERÍAS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA ILUSTRADAS POR ANTONIO SAURA (1989)¹

*The Cultural Mediation of Círculo de Lectores: Greguerías of Ramón
Gómez de la Serna Illustrated by Antonio Saura (1989)*

Raquel JIMENO REVILLA

Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC, Madrid
raqujim@hotmail.com

Resumen

Círculo de Lectores, club del libro español, ha desarrollado –desde su creación en 1962 y, en particular, bajo la dirección de Hans Meinke entre 1981 y 1997– un proyecto cultural basado tanto en la calidad de la edición de obras de referencia como en la proyección social de su actividad a través de conferencias y exposiciones. Así, Meinke conformó en torno a él una red de artistas, escritores e intelectuales que le condujo a erigirse en uno de los mediadores culturales más relevantes en la España de la segunda mitad del siglo XX. Como consecuencia de una concepción de la cultura como un permanente intercambio entre sus diversas disciplinas, la realización de ediciones ilustradas constituyó uno de los pilares de su política cultural. Dentro de este terreno, fue el pintor Antonio Saura su más estrecho colaborador, no sólo en cuanto a la realización de proyectos, sino asesorando a Meinke en posibles ediciones y recomendando a otros ilustradores. Saura ilustró para Círculo de Lectores los considerados como “libros de su vida”, dentro de los cuales la figura de Ramón Gómez de la Serna es una referencia ineludible, al ser su libro *Ismos* (1931, 1943) una de las lecturas causantes de la vocación artística del pintor. El estudio las condiciones sociales, de circulación y apropiación en *Flor nueva de greguerías* (1989) servirá como ejemplo del proceso de gestación de proyectos y de interacción de estas redes entre arte y edición.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de I+D+i FF12010-17273 del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Madrid).

Palabras claves: Círculo de Lectores, historia de la edición, libro ilustrado, Antonio Saura, Greguerías, Ramón Gómez de la Serna.

Abstract

Círculo de Lectores, book club from Spain, has developed –since its creation in 1962 and, particularly, under direction of Hans Meinke between 1981 and 1997– a cultural project based on the quality edition of referent works, as well as social projection of its activity through lectures and exhibitions. Thus, Meinke formed around him a network of artists, writers and intellectuals, which made him become one of the most important cultural mediators of Spain in the second half of 20 century. As a consequence of understanding culture as a permanent interchange between its disciplines, the fulfilment of illustrated editions was one of the pillars of his cultural politics. Inside this area, the painter Antonio Saura was his most important contributor, not only making projects, but also advising Meinke in possible editions and recommending other illustrators. Saura illustrated for Círculo de Lectores the so called “books of his life”, in which the figure of Ramón Gómez de la Serna is an unavoidable reference, being his book *Ismos* (1931, 1943) one of the lectures that caused the artistic vocation of the painter. The study of social, circulation and appropriation conditions in *Flor nueva de greguerías* (1989) will serve as an example for the process of gestation of projects and interaction of these networks between art and edition.

Keywords: Círculo de Lectores, History of edition, Illustrated book, Antonio Saura, Greguerías, Ramón Gómez de la Serna.

Introducción

La creación de Círculo de Lectores, primer club del libro que, como tal, se da en España, tiene lugar en 1962, momento trascendental de la historia del país. Durante estos años, la llegada al poder de un gobierno tecnocrático hace que el franquismo comience a vivir una etapa de mayor apertura al exterior a través del turismo y un incipiente desarrollo económico, lo que traerá como consecuencia que España asimile progresivamente el sistema capitalista y de consumo del resto de Europa. Todo ello repercute en cierta flexibilidad de la censura con la promulgación de la Ley de Prensa de 1966, que incidirá positivamente en el desarrollo de un mercado editorial cada vez mayor.

Por otro lado, Círculo de Lectores realiza una importante labor acercando los libros y la lectura a un público que, por sus escasas oportunidades de formación, no estaba habituado a formas de acceso como librerías o bibliotecas, pero cuya mejora de las posibilidades económicas les hacía aspirar a una mejora cultural. El Club lleva los libros previamente elegidos por el suscriptor en la revista catálogo directamente a su domicilio, a través de un promotor que suele conocer al socio y puede asesorarle si éste lo desea, por lo que la labor de Círculo es determinante en la creación de un nuevo público lector.

Asimismo, bajo la dirección de Hans Meinke entre 1981 y 1997, el Club trasciende la función empresarial, en un cambio de rumbo que le hará adquirir su característica vocación cultural. Meinke remarca una obligación de incidencia en la sociedad por parte de Círculo que conlleva un deber de índole cultural para con ella. Así, se publican títulos de relevancia en la época, junto con ediciones especiales de obras completas de autores fundamentales y colaboraciones con destacados ilustradores en ediciones que han recibido diversos premios por su cuidada elaboración. Además, la Fundación Círculo de Lectores realizó desde su creación una labor divulgativa basada en ciclos de conferencias de las principales figuras de la política, la economía y la cultura, encuentros con escritores y exposiciones.

A causa de todos estos aspectos, la labor del Club es relevante tanto por la difusión e incidencia dentro de la sociedad española (su sistema de venta puerta a puerta también es original y fue creado ante el deficitario sistema de correos del país en 1962), como por la labor cultural que ha realizado, mediante la edición de obras de referencia y la gestión cultural de su fundación, siendo esas sus principales aportaciones. Su orientación hacia un público lector que, como ya hemos mencionado, aspira a una dignificación personal y una mejora social a través de la cultura y que pretende, por tanto, crear una biblioteca propia de base que pueda legar a sus descendientes, le lleva no sólo a editar grandes colecciones de

autores fundamentales para la literatura universal, sino también a un cuidado por la factura material de las ediciones. Dicha calidad material está orientada tanto al diseño gráfico, que comienza a consolidarse en calidad de categoría profesional durante esta época, como a la inclusión de ilustraciones en los proyectos, para lo que Hans Meinke contará con artistas de la más alta relevancia a nivel nacional e internacional. El club se erige, así, en paradigma de la imbricación entre los lenguajes plástico y literario, al crear Meinke una red de escritores, artistas e intelectuales que participarán activamente a nivel de elaboración de trabajos y en la política editorial del club. Dentro de ellos destaca, por la intensidad de su colaboración en la concepción y elaboración de proyectos, así como en su amistad personal con Hans Meinke, el pintor Antonio Saura que, como veremos más adelante, no sólo realiza libros ilustrados para Círculo, sino que sugerirá ediciones y tomará parte en decisiones editoriales del Club, convirtiéndose en uno de los puntales de su proyecto cultural.

A la hora de realizar un estudio sobre los clubes del libro o de cualquiera de sus elementos, partiremos de los presupuestos teóricos de la Historia Cultural, ya que consideramos que es el enfoque idóneo para abordar de forma global e integradora la amplia diversidad de aspectos que ofrecen, inscritos dentro de ramas del conocimiento muy variadas (historia, filología, sociología, semiótica, etc.). En palabras de Roger Chartier:

Se trata por lo tanto, antes que nada, de construir un nuevo espacio intelectual que obligue a inscribir las obras en los sistemas de coacciones que limitan, pero también hacen posible su producción y su comprensión [...]. Es al analizar conjuntamente estas diferentes determinaciones y al volver a introducir en el centro del cuestionamiento la historicidad, por lo tanto la discontinuidad de los objetos que son los suyos, que la historia de los textos podrá afirmar su pertinencia, en un tiempo en el que todas las disciplinas (incluyendo la historia y las ciencias más “duras”) vuelven a

la dimensión necesaria-mente retórica y narrativa de sus escrituras [50].

Dentro del análisis de la mediación cultural, es Pierre Bourdieu el primero en realizar un estudio sobre el proceso de producción y recepción cultural. En *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (primera edición en 1979) acuña el término de *campos* para referirse a los ámbitos de las diversas disciplinas culturales y, sobre todo, idea el concepto de *capital simbólico*, que se opone y complementa al capital económico que representan los productos culturales:

Por el hecho de que su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente (aunque tengan la apariencia de lo innato), las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica, y, al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado), aseguran un beneficio de distinción, proporcionado a la singularidad de los instrumentos necesarios para su apropiación, y un beneficio de legitimidad, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse justificado de existir (como se existe), de ser como es necesario (ser) [226].

Asimismo, a la hora de abordar el estudio de alguno de los aspectos que integran el libro ilustrado, es necesario tener en cuenta dos ideas preconcebidas que pueden condicionar la interpretación dentro de este ámbito [Védrine: 290-291]: por un lado, la concepción del texto literario como un ente abstracto e independiente de la forma y el soporte que lo acogen. Por el otro, la idea de que la imagen que constituye la ilustración es una suerte de traducción analógica de dicho texto, equivalente en el plano perceptible a la impresión generada por el texto en el plano intelectual, entendiendo texto e imagen como dos mundos independientes. Es McKenzie, en su *Bibliografía y sociología de los textos* (primera edición en 1986), el primero en enunciar claramente

que la forma afecta al sentido. Así, se hace necesario analizar los diferentes modos en los que una o varias formas (manuscritas, impresas, orales, escritas) condicionan la interpretación de una misma obra.

De esta manera, y al igual que las circunstancias que rodean a la lectura son un elemento ineludible para el estudio de un texto literario, la ilustración, en caso de que exista, jugará un papel fundamental en dicho acto de lectura. La huella visual de la ilustración permanece en la memoria del lector ligada al texto, de tal forma que dicha ilustración perdurará en la mente del lector aun en el caso de que relea un mismo texto en ocasiones y formatos diferentes. Siguiendo a Juan Martínez Moro:

El libro ilustrado ha demostrado ser un importante vehículo cultural, original y genuino, en el que concurren activamente palabra e imagen. En lo que sería su definición más coherente podemos afirmar que en él participan dos canales de comunicación y una única experiencia, sea esta de tipo informativo, epistemológico o estético. Unido a ello, el sujeto receptor queda asimismo singularizado en la duplicidad que representa la figura más rica y compleja del lector-espectador. Lejos de considerar las ilustraciones como meros objetos decorativos o enriquecedores del producto editorial, una aproximación positiva al fenómeno del libro ilustrado debe enfocarse desde un criterio de optimización de los recursos expresivos y comunicativos [95].

Vemos, por tanto, que la historia de la ilustración se convierte en un elemento imprescindible para una comprensión global de la historia de la lectura, la cual deberá incorporar criterios de la historia del arte y de la cultura visual con el fin de lograr una interpretación lo más rica y completa posible tanto del conjunto de fenómenos perceptivos que se desencadenan con la lectura de un libro, como del contexto histórico, social y cultural en el que se produce este acto.

La posición del ilustrador dentro de este proceso de edición y realización del libro queda reflejado a través de documentos como los contratos de edición, los trabajos preparatorios de las ilustraciones, los prólogos del autor, el editor o el mismo ilustrador, así como en la campaña publicitaria para difundir y promocionar el libro ilustrado, si es que se realiza, y las opiniones de la crítica y los lectores reflejadas en artículos de opinión de la prensa u otros medios de comunicación. En el caso que nos ocupa, se ha conservado además la documentación interna del archivo personal de Hans Meinke, dentro de la cual se encuentra la correspondencia entre el editor con los miembros de su equipo y los diversos ilustradores que llevaron a cabo proyectos conjuntos con él. Este hecho aporta una riqueza añadida al estudio que nos proponemos hacer, complementando y clarificando el análisis del proceso de concepción, elaboración y recepción de las obras ilustradas de Círculo de Lectores.

Las ediciones ilustradas de Círculo de Lectores

La inclusión de ediciones ilustradas dentro del catálogo de Círculo de Lectores tiene lugar desde los primeros números de la revista. Sin embargo, es bajo la dirección de Hans Meinke, a partir de 1981, cuando se concede una mayor prioridad a la colaboración con pintores e ilustradores de destacada trayectoria, desarrollándose ésta con especial pujanza a lo largo de las dos décadas siguientes. Siguiendo un proyecto cultural basado en el fomento de la interdisciplinariedad, el director de Círculo entendía que la cultura debía concebirse como una entidad permeable entre sus diversas disciplinas, al ser precisamente la interactividad entre éstas el aspecto capaz de aportar un mayor enriquecimiento. Un club del libro resultaba, además, el terreno idóneo para poner en práctica estas ideas ya que, al contrario que una editorial, obligada a ceñirse a autores y líneas determinados, tenía el deber de ser más

heterodoxo y abierto, lo que permitía dar cabida a un mayor número de corrientes y manifestaciones [Jimeno Revilla].

Para llevar a cabo estos proyectos, Meinke se ocupó de establecer el contacto directo y la conversación como base para comunicarse con los pintores e ilustradores de su interés, con el fin de hallar proyectos de colaboración entre ambos a partir de la intersección de los intereses comunes del artista y la filosofía del club. Según el propio editor, estos proyectos surgían del clima de estrecha colaboración entre artistas, diseñadores gráficos y editores. El marbete “Joyas Literarias Ilustradas” de la revista fue el único elemento unificador para las ediciones ilustradas, puesto que cada una de ellas era concebida y elaborada de forma individual, en función del espacio y el formato que requiriera la obra y sus ilustraciones. Así, han realizado trabajos para Círculo autores de la talla de Eduardo Arroyo, Eduardo Úrculo, Alberto Gironella, Javier Pagola, Albert Ràfols-Casamada o Miquel Barceló. La calidad de estas ediciones ha tenido como consecuencia la concesión de diversos galardones nacionales y extranjeros, como los “Premios a los libros mejor editados del año” del Ministerio de Cultura, o las medallas de plata y bronce del certamen “Libros más bellos del mundo” del Gremio de Libreros de Leipzig.

Para que estos proyectos llegaran a buen puerto, fue necesario que todos los implicados en el proceso de creación y fabricación del libro participaran de un espíritu común. El contacto directo de Meinke con todos sus colaboradores agilizó las actuaciones y la toma de decisiones. En este punto, es necesario mencionar al diseñador gráfico y tipógrafo Norbert Denkel, encargado del diseño y maquetación de estos libros. Denkel desarrolló con los artistas un contacto tan estrecho como el del propio Meinke, logrando ganarse, a través de la calidad de su trabajo, la confianza de los mismos, que dejaron a su criterio muchos aspectos importantes de la apariencia formal de los ejemplares.

Por otro lado, Círculo de Lectores se encargó de realizar una labor de difusión cultural a través de la proyección de exposiciones con los originales de un ejemplar ilustrado poco después de su presentación. Ante la buena acogida de estas exposiciones, el Club creó en 1992 la Fundación Cultural Círculo de Lectores, que ha desarrollado su actividad más importante en Madrid y Barcelona. Asimismo, en la primera ciudad se inauguró en el mismo año el Centro Cultural Círculo de Lectores, sito en la calle O'Donnel, donde en la actualidad continúa teniendo lugar la agenda cultural del Club.

Antonio Saura y Hans Meinke: redes entre arte y edición

Hans Meinke, en un artículo publicado en la revista *Turia*, recuerda de esta manera su primer encuentro con Antonio Saura:

Hace ya un cuarto de siglo que, animado por Carlos Saura, visité por primera vez a su hermano Antonio en París. [...] Interrogado por los libros que habían logrado iluminar su pensamiento y excitar su imaginación, Antonio comenzó a desgranar pausadamente una serie de obras y autores que le habían impresionado fuertemente, incluso apasionado. [...] Se trataba, aplicando libremente el criterio que encontré más tarde en mi lectura de Bettelheim, nada menos que de los libros de la vida de Antonio Saura.

En ese mismo instante aquel inventario de preferencias se convirtió para el pintor y su futuro editor en un seductor programa de trabajo, en un desafío no exento de riesgos artísticos y económicos. Y desde entonces, sin prisas y sin pausas, a lo largo de dos décadas y hasta el final de su vida, Antonio Saura ha ido creando cerca de quinientos dibujos originales destinados a ilustrar ocho o diez obras capitales de la literatura, cuyas ediciones –repetidamente premiadas exhibidas en España y otros países- han aparecido bajo los sellos de Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg [2004: 235].

El testimonio del director de Círculo concuerda a la perfección con las palabras de Saura que, ávido lector y autor, a su vez, de una prolífica obra escrita, realiza una amplia reflexión sobre la importancia de la impronta dejada por las lecturas de mayor influencia en la mente del lector:

La historia de los libros felices camina entremezclada con los momentos inolvidables del pasado. Cada libro fundamental, marcador de la vida, tendrá una historia diferente, pudiéndose incluso reconstruirse con insólita vivacidad su búsqueda afanosa, la gozosa posesión, su fervoroso disfrute. En algunos casos, su misma corporeidad aparece en la mente con prensil telequinesia. Tratándose de las primeras capturas, su inquietante y luminoso regreso se transforma en placentero residuo, en aura indefinible poseedora del poder vertiginoso de englobar todo un período del pasado, haciéndonos regresar a la ingravidez, inundándonos nuevamente con la abierta desazón adolescente [Gómez de la Serna: 20].

Aquel encuentro entre pintor y editor fue el punto de partida de una intensa y fructífera relación profesional y personal, que trascendió los límites de los proyectos editoriales ideados entre ambos, como reconoce Hans Meinke:

Y mientras el maestro Antonio Saura ilustraba las obras que dimos en llamar “los libros de su vida”, se convirtió en un pintor de mi propia vida y en un compañero inolvidable de apasionantes aventuras editoriales. Mi relación con este creador, cuyos juicios y criterios han contribuido a elevar la exigencia en mi propio ámbito editorial, ha dado mayor hondura a mi oficio de editor y ha alentado y estimulado nuestro afán de ofrecer a los lectores obras que rehuyen el tópico y se resisten al fácil y pernicioso maridaje de cultura y comercio [1999].

Observamos que la influencia de Saura en la labor de Meinke potenció la línea de política cultural iniciada por éste, en la que el

oficio de editor no sólo fue entendido como una dedicación al rendimiento empresarial mediante la producción de libros, sino como una labor de creación de público lector a través de una difusión cultural entendida como deber social, que va más allá de la mera ejecución de proyectos artísticos y literarios de calidad. La importancia de Saura dentro de la actividad editorial de Círculo tuvo la misma relevancia o incluso más que la de cualquier miembro del equipo colaborador de Meinke, debido al valor que el editor concedió a sus aportaciones y sugerencias.

La intensa relación personal y profesional sólo se truncó con la muerte de Saura en 1998, por lo que quedó interrumpida la edición de *El Criticón*, que se publicó en 2001 con menos ilustraciones de las inicialmente previstas. Se paralizó también la recopilación de sus artículos y ensayos sobre arte, entregados a Meinke pocos días antes de su muerte, que aparecieron finalmente en *Galaxia Gutenberg* bajo los títulos *Fijeza: ensayos*, publicado en 1999; *Visor*, comentarios sobre artistas admirados, que se publicó en 2001; *Crónicas*, artículos sobre museos, publicado en 2000, y *Escritura como pintura*, reflexiones sobre la experiencia pictórica, publicado en 2004.

La fuente con la que contamos para estudiar los contactos mantenidos entre Antonio Saura y Hans Meinke durante aproximadamente los quince últimos años del pintor está constituida fundamentalmente por los informes que el propio Meinke remitía por correo interno a sus colaboradores con las conclusiones respecto a los proyectos, resultado de sus reuniones con Saura, así como una pequeña parte de la correspondencia mantenida entre el pintor, el editor y en algunos casos Norbert Denkel, el diseñador gráfico del club. Todo ello pertenece al archivo personal de Hans Meinke, sito en la actual sede de Círculo del Arte, en la Calle de la Princesa de Barcelona.

El primer informe con el que contamos data del 16 de mayo de 1984, y en él Hans Meinke comunica a Saura su alegría por aquel

primer encuentro, además de comenzar a concretar aspectos (formato, plazos, número de ilustraciones, honorarios, previsión de edición especial con lámina autografiada) del primer proyecto conjunto que comienzan a llevar a cabo: *La familia de Pascual Duarte*. A lo largo de este mismo año, Saura comienza a trabajar en dicho proyecto y ya desde el comienzo su labor no se ciñe únicamente a las propuestas del editor, sino que él mismo sugiere a su vez posibles ediciones ilustradas, como *Cien años de soledad*, *Historias de Cronopios y de Famas*, la *Metamorfosis*, *Pinocho*, el *Libro de los seres imaginarios* o los cuentos de Edgar Allan Poe [Informe del 20 jul. 1984; Meinke, Archivo...]. Además, recomienda ilustradores como José Hernández (que también llevó a cabo ejemplares para Círculo de Lectores), José Luis Cuevas o Topor [informe del 20 jul. 1984]. Un informe con fecha de 21 de octubre de 1984 demuestra que Hans Meinke es consciente tanto de la relevancia de la labor que está comenzando como de sus importantes consecuencias, no sólo dentro del club, sino del panorama del libro ilustrado internacional. No aspira a que la acogida de los socios sea mayoritariamente favorable en un primer momento, pero antepone su apuesta por la calidad y relevancia dentro del panorama editorial, junto con el aprecio por parte de la crítica especializada, al rendimiento económico que pueda aportar la obra a corto plazo:

Es evidente que un libro ilustrado por Saura rompe el marco de lo que se suele entender bajo un “libro ilustrado”. Saura es uno de los máximos exponentes de la pintura actual y su obra de prestigio internacional se relaciona con proyectos, galerías y museos muy significativos. Soy consciente de que un “Pascual Duarte” ilustrado por Saura causará extrañeza a muchos socios y a otros les dejará indiferentes. Pero para los socios mejor informados, para los amantes de lo original y novedoso y para críticos y observadores el libro constituirá sin duda una bomba. Por ello le daremos a la obra el tratamiento que merezca, empezando por la decisión de

formato y calidades de papel [Informe del 21 oct. 1984; Archivo...].

Durante 1985 comienza a planearse una exposición para dichas ilustraciones y nuevos trabajos, así como la que será una de sus obras más importantes, un *Quijote* ilustrado. Por su parte, Hans Meinke insiste en la idea mencionada con anterioridad de la relevancia cultural del proyecto, que se prioriza por encima de la rentabilidad comercial. Nuevamente es capaz de ver más allá de los beneficios económicos al poner por delante el eco que tendrá la publicación de este ejemplar dentro del ámbito cultural:

Antonio Saura sigue considerando el proyecto de ilustrar el *Quijote* como uno de los mayores desafíos. Le hablo de nuestro proyecto, nuestras conversaciones con Mingote, etc. y le pregunto si le parecería atractivo realizar este Quijote de su vida para Círculo de Lectores. Se muestra interesado y pide detalles sobre fechas, formatos, etc. [...] No hay duda de que un Quijote ilustrado por Saura constituiría un acontecimiento cultural de primerísimo orden, de una gran relevancia para la prensa y los medios de comunicación. Esta sería la contrapartida para la menor comercialidad del producto. Otras formas de difusión y rentabilidad. Cómo un artista cambia política/estrategia de empresa. Lectores y espectadores [Informe del 28 oct. 1985; Archivo...].

A lo largo de 1986 la colaboración de Antonio Saura con Círculo de Lectores se amplía y diversifica. Saura interviene en el ciclo de conferencias *Visiones de España* con una ponencia titulada "El caso del arte español", el 16 de abril de ese año, además de comprometerse a realizar la portada de la publicación del ciclo. Colabora también con un texto incluido en el libro de Rafael Alberti, *Todo el mar* (1986), y, sobre todo, comienza a concretarse el proyecto del *Quijote*. Hans Meinke continúa expresando la claridad con que ve los objetivos de la obra en una carta que dirige al pintor. Dicha carta también refleja la interacción de Saura en las numerosas

sugerencias que formula para cada uno de sus proyectos. Estas sugerencias son muy valoradas por Meinke, que las tiene en cuenta de cara a las realizaciones del *Pascual Duarte* y la publicación del ciclo *Visiones de España*:

Estoy entusiasmado con la idea de la edición del Quijote ilustrada por ti. El libro debería aparecer, a más tardar, en octubre de 1987, fecha en que Círculo de Lectores cumple 25 años. Será por lo tanto una gran edición aniversario pero con la pretensión de darle una amplia difusión. Para cumplir con estas fechas deberíamos disponer de tus dibujos hasta finales de este año. Es urgente que hablemos de los detalles y las condiciones. Fue muy bonita tu sugerencia de cómo organizar a continuación una exposición itinerante de tus dibujos en todas las sedes de nuestras Delegaciones (15 capitales) [Carta datada en 17 ene. 1986; Archivo...].

Aparte de comenzar el proyecto de ilustrar *Pinocho* durante 1988, Hans Meinke y Antonio Saura llegan a un acuerdo con los editores de Manus Presse, con quien Saura había publicado anteriormente los *Diarios* de Kafka, para realizar una nueva edición de esta obra en Círculo de Lectores. Comienza a gestarse además el proyecto de ilustrar una selección de greguerías de Ramón Gómez de la Serna, autor muy admirado por Saura, de cuyo estudio concreto nos ocuparemos en el apartado siguiente.

Este proyecto de una selección de greguerías ilustradas se continuará durante 1989, año en que se publica, y al que Saura añade también una carta imaginaria a Gómez de la Serna. Asimismo, surge el proyecto de ilustrar *1984* a partir de unos dibujos publicados en *El País* sobre esta misma obra y el propio Saura aconseja a Meinke, ante la iniciativa de la Diputación de Huesca de publicar las obras de Baltasar Gracián, colaborar en el proyecto [Informe del 31 oct. 1989; Archivo...]. A pesar de la escasa rentabilidad comercial previsible al tratarse de un autor de gran complejidad y poco conocido por el público general, Meinke accede

a participar en la iniciativa, en su continua búsqueda de la excelencia editorial por encima de las ventas, compensadas por títulos más comerciales, a los que no se les concede tanta prioridad en el catálogo. Asimismo, cuenta con la relevancia de Saura en el panorama artístico del momento, reflejado en la abundancia de referencias a su obra en multitud de actividades (cursos, homenajes, carteles, exposiciones colectivas, elaboración de la escenografía de obras teatrales) como una garantía de valor cultural.

Por otro lado, Saura continúa con su papel activo dentro del club, asesorando y proponiendo a Hans Meinke nuevas ideas e ilustradores:

AS [Antonio Saura] me anima a que fomentemos la línea de “Joyas literarias”, ilustradas por grandes maestros. Recomienda hacer un nuevo intento con Horst Janssen y buscar un contacto con el pintor mejicano José Luis Cuevas. AS conoce a Cuevas y sugiere que le envíe un Quijote y le proponga la idea de ilustrar algún libro (“Bajo el volcán” o “Pedro Páramo”) [Informe del 30 may. 1989; Archivo...].

En 1990 se publica la reedición de los *Diarios* de Kafka, a partir de la edición original de Manus Presse. Al año siguiente se publica *Poesía y otros textos* de San Juan de la Cruz y se presenta el Círculo del Arte, en cuyo lanzamiento colabora activamente Antonio Saura, y que pretende desempeñar una labor similar a Círculo de Lectores en el terreno de la obra gráfica original. La implicación del pintor con Hans Meinke y Círculo de Lectores no sólo se limita a la propuesta de proyectos. Opina también sobre el posible lanzamiento de una colección de ensayos por parte de Círculo de Lectores, se muestra dispuesto a colaborar en el ciclo de conferencias *La vida amenazada* y propone una edición de las *Obras completas* de Alejo Carpentier, a cuya viuda conoce. El grado de participación de Saura llega hasta el punto de ofrecer su colaboración en el diseño del futuro centro cultural, a cargo de Enric Miralles. Este nivel de implicación le lleva a ser nombrado Socio de

Honor durante este mismo año y a declarar, en palabras de Meinke, que “lo que más le interesa son los libros y que Círculo es su editorial” [Informe del 24 ene. 1991; Archivo...].

A lo largo de 1992 y 1993 se continúan los proyectos en marcha, ejerciendo Saura como intermediario para que Hans Meinke establezca contacto con el pintor Javier Pagola de cara a futuros proyectos [Informe del 22 set. 1993; Archivo...]. Saura contribuye, de esta forma, a enriquecer el conjunto de artistas colaboradores de Círculo, al apostar por ellos tanto en el ámbito estrictamente cultural (recomendación a Meinke) como en el del mercado del arte (compra de obras suyas).

Hasta el año de su fallecimiento, 1998, Antonio Saura continúa trabajando en los proyectos pendientes a pesar de la dificultad añadida que supone su enfermedad. Este mismo año se publica la edición ilustrada de *1984*, de George Orwell. Además, negocia los derechos de la salida de los libros publicados al mercado general a través de la editorial Galaxia Gutenberg, recién creada por Círculo de Lectores para dar salida a sus publicaciones fuera del ámbito de los socios. El pintor pretende asegurarse también de que, a pesar del abandono de Hans Meinke de la dirección de Círculo de Lectores, éste seguirá haciéndose cargo de su depósito:

AS vuelve sobre el tema y se tranquiliza con la idea de que desde mi nuevo emplazamiento continuaré ocupándome para Círculo de Lectores del almacenaje y la gestión de estos valiosos depósitos que los artistas han comenzado a reclamar [Informe del 11 mar. 1998; Archivo...].

A partir de la muerte de Saura los informes de Meinke se centran en las reuniones con Olivier Weber-Cafilisch, abogado y yerno del pintor. Con él, Marina, la hija de Saura, y Mercedes Beldarraín, su viuda, gestionan asuntos como las ediciones de las obras ilustradas por Saura para Círculo en otros países, la edición de los textos del pintor o la finalización del proyecto de *El Crítico*, publicado en 2001, que habrá que reajustar en función de los

originales de Saura con los que cuentan [Informe del 23 ene. 2001; Archivo...]. Meinke desempeña así funciones propias también de un agente artístico y literario, a raíz de la confianza depositada en él tanto por parte del difunto pintor como de su familia.

Estudio de *Flor nueva de Greguerías*

La primera ocasión en que se manifiesta el interés de Saura por ilustrar la obra de Ramón Gómez de la Serna es en el informe de Hans Meinke fechado a 2 de septiembre de 1988. En él, el director de Círculo de Lectores transmite la admiración que el pintor muestra por Ramón, reflejada en la rapidez con la que está dispuesto a trabajar. Asimismo, también se puede comprobar que la estructura está bien perfilada desde el momento inicial de concepción de la obra:

Antonio Saura es un gran admirador de la obra de Ramón Gómez de la Serna, en especial de su libro “Ismos” y de sus Greguerías. Antonio acaba de participar en el Escorial en un seminario dedicado a Ramón Gómez de la Serna y está preparando la gran exposición que dedicará a este autor el Centro Reina Sofía con motivo de su centenario. Antonio sugiere, idea que ya me anticipó por teléfono, que Círculo publique una antología de las mejores Greguerías, con viñetas y un texto de Saura, además de un prefacio de Gómez de la Serna. Me entrega una selección de Greguerías, escogidas por él y el texto de una “Carta imaginaria a don Ramón Gómez de la Serna”, que podría servir de prólogo a nuestra edición [Archivo...].

Dos meses más tarde, Antonio Saura ha realizado ya la selección de cien greguerías que pretende ilustrar, y Meinke reitera la estructura del libro, que se mantendrá inalterada hasta su publicación. A lo largo de 1989, el pintor trabaja con el diseñador gráfico Norbert Denkel perfeccionando algunos matices hasta que finalmente el libro se publica ese mismo año. El interés de Saura

queda patente al insistir en que el ejemplar sea presentado durante el año siguiente [Informe del 4 jun. 1990; Archivo...]. El título del libro también es creación suya, al narrar, en su *Carta imaginaria*, cómo su amigo Antonio Pérez se lo sugiere en evocación de la *Flor de Greguerías* publicada por Ramón en 1935 [Gómez de la Serna: 26].

La singularidad de *Flor nueva de Greguerías* reside en varios aspectos: por un lado, sus ilustraciones se componen exclusivamente de pequeños dibujos a tinta, a diferencia del resto de obras ilustradas por el pintor, en las que se encuentran trabajos de una o varias páginas completas a color alternándose, en algunos casos, con pequeños dibujos entre el texto. Cada una de las ilustraciones que nos encontramos en este ejemplar correspondiente a una greguería. En ellas, Saura trata de sintetizar visualmente el contenido de las palabras ramonianas, tal como hizo el propio Ramón con los dibujos salidos de su mano. Además, la predilección de Saura por este autor se manifiesta en la carta imaginaria que le dedica, así como en el retrato que de él realiza. En su libro *Note book (memoria del tiempo)* Saura une a esta admiración y agradecimiento el injusto olvido en el que se halla la figura del escritor como razones principales de publicación de la obra [145]. Además, explica brevemente el proceso de selección y los aspectos que han condicionado su trabajo:

Las viñetas que acompañan esta selección de greguerías, relacionadas en vecindad con alguna muy precisa de ellas, pretenden seguir la pauta marcada por el propio escritor cuando en alguna edición antigua acompañó estas pequeñas joyas literarias con sus propios dibujos. La selección fue el resultado de una paciente lectura en la que confronté múltiples ediciones, escogiendo aquellas que me parecieron representar mejor el ingenio, la modernidad, el humor sincopado y el vuelco de la percepción que representan [146].

El pintor emplea su habitual estilo, sintético y rotundo, pero no por ello exento de lirismo, para opinar sobre la adscripción de la obra de Ramón, cuyo libro *Ismos* (1931, ampliado en 1943) fue una de las influencias determinantes para que un joven Saura decidiera dedicarse a la labor pictórica:

En la rigurosa lista que perdura tras el cruel filtraje del tiempo, la segunda iluminación, la más duradera, vino de país fraterno y ultramarino. *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, ejerció la impresión más poderosa sentida frente a un libro. Ningún otro será recordado con tanta admiración y reconocimiento, tal fue su capacidad de revelación y su cálida vinculación a los primeros descubrimientos, tan grande su responsabilidad en la pauta de la curiosidad, tan intenso su poder abridor, multiplicador de zonas afectivas, tan fértil su provocadora confusión iluminadora. Abierta polifocalidad, eco prolongado, euforia desprendida. Alerta frente al presente, duda frente a la historia: ningún otro libro estará tan relacionado con la esperanza en el castigado país, ninguno podrá reflejar tan intensamente la soledad adolescente, el dolor del instante y el ansia de conocimiento y liberación [Saura: 22].

Esta lectura, auténtica bocanada de aire fresco en una época marcada por la miseria material e intelectual en que estaba sumida España, actúa, junto con la revista nazi *Signal*, donde el joven Saura se asoma a las muestras del arte “degenerado”, como un revulsivo a través del cual el pintor inicia una carrera artística que, si bien comenzó en una línea surrealista, se caracterizó por una búsqueda libre e incesante, huyendo de cualquier etiqueta ni servidumbre, hasta lograr un grafismo característico y personal:

En el contexto provincial y represivo que dominaba en la España franquista, confrontado a la mediocridad del ambiente cultural, a la ausencia de comunicación con el exterior, de información, a la incompreensión y al peso de la

censura y la represión, el descubrimiento de los *ismos* se le apareció como un verdadero salvavidas que iba a transformar la manera en que el mundo moderno podría ser aprehendido, comprendido, discutido. En lo sucesivo, su ambición marchará al compás de la lucha contra todo lo que se empecina en imponer a la vida una argolla, de la voluntad de deshacerse de la historia oficial, percibida como la de la desgracia organizada. En 1947, comienza a pintar. O más bien, puesto que ya pintaba (y escribía) desde la infancia, ésa es la fecha en que empieza “a practicar unas formas de intervención sobre la realidad de forma mucho más consciente” [Galán y Martos: 17].

Ismos recoge las reflexiones y proclamas de Ramón sobre las vanguardias. En este texto combina, como es habitual en él, deslumbramiento y sentido del humor. En palabras de Pura Fernández, “*Ismos* patentiza la revelación del deslumbramiento ramoniano en su deambular por las barricadas y trincheras de un porvenir, el de la pintura moderna, aprehendido en los sitios vanguardiales, que, a la altura de 1931, un Ramón clarividente ya tilda de período histórico [...]” [2011: 294]. El título, de escasa acogida en el momento de su publicación, experimentará una revitalización con la llegada del escritor a Buenos Aires, momento en el que comienza su colaboración con Joan Merli i Pahissa, editor exiliado que, al frente de Poseidón, se convierte en uno de los mediadores culturales más relevantes para la plástica argentina del momento, reconociéndosele “un destacado papel como orientador del consumo artístico de las minorías selectas” [Fernández 2011: 290]. Su editorial se había especializado en el campo artístico a través de la publicación de libros de arte, traducciones de títulos relevantes y biografías de artistas. De ahí el afán de Ramón por mantenerse cercano a su círculo de colaboradores, puesto que el escritor ve en Merli la oportunidad de revalorizar su obra, y así “recuperar una presencia pública en su país de origen y revalidar su título de precursor literario” [Fernández 2011: 290]. Por ello, el

texto original de 1931 será ampliado y modificado con el fin de publicar una nueva edición del mismo, que verá la luz en 1943.

Antonio Saura ve en Gómez de la Serna no sólo una influencia fundamental para su etapa de iniciación artística, sino que realiza una lúcida reflexión sobre cómo el proceder de una creación literaria original, inagotable e inclasificable como es la ramoniana, condensada en la greguería, comparte no pocos de sus pasos con los de las artes plásticas:

El pensamiento plástico, cuando es vertiginoso, se resuelve fundamentalmente a través del extraño triángulo que forman el cerebro, el codo y la mano; no se hace en la boca, pero las decisiones del mismo son también vertiginosas. Tu pensamiento literario, íntimamente unido a tu proceder de escritor, se me antoja, a la luz de la frase de Borges, muy relacionado con el del pintor, o al menos con el de algunos pintores.

El pintor de expresividad inmediata, como el torero, resuelve su obra –cuando la resuelve felizmente- mediante una sucesión de buenas faenas. Tú construyes muchos de tus libros mediante una acumulación de buenas faenas literarias, de buenas faenas a menudo breves y contundentes, ligando bien, mandando y templando [Gómez de la Serna: 18].

El pintor reflexiona, además, sobre los “ismos” más cultivados por Ramón, y cómo estos han influido sobre la forma de sus composiciones literarias en las que, aparte de la originalidad imaginativa formal y conceptual, puede observarse una simbiosis con la deconstrucción de la realidad propia de las vanguardias, cada una de una manera diferente. En este caso, Cubismo y Surrealismo serían las corrientes que, a juicio de Saura, ejercen una acción directa sobre el hacer ramoniano:

Yo creo, Ramón, que han sido el cubismo y el surrealismo los “ismos” más cercanos de tu pensamiento: el primero por su integridad transformadora de la rodeante realidad mediante

el uso de la fragmentación, del síncope, del inacabamiento y de su particular visión polifocal traspuesta en fenómeno puramente plástico; el segundo por su anunciamento desintegrador de las formas, el interés por la cueva-iceberg, la convulsión de la belleza y el poder de la metamorfosis, es decir por otra integridad estética bien diferente pero no menos marcadora de nuestra época. Convendrás, Ramón, en que todos estos signos son también los de tu propio estilo ramoniano [Gómez de la Serna: 23].

La escritura de Antonio Saura refleja a la perfección, a través de la precisión plástica, su visión de las greguerías, con una concisión que, si bien contrasta con las habituales definiciones acumulativas que de ellas daba Ramón en sus prólogos, no por ello resulta menos acertada:

A veces tengo la impresión de que posees el don de contemplar la realidad como a través de la visión múltiple y facetaria del ojo de la mosca, y que tu particular ojo de *spanish fly* te permite, al tiempo de practicar aladas cúpulas y vertiginosos revoloteos en zig-zag, precisar en alvéolos literarios la vastedad y complejidad de cuanto se oculta bajo las apariencias. Tus greguerías son la muestra más fehaciente de esta visión instantánea y saltarina, simultánea y polifacética, a un tiempo barroca, cubista y surrealista, de la mirada reticular de la colmena de tu mente [Gómez de la Serna: 24].

Saura ilustra estas greguerías, como ya hemos comentado, con pequeños dibujos que hacen alusión directa a los elementos que la forman, en una labor de depuración similar a la de los propios textos, que ofrecen concisamente una imagen, fruto de una asociación poética e ingeniosa, capaz de cambiar la percepción habitual que se tiene de los objetos implicados en la misma. Continúa reflexionando el pintor:

La greguería es la celestina del amor de las cosas distantes y contrapuestas, de la unión contra natura de los objetos y de los seres. En el paraíso terrenal de la greguería, el universo inanimado se funde en ayuntamientos vertiginosos con los seres vivos, alcanzándose, en el calambre de lo instantáneo, la precipitación de una súbita y cristalina revelación. Caminamos de unas a otras con suavidad y sorpresa, dejándonos impregnar por su misterio pagano. Cálidas y palpitantes, nunca desecadas, precisan de la lentitud del goce frente a la avalancha de su presencia, aunque la avalancha y el exceso sean sus cualidades originarias. En ellas no cabe una palabra más, ni tampoco una palabra menos, precisando, para sobrevivir, tanto de la torrencial compañía que las estimule como del aislamiento que las precise [Gómez de la Serna: 24-25].

A ello se le une la imprescindible condición de inmediatez y espontaneidad en la que surge el chispazo de la idea, la asociación súbita que trastoca la percepción, provocando que ésta arroje una nueva mirada sobre los objetos. El concepto de greguería comparte con la filosofía del *ready made* de Duchamp no sólo la recategorización del objeto, sujeto a una nueva percepción por intervención del artista, sino también el azar, lo imprevisible, que dota al deslumbramiento revelador de lo que se oculta tras la apariencia de las cosas de su carácter arbitrario e imprevisible y, precisamente por ello, de su originalidad [Fernández 2013: 49]. Es una proclama al fragmentarismo, a una aparente espontaneidad que, en realidad, está cuidadosamente calculada, como afirma el propio Ramón en muchas de las innumerables definiciones que dio sobre la greguería a lo largo de su obra:

Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria.

Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose.

Lo inesperado, la suerte bien echada, sólo estará barajándolo bien todo, dejándose barajar con todo y cortando por cualquier parte. Sólo haciendo esto con verdadera limpieza jugaremos limpio, seremos honrados en el juego [168].

Las alusiones de Saura a través de la ilustración reflejan uno o varios de los elementos que componen la greguería, realizados mediante sus particulares trazos, muy precisos a pesar del aparente azar caótico con el que están dibujados, en la línea de las palabras ramonianas anteriormente citadas. En general, el pintor se limita a unir los conceptos que enlaza la greguería en una misma imagen, normalmente fácil de distinguir, aunque algunas greguerías y, por tanto, la imagen que las acompaña, tienen un significado más opaco (“El panegírico parece alimenticio pero no lo es” [Gómez de la Serna: 56]; “Nada retorna, pero todo se parece” [125]). Las composiciones quedan reducidas al máximo, algunas de ellas sintetizadas de una manera próxima a los ideogramas chinos, lo que no va en detrimento de la expresividad y de los aspectos que Saura pretende destacar de cada elemento. Sin embargo, la visión e interpretación de los objetos se modifican sobre todo a la luz de la lectura de la greguería, cuya personal asociación provoca que la ilustración sea visualizada por el lector/espectador bajo un nuevo prisma.

En algunas ilustraciones pueden observarse motivos habituales en la obra general de Saura, como la calavera (“En las órbitas de la calavera se ocultan los ratones de la muerte” [Gómez de la Serna: 61]; “El esqueleto nos sostiene como el atril sostiene a la partitura” [133]) o la mariposa (“Las grandes mariposas encuadernan el aire” [34]; “La mariposa lleva a su gusano de viaje” [74]). En la selección de greguerías realizada por el pintor hay una

proporción importante dedicada al tema de la muerte, que también provocó una profunda obsesión en Ramón a lo largo de toda su vida (“En realidad, los seguros de vida son seguros de muerte” [Gómez de la Serna: 49]; “La arena es el arroz para las paellas de los muertos” [127], por ejemplo).

Sin embargo, la fracción más abundante se corresponde con el ámbito de los animales, que bien son descritos de manera ingeniosa (“El cocodrilo es un zapato desclavado” [Gómez de la Serna: 41]; “Las esponjas son desprendimientos de la matriz del mar” [95]), bien son empleados como el elemento que, en forma de metáfora, modifica la visión habitual del concepto recogido en la greguería (“El toro de la tormenta desbanda al gentío” [145]; “El miedo es un ratón que se nos ha metido en el corazón” [113]). También son habituales las greguerías dedicadas a los cuerpos celestes, especialmente la luna (“Cuando los astrónomos fotografían la Luna descubren sus pezones de perra muerta” [39]; “La luna corre y se remonta más cuando los perros la ladran” [154]).

Antonio Saura realiza, en la ilustración de estas greguerías, un proceso similar al que desempeñó Ramón con sus propios bocetos, salvando, lógicamente, las distancias gráficas entre ambos. Frente al trazo característico sauriano, mencionado con anterioridad, de descarnada y agresiva precisión entre un aparente caos, los dibujos ramonianos se ciñen a la mínima expresión y a la sencillez de la línea con el fin de dejar traslucir con claridad el concepto expresado. A diferencia de la agresividad en la línea de Saura, la de Ramón adopta un tono naíf en no pocas ocasiones, siguiendo la impresión de azar proclamada por él mismo como inseparable del concepto de greguería. Este estilo posibilita, a su vez, potenciar en mayor medida el aspecto humorístico de la misma y provoca que el lenguaje gráfico de Ramón consiga, a través de este trazo fresco y espontáneo, una expresividad con la que no contaría en caso de mayor elaboración. Así, los dibujos de ambos autores, ceñidos a la mera plasmación gráfica de la greguería, en ocasiones de manera literal, son el ejemplo práctico del cambio

perceptivo que opera dicha greguería en el lector/espectador, cuyo punto de vista sobre la ilustración de la misma no puede permanecer inalterado tras la lectura de la breve e ingeniosa sentencia ramoniana. Se obtiene, de esta forma, una nueva visión del objeto, cuya apariencia se modifica a la luz de la mirada de escritor y artista.

Conclusiones

Círculo de Lectores se propone, desde su creación en 1962, llegar a un público sin acceso a librerías ni bibliotecas a través de un sistema de reparto del catálogo y entrega de los ejemplares solicitados puerta a puerta, posibilitando en consecuencia la creación de un nuevo público lector. Este hecho se da en un momento de la historia de España en el que el relajamiento de la censura y el comienzo de un incipiente desarrollo económico conducen a unas mayores aspiraciones culturales, que llevan a los socios del club a querer crear una biblioteca de base con obras de referencia, cuyo valor patrimonial no sólo reside en el texto mismo, sino en la calidad y el formato de la edición.

De esta manera, una de las bases del proyecto cultural iniciado por Hans Meinke, director del club desde 1981 y principal causante del “giro cultural” de su política, consiste en la calidad de las ediciones de textos fundamentales dentro del panorama del pensamiento y la literatura universal. Su manera de entender la cultura como un conjunto abierto de las diversas disciplinas, y no como una serie de compartimentos estancos, le conduce a la proyección de ediciones ilustradas, para lo cual se rodea de artistas plásticos relevantes a nivel internacional. De esta manera, Meinke conformará en torno a sí una red no sólo de escritores, sino también de pintores, que colaboran activamente con Círculo de Lectores elaborando proyectos conjuntos y proponiendo nuevas ediciones y colaboradores. El director de Círculo se constituye, de esta forma,

en la figura de uno de los mediadores culturales fundamentales dentro de la historia editorial reciente en España.

Entre este conjunto de artistas e intelectuales destaca la figura de Antonio Saura, amigo personal y asesor de Hans Meinke desde 1984 hasta su muerte, en 1998. Aparte de sugerir ediciones y posibles colaboradores, Saura desarrolla dentro de Círculo de Lectores la parte más significativa de su labor como ilustrador, realizando, a través de los diversos proyectos, la lista de lo que Meinke ha dado en llamar “libros de su vida”, lecturas fundamentales para el pintor. Es lógico, por tanto, que Saura proponga la edición ilustrada de una selección de greguerías de Ramón Gómez de la Serna, autor fundamental para desarrollar en él la vocación plástica, puesto que la lectura de *Ismos* en su juventud fue determinante para el comienzo de su carrera artística. Así, esta será un ejemplo representativo de la interacción entre literatura, arte y edición mencionada anteriormente.

Dentro de *Flor nueva de greguerías*, selección personal de Saura, el pintor hace una reflexión, a través de una carta imaginaria dirigida a Ramón, sobre la influencia de las artes plásticas en el inclasificable e imaginativo corpus ramoniano. Asimismo, declara que la sugerencia de ilustrar las greguerías la da el propio Ramón, que hizo sus propias interpretaciones gráficas de las composiciones. Ambos realizan una depurada labor de síntesis, acorde con la filosofía de la greguería de brevedad, espontaneidad e ingenio. En el caso de Saura, dicha labor se diferencia de otras de sus obras ilustradas, más complejas y en color, puesto que reduce a la línea la plasmación de una imagen que superpone dos realidades, en un propósito de reflejar el vuelco de la percepción que la greguería supone para el entendimiento del lector*.

* Inicio de evaluación: 10 mar. 2014. Fecha de aceptación: 30 may. 2014.

Bibliografía

- BOURDIEU, PIERRE. 1998. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de M^a del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.
- CHARTIER, ROGER. 1999. *Escribir las prácticas. Discurso, práctica, representación*. Valencia: Fundación Cañada Blanch.
- FERNÁNDEZ, PURA. 2011. "El epistolario de Ramón Gómez de la Serna a Joan Merli (1942–1950): hacia los libros creadores". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 88: 7-8, 287-298.
- . 2013. "La «contraseña universal» ramoniana: Greguerías (1912-1962)". Gómez de la Serna, Ramón. *Obras completas VIII. Ramonismo VI. Total de greguerías (1926-1962)*. Pura Fernández, ed. Dirigido por Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. 11-74.
- FERREIRA, L. 1989. "Las cuadraturas del Círculo". *Delibros*, 12: 27-35.
- GALÁN, B.; MARTOS, J.A., coords. 2005. *Itinerarios de Antonio Saura: dación*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. 1989. *Flor nueva de greguerías*. Selec. e Ilustraciones Antonio Saura. Barcelona: Círculo de Lectores.
- JIMENO REVILLA, RAQUEL. 2013. Entrevista personal con Hans Meinke. Barcelona, 9 oct. 2013.
- McKENZIE, D.F. 2005. *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. Fernando Bouza Álvarez. Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ MORO, JUAN. 2004. *La ilustración como categoría*. Gijón: Trea.
- MEINKE, HANS. Archivo personal inédito, Barcelona.
- . 1999. "Discurso inaugural de la exposición *Antonio Saura: Una vida ilustrada*, 23 jul. 1999, en la sede de Círculo de Lectores de Barcelona". Inédito.
- . 2002. "La cofradía del libro. Escritores, artistas y editores al encuentro del lector". *La pasión por el libro: Una aventura editorial*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- . 2004. "Antonio Saura y los libros de su vida". *Turia: Revista cultural*, 68-69, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses: 235-241.
- SÁNCHEZ, P. 2005. *Los clubes del libro en el mundo editorial: el caso del Círculo de Lectores*. Trabajo de grado. Facultad de Traducción y Documentación de la U. de Salamanca. Digitalizado en: <<http://eprints.rclis.org/16330/1/Clubos-Circulo%20Lectores.pdf>>.
- SAURA, ANTONIO. 1992. *Note book: Memoria del tiempo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos-Librería Yerba.
- VEDRINE, H., dir. 2003. *Le livre illustré européen au tournant des XIX et XX siècles: Actes du Colloque International de Mulhouse 2003*. Paris: Éditions Kimé.

Las prácticas de lectura en el entorno digital: industria editorial, mercado y consumo

*Reading Practices in the Digital Age:
Publishing Industry, Market and Consumption*

Elizabeth HUTNIK

IdIHCS (Conicet)-U. Nacional de La Plata
ehutnik@gmail.com

Ezequiel SAFERSTEIN

CeDInCi-U. Nacional de San Martín
esafenstein@sociales.uba.ar

Resumen

Si bien la industria editorial ha atravesado grandes transformaciones con la incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en el ámbito de la producción, tanto editorial como autoral, el presente artículo atiende particularmente a las nuevas características que presentan las prácticas de lectura a partir de dicha inscripción. Se propone aquí un análisis de la cuestión de la lectura en estricta relación al nuevo escenario editorial marcado por un continuo replanteo del “quehacer editorial”, del rol del editor y los diversos agentes del campo, de los soportes y formatos válidos para la lectura. La primera sección propone una sintética caracterización del funcionamiento de la industria editorial. El segundo apartado hace foco en las transformaciones puntuales del sector del libro en relación con la llegada de las tecnologías de la comunicación. La tercera parte presenta un breve repaso del estado de la cuestión vinculado a las prácticas de lectura en el entorno digital, y a continuación se desarrollan algunos rasgos y tendencias de la lectura en los soportes electrónicos en Argentina, Estados Unidos y España. El artículo concluye con una serie de reflexiones finales.

Palabras claves: Industria editorial, prácticas de lectura, nuevas tecnologías, libro electrónico.

Abstract

Even though the publishing industry has gone through important transformations with the arrival of new technologies both in publishing and authorial production, this article looks into the new characteristics present in reading practices from that moment on. We propose an analysis of reading practices with regards to the new publishing scenario, marked by a recurrent consideration of the “publishing know-how”, the editor’s role, other publishing agents’ functions, and supports and formats’ validity. The first part of the paper offers a synthetic description of the publishing industry’s functioning. The second part centres the attention in the actual transformations occurred in the book industry as a consequence of new technologies’ advent. The third part presents a brief account on reading practices in the digital age and finally we develop some features and trends in reading on electronic supports in Argentina, United States and Spain. The paper closes with some conclusions.

Keywords: Publishing industry, Reading practices, New technologies, Ebook.

Introducción

Robert Darnton [2003; 2010] sugiere que la forma del texto electrónico plantea una nueva organización de los discursos basada en el hipertexto¹ y la distinción entre distintos niveles textuales. Chartier [2005] agrega que el libro electrónico y la hipertextualidad podrían constituir una respuesta posible a la crisis de la edición en las Ciencias Humanas. El concepto de lo hipertextual se convierte en una suerte de emblema “del salto cualitativo que han dado los especialistas en informática al servicio del lector” [Chartier y Hébrard: 169]. En este horizonte de desarrollo tecnológico acelerado, la función del libro –sobre todo de aquellos

¹ De manera casi anecdótica, Chartier y Hébrard recuerdan que, en la serie de prefijos que han tenido mucho éxito, “hiper-” está tan bien ubicado como “inter-” o “ciber-”. En efecto, por ejemplo en la base de datos LISA, que abarca el campo de la biblioteconomía, la documentación y la edición, se registraban a comienzos del siglo XXI más de 1500 entradas que contenían el prefijo “hiper-”: hipercard, hipertexto, hiperespacio, hipervínculo, hipermedia, hiperbiblioteca, etc.

pertenecientes al género ensayo o los llamados libros de referencia— como soporte epistemológicamente legítimo resulta fuertemente alterada. Los circuitos habituales de generación y difusión de conocimiento transitan por caminos alternativos. Los vínculos entre conocimiento y libro se ven modificados no sólo desde el lado de la producción, sino también desde el punto de vista de la recepción. En medio de ambos procesos, la práctica editorial ejerce una influencia en el mercado —por presencia o ausencia— a través de los mecanismos de legitimación de un catálogo, la consagración de autores y la oferta, propiamente dicha, de los contenidos.

La industria editorial y el paradigma electrónico

La digitalización y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación transforman el panorama de las industrias de contenidos. El sector editorial, si bien con algún retraso respecto de otras actividades de base cultural, comienza a hacer frente a esta situación. La publicación de libros se desplaza desde una industria de movimientos lentos, localizada y oligopólica hacia un escenario más abierto, global, con más liquidez y una fuerte presencia de *commodities*. Con la posibilidad de la edición digital y el desarrollo de dispositivos de la lectura, las potenciales consecuencias para el formato impreso se debaten a nivel global y, naturalmente, las respuestas varían de país en país.

La industria editorial en Argentina cuenta con una gran cantidad de actores de diversas características y tamaños. De acuerdo con la CAL (Cámara Argentina del Libro), durante 2010, 2625 entidades editaron libros, sin embargo, sólo 300 empresas aproximadamente se encuentran inscriptas como editoriales. En ese sentido, es el tercer país de Iberoamérica en cantidad de agentes editores. Si bien desde mediados de la década de 1990 se había dado un proceso de concentración empresarial a partir del ingreso al mercado local de grandes casas editoriales transnacionales, en la actualidad los grandes grupos coexisten con un vasto conjunto de pequeñas y medianas editoriales. Las bajas barreras de entrada

permiten el ingreso de empresas pequeñas y medianas que pueden aprovechar aquellos segmentos de mercado no explotados por las grandes. Aquellas no constituyen una amenaza de relevancia para las firmas de mayor tamaño que, por lo general, realizan tiradas más grandes, presentan una oferta más diversificada y tienen una cuota de mercado mayor. Estos cambios en la estructura del mercado convierten a las pequeñas y medianas editoriales en el lugar privilegiado para la innovación y la toma de riesgos en lo relativo a las nuevas incorporaciones en sus catálogos, ya que se apuesta cada vez más al descubrimiento o la conformación de “nichos” de lectores.

Si bien sigue siendo un segmento minoritario dentro de los libros editados, la tendencia en el registro del formato *ebook* es creciente: lo que a comienzos de la década del 2000 apenas representaba una pequeña porción dentro del 6% de libros publicados en soporte distinto al papel, a principios de la segunda década del siglo ha sobrepasado el 15%, para llegar al 17.1% en 2012 [Igarza: 6]. Aunque este crecimiento no implica un gran salto en términos de venta de *ebooks*, sí tiene una fuerte importancia en cuanto a la oferta de libros electrónicos. En la actualidad no sólo se trata de vender los derechos para libros impresos en papel, sino también de comercializar todas las posibilidades que ofrezca la publicación electrónica.

Las transformaciones tecnológicas en el polo de producción editorial

En términos generales y en el horizonte de transformación de la industria editorial frente a las TIC, los especialistas del campo editorial sugieren que existen una serie de acciones puestas en marcha y otras tantas por implementar en el futuro inmediato. La discusión se da en torno al impacto de la digitalización en el catálogo y en la política editorial, los formatos, dispositivos y prácticas de lectura, los canales de distribución y venta, la política de precios y el efecto sobre los recursos internos de la editorial.

Estos ejes marcan también los nuevos lugares que los agentes del campo comienzan o han comenzado a asumir. El espacio tradicionalmente ocupado por el editor, si bien sufre algunas variaciones, sigue resultando de vital importancia dentro del circuito productivo de la editorial, pues cumple con tareas indelegables de ordenamiento de un catálogo y “enriquecimiento” de la obra (a través de la edición de hipervínculos, sugerencias bibliográficas, índices analíticos, etc.). La función del editor, por excelencia, es la de seleccionar. Y aun en el universo del libro electrónico, el lector podrá seguir confiando en el valor de un sello y una experiencia editorial. El editor es un filtro entre la gran masa de información que se encuentra en la red² y sus potenciales lectores. Es por eso que la editorial debe continuar siendo sinónimo de calidad, de valor agregado, de plus de contenido. El sello editorial es una marca a la que se asocia una determinada tradición, servicios sostenidos en el tiempo, capacidad de innovación y representación. Como sostiene Sorá: “Una editorial y su catálogo son unidades ineludibles a la hora de pensar el lanzamiento de un libro y su dispersión por el universo de la cultura escrita” [538]. En lo referente a las políticas de catálogo, es posible que lo que cambie sean los modos de selección de los textos que se editarán, siendo una decisión más horizontal – evaluada por comités editoriales, departamentos de marketing, comunicación y prensa– y no tan concentrada en la figura del editor unipersonal, como ha sido tradicionalmente.

La digitalización implica la posibilidad de conservar textos e imágenes en formatos alternativos al papel, con lo que los contenidos pasan a ser manipulables para diferentes fines. También

² El entorno digital lleva a una consecuente expansión del mundo de los textos, ya que posibilita una circulación inaudita de información. Según Mariano Zukerfeld, la riqueza de información digital que está presente en el capitalismo informacional genera un déficit de atención humana. La capacidad de producirla, reproducirla y distribuirla lleva a que la atención no sea suficiente para aprehender la cantidad de información disponible: “por más que la modulación de la subjetividad para atender a varios estímulos simultáneos pueda obrar algunas ampliaciones, las fronteras del consumo humano de información no pueden ignorarse” [Zukerfeld: 1]. Esta situación le brindaría al editor un lugar importante como intermediario cultural [Featherstone] que debe mediar entre la amplia disponibilidad de textos y un público lector.

supone la oportunidad de nuevos modelos de negocio que apunten a territorios mucho más vastos que aquellos alcanzables en el sistema analógico³. Propone también el aumento exponencial de la productividad, tanto en el ámbito público como en el privado, gracias al manejo de archivos digitales en lugar de papeles, biblioratos, carpetas, etc.

Si bien existe mucha inestabilidad respecto de los modelos de negocios en el medio digital, en los escenarios híbridos entre libro en papel y electrónico, y en la característica de los contenidos que se van a distribuir en los nuevos soportes, una de las consignas para los editores parece ser la de no otorgar contenidos a plataformas de venta y distribución en exclusiva. La hipótesis de base es la idea de la multiplataforma que exhiba y comercialice contenidos.

De algún modo, las herramientas y tecnologías digitales han bajado los costos permitiendo achicar la diferencia entre pequeños y grandes. En efecto, algunos editores creen que las nuevas tecnologías pueden representar una amenaza mayor para los grandes editores, que tienen una gran estructura armada y no pueden reconvertirse a gran velocidad, que para los pequeños y medianos que resultan más flexibles. Como afirma Octavio Kulesz, director editorial del sello argentino *Teseo*: “Muchos editores piensan que lo digital es igual a corporación, dinero, malos. Y que analógico es igual a independiente, artesanal, buenos. En realidad no es así. Hay digital-independiente o analógico-independiente. Y se puede ser corporación-digital como Google, y corporación-analógica como Sudamericana y Planeta” [Hutnik y Saferstein]. Kulesz asegura que, para un emprendedor editorial independiente, la mejor opción es la digital pues no supone gastos fijos.

³ En el caso de Argentina, en los últimos años han aparecido proyectos editoriales digitales, como es el caso de la editorial *Teseo*, orientada a las Ciencias Sociales y Humanidades y surgida en 2007. Esta editorial es un ejemplo de proyecto *híbrido* —según la caracterización de su director Octavio Kulesz— que publica libros digitales e imprime bajo demanda en papel, si bien aspira en el futuro a convertirse en un proyecto enteramente digital [<https://www.editorialteseo.com/>].

El escenario digital penetra en sectores relativamente reducidos pero su crecimiento es exponencial. Ante esta realidad las editoriales argentinas comienzan a actuar de manera muy lenta. A partir de 2009/2010 contemplan que existe un cambio inevitable a partir del cual, de uno u otro modo, deberán responder activamente. A través de distintas estrategias, las pequeñas, medianas y grandes empresas proyectan orientarse hacia el paradigma digital, con modelos de negocio más o menos exitosos. Las grandes editoriales venden sus *ebooks* –principalmente las novedades– a un precio que promedia la mitad del precio de tapa del libro en papel, aunque sus ventas aún son muy bajas con respecto a las grandes tiradas impresas. Lo mismo sucede con algunas pequeñas y medianas editoriales que apuntan a digitalizar todo su catálogo, ya que la venta de *ebooks* las beneficia en términos de costos y en capacidad de distribución a escalas supranacionales. Sin embargo, es posible que en nuestro país las transformaciones se den de una manera más paulatina que en otras regiones, por razones de accesibilidad a los soportes de lectura, por la capacidad de la industria y la falta de políticas públicas de acompañamiento a las industrias culturales.

Prácticas de lectura

Luego de haber analizado sucintamente las transformaciones de la industria editorial, es preciso revisar cuáles son las modificaciones percibidas en el polo de la recepción, es decir, la instancia de la lectura y el lector.

No pretende este apartado convertirse en un desarrollo analítico de la historia de la lectura pues excedería el propósito y objetivos de la investigación, pero sí propone una sintética contextualización de dicho campo de estudios que delinearé las bases para un punteo de algunos problemas ligados a las prácticas de lectura en el entorno digital. Como apunta Lyons, en su propia *Historia de la lectura y la escritura*, existen obras ya clásicas que

intentaron historizar la práctica en Occidente, entre ellas, el volumen dirigido por Cavallo y Chartier, que reconstruye los diferentes métodos de lectura y los hábitos de los lectores desde la Antigüedad, mediante la identificación de las disposiciones específicas que distinguen las comunidades de lectores, las tradiciones de lectura y los modos de leer; los trabajos de Petrucci y Gómez Castillo que se presentan más bien como una historia social de la cultura escrita; el volumen a cargo de Febvre y Martin, cuyo objetivo es dar cuenta del modo en el que el libro ha influido en la cultura europea; los posteriores trabajos de Darnton, que atienden a los agentes de la producción, distribución y venta de libros, sobre todo en el siglo XVIII en Francia; y los trabajos de Pierre Bourdieu, quien desde una perspectiva sociológica considera a la lectura como una práctica social, cultural y material, que le otorga sentidos a los textos y supone un contexto social en el que se realiza la actividad de lectura, relacionada directamente con el soporte material en el que se lee y con la posición de los lectores en el espacio social. Es necesario remarcar que, si bien todas estas historias y sociologías referencian el mundo occidental, reflejan en mayor medida la historia de la cultura escrita europea y norteamericana. Mucho menor es el alcance que estas investigaciones han tenido en América Latina, a excepción quizás de trabajos como el de Cucuzza y Spregelburd, y Parada para el caso argentino, la *Historia del libro en Chile*, de Subercaseaux, o la *Historia de la lectura en México*. En el caso del trabajo de Lyons, la historización que propone – combinando la cronología de la historia del libro y de la lectura con la de la historia de la escritura– atiende especialmente a la capacidad de los lectores para “seleccionar, interpretar y rehacer lo que leen” [Mosqueda: 129], y dichas habilidades están socialmente determinadas. En cuanto a los cambios tecnológicos, si bien releva su existencia, afirma que no alcanzan por sí solos para determinar las transformaciones históricas.

La lectura no ha sido únicamente abordada a partir de su historia, la historia de la cultura impresa, la historia de la edición o

incluso, con un espíritu sincrético, la llamada historia del libro, las bibliotecas y la lectura. La lectura ha sido el objeto de perspectivas neurocientíficas, psico, neuro⁴ o sociolingüísticas; o también, como es la propuesta de D.F. McKenzie, desde la sociología de los textos (la bibliografía material), a través de la cual establece cómo los conjuntos de variaciones materiales, es decir, las formas de lo escrito, determinan de un modo decisivo su significado; lo que a su vez permitiría considerar a los editores como constructores de lectores. La variedad de perspectivas teóricas pasibles de ser utilizadas para el estudio de la lectura desemboca en una ausencia de método específico, por lo que habitualmente la mayoría de los trabajos recurren al préstamo de muchos otros: el método de las Ciencias Sociales; el método cualitativo-estadístico de la Escuela Cualitativa Serial Francesa; el método histórico comparativo; el método cualitativo; el método interpretativo o indiciario cercano al del psicoanálisis freudiano (tal como lo propone Carlo Ginzburg) o también, a los enfoques de la crítica literaria.

A nivel del objeto de estudio, la multiplicidad de lectores suele ser un argumento difundido para justificar la heterogeneidad de lecturas que cada uno puede hacer. La diversidad de materialidades en las que el sujeto lee complejiza el acceso al objeto de estudio; y más aún a partir del encuentro de la cultura impresa con la virtual. A todo esto se debe sumar la instancia de mediación editorial que juega un rol determinante entre el autor y el lector, seleccionando qué publicar, cómo, cuándo, para qué territorios, con qué tipo de traducción y revisión técnica, qué diseño de página, tipografía y calidad de papel, etcétera.

Durante los últimos veinte años no sólo ha cambiado el soporte editorial, sino también el sujeto que hace uso de él, el lector; y, por ende, su concepción de texto y de lectura. Si bien,

⁴ A través de diversas pruebas, la neurolingüística propone que el lector comienza a generar un “cerebro digital” que se adapta a un nuevo tipo de lectura. En esa transición se destaca la capacidad “multitarea” que perfecciona el cerebro, capaz de atender a varias actividades a la vez [Rodríguez de las Heras 2009 a].

como sostiene Chartier, “las mutaciones en el orden de las prácticas son más lentas que las revoluciones de las técnicas” [2001: 4], la naturaleza del soporte y su medio influyen sobre el modo de lectura. Luego de la invención de la imprenta y del pasaje de la lectura “extensiva” a la “intensiva” a mediados del siglo XVIII, asistimos a un momento de mutación de las prácticas de lectura a partir de la transmisión electrónica de los textos. Los hábitos de lectura son diferentes porque se han producido cambios sustanciales en nuestra sociedad que modifican nuestras costumbres y nuestras habilidades cognitivas y perceptivas. El propio uso de los textos también se altera, transforma o complementa con otros nuevos:

La nouvelle représentation de l’écrit modifie, en premier lieu, la notion de contexte, substituant à la contiguïté physique entre des textes présents dans en même objet (un livre, une revue, un journal) leur position et distribution dans des architectures logiques –celles qui gouvernent les bases de données, les fichiers électroniques, les répertoires et les mot-clefs qui rendent possible l’accès à l’information [Cavallo y Chartier: 37]⁵.

Se redefine además la materialidad de las obras al desintegrarse el vínculo entre objeto impreso y texto, al tiempo que otorgan –no ya solamente al autor y al editor, sino al lector– la posibilidad de manipular la apariencia textual en pantalla, agregan Cavallo y Chartier [37]. La materialidad del análisis de Chartier radica en la importancia de las formas en las que circulan los escritos para dar cuenta de su significación y las representaciones que genera su lectura. No hay texto sin soporte y es en su intersección donde se construye el sentido.

⁵ ‘La nueva representación de la escritura modifica, en primer lugar, la noción de contexto, sustituyendo a la contigüidad física entre textos presentes en un mismo objeto (un libro, una revista, un diario) su posición y distribución en arquitecturas lógicas –aquellas que gobiernan las bases de datos, los archivos electrónicos, los repertorios y las palabras claves, que hacen posible el acceso a la información’ [La traducción nos pertenece].

No es posible, sin embargo, analizar las prácticas de lectura sin pensar simultáneamente en prácticas de escritura. Las formas de escribir también se ven *afectadas* por la utilización de las TIC. Como postula Benjamin [119], el análisis de la relación entre literatura y sociedad pasa ineludiblemente por la mediación técnica de la escritura, pues “la noción de técnica representa el elemento dialéctico a partir del cual puede superarse la estéril oposición entre la forma y el fondo”. En ese mismo trabajo, Benjamin insta a los escritores a hacer uso de imágenes en sus textos, enfrentando la concepción de las “competencias” estancas como barreras entre disciplinas. Así, surge lentamente un nuevo modo de contar historias que quiebra los límites del relato lineal al agregar niveles de información relacionada (mapas, videos, links). Darnton menciona, por ejemplo, libros electrónicos estructurados en capas que se ordenan de manera piramidal: lo más esencial iría en la capa superior y el resto en las capas inferiores [2010: 74]:

La capa superior podría ofrecer una versión concisa del tema tratado, versión que quizás podría ofrecerse también en papel. La siguiente capa podría contener versiones más extensas de diversos aspectos del tema, estructuradas no de manera secuencial como en una narrativa, sino más bien en unidades independientes que alimentasen la capa superior. La tercera capa podría estar compuesta de diferentes tipos de documentación, cada uno de ellos ilustrado por un ensayo interpretativo. Una cuarta capa podría ser de carácter teórico o historiográfico, y contener extractos de textos académicos anteriores y disquisiciones sobre éstos. La quinta capa sería de carácter pedagógico y estaría compuesta por sugerencias sobre posibles debates a mantener en la clase, una especie de plan de estudios y propuestas de cursos concretos a impartir. Finalmente, la sexta capa contendría comentarios y cartas de lectores, así como documentación sobre los intercambios mantenidos entre el autor y el editor, lo que conformaría un conjunto de

comentarios que iría creciendo según el libro fuera abriéndose camino entre diferentes colectivos de lectores.

Este nuevo tipo de libro tendría como consecuencia la creación de un nuevo tipo de lectura [Darnton 2010: 88].

Siguiendo la idea de este entramado textual articulado en niveles, cada lector podría transitar un grado de profundidad diferente en su lectura: una lectura rápida y lineal; una lectura vertical con mayor profundidad para determinados tópicos; una lectura salteada, en direcciones inesperadas ajustadas a los intereses específicos del lector; y desde luego, las áreas textuales deseadas podrían ser impresas bajo demanda bajo la forma del códice tradicional. Como propone Rodríguez de las Heras, la información es “dosificada” de un modo particular cuando ya no se trata del entorno analógico. Además, continúa, las palabras están sostenidas en la pantalla y no impresas en el papel, con lo que “han adquirido una capacidad cinética que un escritor no puede despreciar” [2009 a: 114].

Especialistas en tecnologías refieren nuevas posibilidades de lo escrito como el “*transmedia storytelling*” o ARG (*Alternate Reality Games*), un relato transmediático que utiliza diferentes herramientas –video, audio, imágenes, gráficos, juegos– como vías de acceso a una misma historia; un *software* que toma contenidos de varias fuentes y formatos y los presenta en una interfaz organizada por uno o varios autores que curan⁶ todo el material según su relevancia. La figura del *curador literario* como intermediario entre escritores y lectores adquiere una relevancia especial, pues son actores que deben ser capaces de manejar los contenidos lingüísticos al mismo tiempo que ejercen un buen dominio de lenguajes de programación computacional (diseño web, animación Flash, edición de video, criptografías, diseño de narración

⁶ Es cada vez más frecuente la expresión “curaduría de contenidos” para hacer referencia al manejo de contenidos en ámbitos culturales, sobre todo aunque no exclusivamente, en su relación con Internet, el *marketing* y la viralidad.

interactiva y, por supuesto, gestión de proyectos multimedia). Algunos trabajos más vinculados con lo multimedial (por ejemplo, Harrington & Meade) señalan incluso un nuevo rol: el del *técnico-escritor*. Es interesante destacar que en esta instancia las fronteras entre literatura y videojuegos se vuelven ciertamente borrosas.

En “¿Muerte o transfiguración del lector?”, Chartier [2001] explica que no se trata de pantallas de imágenes contra los textos tradicionales, sino más bien de pantallas que conllevan la multiplicidad textual en una forma diferente. El hipertexto transforma la relación de los textos con la información y la documentación e incorpora, además, la “hiperlectura”, un modo no lineal de abordaje textual. El modo de procesamiento –vinculación– de los contenidos hará la diferencia entre información y saber para el lector. Según Chartier y Hébrard, lo importante no son únicamente los vínculos hipertextuales que presenta el texto, “sino los vínculos constituidos en la memoria del lector y que integran cada dato y cada relación en un conjunto que le otorga su significado, su peso y su valor de uso” [173]. Estos autores plantean que el hecho de hacer un *click* sobre una palabra para convertirla en una suerte de ancla y abrir un vínculo a otra parte del texto o a otro documento “sólo sirve para materializar el proceso de la lectura en sus niveles más altos: la integración y la elaboración” [174]. Al integrar los datos, el lector realiza una representación no lineal del texto y, al elaborarlos, reorganiza dichos elementos para vincularlos con su propio universo referencial mediante relaciones causales, consecutivas, comparativas, digresivas, etc. “Si el acto de lectura es un proceso lineal, la actividad del lector siempre consiste en la deslinealización” [174]; la hipertextualidad vendría entonces a materializar esos vínculos mentales, aunque, desde luego, muchos pueden ver en este entramado “una forma de zapeo generalizado” [176].

James Bridle sostiene que “en una economía rica en contenidos pero pobre en tiempo para consumirlo, la narrativa no puede permanecer estática” [34]. Hay que precisar que no puede

equipararse toda la lectura en soporte electrónico como si fuera una misma práctica. No es lo mismo leer en un dispositivo electrónico especialmente diseñado para ello, que en una computadora personal o un *smartphone*. Por caso, la lectura en un ordenador suele ser de textos más breves; si son largos se leen de manera diagonal, lo que en inglés se denomina *scanning*, o lectura transversal. Además de la brevedad, el estilo con que se escribe pensando en los soportes electrónicos difiere del de los soportes analógicos. Proliferan las características de hipertextualidad y obras abiertas, donde el autor puede incluso dejar sin terminar las publicaciones y sea el lector quien continúe escribiendo las historias. Con la hipertextualidad, la lógica de la lectura ya no puede concebirse de manera lineal, sino que la multiplicación de los vínculos la vuelve “abierta, extendida y relacional” [Chartier 2012]. Esto refuerza una posición más activa del lector, que se convierte en coautor y en crítico, en un mismo espacio virtual.

Las prácticas de lectura y escritura se complementan a tal punto frente a las TIC que surgen también géneros literarios novedosos como el “*ketai shosetsu*” o novela para el teléfono móvil⁷. Aunque este tipo de historias cortas asociadas a nuevos autores sea un furor en Japón, el fenómeno no excluye de este canal de publicación a los autores más tradicionales de la literatura. Es el caso de la novela *1Q84*, de Haruki Murakami, que con más de 1000 páginas en dos tomos batió récords de ventas en un solo mes.

Los no migrantes, los migrantes digitales y los nativos digitales son tres públicos que acceden a los contenidos de manera diferente. Según Piscitelli –quien retoma a Lorenzo Vilchez–, en la migración digital el mundo ya no se divide entre ricos y pobres, sino entre los que están informados y aquellos que han quedado fuera de las redes de conocimiento. El nativo digital se diferencia del migrante / no migrante digital, que pertenecen a una generación

⁷ En Japón se registran ventas anuales cercanas a los 1.000 millones de yenes (12.3 millones de dólares). Los autores suelen ser jóvenes escritores que no sobrepasan los 35 años.

precedente y que han debido realizar un movimiento intelectual de acercamiento y aprehensión de las nuevas tecnologías. Entre ambos, para Piscitelli, las distancias entre cortes generacionales son muy grandes, “a menos que existan mediadores tecnológicos intergeneracionales” [41]. Los nativos digitales exigen un tipo de escritura que no es ya solamente una inscripción sobre el papel⁸. Estos sujetos nacieron en un entorno tecnológico digital de comunicación, por lo que sus interacciones, modos de transmisión de la información y accesos al conocimiento se enmarcan naturalmente dentro de una cultura digital.

En el contexto digital hay nuevas posibilidad de producción y difusión de la obra, nuevos públicos (las edades de los nativos digitales son más tempranas) a un menor costo. El *ebook* logra un diálogo con el lector provocando interactividad y, en consecuencia, nuevas sinergias. El modo de lectura por el medio virtual y telemático de la red permite un tránsito sin dirección única, con gran libertad de movimiento por las páginas digitales donde todo se ubica velozmente, los accesos y relaciones se multiplican y la lectura deja de ser eminentemente lineal. Como apunta Beatriz Sarlo:

Todavía la lecto-escritura es la clave para descifrar a la palabra escrita incluso cuando esta se ha liberado del papel, se ha vuelto virtual, fluye libremente por el anillo que llamamos Internet, rodea al mundo como una gigantesca bola de texto o se desliza, sin página, sin principio y sin fin,

⁸ De acuerdo con un estudio llevado a cabo en Estados Unidos en el marco de la International Reading Association [Larson] con niños de segundo grado, los resultados sostienen que, al estar los niños inmersos en experiencias cotidianas “multimodales”, desarrollan una plasticidad particular para combinar modos y medios en la creación de mensajes. Enfrentados con dispositivos electrónicos de lectura, los niños presentaron una motivación de lectura más elevada luego de interactuar con textos multimodales (animación, sonido, etc.), sobre todo en aquellos casos de chicos con dificultades de lectura. Entre las razones postuladas se cuentan: la posibilidad de personalizar y manipular el texto haciendo que la experiencia de lectura sea interactiva y atractiva; la posibilidad de *escuchar* algunos fragmentos del texto, resaltar pasajes y vocabulario que puede ser buscado en diccionarios en línea, hacer comentarios y preguntas en los márgenes de las hojas –que pueden ser luego retomadas por sus maestros– y también la oportunidad de revisar y buscar frases y palabras a través de un buscador interno al texto. Según las observaciones de los investigadores, los niños se sienten “más en control” y “se apropian más” del texto electrónico que del texto en papel.

por las pantallas de las computadoras. El ciberespacio exige una nueva alfabetización. Aunque el futuro incorpore textos no alfabéticos a la enciclopedia, los textos significativos todavía siguen siendo textos escritos. [...] Sin embargo, el lugar de los discursos, su uso y su producción está cambiando. Y, dentro de los discursos, el lugar de la literatura [33].

Para Sarlo, la lectura es una actividad costosa, requiere habilidades y tiempo. El desciframiento de una superficie escrita exige atención y concentración: “Miramos el texto y miramos *dentro* del texto. Practicamos observaciones intensivas y extensivas de la materia escrita, nos quedamos *en* el texto y *con* el texto”. En este sentido, “[n]osotros somos quizás los últimos lectores tradicionales” [34].

En resumen, la lectura es necesariamente una práctica histórica, dinámica, en constante proceso de transformación. Las formas de producción y circulación de los textos, sean digitales, sean impresos, intervienen fuertemente sobre las formas de recepción y difusión. En este sentido, al compás de las transformaciones, la digitalización permite que los procesos de escritura, edición y lectura ya no sean imperiosamente lineales y correlativos, sino que pueden fundirse en prácticas emergentes reconfigurando las categorías tradicionales del sistema literario y de edición, como por ejemplo la figura del lector, protagonista de los apartados siguientes.

Lectura y pantalla

La actividad cognoscitiva y las habilidades puestas en juego frente al ritual del libro varían cuando hay de por medio un soporte electrónico. La lectura frente a la pantalla está marcada por la discontinuidad de conjuntos textuales que son siempre personales, pues el lector/usuario define tipografía, tamaño, color y brillo del texto; todas ellas características efímeras que desaparecen cuando

este lector particular cierra el documento [Chartier 2001]. La hipótesis de Chartier es que la tradicional unidad de sentido material, estético e intelectual que caracterizó al libro impreso se quiebra en el entorno digital: “La lectura frente a la pantalla es fragmentada, segmentada y fragmentaria ya que todos los textos electrónicos, cualquiera sea su género⁹, se vuelven como bancos de datos de donde se extraen fragmentos sin remitir este fragmento a la totalidad de la cual está extraído” [2008]. En esta misma línea, Biagini y Carnino aseguran que los contenidos digitales privilegian la eficiencia, la inmediatez y la masa informativa. Una supuesta “hiperatención” introducida por el medio virtual, hipertextual y multimedia podría ir en detrimento de la *deep attention*, la atención profunda, propia de la lectura lineal sobre papel, generando lecturas más deficientes, como las que implican un *escaneo* o cierta transversalidad.

Siguiendo a Alan Liu, cada nuevo soporte de información –ya sea la propia invención de la escritura o el surgimiento de los periódicos– parece degradar la práctica de lectura porque perturba el balance entre atención focal y atención periférica. Asegura que se requiere tiempo y cierta cuota de adaptación antes de que el equilibrio pueda reestablecerse, no solamente en la habilidad del lector, sino también en los sistemas sociales de lectura. En tanto las formas del medio digital no se comportan como los libros o las bibliotecas analógicas, los lectores –migrantes digitales sobre todo– se enfrentan con prácticas de lectura deficientes, incapaces de dar sentido al todo a partir del fragmento; o también a sufrir distracciones marginales habilitadas por los propios dispositivos electrónicos. Sucede que *al estar en línea* durante la lectura, el lector tiene la posibilidad de interrumpir su actividad y pasar a otras

⁹ Unos años antes, Chartier [2005] había señalado que dicha discontinuidad en la lectura se asociaba a determinados textos o tipos de libros de lectura especialmente fragmentaria, como por ejemplo las enciclopedias y diccionarios, para los que la edición electrónica resultaba ideal, pues permitía la búsqueda casi inmediata y la actualización constante de los datos. Pero, por otro lado, las novelas, los libros de historia o los ensayos filosóficos, que suelen leerse como un todo continuo, experimentaban un desfase evidente, “una dificultad para acceder a ciertos géneros bajo esta nueva forma”.

adyacentes (ver un mail, navegar por la red, responder un mensaje de texto, actualizar una aplicación, etc.). “El lector occidental de 2012”, define Lyons [364] “navega por los textos y disfruta de hacer *zapping*; es decir, de pasar rápidamente de un artículo corto de revista a otro en ese estilo de ‘lectura intersticial’”¹⁰. Estudios específicos muestran que los usuarios cambian de actividad cada tres minutos en promedio. Más allá de la posible comparación con los tiempos de reacción en el entorno analógico y el digital, lo que es verdaderamente distinto es la experiencia de lectura que, en el último caso, habilita relevamientos casi inmediatos de palabras y pasajes enteros, permite búsquedas de significados de palabras, traducciones e, incluso, referencias extratextuales. Desde luego, allí radica la dualidad de los vínculos o *links* que conducen rápidamente a información necesaria, pero también suelen derivar en distracciones inoportunas.

Posturas quizás más individualistas, como la de Wolf o Aamodt, hacen hincapié en las capacidades particulares de cada sujeto lector. Partiendo de la base de que no existe “un programa genético” de lectura, sino que es más bien cada individuo el que debe activar y desarrollar su propio circuito para leer, las autoras sostienen que ese sistema será más o menos eficiente dependiendo de las características particulares del sujeto, por ejemplo, su nivel de educación, su acceso cultural, su motivación, sus oportunidades de instrucción. Asimismo, esta hipótesis de la *tabula rasa* les permite afirmar que el circuito podría amoldarse a los requerimientos del sistema de escritura en juego; por ejemplo, el sistema de lectura chino requiere una memoria visual mayor que el alfabético. En este sentido, la arquitectura abierta del circuito de lectura permitiría que

¹⁰ Gilfedder identifica este tipo de lectura cuando estudia la evolución de las editoriales italianas durante la década del 90. Explica que las jornadas de trabajo reguladas apenas dejan espacio para brevísimos tiempos de lectura, que deben aprovecharse en esos pocos intersticios que quedan entre la oficina y el hogar, entre el trabajo y el descanso, en las pausas para el almuerzo, en los transportes, etc.

los sistemas de lectura en desarrollo –nativos digitales– fueran maleables al medio, digital en este caso.

Finalmente, más allá de que efectivamente la concentración requerida por una lectura *seria* sea más difícil de lograr en el entorno digital y de que las distracciones puedan ser mayores, en última instancia dependerá del interés, habilidad y propósitos del lector. Como sostiene Steiner:

Toda lectura es selectiva. Sigue siendo parcial y partidaria. Es encuentro en movimiento entre un texto y la neurofisiología de las estructuras de la conciencia receptiva [...]. Toda lectura es el resultado de presupuestos personales, de contextos culturales, de circunstancias históricas y sociales, de instantáneos huidizos, de casualidades determinadas y determinantes, cuya interacción es de una pluralidad, de una complicación fenomenológica que resiste a todo análisis que no fuera él mismo una lectura [3].

Lo que se transforma, efectivamente, es la relación del lector con lo escrito en el plano técnico, morfológico y cultural, a diferencia de otros momentos históricos de cambio como pudo haber sido, por ejemplo, la invención de la imprenta, que no implicó una nueva forma de libro –pues el código compuesto por hojas y páginas manuscritas ya había reemplazado al rollo de los antiguos– sino una técnica nueva para reproducir textos.

Autores especializados en el libro electrónico, como el filósofo Javier Echeverría, proponen una hibridación entre oralidad y lectoescritura. A partir de la incorporación de TIC a los procesos cognitivos, Echeverría señala “una integración digital de los cinco sentidos” en la que las experiencias de lectoescritura pueden añadir experiencias auditivas, olfativas, táctiles y hasta gustativas. Algunas iniciativas se desarrollan en esta línea en el campo de los videojuegos o aplicaciones interactivas para niños. Diversas formas de lectura y escritura están mediadas por avanzadas técnicas de hipervinculación que estructuran la información a través de enlaces.

Chartier sostiene que las nuevas técnicas han aportado una posibilidad antes restringida únicamente a los blancos que dejaba la composición tipográfica, y se trata de la escritura al margen que realiza el lector durante la lectura: “Ahora por primera vez existe un soporte que permite al mismo tiempo leer y escribir. Y lo cierto es que estamos presenciando una auténtica proliferación de la escritura” [2005]. Al respecto, Kulesz afirma que no hay área de la escritura que no haya sido ya afectada por la tecnología “porque todos leemos y escribimos más en electrónico que en papel”. Dichas prácticas de lectoescritura parecen ampliar el horizonte de participación pues cualquiera puede *a priori* ser lector y escritor, compartir opiniones de lectura, proyectos, intervenir críticamente en el espacio público, organizarse en comunidades lectoras, publicar obras inéditas, etcétera. Y todo de manera casi inmediata, sin dilaciones y con pocos eslabones de mediación; más aún si se tratara, por ejemplo, de un libro autoeditado, pues de lo contrario hay casos que aun siendo de edición electrónica siguen los criterios clásicos de la edición analógica en cuanto a la constitución del libro en un catálogo, el trabajo de edición y corrección; es decir, mecanismos de *cierre* de un texto que hacen que conserve la identidad típica de la intervención editorial.

Los textos digitales y digitalizados parecen ofrecer una lectura más horizontal, facilitando el encuentro de lectores que pueden poner en duda las jerarquías tradicionales del conocimiento estableciendo vínculos más directos con sus pares, la crítica, las casas editoriales y también, en algunos casos, con el propio autor. Este estilo de lectura –y escritura– “en comunidad” se orienta típicamente hacia la interacción en sus diversas formas: *feedback*, crítica, colaboración y reseñas entre pares (*peer*).

Para Roger Chartier, la “revolución” del texto electrónico es triple: es “una revolución de la técnica de producción y reproducción de los textos, una revolución de la forma de su soporte y una revolución de las prácticas de lectura” [2012: 10]. En el entorno digital, un mismo soporte puede contener miles de

libros, o bien circular multiplicidad e veces a través de la red. La materialidad se altera al separarse el texto del objeto que lo contiene y trasmite. Y en consecuencia, la lectura se transforma: el lector –sujeto histórico– adquiere otro dominio sobre las unidades textuales que desea leer.

Algunas tendencias en la edición electrónica

En referencia a los nuevos fenómenos semióticos ligados a mecanismos de edición, circulación y promoción del libro, Liliana Weinberg [2007a: 125] asegura que esos obligan a una continua desarticulación y rearticulación de los fenómenos de lectura. Las prácticas de lectura cambian sus características, y también lo hacen las mediciones sobre ellas. En sintonía con las transformaciones en las prácticas, los estudios sobre hábitos de lectura han modificado sus parámetros de evaluación. En Argentina, en el año 1998 la CAL realizó la Encuesta Nacional de Lectura (ENL), junto a la Cámara Argentina de Papelerías, Librerías y Afines y la Dirección de Bibliotecas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y a través de Catterberg y Asociados. Para medir la intensidad de lectura, no sólo se contempló “la cantidad de libros leídos enteros en un período determinado”, sino también “la lectura incompleta o transversal, la consulta múltiple y la relectura, como formas alternativas de aproximarse al libro en un contexto de una cultura caracterizada por la fragmentación y la velocidad”. En ese primer estudio, publicado en 2001, se analizó una muestra de individuos dentro de un amplio rango de edades y pertenecientes a distintos niveles socioeconómicos en el área metropolitana. Por su parte, en el año 2011 se llevó a cabo la nueva ENL, esta vez organizada por el Consejo Nacional de la Lectura, en el que participaron la Secretaría de Cultura de la Nación (actualmente, Ministerio de Cultura), el Ministerio de Educación, el de Trabajo, el de Desarrollo Social y el de Salud, junto a la Biblioteca Nacional y la CONABIP. Los resultados de esta encuesta, realizada a nivel nacional a partir de una muestra

de 3568 casos efectivos, fueron comparados con el estudio anterior. Por último, en 2012 el ahora Ministerio de Cultura de la Nación realizó una Encuesta Nacional de Consumos Culturales (ENCC), un estudio más amplio que no se centra solamente en la lectura, sino también en el consumo de cine, música, televisión, etc. De este estudio, solamente se encuentran disponible un informe preliminar. En general, este último tipo de lectura caracterizada por la consulta simultánea de varios libros, de diversos temas y fuentes y de manera fragmentada, aparece asociada a “la lectura por obligación”. Sin embargo, en la más reciente encuesta de 2011, la lectura digital ocupó un lugar fundamental, al compás de las transformaciones en las prácticas lectoras. Dicho estudio, al igual que el anterior, consideran al lector en un sentido amplio y pragmático: lector es “toda persona que lee durante 15 minutos o más, diarios, libros, revistas, textos en pantalla u otro tipo de material” [Moreno, García y Sardi: 87]. Esta caracterización fue muy discutida: “es lector quien identifica una secuencia de palabras durante 15 minutos tanto en un medio digital como en soporte papel”. Sardi [67] retoma a Chartier para argumentar que existen múltiples maneras de leer y que estas prácticas se han modificado históricamente, desde las lecturas colectivas hasta la lectura en pantalla, pasando por la lectura silenciosa. La visión hegemónica que construye al “lector modelo” que ejercita la lectura silenciosa asociada a la lectura de libros y ligado a la esfera íntima del lector “culto”, supuestamente universal, no resulta extrapolable a todos los tiempos y sociedades, sino que es modalidad histórica particular más. La lectura así considerada es nada más y nada menos que una práctica habitual junto a otras prácticas y consumos culturales: los nuevos modos de leer en formato digital se opondrían a la lectura como “templo de la cultura” [Lyons: 389].

Según la ENL de 2011, el 90% de los argentinos son lectores (siempre teniendo en cuenta la noción amplia e inclusiva de lector que se maneja), frente al 86% de 2001. La lectura digital presenta un crecimiento exponencial: cuando en 2001 se ubicaba en 21%, una

década más tarde esta cifra se elevó al 48%, con una cifra mayor entre los menores de 25 años (75%). Pero contrariamente a los pronósticos de la “muerte del libro”, el informe indica que no sólo creció la lectura digital, sino también la lectura no digital –si bien a menor ritmo–, de un 55 a 62%. Ante la pregunta acerca de qué se lee en formato digital, el primer lugar lo ocupa la lectura de “mails” con un 42% del total de lectores digitales, el segundo, con 30%, lo mantiene la lectura de “redes sociales, diarios, noticias y textos de divulgación”, mientras que los “libros, revistas, críticas” y otro tipo de textos ocupan el tercer lugar, con un 15%. Por un lado, estos datos muestran que el libro digital o *ebook* no ocupa aún un lugar central en la lectura digital, si bien se encuentra en expansión. Pero por otro lado, el crecimiento de lectura de libros tanto en digital como en formato impreso da cuenta de que el libro no será reemplazado, sino que hay una combinación de formatos y plataformas que refuerzan la práctica lectora. La lectura digital produce lectores multiformato: la mayoría de los encuestados tiende a leer en varios formatos y son marginales quienes leen en uno solo: un 32% lee en todos los formatos disponibles, un 20% lee diarios y libros, un 9% lee diarios y PC, un 5% lee libros y PC, un 6%, sólo libros, un 2%, sólo PC y un 17% lee sólo diarios, siendo esta la excepción a la marginalidad. Por su parte, en la ENCC de 2012, el 38% de los participantes afirmó que sólo lee libros en papel, un 1% lee sólo libros en digital, mientras que un 7% lee libros en ambos formatos. Los estudios realizados en Argentina demuestran que hay muy pocos encuestados que lean solamente en formato digital, pero a su vez esta práctica no atenta contra la lectura, ya que siempre presenta una curva ascendente: los lectores digitales leen más libros y diarios –en cualquier formato– que los no digitales¹¹.

¹¹ Hay que tener en cuenta también que la Encuesta refleja una clara desigualdad en cuanto a la lectura en función del Nivel Socioeconómico (NSE), que se potencia cuando se trata de lectura digital. Como ha sucedido históricamente, la lectura desciende a medida que baja el NSE. La lectura de libros impresos arroja un 75% para NSE Alto, 74% para el Medio y 49% para el Bajo, mientras que en la lectura digital las cifras cambian a 79, 68 y 22% respectivamente, lo que refleja diferencias significativas en las tasas de lectura y aún más en la digital.

En otras latitudes y de acuerdo con los resultados del análisis de la última oleada de estudios sobre las actitudes de los consumidores hacia el *ebook* realizada por el Grupo de Investigación sobre la Industria del Libro en Estados Unidos (BISG-2010), sobre una muestra de 40.000 estudiantes de Secundaria de EE.UU. con hábitos de lectura, se revela un rápido crecimiento en la lectura sobre soportes electrónicos. Si en 2009 sólo un 23% de los adolescentes había leído un libro digital en el último mes, en agosto de 2010 lo había hecho uno de cada dos. Entre las razones para preferir una lectura digital figuran el precio de los *ebooks* frente al papel, su disponibilidad y “la mayor facilidad de lectura”.

En el área peninsular, la Federación de Gremios de Editores de España realiza desde el año 2000 informes trimestrales sobre hábitos de lectura de los españoles, en colaboración con la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. En su primer relevamiento, y sobre una base de 2000 entrevistas a informantes a partir de los 16 años, no se incluía la categoría del libro electrónico dentro del análisis. La única referencia a las tecnologías venía dada en la variable de “Lugar de compra de libros”, con la opción “Internet”, pero asociada a un porcentaje igual a cero. Esta misma tendencia se registra inclusive en el informe de 2005, en el que la compra de libros (siempre en papel) por Internet no llega aún al 1%. Aquí, no obstante, Internet aparece también como un espacio de consulta a la hora de realizar búsquedas previas a la compra del ejemplar físico.

En su informe correspondiente al primer cuatrimestre de 2010, el Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de Libros, realizado a 15.000 individuos mayores a 14 años, incorpora por primera vez la variable de “lectura en soporte digital”. El 48,6% de los entrevistados lee en soporte digital; la mayoría de ellos (el 47,3%) lo hace en una computadora, el 6,6% en teléfonos celulares o agendas electrónicas y sólo un 0,8% en dispositivos de lectura. Este informe revela además diferencias lectoras entre hombres y mujeres en formato digital, registrando un 55,7% y 41,6%

respectivamente. Cabe precisar que dichas cifras de lectura comprenden diversos materiales (libros, revistas, periódicos, cómics e incluso blogs, webs y foros). En cuanto a las edades de los informantes, entre los 45 y 55 años el porcentaje de lectores digitales (42,8%) es casi la mitad del porcentaje alcanzado por los que tienen entre 14 y 24 años (81,2%). El nivel de estudios también se presenta como un determinante de la lectura en formato digital. Así, el 76,7% de los universitarios utiliza este soporte para leer frente al 21,9% de los que tienen sólo estudios primarios. El tamaño de las poblaciones de residencia tiene cierta influencia, si bien las diferencias lectoras entre hábitats de mayor tamaño y medio rural son de 15 puntos (56,9% frente a 41,9%). De acuerdo con el informe, estas diferencias se explican en parte por el envejecimiento de la población rural unida al menor nivel de estudios. Si atendemos específicamente al formato libro, el Barómetro indica que el 59% de los entrevistados leen libros, pero sólo el 4,7% lo hace en soporte digital.

El mismo informe para 2011 (con 13400 informantes a partir de los 14 años) revela leves modificaciones que dan cuenta de una creciente curva en la utilización del soporte electrónico: el 52,5% de la población lee textos en soportes digitales, y ha subido también en 2,1 puntos la cantidad de libros electrónicos leídos. Siguen siendo los hombres quienes mayormente leen en digital (6 puntos por arriba de las mujeres) y también permanece estable la variable de la edad asociada al soporte electrónico (a menor edad, mayor uso tecnológico para la actividad lectora), como así también el nivel de estudios y el tamaño poblacional. Una diferencia interesante es que, sólo con un año de diferencia, ha disminuido ligeramente el uso de teléfonos móviles y agendas electrónicas como dispositivo de lectura, pero ha aumentando en casi un 1% la utilización de *ereaders*. Si bien ha sido posible relevar distintas investigaciones sobre hábitos de lectura, los pocos estudios sobre experiencia lectora en esta clase de dispositivos no son todavía concluyentes

“porque su adopción es todavía incipiente y queda mucho por hacer” [Gil y Rodríguez: 191].

Conclusiones

En la actualidad los estudios enfocados a las prácticas y hábitos de lectura relevan que la elección de los momentos para leer y la preferencia de ciertos tipos de lectura son muy diversos. El presente es aún una etapa de transición y no de definición de los actos de lectura. Como sostiene Chartier [1992], la grilla de lectura de las lecturas consistiría en un cruce de dimensiones cronológicas y morfológicas con la identificación de las particularidades socioculturales. La lectura en voz alta o silenciosa, en rollos, en códices o en pantallas, los géneros permitidos y los prohibidos, etc., está en estricta relación con las comunidades de interpretación organizadas a partir de ciertas competencias y convenciones de lectura; y esta caracterización es también válida para el paradigma digital. La lectura en pantalla es un vehículo de transmisión cultural tan poderoso como lo fue la lectura en papel; en un único dispositivo conviven géneros textuales que en el mundo impreso corresponden a diversos objetos (libro, revista, diario), y permite la articulación entre textos, imágenes y sonido. Esos dispositivos son, a la vez, el soporte de la mirada, de la escucha, de la lectura y de la escritura. Pero no todos los lectores enfrentan el texto digital del mismo modo, sobre todo los migrantes digitales y los no migrantes pueden encontrar dificultades en abandonar las categorías y los gestos que caracterizan la lectura en el mundo del libro impreso. La situación es otra, desde luego, para la generación de lectores nativos de las tecnologías.

Tal como propone Jesús Martín-Barbero, las “crisis del libro y la lectura remiten entonces al ámbito más ancho de cambio cultural, el que conecta las nuevas condiciones del saber con las nuevas formas de escribir [...]” y de leer, podemos agregar. En esta llamada *sociedad de la información*, lo “que está cambiando no es el tipo de

actividades en las que participa la humanidad sino su capacidad tecnológica de utilizar como fuerza productiva lo que distingue a nuestra especie como rareza biológica, su capacidad de procesar símbolos” [Castells: 58]. Más allá de las características de los nuevos artefactos y técnicas electrónicas incorporadas a los procesos de lectoescritura, lo que se evidencia es un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos –pertenecientes a la esfera de “lo cultural”– y las formas de producción y distribución de la información, asociado a una nueva manera de comunicar.

Si bien se registra una tendencia hacia la lectura fragmentaria a partir de la incorporación de soportes electrónicos, en oposición a un tipo de lectura en profundidad, las nuevas tecnologías también habilitan otras competencias e inauguran nuevos sistemas de relaciones, una codificación y organización de lo escrito diferencial, y un procesamiento alternativo de la información. Autores como Chartier y Hébrard hacen referencia a una lectura hipertextual que se materializa con las tecnologías de la información y la comunicación en los hipervínculos. El entramado de relaciones que habilita un texto siempre ha existido, sólo que el *ebook* corporiza esa elaboración e integración que se realizaba *in absentia*, a partir del papel. La lectura no está encerrada en el texto, sino que se constituye como el producto de una relación dinámica, dialéctica, entre el lector y su horizonte de recepción, sus competencias y sus intereses; en muchos casos todas esas conexiones se pueden evidenciar en la materialidad de la escritura. Respecto de la presunta tendencia a la fragmentariedad, transversalidad o incompletud de la lectura en soportes electrónicos, la hipótesis subyacente allí tiene que ver con la premisa de una unidad de sentido mayor, es decir *textual*, en detrimento de potenciales lecturas menores, o *sintagmáticas*. Steiner afirma que “una lectura bien hecha empieza por el léxico” y luego que “la sintaxis es la nervadura del sentido” [6]; recién entonces el lector podrá comprometerse ante la esfera semántica o “el universo del sentido”. La exégesis y la hermenéutica son, dice él,

recompensas por haber decidido emprender aquellos ejercicios del lenguaje; y en tanto ejercicios, se requiere de práctica y repetición, de relecturas. Por otra parte, los potenciales errores de la lectura son, para Littau, una condición necesaria de la textualidad, y sólo entonces es posible adquirir un sentido más vasto –a nivel textual, pero también en relación con los sistemas, la historia y la realidad–: “De ahí la estricta imposibilidad en literatura de una lectura formalmente y sustantivamente completa, exhaustiva, final” [5]. No obstante, para Bourdieu [263], una parte importante de la actividad intelectual consiste en “luchar por una buena lectura”, entendida como una cierta manera de establecer el texto, apropiándose del monopolio de la lectura¹². Ya sea en pergamino, papel o tinta electrónica, toda lectura sigue siendo, para Steiner, provisional y tangencial. “Leer bien” o “leer mal” no está en relación directa con el soporte del texto.

En lo que al entorno digital respecta, si el proceso editorial puede adecuar su capacidad de agregar valor para aprovechar las capacidades que las tecnologías ofrecen –y en este sentido transformar su práctica–; es posible que nuevos lectores se acerquen a nuevas prácticas de lectura. En cuanto al autor y al lector, aquí la relación puede, en cierta medida, verse modificada, sobre todo al contemplar el polo de la recepción que es mucho más activo, dinámico y participativo. Actualmente el lector está dispuesto a reconocer y pagar el costo del producto tangible que recibe, el libro, pero desconoce o no percibe el valor de su contenido que puede transmitirse bajo otros formatos. De allí también los índices de piratería y la baja tendencia, al menos en América Latina, según la percepción de los editores, a comprar contenidos electrónicos, aunque los valores relativos demuestren una gradual expansión.

¹² “Por esta razón”, agrega Bourdieu, “la gente que es ajena al mundo intelectual se asombra al ver cómo los intelectuales luchan, y con violencia inaudita, por lo que parecen ser apuestas triviales” [263].

Es posible que se difundan nuevas formas de consumo de lo escrito y que se amplíe el rango de lectores sobre todo para algunos géneros y formatos breves –coinciden varios editores–, pero también concuerdan en que es muy difícil que el *ebook* imponga un tipo de lectura que suplante por completo a uno anterior. Como informa Igarza en su análisis sobre el libro electrónico: “Es más probable que los formatos digitales se apliquen más intensa y rápidamente a los textos académicos y ensayos que en la literatura de ocio y en el entretenimiento. En el universo editorial, visto en su conjunto, la hibridez del consumo será la novedad” [20]. Ante la pregunta acerca de si leeremos en papel o en electrónico, la tendencia parece indicar que ambas superficies serán consultadas y proveerán distintas, y tal vez complementarias, experiencias de lectura. Respecto de la característica de la apropiación que hagamos de los libros, la multiplicidad de opciones actuales revela que la elección del lector estará en relación con el tipo de contenido: la compra en papel, la compra en digital, el acceso, el préstamo, la consulta en línea, la descarga o la suscripción son algunas de las modalidades difundidas hasta el momento.

El libro es el intermediario, la posibilidad de mantener, conservar, perpetuar una relación entre autor y lector, pero la relación misma es lo importante. De allí la necesidad de que los contenidos se produzcan en todos los formatos requeridos. La discusión acerca de que el libro electrónico acabará con el papel resulta ya un poco trasnochada, y parece no preocupar tanto a los actores del sector como hasta hace dos o tres años atrás. No se trata de sustitución sino de convivencia, como muestran las mediciones analizadas para el caso argentino, pero también para el norteamericano y el español: la lectura en papel se complementa con múltiples soportes digitales.

Finalmente y en tanto la predicción de la demanda y las preferencias de los usuarios/consumidores sigan siendo elusivas, los bienes culturales continuarán siendo “sobre-producidos” en

diversos soportes y formatos para intentar satisfacer todas las necesidades y deseos de los lectores*.

Bibliografía

- AAMODT, SANDRA. 2009. "A Test of Character". *Does the Brain Like Ebooks?*, 14 set. 2009. En línea: <<http://roomfordebate.blogs.nytimes.com/2009/10/14/does-the-brain-like-ebooks>>
- AA.VV. 2011. "Informes sobre hábitos de lectura y compra de libros en España (2000 a 2011)". Madrid: Federación de Gremios de Editores de España. En línea: <<http://www.federacioneditores.org/SectorEdit/Documentos.asp>>
- AA.VV. 2008. *La industria del libro en Argentina*. Centro de Estudios para la Producción (CEP), Secretaría de la Industria, Comercio y PYME, Ministerio de Economía y Producción de la Nación.
- BENJAMIN, WALTER. 1975. "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- BIAGINI, CÉDRIC; CARNINO, GUILLAUME. 2009. "El libro en la tormenta virtual. Nuevas tecnologías vs. el mundo editorial". *Le Monde Diplomatique*, 14 nov. 2009. En línea: <<http://mariategui.blogspot.com/2009/11/el-libro-en-la-tormenta-virtual-nuevas.html>>
- BOURDIEU, PIERRE. 2000. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.
- BOURDIEU, PIERRE; CHARTIER, ROGER. 2010. "La lectura: una práctica cultural". *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI. 253-273.
- BRIDLE, JAMES. 2010. "Los tablets no muerden". *Rolling Stone*, noviembre.
- CASTELLS, MANUEL. 1997. "La era de la información". *La sociedad red*. Madrid: Alianza. I.
- CASTILLO GÓMEZ, ANTONIO, coord. 2002. *Historia de la cultura escrita: Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón: Trea.
- CAVALLO, GUGLIELMO; CHARTIER, ROGER. 2001. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil.
- CHARTIER, ANNE-MARIE; HÉBRARD, JEAN. 2002. *La lectura de un siglo a otro: Discursos sobre la lectura (1980-2000)*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, ROGER. 1994. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- . 2000. *El orden de los libros: Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- . 2001. "¿Muerte o transfiguración del lector?". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/recurso1.shtml>>
- . 2003. *Pratiques de la lecture*. Paris: Rivages.
- . 2005. "Del código al hipertexto". *Revista Minerva*, 21 nov., Madrid, Círculo de Bellas Artes. En línea: <http://www.circulobellasartes.com/ag_edicionesminervaLeerMinervaCompleto.php?art=26>
- . 2006. *Inscribir y borrar: Cultura escrita y literatura*. Buenos Aires: Katz.

* Inicio de evaluación: 10 mar. 2014. Fecha de aceptación: 30 jun. 2014.

- . 2008. "La utopía de la biblioteca universal es posible". *Clarín*, 12 abr. En línea: <<http://www.clarin.com/diario/2008/04/12/sociedad/s-05801.htm>>
- . 2012. "Leer la lectura". *¿Qué leer, cómo leer? Perspectivas sobre la lectura en la infancia*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. En línea: <http://www.leechilelee.cl/wp-content/files_mf/1363098617RogerChartier.pdf>
- CUCUZZA, HÉCTOR R., dir.; SPREGELBURD, ROBERTA P., codir. 2012. *Historia de la lectura en la Argentina: Del catecismo colonial a las netbooks estatales*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- DARNTON, ROBERT. 2003. *El coloquio de los lectores: Ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*. México: F.C.E.
- . 2008. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: F.C.E.
- . 2010. *Las razones del libro: Futuro, presente y pasado*. Madrid: Trama Editorial.
- DIEGO, JOSÉ LUIS DE. 2008. "Algunas hipótesis sobre la edición de literatura en la España democrática". *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata, 1 al 3 de octubre de 2008*. En línea: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.307/ev.307.pdf>
- DIRECCIÓN NACIONAL DE INDUSTRIAS CULTURALES. 2013. *Encuesta Nacional de Consumos Culturales: Informe preliminar*. Buenos Aires: Sistema de Información Cultural de la Argentina. Disponible en: <<http://sinca.cultura.gob.ar/sic/publicaciones/libros/EECC.pdf>>
- CHEVERRÍA, JAVIER. 2010. "Ante el libro electrónico las editoriales se refugian en una ley de propiedad intelectual que está obsoleta". *Deia*, 10 may. En línea: <<http://www.deia.com/2010/05/10/ocio-y-cultura/cultura/ante-el-libr...se-refugian-en-una-ley-de-propiedad-intelectual-que-esta-obsoleta>>
- "El espacio iberoamericano del libro. 2008". 2008. CERLALC, Fundación Grupo Iberoamericano de Editores. En línea: <http://www.cerlalc.org/secciones/libro_desarrollo/El_espacio_iberamericano.pdf>
- FEATHERSTONE, MIKE. 1991. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GABETTA, CARLOS. 2012. "La manipulación política de la estadística". *Perfil*, 8 set. Disponible en: <http://www.perfil.com/ediciones/2012/9/edicion_709/contenidos/noticia_0004.html>
- GIL, MANUEL; RODRÍGUEZ, JOAQUÍN. 2011. "Sobre el lector y la lectura". *El paradigma digital y sostenible del libro*. Madrid: Trama Editorial. 187-192.
- HARRINGTON, MARY; MEADE, CHRIS. 2008. *Read: Write; Digital Possibilities for Literature*. Arts Council England.
- Historia de la lectura en México*. 1998. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- HUTNIK, ELIZABETH; SAFERSTEIN, EZEQUIEL. 2013. Entrevista realizada a Octavio Kulesz, 23 nov.
- IGARZA, ROBERTO. 2010. "Informe: Ebooks. Hacia una estrategia digital del sector editorial". Buenos Aires: C.A.L. (Cámara Argentina del Libro).
- KULESZ, OCTAVIO. 2011. Entrevista realizada por Elizabeth Hutnik. Buenos Aires, 19 ago.
- LARSON, LOTTA C. 2010. "Digital Readers: The Next Chapter in Ebook Reading and Response", *The Reading Teacher*, Vol. 64, Nº 1, pp. 15-22.
- LITTAU, KARIN. 2008. *Teorías de la lectura*. Buenos Aires: Manantial.
- "Los que leen eBooks no vuelven al papel". 2010. *El Economista*, 26 oct. En línea: <<http://ecodiario.economista.es/sociedad/noticias/2553305/10/10/Los-que-leen-ebooks-no-vuelven-al-papel.html>>

- LIU, ALAN. 2009. "A New Metaphor for Reading". *Does the Brain Like Ebooks?*, 14 set. En línea: <http://roomfordebate.blogs.nytimes.com/2009/10/14/does-the-brain-like-books>
- LYONS, MARTYN. 2012. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS. 2011. *Proyecto: Lectura, escritura y desarrollo en la sociedad de la información*. Bogotá: CERLALC-UNESCO.
- McKENZIE, D.F. 1991. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.
- MORENO, HILARIO; GARCÍA, SANTIAGO; SARDI, VALERIA. 2012. *Lectores, libros, lecturas: Cambios en las prácticas y hábitos de lectura*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en: <<http://www.sinca.cultura.gov.ar/sic/publicaciones/libros/lectores-libros-lecturas.pdf>>
- MOSQUEDA, ANA. 2011. "Lyons, Martyn: A History of Reading and Writing in the Western World". *Páginas de Guarda*, 12. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 129-132.
- PARADA, ALEJANDRO. 2012. *El dédalo y su ovillo: Ensayos sobre la palpitante cultura impresa en la Argentina*. Buenos Aires: UBA, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas.
- PETRUCCI, ARMANDO. 1999. *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- PISCITELLI, ALEJANDRO. 2009. *Nativos digitales*. Buenos Aires: Santillana.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, ANTONIO. 2009a. "Plantean expertos una nueva escritura para nuevos lectores". *Conaculta*, 9 set. En línea: <<http://www.conaculta.gob.mx/?p=25163>>
- . 2009b. "Nuevas formas de lectura: nuevas formas de escritura". *Congreso internacional del mundo del libro*. México: F.C.E.
- SARDI, VALERIA. 2012. "Lecturas fronterizas: jóvenes y prácticas de lectura". *Lectores, libros, lecturas: Cambios en las prácticas y hábitos de lectura*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en: <<http://www.sinca.cultura.gov.ar/sic/publicaciones/libros/lectores-libros-lecturas.pdf>>
- SARLO, BEATRIZ. 1997. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de Crítica Cultural*, 15: 32-38.
- SORÁ, GUSTAVO. 2010. "Misión de la edición ara una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en Tierra Firme". Altamirano, Carlos, dir. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz.
- STEINER, GEORGE. 1998. "Una lectura bien hecha". *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Santiago de Chile, Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. 2000. *Historia del libro en Chile: (alma y cuerpo)*. Santiago de Chile: Lom.
- WEINBERG, LILIANA. 2007a. "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". *Cuadernos del CILHA*, 9, Mendoza: 110-130.
- . 2007b. "El ensayo como poética del pensamiento". *Andamios*, 7: 271-287.
- WOLF, MARYANNE. 2009. "Beyond Decoding Words". *Does the Brain Like Ebooks?*, 14 set. En línea: <<http://roomfordebate.blogs.nytimes.com/2009/10/14/does-the-brain-like-ebooks>>
- ZUKERFELD, MARIANO. 2011. "El poder de la atención: Materialidad y axiología de los flujos comunicativos en el Capitalismo Informacional". *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 2, Buenos Aires: 1-18. En línea: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/2245/2040>> (Fecha de acceso: 29 sep. 2014).

A CIRCULAÇÃO DAS OBRAS DE DARCY RIBEIRO NA ITÁLIA

The Circulation of Works of Darcy Ribeiro in Italy

Andréia GUERINI

andrea.guerini@gmail.com
U. Federal de Santa Catarina

Katia ZORNETTA

katiazorretta@gmail.com
U. Federal de Santa Catarina

Resumo

Este artigo tem como objetivo o estudo da circulação das obras de Darcy Ribeiro na Itália, a partir principalmente da análise do perfil das editoras italianas que as divulgaram e de suas respectivas políticas editoriais. Após um breve estudo das editoras italianas e das obras de Darcy Ribeiro publicadas, será destacado o contexto histórico no qual as traduções foram feitas. Dessa forma será possível entender por que o escritor brasileiro e seus textos foram traduzidos, publicados e recebidos na Itália.

Palavras-chave: Editoras italianas, Tradução, Darcy Ribeiro, Recepção.

Abstract

The aim of this article is to study the circulation of the works of Darcy Ribeiro in Italy. Starting from the analysis of the profile of the Italian publishers and the editorial policies used by them. After a brief study of Italian publishers and Ribeiro's works which are published, the article will emphasize the Italian historical context. It will be possible to understand, why the Brazilian writer and his works have been translated, published and received in Italy.

Keywords: Italian Editors, Translation, Darcy Ribeiro, Reception.

Introdução

Como se sabe, as editoras atuam como agentes culturais na transmissão de obras e de autores, e são caracterizadas por uma específica política editorial, refletindo na difusão de um certo autor e de suas obras. A editora não apenas influencia na distribuição e comercialização da obra em si, mas também na imagem do autor que é transmitida ao público receptor, por isso, o objetivo deste artigo é analisar a circulação das obras de Darcy Ribeiro na Itália a partir principalmente da análise do perfil das editoras italianas que as divulgaram e de suas respectivas políticas editoriais, a fim de verificar como essas obras chegam no contexto cultural italiano.

Ao levar em conta essa premissa inicial, neste artigo, mostraremos que a circulação das obras de Darcy Ribeiro na Itália entre os anos 70 e final dos anos 80 foi consequência de um momento histórico bem marcado e das exigências de um público específico. De fato, as editoras são os intermediários entre o contexto histórico, social, cultural e os leitores. Com efeito, ao descrever quais obras do escritor brasileiro foram traduzidas e divulgadas, mostraremos como as editoras italianas influenciaram na circulação das obras de Darcy Ribeiro, por meio de certas estratégias mercadológicas, e explicaremos a razão pela qual editaram específicas obras do autor em um determinado momento histórico.

As traduções italianas de Darcy Ribeiro e suas editoras

Na Itália apenas oito das trinta e seis obras do escritor brasileiro foram publicadas. São elas: *O processo civilizatório* (1968), *As Américas e a civilização* (1969), *O dilema da América Latina* (1971), *Os índios e a civilização* (1970), *O povo brasileiro* (1995), obras ensaísticas que fazem parte dos Estudos da Antropologia da Civilização, e três dos seus quatro romances, *Maíra* (1976), *O mulo* (1981) e *Utopia Selvagem* (1982). Deve-se destacar que outro romance foi traduzido, *Migo* (1988), mas nunca chegou a ser

publicado. O quadro abaixo detalha as informações sobre as edições italianas:

Quadro 1: As traduções italianas de Darcy Ribeiro
<p>Título em português: <i>O processo civilizatório. Etapas da evolução sociocultural</i> Título em italiano: <i>Il processo civilizzatore. Tappe dell'evoluzioe socioculturae</i> Tradutor: Alberto Pescetto Editora: Feltrinelli Coleção: I fatti e le idee. Saggi e biografie Data da publicação no Brasil: 1968 Data da publicação na Itália: 1973</p>
<p>Título em português: <i>Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno</i> Título em italiano: <i>In difesa delle civiltà-indios</i> Tradutor: Franco Realini Editora: Jaca Book Coleção: L'occidente a confronto Data da publicação no Brasil: 1970 Data da publicação na Itália: 1973 (1ª ed.)</p>
<p>Título em italiano: <i>Frontiere indigene della civiltà. Gli indios del Brasile fino agli anni '60</i> Tradutor: Franco Realini Editora: Jaca Book Coleção: Antropo-Etno Data da publicação no Brasil: 1970 Data da publicação na Itália: 1990 (2ª ed.)</p>
<p>Título em português: <i>As Américas e a Civilização. Processo de deformação e causas do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos</i> Título em italiano: <i>Le Americhe e la civiltà. Formazione e sviluppo ineguale dei popoli americani</i> Tradutor: Alberto Pescetto Editora: Einaudi Coleção: Piccola Biblioteca Einaudi Data da publicação no Brasil: 1969 Data da publicação na Itália: 1973</p>
<p>Título em português: <i>O dilema da América Latina. Estruturas de poder e forças insurgentes</i></p>

<p>Título em italiano: <i>Il dilemma dell'America Latina. Strutture di potere e forze insorgenti</i> Tradutor: Mirella Malfatti Editora: Il Saggiatore Coleção: Biblioteca di scienze dell'uomo Data da publicação no Brasil: 1971 Data da publicação na Itália: 1976</p>
<p>Título em português: <i>O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil</i> Título em italiano: <i>Brasile. L'Epopea di un Popolo Nazione</i> Tradutor: Guia Boni Editora: Fabula Editore Coleção: Orixás Data da publicação no Brasil: 1995 Data da publicação na Itália: 2007</p>
<p>Título em português: <i>Máira</i> Título em italiano: <i>Máira</i> Tradutor: Daniela Ferioli Editora: Feltrinelli Coleção: I Narratori di Feltrinelli. Collana di grandi autori moderni di tutto il mondo, 285 Data da publicação no Brasil: 1976 Data da publicação na Itália: 1979 (1ª ed.), 1989 (2ª ed.)</p>
<p>Título em português: <i>O mulo</i> Título em italiano: <i>Il mulo</i> Tradutor: Daniela Ferioli Editora: Einaudi Coleção: I Narratori di Feltrinelli. Collana di grandi autori moderni di tutto il mondo, 286 Data da publicação no Brasil: 1981 Data da publicação na Itália: 1983</p>
<p>Título em português: <i>Utopia selvagem</i> Título em italiano: <i>Utopia selvaggia. Rimpianto dell'innocenza perduta. Una fiaba.</i> Tradutor: Daniela Ferioli Editora: Einaudi Coleção: -- Data da publicação no Brasil: 1982 Data da publicação na Itália: 1987</p>

Como se pode observar no quadro acima, as primeiras traduções de Darcy Ribeiro foram realizadas em 1973 e seguiram até 2007 e foram publicadas por diferentes tradutores¹ e cinco diferentes editoras: Feltrinelli e Giulio Einaudi, que traduziram tanto os ensaios antropológicos quanto os romances, e ainda hoje são grandes editoras italianas; seguidas por Il Saggiatore e Jaca Book, editoras famosas no âmbito da publicação de obras ensaísticas; e enfim, Fabula Editora², de menor dimensão. Nos anos 70, são publicadas as obras de caráter antropológico e nos anos 80, as de caráter ficcional. Isso também pode ser explicado a partir da análise da história das editoras, atentas aos acontecimentos históricos italianos, uma vez que estão fortemente interligadas.

Antes de tudo, deve-se destacar que as editoras italianas nascem caracterizadas por uma específica identidade, ou seja, por um projeto e estratégias próprias, seguindo uma determinada política editorial. Um exemplo é a conceituada editora Einaudi, que se distingue das demais por apresentar uma política editorial baseada na busca de obras de vanguarda, de experimentação, de tendência intelectual e política que segue um específico projeto de cultura, direcionado a um público leitor culto, elitista e aristocrático, interessado nas novidades literárias, como evidenciado por Ferretti em *Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945-2003* (2004).

Desde seu nascimento, em 1912, com sede em Turim, a editora Einaudi³ se diferencia pelo rigor intelectual, pelo caráter ensaístico e por sua oposição ao fascismo. De fato, “la strategia e l’immagine di una Casa-laboratorio, sensibile alle tensioni politiche e culturali del presente, e orientata alla ricerca e alla sperimentazione del nuovo”⁴ [Ferretti: 33]. A editora aparece como mediadora de

¹ Em relação aos tradutores dessas obras, Alberto Pescetto, Franco Realini, Mirella Malfatti, Guia Boni traduziram as obras de caráter ensaístico e antropológico. Já Daniela Ferioli, tradutora literária profissional, ficou com os livros ficcionais.

² Véase en línea: <<http://www.fabulaeditore.com>>

³ Véase en línea: <<http://www.einaudi.it/>>

⁴ ‘A estratégia e a imagem de uma Casa-laboratório, sensível às tensões políticas e culturais do

obras literárias e ensaísticas de alta cultura, nas quais estão refletidas ideologia e laicidade, para transmitir um determinado tipo de cultura a um público nacional amplo. Desde a sua fundação, caracteriza-se por ser antifascista e de esquerda, sempre aberta a novas e diferentes experiências literárias. O público ao qual se dirige é formado por leitores cultos mas não especialistas, laicos e abertos a interesses múltiplos. Pode-se notar isso, por exemplo, na única obra antropológica de Ribeiro que a editora colocou em circulação, *Le Americhe e la civiltà* (1973), publicada na coleção Piccola Biblioteca Einaudi, criada em 1960 com a finalidade de se dirigir ao intelectual médio e a um público não especializado, mas interessado em enriquecer culturalmente. Essa obra do antropólogo brasileiro quer ser uma interpretação dos fatores sociais, culturais e econômicos que influenciaram a formação das diferentes etnias americanas, como também uma análise das causas de desenvolvimento desigual destes. Já que a temática do ensaio dá informações sobre a história dos países da América Latina, evidenciando os problemas que os caracterizam e as relações com os eventos políticos daquela época, observa-se que a obra respondia aos interesses da editora.

A Einaudi publica também muitas obras de narrativa em coleções famosas como *Narratori Stranieri Tradotti*, que queria divulgar autores estrangeiros contemporâneos e outros mais antigos. Desde o começo da sua atividade, essa editora sempre deu muita importância à tradução e ao tradutor, declarando que “tradurre è in sé un fatto creativo importantissimo”⁵ [Einaudi em Cesari: 139]. De fato, o romance *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro, é publicado nessa coleção ao lado de autores estrangeiros pertencentes ao *Boom* latinoamericano, mas também de escritores brasileiros, especialmente Jorge Amado que teve toda a sua obra publicada por essa editora.

presente, e direcionada à procura e à experimentação do novo’. Quando não indicadas, as traduções são de nossa autoria.

⁵ ‘Traduzir é em si um fato criativo importantíssimo’.

Outra editora italiana com uma identidade bem específica é a Feltrinelli⁶. Nasce em 1954 em Milão e se distingue pela destacada personalidade de Giangiacomo Feltrinelli, seu fundador, empresário e militante político. O editor tem uma ideia bem precisa de como deve ser a Biblioteca Feltrinelli, ou seja: “capace di promuovere la conoscenza del movimento operaio, di alimentare la cultura democratica, di dar voce alle idee e ai fermenti politici e sociali emergenti in Italia e nel mondo, di aprirsi alla novità e alla sperimentazione in campo letterario e artistico”⁷ [Vigini: 18]. Caracterizada por possuir um catálogo anticonformista, apresentando um forte engajamento político e cultural, demonstra um amplo interesse em disciplinas como história, ciências sociais, mas também obras de literatura. De fato: “nel settore della narrativa e della poesia italiane e straniere, Feltrinelli si caratterizzò per la stessa spregiudicatezza e volontà di far conoscere esperienze nuove con cui si dedicava alla saggistica”⁸ [Tranfaglia y Vittoria: 457].

Além disso, outro objetivo da editora é divulgar determinadas obras para o grande público, criando edições econômicas, como “I fatti e le idee. Saggi e Biografie”⁹ [Ferretti: 213], coleção na qual se encontram ensaios que vertem sobre diferentes campos de pesquisa, como é o caso de *Il processo civilizzatore* (1973), de Darcy Ribeiro. De fato, a coleção como também o projeto da Feltrinelli, querem apresentar obras que tratam de temáticas antifascistas, gramscianas, marxistas e anticolonialistas, por isso publicam obras de autores que respondem a tais características, como é o caso do escritor brasileiro. Vale lembrar que *O processo civilizatório* trata da

⁶ Véase en línea: <<http://www.lafeltrinelli.it/>>

⁷ ‘Capaz de promover o conhecimento do movimento operário, de alimentar a cultura democrática, de dar voz às ideias e aos fermentos políticos e sociais emergentes na Itália e no mundo, de se abrir às novidades e à experimentação no campo literário e artístico’.

⁸ ‘No setor da narrativa e da poesia italiana e estrangeira, Feltrinelli se caracterizou pela mesma audácia e vontade de dar a conhecer experiências novas com as quais se dedicava à ensaística’.

⁹ ‘Os fatos e as ideias. Ensaios e Biografias’.

evolução das sociedades humanas, baseada na teoria marxista, explicando o porquê das diferenças sociais e das desigualdades entre países, etnias e culturas.

Para dar atenção especial à literatura estrangeira, é criada a coleção I Narratori di Feltrinelli (1955-1960), na qual se encontram títulos e autores de diferentes nacionalidades, alguns que pertencem ao clássico moderno, outros provenientes de países até agora poucos conhecidos, sobretudo latino-americanos ou carábicos [Ferretti: 385]. O destaque vai para autores já consagrados com prêmio Nobel e são a representação de uma proposta literária para o público leitor italiano caracterizada pela novidade, como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa. Observando o quadro 1, pode-se ver que os dois romances de Ribeiro, *Maíra* (1979) e *O mulo* (1983), fazem parte dessa coleção, colocando o escritor brasileiro ao lado de nomes como Jorge Luís Borges, Boris Pasternak, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa, Mario Vargas Llosa e outros. O interesse em publicar tais autores está interligado, principalmente, ao *Boom* da Literatura Latino-Americana, período após a Revolução Cubana que vê uma ampla divulgação de autores latino-americanos no mundo.

Em relação à editora Il Saggiatore¹⁰, que nasce em 1958, em Milão, fundada por Alberto Mondadori, filho do grande e famoso editor Arnoldo Mondadori, é um projeto pensado pelo seu fundador e é baseado em uma tentativa de divulgar obras que levem a uma desprovincialização e laicização, e também é caracterizado por um forte componente social e político de tipo marxista. O objetivo do editor é o de divulgar obras que levem a “una tensione problematica, anticipatrice, e una tensione militante, divulgativa, nel quadro di un programma neoilluminista e di una concezione del libro come mezzo moderno di crescita culturale e civile”¹¹ [Ferretti:

¹⁰ Véase en línea: <<http://www.ilsaggiatore.com/>>

¹¹ ‘Uma tensão problemática, antecipadora, e uma ação militante, de divulgação, no quadro de um programa neo-iluminista e de uma concepção do livro como meio moderno de crescimento cultural e civil’.

98]. A política editorial de *Il Saggiatore* está de acordo, por exemplo, com as temáticas tratadas nos ensaios que compõem os Estudos de Antropologia da Civilização de Darcy Ribeiro, pois o estudioso brasileiro é a representação do intelectual latino-americano, marxista e político militante que se ocupa, através de seus estudos, de explicar e propor soluções sociais e políticas para superar as desigualdades sociais dos países do mundo e as diferenças raciais.

A última editora que publicou Darcy Ribeiro na Itália é a Jaca Book¹², de Milão, que foi fundada em 1966, de menor porte em relação às demais, mas que apresenta características parecidas com *Il Saggiatore*, tendo também um objetivo militante de esquerda. Da fato, o catálogo da editora é caracterizado especialmente por ensaios de esquerda, reflexos dos movimentos de 1968. A editora investe sobretudo em obras filosóficas, sociológicas, ensaísticas e de caráter marxista, e ainda na publicação de outras relacionadas à teologia de liberação da América Latina. Ao olhar para a lista de obras publicadas na mesma coleção em que foi editado Darcy Ribeiro, encontram-se nomes de autores europeus, como Roger Bastide, Gérard Leclerc e muitos outros, todos tratando de temáticas antropológicas, relacionados ao mundo latino-americano. Alguns títulos dessa editora são: *Antropologia e colonialismo* (1972) de Gérard Leclerc, *Sogno, trance e follia. Una sociologia del sogno a partire dalle componenti etniche del Brasile* (1976), de Bastide.

Aspectos do contexto histórico

Após descrever brevemente o perfil editorial das editoras italianas que publicaram Darcy Ribeiro, é importante destacar o momento histórico italiano, no qual as traduções foram publicadas.

Convém destacar que a inserção das traduções de Darcy Ribeiro é limitada, uma vez que foram traduzidas somente oito obras de um total de trinta e seis. Observa-se também que entre os

¹² Véase en línea: <<http://www.jacabook.it/>>

anos 70 e 80, é publicado o Darcy Ribeiro antropólogo, e posteriormente, na década de 80, o Darcy Ribeiro romancista e isso está, muito provavelmente, relacionado ao contexto histórico.

O primeiro momento de publicação das obras de Darcy Ribeiro corresponde a uma época em que se começa a traduzir um maior número de obras brasileiras, especialmente de antropólogos e sociólogos, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Paulo Freire, Celso Furtado e outros. Essa receptividade parece ter ligação com a dimensão histórica e a situação “emocional” e ideológica da Itália daqueles anos. Os movimentos de revolta e protesto dos anos 60 e 70 foram de grande importância na península italiana e prepararam o terreno para a recepção de autores brasileiros como Darcy Ribeiro. De fato, estudos apontam nestes anos que os intelectuais se interessam muito mais pela política e cultura dos países do dito “Terceiro Mundo” e da América Latina. São os anos dos protestos estudantis que provocam um maior interesse em relação às obras que fazem parte de coleções de editoras de esquerda, como Einaudi e Feltrinelli, ou pequenas editoras de caráter militante, como é o caso de Il Saggiatore e a Jaca Book. De fato, há um interesse especial na América Latina porque, a partir de Cuba, se difundem muitos movimentos revolucionários que são vistos pela perspectiva italiana como a utopia de uma “revolução imaginada”. Dessa forma, as editoras e o público leitor dão maior atenção para as propostas literárias e culturais que provém desses países, vendo-os dotados de uma nova linfa.

Para além disso, evidencia-se que, devido ao exílio de muitos intelectuais brasileiros e até latino-americanos, por causa das ditaduras militares existentes na época, o panorama literário e cultural dos países do subcontinente americano começa a se difundir fora das próprias fronteiras, levando a própria cultura na Europa [Stegagno Picchio: 590], e portanto a uma maior tradução de obras dos países latino-americanos.

Já entre os anos 50 e 60 iniciava-se uma nova fase no mundo da indústria editorial italiana, efeito dos processos de transformação da sociedade e do mercado ligado ao *Boom* econômico junto com os movimentos de protestos. São também os anos do processo de industrialização, da afirmação do centro esquerda, que mudam fortemente o gosto do público leitor, que mostra um interesse pelas situações políticas e econômicas não só da Itália, mas também de outros países. O público se torna cada vez mais amplo e não é por acaso que neste mesmo cenário social, as editoras começam a criar um maior número de coleções econômicas e de bolso.

É nesse panorama que as editoras italianas, como Il Saggiatore, Einaudi, Feltrinelli levam à circulação obras de antropologia, de marxismo crítico e muitas outras de tipo ensaístico. Tudo isso se pode observar, por exemplo, nas escolhas e no projeto da Einaudi, que publica ensaios sociológicos com temáticas econômicas, sociais e políticas, e também sobre industrialização e subdesenvolvimento, Vietnam, movimentos de protestos na Europa e nos Estados Unidos e ainda análises entre capitalismo e cultura de massa. A partir da publicação de livros abordando essas problemáticas, a editora começa inclusive a criar novas coleções, como Saggi, Biblioteca di Cultura Filosofica, Piccola Biblioteca Einaudi. Ao ter como base este tipo de política editorial, não surpreende a publicação da obra de Darcy Ribeiro *Le Americhe e la civiltà* (1973) na coleção Piccola Biblioteca Einaudi, juntamente com obras de autores italianos, como Giorgio Giorgetti, Bruno Vecchio e muitos outros. Vale destacar que este livro de Darcy Ribeiro é um ensaio sociológico que explica as razões das diferenças econômicas entre países dos ditos primeiro e terceiro mundo.

O mesmo projeto é seguido também pela editora Il Saggiatore, que publica e divulga obras antropológicas, etnológicas e disciplinas afins. De fato, essa mesma editora traduz outra obra de Darcy Ribeiro, *Il dilemma dell'America Latina* (1976), que trata das razões do subdesenvolvimento da América Latina e de sua

dependência da América do Norte, colocada em uma coleção em que despontam obras de autores conhecidos mundialmente, como Lévi-Strauss, Émile Durkheim, Lukács. Darcy Ribeiro é o único brasileiro ao lado de autores tão conceituados.

Contudo, se os anos 70 são caracterizados por um forte componente político e ideológico refletindo nas estratégias editoriais, é nos anos 80 que se amplia a circulação de obras ficcionais, especialmente, o romance. Isso porque há uma nova situação política nacional e internacional, na qual diminui o interesse nos países do assim chamado “Terceiro Mundo” e conseqüentemente as temáticas divulgadas pelos ensaios, fechando, dessa forma, este capítulo da editoria italiana. Essa queda no interesse pelos temas da América Latina e na “utopia latinoamericana” está ligada, muito provavelmente às notícias das ditaduras e dos muitos crimes cometidos nestes países, mas também porque na história da Itália começa um período trágico, que é o dos atos de terrorismo.

Então, não é por acaso que Darcy Ribeiro tenha a partir de 1979 todos os seus quatro romances traduzidos, como é possível ver no quadro 1. De fato, Ferretti na *Storia dell’editoria letteraria in Italia: 1945-2003* afirma:

In generale il 1978 segna nella vita pubblica italiana una frattura netta alla quale corrisponde un mutamento anche nella piccola editoria. Il sequestro e l’omicidio Moro come momento culminante della fase violenta del brigatismo e la fine dei movimenti del 77, accelerano il riflusso della politica. Riflusso che in termini editoriali vuol dire anche un rinnovato interesse verso la letteratura, come mondo alternativo o spazio di riflessione o rifugio consolatorio [Ferretti: 299]¹³.

¹³ Em geral o ano de 1978 marca na vida pública italiana uma fratura precisa, que corresponde a uma mudança também na pequena editoria. O sequestro e o homicídio Moro como momento culminante da fase violenta do banditismo e o fim dos movimentos de 77, aceleram o refluxo da política. Refluxo que em termos editoriais quer dizer também um renovado interesse na literatura, como mundo

Há portanto uma mudança no interesse do público leitor, dos intelectuais e, das próprias editoras, mostrando um afastamento das temáticas ideológico-políticas, devido em parte aos fatos dramáticos e violentos, como o caso Moro e atos de terrorismo, deslocando a atenção para a literatura. De fato, “nel giudizio 1983 di Vittorio Foa in sostanza, è la crisi di quella ‘cultura di sinistra’ che si era espressa editorialmente nell’incontro fra la ‘tradizione liberaldemocratica e il marxismo’, aprendosi ad altre esperienze” [Ferretti: 276]¹⁴.

A citação acima confirma que a transformação do contexto cultural e histórico, como as exigências do público leitor, reflete na divulgação e recepção das obras do autor brasileiro, que segue os padrões histórico-sociais e editoriais, pois em um primeiro momento circularam os ensaios antropológicos e depois os romances.

Conclusão

Após essa descrição da circulação das traduções italianas do autor brasileiro, focando nas editoras que o publicaram, buscou-se mostrar e analisar o panorama dos principais agentes de divulgação de Darcy Ribeiro na Itália nos anos 70 e 80. Para entender a recepção de um autor, assim como o panorama cultural de um país, devemos olhar ao mesmo tempo para a cultura, a literatura, a história e a economia, considerando tudo dentro de um polissistema. Não por acaso as primeiras publicações italianas das traduções de Darcy Ribeiro começam nos anos 70, correspondendo a uma situação histórica caracterizada pelos protestos de 68, pelos movimentos estudantis e, ao mesmo tempo, pelo processo de industrialização e *Boom* econômico, que levam o público leitor, cada vez mais burguês e operário, a se interessar por obras de temáticas

alternativo ou espaço de reflexão ou refúgio consolatório’.

¹⁴ ‘No julgamento 1983 de Vittorio Foa, é a crise da ‘cultura de esquerda’ que se tinha expresso editorialmente no encontro entre a ‘tradição liberal-democrata e o marxismo’, abrindo-se a outras experiências’.

sociológicas e de corrente marxista. De fato, as editoras italianas e seus projetos refletem o contexto histórico, as mudanças da sociedade e do mercado. Essas estratégias levam, na década de 70, do século XX, ao predomínio de obras ensaísticas de caráter militante, polêmico e de posição marxista, como é o caso das obras pertencentes aos Estudos de Antropologia da Civilização de Darcy Ribeiro, autor militante, marxista e latino-americano, que aborda temáticas ligadas ao contexto histórico italiano. Além disso, são obras que se dirigem a um novo público, que está crescendo em consequência da afirmação de uma cultura de massa. Ao contrário, nos anos 80, são os romances de Darcy Ribeiro que ganham espaço no mercado editorial italiano. Esses romances não deixam de retratar, de maneira ficcional e com habilidade narrativa, as questões sociais e políticas em relação à causa indígena e aos conhecimentos antropológicos. Portanto, as editoras seguiram as transformações da sociedade e do contexto histórico, intercedendo às exigências do público leitor*.

Bibliografia

- CESARI, SEVERINO. 1991. *Colloquio con Giulio Einaudi*. Roma-Napoli: Theoria.
- FELTRINELLI, CARLO. 1999. *Senior Service*. Milano: Feltrinelli.
- FERRETTI, GIAN CARLO. 2004. *Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945-2003*. Torino: Giulio Einaudi.
- RIBEIRO, DARCY. 1968. *O processo civilizatório: Etapas da evolução sócio-cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- . 1970 a. *As Américas e a civilização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- . 1970 b. *Os índios e a civilização: A integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- . 1971 a. *El dilema de América Latina*. México: Siglo XXI.
- . 1971 b. *Fronteras indígenas de la civilización*. México: Siglo XXI.
- . 1973 a. *Il processo civilizzatore: Tappe dell'evoluzione socioculturale*. Trad. Alberto Pescetto. Milano: Feltrinelli.
- . 1973 b. *In difesa delle civiltà-indios*. Trad. Franco Reallini. Milano: Jaca Book.
- . 1975. *Le Americhe e la civiltà*. Trad. Alberto Pescetto. Torino: Einaudi.
- . 1976 a. *Il dilemma dell'America Latina*. Trad. Mirella Malfatti. Milano: Il Saggiatore.

* Início de avaliação: 10 mar. 2014. Fecha de aceptación: 30 jun. 2014.

A circulação das obras de Darcy Ribeiro na Itália

- . 1976 b. *Maíra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- . 1978. *O dilema da América Latina: Estruturas de poder e forças insurgentes*. Petrópolis: Vozes.
- . 1979. *Maíra*. Trad. Daniela Ferioli. Milano: Feltrinelli.
- . 1981. *O mulo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- . 1982. *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- . 1983. *Il mulo*. Trad. Daniela Ferioli. Milano: Feltrinelli.
- . 1987. *Utopia selvaggia*. Trad. Daniela Ferioli. Torino: Einaudi.
- . 1988. *Migo*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- . 1990. *Frontiere indigene della civiltà: Gli indios del Brasile fino agli anni '60*. Trad. Franco Realini. Milano: Jaca Book.
- STEGAGNO PICCHIO, LUCIANA. 1997. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi.
- TRAFAGLIA, NICOLA; VITTORIA, ALBERTINA. 2007. *Storia degli editori italiani: Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*. Roma-Bari: Laterza.
- VIGINI, GIULIANO. 1999. *Rapporto sull'editoria italiana*. Milano: Editrice Bibliografica.
- <www.einaudi.it>
- <www.fabulaeditore.com>
- <www.ilsaggiatore.com>
- <www.jacabook.it>
- <www.lafeltrinelli.it>

**LECTURAS “DIRIGIDAS” DE LA POESÍA ESTADOUNIDENSE:
THE NEW AMERICAN POETRY (1960) Y
LEGITIMATE DANGERS (2006)**

*“Guided” Readings of American Poetry: The New American Poetry (1960)
and Legitimate Dangers (2006)*

Marcela RAGGIO

U. Nacional de Cuyo-Conicet
marcelaraggio@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo estudia dos antologías de poesía estadounidense publicadas en su país de origen en 1960 y en 2006, respectivamente: *The New American Poetry*, compilada por Donald Allen, y *Legitimate Dangers: American Poets of the New Century*, por Michael Dumanis y Cate Marvin. A cincuenta años de la aparición de la primera, la crítica reconoce la función rupturista, renovadora y, a la vez, seminal de la selección de Allen, quien presentaba su texto como una colección de poetas y poemas opuestos al “verso académico”. Del mismo modo, Dumanis y Marvin presentan una antología que busca difundir autores jóvenes cuya poesía propone el riesgo como valor fundamental. Nuestro enfoque compara y contrasta ambas antologías, para señalar los aspectos comunes, las declaraciones de principios y las poéticas subyacentes a ambas, y los procesos de canonización que llevan a cabo.

Palabras claves: antología, canon, poesía estadounidense, Donald Allen, Dumanis y Marvin.

Abstract

This article analyzes two anthologies of American Poetry published in 1960 and 2006, respectively: Donald Allen’s *The New American Poetry*, and Michael Dumanis and Cate Marvin’s *Legitimate Dangers: American Poets of the New*

Century. Fifty years after Allen’s publication, critics have agreed upon its groundbreaking, innovative, and seminal collection, which was presented as opposed to “academic verse”. Likewise, Dumanis and Marvin aim at introducing young poets whose writing stems from the concept of risk. This paper compares and contrasts both anthologies to detect their coincidences, statements and implicit poetics, and the canonizing processes they favor.

Keywords: Anthology, Canon, American Poetry, Donald Allen, Dumanis and Marvin.

Introducción

En el ámbito de la poesía estadounidense, resulta fundamental y fundante la antología elaborada por Donald Allen en 1960, *The New American Poetry*. Esa antología no solamente designó por primera vez a la “tercera generación” de poetas norteamericanos del siglo XX, sino que los agrupó en escuelas / movimientos, señaló su pertenencia, difundió a nivel nacional por primera vez en muchos casos a los autores incluidos, y generó tanto una poética como un modo de leer la poesía norteamericana para sus contemporáneos, y para las generaciones siguientes (la antología fue reeditada a fines de la década de 1990). Si bien en las décadas siguientes a 1960 se publicaron otras antologías, la mayoría fue pensada para difusión en ámbitos académicos-universitarios. Hay que esperar al nuevo milenio para que aparezcan casos como *Legitimate Dangers: American Poets of the New Century*, editada por Dumanis y Marvin en 2006, donde se advierte una intención similar a la de Allen: dar a conocer las nuevas voces, la nueva generación, de poetas norteamericanos.

Ambas antologías, separadas por cincuenta años, constan de una Introducción o estudio preliminar donde se plantean las bases críticas de la selección y breves notas bio-bibliográficas. Allen incluye un apartado sobre poéticas de autor, y Dumanis y Marvin seleccionan más poemas por autor que Allen. El presupuesto de partida es que los poetas incluidos son poco conocidos en su

contexto inmediato; y frente a antologías de tipo académico-universitario, tanto Allen como Dumanis y Marvin trabajan en pos de la difusión poética, artística de los autores, más allá de los requisitos de la academia.

La primera de las antologías, compilada por Donald Allen (1960), ocupa un lugar indiscutido como piedra fundamental de lo que se considera poesía moderna en el país del Norte. La segunda, de reciente aparición, intenta mostrar los rumbos que la poesía está tomando en el siglo XXI. La primera fue considerada fuente incluso de la poesía estadounidense traducida en Latinoamérica a partir de la década de 1960. La segunda se impone como antología abarcadora, fuera de los ámbitos exclusivamente académico-universitarios.

Salazar Anglada subraya la relevancia de las antologías para la conformación del canon literario, como también para la recepción crítica. Existen, además, dentro del marco teórico sobre las antologías, algunos estudios ya clásicos y modélicos, y otros recientes e innovadores. Para Guillermo de Torre, las antologías sirven como introducciones o panoramas, pero no llegan a dar una idea cabal de los escritores en ellas incluidos. Define a la antología como “el tipo de texto insatisfactorio por excelencia”, y esta afirmación se ve acentuada cuando las antologías son prácticamente contemporáneas de los autores que incluyen [121]. Esta noción resulta de interés para este trabajo, ya que la antología de Allen incluye autores que en el momento de su aparición eran apenas conocidos y que colaboraron directamente con el editor enviando sus poemas, notas autobiográficas y ensayos, anotaciones de diarios o cuadernos de trabajo. Asimismo, la antología de Dumanis y Marvin, publicada en 2006, aclara explícitamente en el subtítulo, “*American Poets of the New Century*”¹, que se interesa por la contemporaneidad, pues solo han transcurrido seis años de este siglo en el momento de la publicación. Por otro lado, G. de Torre

¹ El énfasis es nuestro.

distingue entre la antología general, totalizadora (aquí se vería plasmado el sentido clásico del género) y la antología en la que prima el criterio estético, de grupo, escuela o generación² [122]. Estas últimas serían más arbitrarias, ya que dependen de los gustos, preferencias, intereses y tendencias del compilador. Frente a esta primera caracterización negativa de la antología como tipo de texto, el autor sostiene que las antologías satisfactorias son aquellas históricas y estéticas a la vez, que muestran y exponen “historiando etapas y registrando jalones [...] Ciertamente que para ello el antólogo habrá de desdoblarse en crítico [...] pues la mera sucesión de trozos, sin una caracterización precisa de autores y tendencias, sin un suficiente acompañamiento biográfico y bibliográfico, no basta” [123]. La antología de Allen, que intenta ser incluyente, resulta significativa por haber denominado por primera vez escuelas, movimientos o tendencias con nombres hoy canónicos, como la *Black Mountain School*, la Generación *Beat* o los *New York Poets*, entre otros. Por otro lado, la antología de Dumanis y Marvin subraya desde su “Introducción” la preferencia por riesgos tanto formales como de contenido en los poetas seleccionados.

En su ya clásico estudio sobre la literatura comparada, Claudio Guillén dedica varias páginas a la antología como “forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos” [413]. Una afirmación de relevancia para estas páginas es la que señala el rol del autor, es decir, el compilador de la antología, como lector “que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos” [413]. Además, frente a los dos tipos de antología que distinguía Guillermo de Torre, Guillén amplía el espectro para considerar antologías histórico-cronológicas, colectivas o de un solo

² Como se verá más adelante, Allen realiza una división en grupos o escuelas, y él mismo la califica de arbitraria, en su prólogo.

autor, aquellas que consideran una cultura nacional, y las que van más allá de estas barreras para incluir temáticas, estilos o géneros; y las que son conservadoras –la mayoría, según Guillén– o las que innovan o avanzan contra corriente [414-415]. Otro aporte valioso se encuentra en las preguntas que Guillén plantea pueden hacerse frente a una antología, y que bien pueden orientar esta investigación. Entre ellas, propone considerar los criterios de selección, el grado de intertextualidad o conexión entre las diversas piezas de una antología y, sobre todo, la presencia del antólogo como crítico también, algo que ya remarcaba Guillermo de Torre, como se dijo antes [416]. En las dos antologías que conforman nuestro corpus, estas nociones resultan fundamentales: en el caso de Allen, el compilador establece categorías, nombra escuelas, agrupa poetas y sienta las bases de la crítica poética para las décadas posteriores³. Por otro lado, en el prefacio a la antología de Dumanis y Marvin, firmado por Mark Doty, se señala que los autores escogidos no rompen con el pasado (como lo hicieron conscientemente los *Modernists*⁴); y se indica la presencia de ciertos “hábitos” [xxii] que podrían permitir una caracterización de los ochenta y cinco poetas antologados como pertenecientes a una misma generación. Tanto Allen como Dumanis y Marvin incluyen, excluyen, señalan modos de lectura, y se proponen como editores de obras que innovan y marcan nuevas tendencias, ellas mismas como antologías, más allá de los textos incluidos.

Héctor Salazar Anglada estudia el rol de las antologías en la conformación del canon, ya que son “uno de los géneros recurrentes a través de los cuales se vehiculan las distintas propuestas encaminadas a fijar una imagen representativa del pasado y el presente poéticos” [26-27]. Junto con las antologías, el canon y la historia literaria definen el corpus de una literatura

³ La antología fue reeditada a fines de la década de 1990, y en una edición actualizada se incluyó a los posmodernos.

⁴ Utilizo a propósito el término en inglés, para distinguir entre el Modernismo hispanoamericano y el *Modernism* de las letras anglófonas.

nacional, señala Salazar Anglada; y retoma a Guillén cuando describe al antólogo como un lector especializado [41]. Con su tarea, un compilador contribuye a la creación de una tradición, de un canon, en el que incluye ciertos autores y textos, pero también excluye otros por razones que muchas veces no son estéticas, sino ideológicas. El estudio de la compilación de *The New American Poetry*, por un lado, y de *Legitimate Dangers*, por otro, permite establecer los modos en que cada una sanciona cánones de la literatura norteamericana, no solamente para sus contemporáneos y con-nacionales, sino para tiempos venideros y otros ámbitos geográficos.

***The New American Poetry* y la crítica reciente**

Existen varios antecedentes específicos sobre la antología *The New American Poetry*. Entre ellos *From Outlaw to Classic* [Golding 1995], estudia el proceso de canonización de las antologías en la historia literaria de Estados Unidos. En ese recorrido cronológico, pasa por *The New American Poetry*, que Golding inserta en la tradición de las antologías revisionistas que intentan incluir la poesía no canónica para su difusión en ambientes no necesariamente académicos [39]. Si hay antologías “identitarias”, la de Allen es una antología revisionista estética; de manera que esta explicación contestaría, en cierto modo, los cuestionamientos al canon blanco anglosajón masculino que sancionó *The New American Poetry*: la intención no fue ofrecer una muestra representativa de la composición social, de género, racial, etc. de los Estados Unidos en los 60, sino una selección de poetas pertenecientes a lo que Allen denominó las cinco escuelas o tendencias estéticas de la poesía de esa época.

Jed Rasula [1996] sostiene que la antología de Allen es, como otras de su tipo, un ejemplo de la canonización de la monocultura que pergeñan las editoriales, la academia y los movimientos/escuelas poéticas. A partir de la metáfora del museo de cera para indicar

el proceso que consiguen las antologías, Rasula dirige la crítica que pasa de ser literaria exclusivamente, para adquirir connotaciones económicas: las antologías son productos de mercado (del mercado editorial) que generan lectores, quienes también intervienen en el proceso de legitimación-canonización de las “nuevas” voces poéticas.

Golding [1998] aborda específicamente el proceso de construcción de la antología en cuestión no solamente como objeto literario, sino como proceso social que permite descubrir redes intelectuales, el rol de los poetas, la filiación a grupos o escuelas y el rol del editor. Golding señala el papel de Charles Olson en la composición de la antología. Olson no solo contribuyó con sus poemas y ensayos / reflexiones críticas, sino que además marcó un rumbo para la poética implícita en *The New American Poetry*. Golding analiza también en su contexto de producción, y no desde perspectivas anacrónicas, el modo en que Allen promovió la conformación de un canon blanco y masculino casi en su totalidad; aunque estas consideraciones desde la perspectiva de género no son tan centrales en el artículo como la definición del antiacademicismo planteado por *The New American Poetry*.

Por otro lado, Marjorie Perloff [1996] estudia la antología de Allen desde la perspectiva de la elaboración y la recepción, a la vez que como texto “radical”. No obstante, Perloff sostiene que la intención del antólogo no es rupturista, sino que entronca la “tercera generación” de posguerra con las anteriores de la poesía norteamericana del siglo XX. El mayor aporte de Allen, según Perloff, es la presentación al gran público de autores desconocidos e, incluso, no publicados antes. (Este es el motivo por el que sostenemos que pueden equipararse las antologías de Allen y Dumanis/Marvin). Perloff también señala el papel de Olson como figura central en la antología de Allen, no solo por su producción poética, sino sobre todo por la inclusión del ensayo “Projective Verse”, que incluiría en generaciones posteriores de poetas estadounidenses. Uno de los poetas más representativos en la

actualidad, Charles Simic⁵, teoriza acerca de la misma noción de “línea” del poema que expuso Olson en aquel ensayo.

Por último, el reciente *The New American Poetry: Fifty Years Later*, editado por John Woznicki (2014), contiene una serie de ensayos en los que los autores enfocan desde perspectivas múltiples la antología de Allen, concentrándose no solo en la elaboración o en la recepción, sino sobre todo en el carácter seminal, radical (en su sentido etimológico de raíz) de una antología que es incuestionablemente parte de la poesía y la poética estadounidenses actuales. A lo largo de los doce capítulos que la componen, esta obra recorre el proceso de gestación de la antología de Allen, entrevistado a través de su correspondencia con el poeta William Carlos Williams; la importancia fundamental de Charles Olson y Robert Duncan como poetas, pero también ideólogos de la antología (lo cual explica la poética predominantemente “*Black Mountain*” de la compilación de Allen); la actualidad de *The New American Poetry* (no olvidemos que fue reeditada a fines de la década de 1990); el proceso de recepción en Gran Bretaña (un capítulo que puede resultar de interés para traspolarlo y estudiar la recepción en Latinoamérica); el desarrollo del “poema largo” como género favorecido por la selección de Allen; y aportes que estudian la relación de la antología con su difusión, lectura/s, recepción y ecos en ámbitos diversos.

Cabe destacar que, debido a su reciente aparición, la segunda antología de nuestro corpus, *Legitimate Dangers*, no ha sido abordado en profundidad en el ámbito académico, salvo en reseñas especializadas.

En las páginas siguientes nos proponemos estudiar los procesos de canonización literaria llevados cabo por las antologías; y comparar/contrastar *The New American Poetry*, editada por Donald Allen, y *Legitimate Dangers: American Poets of the New Century*, por Michael Dumanis y Cate Marvin.

⁵ He estudiado a Simic en un proyecto de investigación, presentado ante el Conicet, en 2012.

The New American Poetry

Como señalamos antes, el lugar que ocupa la antología de Allen en la historia literaria norteamericana ha sido estudiado por la crítica desde posturas diversas. Tanto el proceso de selección como la justificación que implica el prefacio, han llevado a la crítica a preguntarse, como lo hace Marjorie Perloff, “*Whose New American Poetry?*”. Si bien es posible objetar la restringida mirada de Allen sobre su propio contexto (por ejemplo, con referencia al movimiento por los derechos civiles, central a fines de los años 50 y principios de los 60, y la casi total ausencia de autores de minorías étnicas e incluso, de género –si es que consideramos a las mujeres una “minoría”–), la innovación de Allen consiste fundamentalmente en dar a conocer poetas jóvenes, casi inéditos hasta el momento de la antología, y en apostar al futuro, ya que, por un lado, su texto canonizó; pero, por otro, los autores que incluyó siguieron publicando y lograron convertirse en la generación que el propio Allen estaba configurando con su selección. Es decir, si bien el hecho de ser incluidos en la antología consiste en un paso canonizador, esto no habría sido suficiente si los poetas no hubieran continuado publicando y creciendo en su propia labor de escritura y de elaboración de poéticas.

Una gran cantidad de estudios sobre *The New American Poetry* señalan la preponderancia e influencia de Charles Olson tanto en el proceso de elaboración de la antología como en su propia presencia en la misma, ya sea en la sección de poesía o en la de poéticas⁶. Es de particular interés la interpretación que hace David Herd, quien sostiene: “*What Olson formulated, in other words, in 1950, was a poetic method that refused exclusions, that tried to conceive of itself in such a way that, for the poem at least, all elements hold good*” [en Woznicki: 168]. Estas palabras contestan todos los cuestionamientos que se le han hecho a Allen, acerca de

⁶ Entre ellos, pueden señalarse los ensayos de Diggory, Moffett y Herd; todos incluidos en el libro editado por Woznicki.

su corta visión sobre las minorías étnicas, de género u otras en la selección de su antología. Si otros críticos señalan la exclusión como procedimiento fundamental en Allen, Herd rescata la *inclusión* como ideología subyacente (si no directamente en Allen, sí en el poeta cuya producción y poética privilegió para abrir y cerrar la antología).

Procesos de canonización

Además del obvio procedimiento de selección que incluye y excluye, propio de toda antología, sostenemos que Allen canonizó a los poetas de la “tercera generación” mediante dos procesos específicos: la nominación y el ordenamiento cronológico. Sobre este punto, afirma:

In order to give the reader some sense of the history of the period and the primary alignment of the writers, I have adopted the unusual device of dividing the poets into five large groups, though these divisions are somewhat arbitrary and cannot be taken as rigid categories [xii].

Las fronteras difusas entre los grupos quedan en evidencia, por ejemplo, cuando Allen indica que el primer grupo corresponde al de los poetas nucleados en torno al Black Mountain College, aunque ciertos nombres publicaron en las revistas de esa institución, pero no fueron docentes allí. La arbitrariedad aparece más claramente en el caso de los grupos con referencias geográficas: el San Francisco Renaissance y los New York Poets, ya que las migraciones y traslados de los autores pueden indicar cambios en un momento determinado. En cuanto a la Generación Beat, Allen la asocia también con ciudades: Nueva York, donde surgió, y San Francisco, donde se afianzó. Por último, el quinto grupo “*has no geographical definition; it includes younger poets who have been associated with and in some cases influenced by the leading writers of the preceding groups, but who have evolved their own original styles and new conceptions of poetry*” [xiii]. Allen no

designa de ningún modo a este último grupo, sino que en todo caso señala su diversidad y variedad de anclaje geográfico.

Los poetas de cada uno de los cinco grupos, a su vez, están presentados cronológicamente, según su fecha de nacimiento; y al mismo tiempo, los poemas de cada uno aparecen también en orden según la fecha de composición. Explícitamente, Allen califica su ordenada división de arbitraria; y al hacerlo, cumple las tres funciones que Guillén indica como propias del antólogo: dirige las lecturas de otros, interviene en la recepción de cinco grupos de poetas (agrupados por él, además) y modifica definitivamente el horizonte no solamente de sus contemporáneos, sino de las generaciones siguientes de lectores, para quienes funda –al denominar– una generación y cinco nucleamientos de poetas.

En síntesis, la acción de Allen es canonizadora no solo por elegir los nombres de cada grupo, sino sobre todo por *armar* los grupos, elegir a quién incluir y delimitar los parámetros de conformación de cada uno.

Poética subyacente

Si Allen incluye como paratexto las notas (auto)biográficas de los poetas antologados, y una serie de ensayos, artículos, o notas con poéticas explícitas de cada uno (más allá de que destaque como fundamentales las de Olson, quien se convierte así en el principal vocero de la “tercera generación”), en el propio prólogo Allen sostiene ciertas nociones que pueden apuntarse como una poética implícita de la antología en general. Tras volver a calificar su división en grupos de “arbitraria” [xiii], hay una referencia a los ensayos y notas: “*The statements on poetics, the biographical notes and the bibliography are aids to a more exact understanding of literary history*” [xiii]. La aseveración es interesante por dos razones. En primer lugar, vuelve a poner énfasis en la figura del antólogo como lector que “se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás”,

al decir de Guillén. Pero al mismo tiempo, en estas palabras se advierte que, más que un sentido de ruptura, lo que Allen plantea es un modo de insertar a los poetas nuevos en la tradición, en la historia literaria, aunque más no sea por vía del contraste o de la innovación y suplantación de los parámetros perimidos. En el mismo párrafo señala que los grupos son más “históricos que reales” y, al hacerlo, los ubica en la *historia* literaria.

En este sentido, se mencionó antes la crítica que *The New American Poetry* suele recibir acerca de su exclusión de autores pertenecientes a minorías étnicas o de género; como así también a la respuesta de David Herd, para quien la antología logró incluir, mediante las poéticas explícitas, sobre todo la de Olson, *todo* en la poesía contemporánea. El contraste entre los objetivos *incumplidos* de Allen y el modo en que los propios poetas sí los llevan a cabo [Herd, en Woznicki: 155], queda en realidad salvado mediante la afirmación del prólogo: “*These statements are interim reports by the poets; they lead directly back to the poems, to the actual work of the period, waiting to be read and studied for what it alone can reveal*” [Allen: xiv].

Es decir, si bien el volumen incluye declaraciones de principios y poéticas explícitas, en realidad Allen destaca los poemas mismos como manifestación de poéticas implícitas. Esto, según Herd, implica que los poemas antologados *incluyen* todas las facetas posibles de la existencia, lo que Olson había llamado “*stance toward reality outside the poem*” [Herd, en Allen: 394].

La sexta sección del libro, numerada consecutivamente tras las cinco anteriores, pertenecientes a los cinco grupos o escuelas, se titula “*Statements on Poetics*”. Estas “declaraciones poéticas” son, como indica el mismo Allen, bien diversas; y deberían ser leídas en diálogo con los poemas de quienes las escriben, e incluso, con las notas biográficas que contienen, en varios casos, más que una mera información de datos de fechas y curriculum de los poetas. Incluso, muchas de las declaraciones no son tales, sino fragmentos de

diarios, cuadernos de trabajo o cartas que dejan entrever las poéticas de cada autor, pero que no fueron compuestas con el objetivo explícito de hacer una “declaración de principios”. Es sobre todo en esas notas y en las autobiográficas que tienen un tono coloquial, informal en varias, donde se advierte el eco del “antiacademicismo” que Allen indicaba como propio de la producción poética antologada.

Legitimate Dangers

El aspecto común de los cinco grupos “arbitrarios” de Donald Allen era, según sostiene en su Introducción, el rechazo de “*all those qualities typical of academic verse*”. Si bien la crítica posterior señala la vaguedad de la apreciación, en 1960 fue suficiente para Allen y sus contemporáneos emitir ese juicio, sin especificaciones. En 2006, en cambio, más precavidos respecto de la crítica, Dumanis y Marvin delegan la tarea de redactar el prefacio de su antología en el reconocido poeta Mark Doty; a la vez que rescatan su Introducción el concepto de “riesgo” como clave última de selección en el volumen. Ha habido otros criterios: la edad de los poetas (ninguno nació antes de 1960, es decir, el año de la publicación de Allen; y ninguno ha publicado, hasta 2006, más de tres libros de poesía). La juventud y la novedad son, en cierto modo, causas objetivables, extrínsecas a la producción poética misma. En cambio, M. Doty indica los rasgos formales y estilísticos de esta nueva generación (los poetas “del nuevo siglo”, como son denominados en el subtítulo de la antología): “*Their overwhelming preference is [...] for performative speech*” [Doty, en Dumanis y Marvin: xxi]. El mismo Doty reconoce la parcialidad propia de toda antología, al sostener que los ochenta y cinco poetas incluidos pertenecen a la misma generación, pero que, por supuesto, hay muchos otros escritores del mismo estadio generacional que no han sido seleccionados por Dumanis y Marvin. En todo caso, los dos compiladores eligen: “[*They*] *make a sort of representation of themselves, through all these voices. If they and*

their choices often share generational preoccupations and signature modes of vocalizing, the poems are also [...] bracingly inclusive [xxii]. La afirmación de Dumanis destaca la inclusión por sobre el proceso selectivo de exclusión que implica la tarea antologadora. De hecho, si se lee la lista de ochenta y cinco nombres, sus procedencias, publicaciones y otros datos biográficos, evidentemente Dumanis y Marvin seleccionan e incluyen según su apreciación (bien que subjetiva) sobre la contribución poética de los escogidos.

Procesos de canonización

Además del hecho evidente de que la inclusión en una antología es en sí misma un modo de canonizar los textos y autores, concretamente Dumanis y Marvin sancionan un canon a partir de la enunciación de los rasgos de esta poesía del nuevo siglo. Al hacerlo, la insertan en una tradición ecléctica preexistente, a la que cada poeta *no* adscribe unidireccionalmente: *“Modernism, Formalism, Confessional Poetry, the New York School, the Beats, the Language Poets, the Black Arts Movement, French Surrealism, contemporary Eastern European poetry [...]”* [xxvi], señalan los premios que han recibido, *“including Wallace Stegner Fellowships to Stanford, Fellowships to the Fine Arts Work Center in Provincetown, Guggenheim Fellowships, grants from the National Endowment for the Arts and the Rona Jaffe Foundation, and Whiting Writers’ Awards”* [xxx]. Es decir, los editores no toman riesgos, no publican a poetas desconocidos (más allá de que estos no tengan más de tres libros en su haber, o de publicaciones en revistas literarias), sino que optan por autores que ya han recibido algún tipo de reconocimiento, como los ya mencionados, o el hecho de aparecer en la serie *Best American Poetry*, publicada anualmente.

En *Legitimate Dangers* la palabra “riesgos” no se aplica, entonces, a la decisión de los antólogos, sino a lo que ellos caracterizan como propiedad específica de la nueva poesía

norteamericana: “*The risks we were interested in pertained not only to content but also to form*” [xxx].

Dumanis y Marvin advierten, hacia el final de la Introducción, sobre un aspecto que, a primera vista, parecería estar relacionado con las biografías de los poetas escogidos. Sin embargo, la pertenencia institucional y/o la formación universitaria de los autores (lo que se ha dado en llamar la “profesionalización de la escritura creativa” [xxx]) es tomada por Dumais y Marvin como un hecho objetivable que no impide que tomen los riesgos esperados:

What they all have in common is a dedication to the written word; a fascination with the beautiful and the ugly, the sacred and the profane a singular and unmistakable voice; and the potential to fulfill the promise that their predecessors spoke of, to risk doing something dangerous, to rescue us [xxxi].

Así, Dumanis y Marvin canonizan mediante un proceso que puede parecer paradójico: eligen poetas que pueden ser incorporados a la tradición; pero al mismo tiempo, esa tradición se nutre de la noción de “riesgo”, a partir del epígrafe de Robert Frost que abre el volumen: “*All our ingenuity is lavished on getting into danger legitimately so that we may be genuinely rescued*”. En un mundo que se caracteriza por la diversidad, los editores de esta antología del nuevo siglo canonizan a los autores que se expresan en voces diferentes, que componen poemas de formas variadas, y en las que el contenido da cabida a todo lo existente.

Poética subyacente

Más allá de que *Legitimate Dangers* no cuente con una sección de declaraciones de principios poéticos de los autores incluidos, en el prefacio de Doty pueden advertirse los lineamientos que compartirían los ochenta y cinco poetas:

these poets like rapid shifts, turns of tone, quick movements, and don't want to be pinned down. [...]

they prefer comic deflation, an omnipresent irony, a nervous humor, an edgy vaudeville to an assumed sincerity;

they presume the biographical stuff of selfhood is pretty much uninteresting, and favor instead the representation of temperament / subjectivity / thinking in the moment [xxii].

Doty declara, por otro lado, que a pesar de estos puntos en común, los poetas antologados son eclécticos, no solo por las diferencias individuales entre uno y otro, sino sobre todo por los variados registros y fuentes que pueden encontrarse en varios textos de un mismo autor. Si Olson, como “ideólogo” detrás del demiurgo Allen, proponía “*a new stance towards reality*” (que Herd interpreta como la posibilidad de ampliar la poesía y el lenguaje poético para que todo quepa en ellos), pareciera que el propósito se ha logrado cinco décadas más tarde. Es lo que Doty llama el eclecticismo de los poetas nuevos, que inscribe en la línea poética de Neruda en “Sobre una poesía sin pureza” (1935).

La misma idea queda plasmada en la introducción suscripta por Dumanis y Marvin, quienes afirman: “*Many of the poets in this book, while consciously writing in a particular geographic location from an inherently subjective stance, are also eager to fit the entire world into the small room of the poem*” [xxv]. La diferencia, la individualidad, la novedad no como valor *per se*, sino como búsqueda de modos de expresión inexistentes que convierten al poema en experiencia (de ahí la noción de “*performative speech*”) llevan incluso un paso más allá a la poesía norteamericana del nuevo siglo, a partir de la posibilidad de reinventarla una y otra vez [xxii]. Esa poesía del nuevo siglo, del nuevo milenio, se caracteriza entonces tanto por el riesgo formal y temático, cuanto por la diversidad (entendida en sentido amplio: diversidad de registros, formas, orígenes geográficos de los poetas, pertenencia étnica, etc.).

Conclusiones

En síntesis, el antólogo y la antología son mediadores por sancionar cánones, a la vez que sugerir modos de lectura / categorización / ordenamiento de los autores y textos incluidos. Tanto *The New American Poetry* como *Legitimate Dangers* permiten corroborar ciertas ideas sobre la función de las antologías en el ámbito de la poesía estadounidense de las últimas décadas:

- Si las antologías son textos originados en un lector que aspira a influir en el proceso de recepción de otros lectores, las antologías de poesía anglófona que conforman nuestro corpus determinan los modos de leer poesía estadounidense entre sus contemporáneos.
- Si las antologías contribuyen a sancionar un canon para las generaciones siguientes (como es evidente en el caso de *The New American Poetry*) puede extrapolarse la noción y sugerir que *Legitimate Dangers* está conformando el canon de poesía estadounidense de principios del siglo XXI para las próximas generaciones. No obstante, allí donde Allen tomaba riesgos al publicar a Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti o Ron Loewinsohn, que todavía no habían sido reconocidos o conocidos mayoritariamente, Dumanis y Marvin basan su selección en autores que innovan, pero que ya han recibido algún tipo de reconocimiento (más allá de su corta edad o de la limitada cantidad de publicaciones con que cuentan).
- En el mismo sentido, si *The New American Poetry* se posicionó como antología antiacadémica, tanto en el contenido como en el proceso de elaboración y el formato, *Legitimate Dangers* podría estar ocupando un nicho similar, aunque no necesariamente “antiacademicista”, marcado por la selección de voces jóvenes que toman riesgos formales y de contenido en su obra.

Tanto Allen como Dumanis y Marvin editan sus antologías movidos por el deseo de dar a conocer lo nuevo allí donde se manifiesta como original (entendido como causa u origen de lo que vendrá), radical (entendido como raíz de la próxima poesía) y riesgoso: el riesgo es de los poetas, en su actitud hacia la poesía; pero también de los lectores, que se avienen a leer literatura que podría quedar en los márgenes, pero que los editores se han encargado de canonizar, arriesgándose ellos también. De ese triple riesgo, de los poetas respecto de la forma y el contenido de su obra; de los editores, acerca de la selección que realizan; y de los lectores, que encuentran por *primera vez esta* poesía “nueva”, es solamente ella, la poesía, quien podrá salvarnos*.

Bibliografía

- ALLEN, DONALD, ed. 1960. *The New American Poetry*. New York: Grove Press.
- DUMANIS, MICHAEL; MARVIN, CATE, eds. 2006. *Legitimate Dangers: American Poets of the New Century*. Introd. Mark Doty. Louisville: Sarabande Books.
- ELGUE-MARTINI, CRISTINA, 2003. “La literatura como objeto social”. *Invenio*, 6, 11, nov.: 9-20.
- GUILLÉN, CLAUDIO. 1985. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- GUILLORY, JOHN. 1993. *Cultural Capital: The Problem of the Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago.
- GOLDING, ALAN. 1995. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- . 1998. “‘The New American Poetry’ Revisited, Again”. *Contemporary Literature*, 39, 2, Summer: 180-211.
- PERLOFF, MARJORIE. 1996. “Whose New American Poetry? Anthologizing in the Nineties”. *Diacritics*, 26, 3/4, *Poetry, Community, Movement*, Autumn-Winter: 104-123.
- . 2002. *21st-Century Modernism: The “New” Poetics*. Malden, MA: Blackwell.
- RASULA, JED. 1996. *The American Poetry Wax Museum: Reality Effects (1940-1990)*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.
- . 1995. “The Empire’s New Clothes: Anthologizing American Poetry in the 1990s”. *American Literary History*, 7, 2, Summer: 261-283.
- SALAZAR ANGLADA, HÉCTOR. 2009. *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950; Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- TORRE, GUILLERMO DE. 1948. “El pleito de las antologías”. *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada. 117-126.

* Inicio de evaluación: 10 mar. 2014. Fecha de aceptación: 30 may. 2014.

Marcela RAGGIO

WOZNICKI, JOHN, ed. 2014. *The New American Poetry: Fifty Years Later*. Maryland: Lehigh University Press.

RELECTURAS CRÍTICAS DE LA CRÓNICA Y CONSTRUCCIÓN DE LA ESPECIFICIDAD LATINOAMERICANA

*Critical Readings of the Chronicle and the Construction of the Latin
American Specificity*

María José SABO

U. Nacional de Córdoba
merisabo@hotmail.com

Resumen

Partimos de una reconstrucción de los desarrollos teóricos y críticos acerca de la crónica durante el período comprendido entre las décadas de 1940 y 1980. Sostenemos la hipótesis de que la inesperada sobrevivencia y la importancia actual de la crónica como género se debe a estas sucesivas relecturas. Asimismo, sostenemos que, a través de dichas relecturas, la crítica latinoamericana fue generando un espacio de teorización de su propia praxis y conformando un discurso de la *especificidad* latinoamericanista como afirmación de la diferencia cultural.

Palabras claves: crónica, metacrítica, tradición crítica, especificidad, latinoamericanismo.

Abstract

This paper propose a metacritical approach to the “modernist” Latin American chronicle criticism. Therefore, we start from the reconstruction of the theoretical and critical developments regarding the chronicle during the period from the 1940s to the 1980s. We maintain the hypothesis that the unexpected survival and the actual significance of the chronicle as a genre is due to this successive critical re-readings. Adittionally, we maintain that the scope of this criticism about the chronicle produced a theoretical space for the Latin American criticism in which it was created a discourse of the Latin American specificity as a affirmation of cultural difference.

Keywords: Chronicle, Metacriticism, Critical Tradition, Specificity, Latin Americanism.

En *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945) Pedro Henríquez Ureña se refiere a la crónica modernista de manera inconstante tanto como “crónica”, “comentario”, “apunte de viaje” y asimismo como “periodismo cultural”: una inestabilidad nominal que pone de manifiesto el inconveniente interpretativo que el género ha reportado a la crítica latinoamericana. Por otro lado, declara que, siendo un género desconocido antes de 1870, sin embargo “ya ha pasado de moda” [1980: 211]. Pero la notable presencia que ha adquirido la crónica en la actualidad¹ no solo lo desmiente, sino que además pone en evidencia una temporalidad del género signada, no por el desenvolvimiento lineal de una matriz de escritura que va hacia una consolidación, sino por los retornos inesperados y por una supervivencia indócil a las regulaciones que

¹ Diversos indicios, los cuales resumiremos brevemente a continuación, nos permiten afirmar su extraordinaria visualidad actual. En primer lugar, un hecho institucional e institucionalizador nodal: la creación en Colombia en 1994 de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, FNPI, comandada por la figura de Gabriel García Márquez, cuya misión es no solo difundir y promover el periodismo de excelencia en Latinoamérica, sino además nuclear recursos humanos y dar realce social a la labor de los periodistas. Dentro del FNPI funciona a su vez la sección *Nuevos Cronistas de Indias*, enfocada primordialmente en la crónica, o, como afirma su propia carta de presentación, “realizado para fomentar la narrativa con voz de autor en Iberoamérica”. Por otra parte, no se puede dejar de advertir la presencia que la crónica tiene dentro la oferta editorial actual, incluso porque muchas casas editoriales dan un lugar más relevante al género creando colecciones especiales (podemos mencionar las antologías de crónicas que presentó Eterna Cadencia durante el 2010, dentro de la colección *Nuestra América*, tres tomos dirigidos oportunamente por María Moreno; también Seix Barral, Planeta, Anagrama y Alfaguara, todas de gran peso en el campo cultural latinoamericano, presentaron colecciones. A su vez, estas dos últimas pusieron en circulación durante el 2012 dos gruesas antologías de crónicas que recogen el anhelo de ser “representativas” de lo que se escribe hoy en Latinoamérica: *Mejor que ficción: Crónicas ejemplares*, editado por Jorge Carrión, y *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo. Por otro lado, la labor de editoriales universitarias también es muy destacada: la presencia de la crónica dentro de la colección *Huellas* de la editorial Universidad Diego Portales —con la direccionalidad dialógica hacia lo transandino— es un claro ejemplo) y dentro del circuito de premiaciones (los concursos, premios y becas que otorga año a año el FNPI, el Premio al periodismo de excelencia, que otorga la editorial de la Universidad Alberto Hurtado). También la crónica ha adquirido presencia a partir de revistas específicas del género, las cuales a su vez han contribuido a su *aggiornamento* (*Etiqueta Negra*, *Revista Anfibia*, *Textos Híbridos*, *Cosecha Roja*). En los últimos años, también la crítica académica ha dedicado estudios especializados al género, enfocándose ya no sólo en su tradición modernista sino prestando atención a las nuevas producciones y su significancia dentro del campo actual de la escritura latinoamericana: *Tras las huellas de una escritura en tránsito: La crónica contemporánea en América Latina* (Falbo, 2007), *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos* (Muñoz y Spitta, 2003), *Theamericanurban crónica: Between literature and mass culture* (Bielsa, 2006), entre otros. Por último, el más relevante de todos los datos, debemos mencionar la notable apelación que muchos escritores, ya incluso fuera de la relación directa con el periodismo, hacen a la crónica como matriz escrituraria privilegiada.

han presionado sobre el sistema de los géneros, el canon y los valores literarios durante buena parte del siglo XX. Ya en 1893 Manuel Gutiérrez Nájera expresaba su desazón ante esta temporalidad anacrónica o desfasaje del género, el cual le parecía corresponder más a otra época, la crónica como escritura avejentada, fuera del tiempo tiránico del ahora moderno:

La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo [...] ha muerto a manos del *repórter*. La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas, contemporáneos de la diligencia, llamada así gratuitamente? Llegamos al banquete a la hora de los postres [Gutiérrez Nájera: 7].

Situándose más allá o más acá del presente, la crónica se recarga de múltiples tiempos que contribuyen a su rareza evidente. Pero esta temporalidad de la supervivencia que la marca, quiero proponer, también es correlativa a su fluctuante relación con la crítica latinoamericana, por momentos signada por la resistencia a dejarse absorber cómodamente por modelos críticos, y por otros, adquiriendo un protagonismo absoluto. Así la crítica, operando sucesivos desenterramientos de la crónica, particularmente de la crónica modernista, volviendo a ella para pesquisar allí claves de lectura que intuye escurridizas, la vuelve a poner sobre la escena teórico-crítica en distintos momentos, conformando a lo largo del siglo XX un amplio arco de abordajes interpretativos, los cuales constituyen tanto aproximaciones a su especificidad como, al mismo tiempo, testimonios de los propios recambios teóricos y críticos. Las lecturas críticas de la crónica se desplazan desde un punto en el que su presencia y/o importancia dentro del Modernismo y la modernización son soslayados, hasta otro punto en el que se reinserta centralmente como lente desde el cual releer los sentidos del proceso cultural [Ramos] y es reposicionada como género latinoamericano por excelencia en tanto primer género original de la región [Rotker].

De modo que, junto con las dificultades que tradicionalmente han regido los intentos de su definición, fijación y ajuste a un estándar descriptivo –en la medida en que, como ha señalado la crítica, es una escritura en continuo desplazamiento, hibridación, contaminación–, dificultades que, de este modo, son remitidas a su “propia naturaleza genérica”, debemos advertir también en qué medida estos abordajes que la crítica ha construido del género, multiplica dicha heterogeneidad constitutiva. Tal vez, como ningún otro género en el ámbito hispanoamericano, la crónica ha sido continuamente objeto de asedios teórico-críticos que incluso hoy, cuando las nomenclaturas comienzan a sonar bizantinas, inquietan por su definición, sus límites, su genealogía.

La definición de la crónica, pero también su visibilidad, son *sensiblemente* históricas: como género, se *construye a la par que se diluye*, se des-genera saliendo de la norma del género para entrar en la particularidad de sus contaminaciones, en la escritura de los cronistas, pero también en la exégesis que de ella opera la crítica. De aquí que, partiendo de su consensuada porosidad con otros géneros me interese prestar mayor atención a esa zona de trasvases entre la crónica y la crítica literaria y cultural: una porosidad no explorada suficientemente en la medida en que lo que mayor interés ha suscitado son sus mixturas más primarias: entre el periodismo y la literatura, entre la ficción y la referencialidad, y entre el testimonio y la biografía.

El objetivo de este artículo será revisar cómo ha sido releída y discutida la crónica desde distintos marcos intelectuales y momentos culturales del siglo XX inscribiendo metacríticamente estas relecturas dentro del proceso mayor de un discurso teórico-crítico de la especificidad latinoamericana que está, en paralelo, conformándose.

En este sentido, el interés no se reduce a compendiar lo que la crítica dijo sobre el género, sino también, a través de ello, a indagar en qué medida el propio abordaje de la crónica como

problema multifacético para la praxis crítica (en tanto atañe a cuestiones estéticas, ideológicas, de canon), abre un espacio privilegiado de teorización en el que la crítica se revisa y se vuelve objeto de su propia indagación. El encuentro entre la crónica y la crítica, quiero resaltar, ha sido de amplia productividad tanto para la supervivencia y vigencia de la primera, a pesar de los repetidos pronósticos que anunciaron su ocaso, como para el reajuste constante del instrumental crítico, impulsando su adecuación a la particularidad cultural y literaria latinoamericana.

La *rareza* de la crónica fue constituyéndose también a través del contraste con otras matrices escriturarias que, dentro de un diseño moderno y letrado del campo literario, funcionaban como modélicas en tanto eran las matrices legitimadas, más reconocibles y estables por su cercanía a los códigos estéticos europeos: la novela y la poesía principalmente. Por ello, su rareza es *per se* desestabilizadora e interpelante de los límites del discurso, descalzada de los valores y definiciones que regularon este diseño tradicionalmente moderno del campo literario [Bueno] y, por estas razones, no pasa de manera inocua a través del discurso crítico.

Para explorar este ángulo de lectura metacrítico, el itinerario del capítulo propone un recorrido por los estudios críticos más relevantes, tanto los que han tomado al género como clave de lectura central para abordar el proceso cultural y literario del modernismo latinoamericano, como aquellos que lo han sostenido en las sombras, dando cuenta, también a través de esa negatividad, de un estado de la crítica que direcciona indefectiblemente una vinculación y construcción concreta de sus objetos.

Crónica y especificidad cultural latinoamericana

La conformación de una teoría y una crítica de la literatura latinoamericana que funcionara como marco consensuado, objetivo y pertinente para el abordaje de los textos de la región se sostuvo

como horizonte de deseo para muchos críticos e intelectuales a lo largo del siglo XX, adquiriendo en determinadas instancias un mayor relieve y mudando sus orientaciones al calor de las diferentes coyunturas históricas y en relación a los distintos escenarios de recepción teórica. En este sentido, constituyó un proyecto mancomunado entre distintas y sucesivas generaciones de la crítica, aunque no por ello siempre explícito o sistematizado, y menos aún de aspiración conciliatoria, porque los debates intelectuales, las validaciones y relecturas correctivas corrieron como espacios paralelos metarreflexivos a la búsqueda de una teoría.

La crónica latinoamericana es en este contexto un género clave desde el cual reconstruir estos debates provenientes del ámbito de la praxis crítica. Las múltiples lecturas que la atravesaron nos permiten seguir el recorrido sinuoso a través del cual el proyecto de una crítica y una teoría latinoamericana fue distanciándose de su aspiración ecuménica y de un afán por ajustar la literatura latinoamericana a los diseños modélicos de otras literaturas metropolitanas para devenir, especialmente a partir del proyecto intelectual de los años 70, más interesado en construir un discurso crítico desde y para la propia especificidad literaria y cultural de la región. En este viraje nodal, la crónica, por permanecer siempre en el inquietante reborde de lo (no)incorporable (a un canon, a una “obra”, a un estatuto de lo literario, a una historia de la literatura), ha sido el espacio para el reajuste de parámetros teórico-críticos, absorbiendo las exploraciones de un pensamiento latinoamericano que, en su progresivo vuelco hacia los materiales más heterodoxos del campo, fue redefiniendo sus bases.

Si en la década del 40, para Alfonso Reyes estos materiales constituían un problema que reclamaba un deslinde y reorganización de los elementos del campo, posteriormente en los 70 –en el marco de un proyecto intelectual distinto–, cuando Ángel Rama relea el Modernismo y especialmente la figura de Rubén Darío, el lugar que le asigne a la crónica dentro de este proceso le

permitirá comenzar a ensayar la idea de la transculturación latinoamericana y de la tecnificación narrativa como procesos representativos de una dinámica cultural específica latinoamericana, conceptos que sistematizará una década después, pero que ya se ponen en marcha en, por ejemplo, su ensayo *Rubén Darío y el modernismo* (1970). También la lectura de la crónica desde la idea de texto híbrido en los años 80 a partir de los decisivos aportes de Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker, en el contexto de una afirmación de la hibridez cultural latinoamericana y, a su vez, ésta, en relación a la recepción de los Estudios Culturales, será nuevamente un espacio de debates por el cual la discusión crítica, excediendo los límites de un interés acotado a la cuestión de los géneros literarios o a la reconstrucción de un proceso complejo como el Modernismo, se extienda también hacia la (re)elaboración de un pensamiento latinoamericanista, es decir, proponga a través de ello, una forma de comprender y conceptualizar sus objetos desde la especificidad del continente, reafirmando en esta posición la ansiada autonomía cultural latinoamericana.

En la medida, entonces, en que estas continuas relecturas del género estuvieron enlazadas al proceso paralelo de conformación de un pensamiento latinoamericano de amplio alcance (en tanto tocó cuestiones referidas a la “identidad latinoamericana”, a la diferencia cultural y epistemológica con las metrópolis, a una relectura del proyecto de la modernidad latinoamericana, a la revisión historiográfica y a la apertura del archivo colonial, entre otros), se hace evidente la carga de politización que progresivamente va recubriendo a estos abordajes críticos², especialmente hacia los años 80 cuando el rescate de lo

² Todo modelo de abordaje crítico involucra una política en la medida en que construye una norma habilitante de su práctica y provee al campo social de conceptualizaciones respecto de la cultura, la literatura y al arte en general, representaciones siempre en pugna con otros modelos. Cuando hablo de politización para referirme a los años 70 y 80, entiendo una forma de relación entre la crítica y el recorte de sus objetos que hace del evidente lugar político de su enunciación y legitimación de su praxis un dato declarado y expuesto, no solo insoslayable sino además constitutivo. Así, Roberto Fernández Retamar [1975] establece la consigna de articular una crítica continentalista al horizonte político abierto por la Revolución Cubana, mientras que para Cornejo Polar [1982], en tanto la

menor, de lo híbrido, lo disgregado y disperso, incorporado como contra-documento del orden letrado y como cantera de cultura contrahegemónica, vehiculiza un discurso crítico e intelectual fuertemente comprometido con la integración de lo popular y el resquebrajamiento del sistema letrado como gesto político en alianza con los escenarios sociales emergentes. La *impureza* latinoamericana se erige como lugar de afirmación cultural y resistencia a la estandarización teórica, y es allí donde el trabajo con la tachadura, es decir, con aquello que quedó fuera de los aparatos interpretativos legitimados, empuja al repliegue reflexivo de la propia crítica sobre su genealogía de marcos institucionalizados.

La reafirmación del valor de la crónica que elabora Rotker en 1992 con su ensayo *La invención de la crónica* expresa de forma paradigmática dicho recorrido. Este ensayo es interesante además porque, siguiendo un criterio cronológico, cierra el arco de lecturas de la crónica modernista, es decir, cierra una serie de discusiones que venían congregándose en torno al género, y junto con Ramos (1989) y González (1983), sientan las bases de la tradición crítica de la crónica: un modelo de lectura de la crónica modernista legitimado y aún vigente, el cual concentra y refuerza muchas de las propuestas críticas con que, en los años 80 –apoyados en la caja de herramientas del enfoque cultural– se logró invertir el signo de este género. Rotker propone resituar a la crónica como el “primer género hispanoamericano” [102-105], de allí también la idea de “invención” que expresa el título, en oposición a la clásica lectura de la “imitación”³ latinoamericana. La crónica es asimismo para Rotker el género portador de un nuevo modo de decir y escribir “por fin independiente” y de un sincretismo tan particular que logra revelar un lenguaje y una sensibilidad distintos [131] y por ende privativos del desarrollo cultural latinoamericano. En este sentido pone de

literatura emerge de un proceso histórico específico y hacia él retorna, la crítica latinoamericana debía ser, en estos años, crítica marxista. Ambos retoman la línea iniciada por Juan Carlos Mariátegui.

³ Esto ya señala una lectura disidente a la idea del Modernismo y especialmente a su poesía, como instancia imitativa o refleja de los procesos y formas culturales europeas.

manifiesto en qué medida la crónica, tomándosela ya no solo en cuanto género en abstracto sino como texto cargado y portador de asedios críticos, se va constituyendo en fuente de una especificidad latinoamericana.

La línea de contigüidad que se va estableciendo hacia las últimas décadas del siglo entre la crónica y una forma de singularizar y entender lo latinoamericano desde lo fragmentario y lo híbrido, la anti-pureza de las poéticas, dispone la escena más actual de lecturas críticas operadas sobre el género. Aunque entre los años 80 y 90 se percibe un cambio en cuanto al *corpus* de crónicas con que la crítica trabaja en la medida en que el estudio de la crónica modernista, por supuesto sin ser abandonado, da paso al abordaje más intenso de crónicas contemporáneas, se puede constatar que, sin embargo, persiste el mismo ángulo de lectura, como hemos dicho, fuertemente politizado del género, es decir, fuertemente “latinoamericanizado” si se me permite la expresión: una puesta en relación directa, una *idoneidad*, entre las características formales de la crónica y su derrotero crítico de marginación y tachaduras y una dinámica cultural específica latinoamericana. En relación a los avatares históricos y socioeconómicos del continente, en los 90 la crónica comienza a procesarse (por su hibridez, capacidad de transgresión del orden del discurso, su fragmentariedad y marginalidad: rasgos consensuados ya por la crítica en los 80) como género idóneo de un contradiscurso de denuncia, de reposición de lo marginal en el centro, de visibilización de sujetos acallados. Ya en los 80 Carlos Monsiváis depositaba sobre el género este mandato fuertemente político, afirmando: “una encomienda inaplazable de [la] crónica y [el] reportaje: dar voz a los sectores proscritos y silenciados” [1997: 76]. Una línea de abordaje de la crónica que se continúa en los estudios académicos y ensayísticos más recientes que tienen por objeto a la crónica contemporánea, como los de Rossana Reguillo (2000), Graciela Falbo (2007), Boris Muñoz y Silvia Spitta (2003) o Jean Franco (2002).

Volviendo nuevamente al ensayo de Rotker, es también interesante ver cómo allí se elabora el argumento tendiente a despejar toda duda en cuanto a la pertenencia o no de la crónica a la literatura. La concluyente afirmación de Rotker es que las crónicas modernistas *son* literarias, dando cuenta en esta *contestación* de un entramado de discusiones en torno a su literaturidad –y por ende, a su valor– que antecede a su ensayo y que puede remontarse hasta los primeros abordajes críticos del Modernismo.

Relacionado a esto, también entre los años 80 y 90 decanta otra discusión muy cercana y de gran impacto para el abordaje crítico de la crónica: la discusión en torno al estatuto literario o no del testimonio (George Yúdice, 1992; John Beverley 1991; Hugo Achúgar y John Beverley, 1992). Ambos géneros, según se los mirase desde un enfoque crítico anclado en el excluyente valor de la autonomía literaria o, por el contrario, desde un enfoque cultural, correspondían al afuera o al adentro de la literatura, pero más significativo aún, la disyuntiva remite a su pertenencia a una serie de materiales que entorpecían la plena inclusión de las letras latinoamericanas al sistema de las Bellas Letras, o a lo latinoamericano por antonomasia. Estas polarizaciones interpretativas muestran no tanto un cambio en el propio género, que evidentemente lo hay, sino más bien un viraje en la propia crítica y en la forma en que el recorte de sus objetos se incorpora como práctica metarreflexiva de sí misma y del proyecto de una crítica latinoamericana propia. Evidentemente lo que los aúna en su jaque a la crítica es que los dos géneros se sitúan dentro de una zona de fuerte referencialidad [Moraña], un elemento problemático especialmente dentro un campo regido por la identificación de lo estético con lo ficticio [Rotker: 111]; en la zona también de mixturas de voces y géneros, y particularmente en el caso del testimonio, en el espacio de la oralidad, haciendo que ambos géneros estuvieran en la línea de mayor tensión con respecto a lo que Antonio Cornejo Polar denominó el “concepto restrictivo de la literatura” [1999: 10], el cual, desde los años 20 (con, por ejemplo, obras como *Ensayos en*

busca de nuestra expresión, de Pedro Henríquez Ureña, 1928) comenzó a sentar los parámetros valorativos en el campo literario y cultural por la vía de una crítica humanística y por la vía del proyecto de modernización e institucionalización de la literatura.

El proyecto intelectual de los años setenta remueve estos fundamentos y conceptualizaciones más arraigados de los estudios latinoamericanos atravesándolos definitivamente por una perspectiva local en creciente politización y desde una focalización en los materiales de la cultura popular y en las múltiples relaciones entre los distintos sistemas de la cultura. De esta manera, confrontó con el diseño de los estudios literarios más asentado institucionalmente, al cual estos críticos setentistas identificaron, de modo general, como europeísta, humanista, moderno y letrado, porque, como señaló en repetidas ocasiones Cornejo Polar, este diseño acotaba la zona de su interés a la literatura que “fuera (1) escrita, (2) en español, y (3) bajo códigos estéticos derivados de la alta literatura europea. [...] de este modo se lograba construir un corpus unitario, coherente, pero a costa de marginar por razones estéticas o sociales, o por ambas, a una inmensa masa de discursos” [Cornejo Polar 1999: 10]. Es decir, frente a este diseño, el carácter asistemático, anómalo, heterogéneo (en cuanto a la lengua, soportes y formas) y difuso en relación a las inscripciones genéricas, de una gran cantidad de producciones culturales latinoamericanas, hacía que éstas fueran imposibles de ser asimiladas, generando un corpus extenso de textos y hablas marginales que quedaron en suspenso, desplazadas de las construcciones historiográficas e institucionales de las literaturas nacionales y continentales. Así, para la emergente conformación de un aparato crítico latinoamericano en la primera mitad del siglo XX constituyeron evidentemente un problema. Dentro de estos materiales heterogéneos y, por tanto, heterodoxos, se encontraba la crónica, la literatura oral, la literatura en otras lenguas, los múltiples materiales y prácticas de la cultura popular y de masas.

La forma compositiva que adquiere este *corpus*, sobre el que rigen criterios selectivos –como afirmaba Cornejo Polar– correspondientes a *lo escrito / en español / y ligado al código estético europeo*, debe mucho de su diseño a dos de los denominados *fundadores* de la crítica literaria latinoamericana, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña⁴. Fueron ellos quienes con mayor peso dejaron establecidas las bases de la crítica moderna y los criterios para la conformación del canon latinoamericano, en especial a partir de los años cuarenta con la publicación de cuatro ensayos nodales: *La experiencia literaria* (1941) y *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria; Tentativas y orientaciones* (1944), ambas de Alfonso Reyes, y, por otro lado, *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947) y *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949), ambas de Pedro Henríquez Ureña. Tanto en Ureña como Reyes, y a diferencia del otro gran crítico del período, Juan Carlos Mariátegui, la organización de los materiales procede más bien por exclusiones y por el parámetro letrado de la autoridad adjudicada a la alta cultura.

En el caso de Reyes, su lectura de la literatura latinoamericana se centró en la consigna de la integración entre “lo propio y lo europeo”, siendo lo europeo “nuestra raíz cultural” [Mariaca: 5]. Para Reyes, la modernidad literaria y, por consiguiente, la autonomía cultural, vendrían de la mano de la incorporación de

⁴ Dejo afuera al “tercer fundador” señalado por la crítica, José Carlos Mariátegui, quien trabajó en la dirección opuesta a Reyes y Ureña aunque con puntos de contacto entre sí. Enmarcados los tres en el proyecto de la modernidad cultural latinoamericana, percibiéndola indiscutiblemente como necesaria para América Latina, en especial cuando esta modernidad refería todavía a un proyecto de emancipación y vuelta de página de la herencia colonial, no dejan de expresar las contradicciones, anhelos y tensiones que ineludiblemente comportó este marco. En este sentido, la búsqueda de la autonomía crítica y la autodeterminación cultural atravesó a Mariátegui, a Reyes y a Ureña, pero de forma y con resultados muy diferente entre sí. Mariátegui concibe una modernidad socialista e indigenista, es decir, una modernidad revolucionaria que se construiría a la par de la independencia cultural [Mariaca] y en este sentido, la alianza que proyecta entre vanguardia política y vanguardia literaria se traduce en la conformación de una literatura nacional que recupere el sustrato popular indígena desapegándose de la norma de las literaturas metropolitanas. La modernidad literaria americana solo se concibe de la mano de esta independencia cultural: tanto del legado de la colonia como de los modelos de modernidad metropolitanos.

modelos europeos, algo que por otra parte, resolvería la tensión entre americanismo y universalismo. Una lectura crítica que hunde sus raíces en las modalidades en que la escritura, como apuntaba Ángel Rama, ejerce su poder sobre el “caos latinoamericano”: la voluntad integradora y resolutive de esa heterogeneidad bajo la forma de una modernidad entendida según estándares metropolitanos.

En su obra *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria* (1944), Alfonso Reyes establece varias coordenadas importantes para pensar, por un lado, el lugar problemático que ocupaban estos materiales heterogéneos en la crítica y, por otro, cómo fueron incorporados de manera oblicua como fuente de teorización para un modelo de literatura.

Reyes proyecta la constitución de una teoría literaria⁵ como mecanismo ordenador y normativo del sistema literario, pero para ello y en la medida en que, desde su óptica, la confusión entre los materiales literarios y no literarios es manifiesta y domina sobre campo, se hace necesario trazar un *deslinde* previo, afirma, “ya que estamos por las precisiones” [38]. Según expresa Reyes “[hay] necesidad de fijar un vocabulario para la teoría literaria, un vocabulario técnico” [35-36] que permita “deslindar para sentar el edificio de la institución literaria” [30-31]. Estos extractos dan cuenta de un proyecto que, enmarcado en un anhelo de modernización, entrelaza la institucionalización de un modo del saber (literario) con el ideal de autonomía estética del campo en tanto valor rector: para ser institucionalizada, la literatura, en su conceptualización, debe manifestar su autonomía. Por ello en el ensayo, el estatuto de “la literatura” estará en relación directa a su distancia respecto de lo instrumental, lo útil, lo llano, pudiendo

⁵ Podríamos decir una de las primeras y más monumentales en el ámbito latinoamericano. Aunque debemos también dar cuenta de *La lucha por la expresión* (Fidelino de Souza, 1943) y *Las categorías literarias* (Roberto Brenes Mesen, 1920).

deducirse de ello que la crónica evidentemente se cae de este modelo teórico.

Pensando los géneros literarios (“drama, novela y poesía” [Reyes: 40]) a través de un diálogo tanto con la antigua retórica aristotélica como con las nomenclaturas del sistema artístico europeo moderno, el mayor problema que enfrenta Reyes es la gran cantidad de formas no puramente literarias que constriñen y contaminan el campo de las bellas letras, generando también desconcierto en la tarea del crítico. Esta cantidad sobresaliente de textos híbridos debían quedar afuera para que la literatura se acercase al ideal de pureza y autonomía que se hallaba en el sustrato conceptual del ensayo. La necesidad, por ello, de efectuar un *deslinde*, compele al crítico a concentrarse en lo que éste denomina *regiones indecisas* y a proceder a esta delimitación desde una concepción de la crítica como “función del espíritu” [33].

Desde un posicionamiento profundamente humanista con respecto al arte, Reyes concibe a la literatura como “una agencia especial del espíritu cuajada en obras [...] discernible de los demás ejercicios de la mente [...]. La esencia común que trasciende las épocas, las geografías, los géneros” [39] y que “expresa al hombre en cuanto humano” [40-41]. Por ello, la literatura genuina siempre está *en pureza*, conectada directamente con las esencias extemporáneas del hombre y recogiendo lo más excelso del espíritu humano. En este humanismo, el lugar idealista de la *obra artística*, en tanto proyecto acabado y expresión de una madurez estilística, ocupa un lugar primordial, poniendo en evidencia una vez más la tensión que generan para este aparato exegético en construcción formas tales como la crónica, ligadas a la fragmentariedad, la urgencia, al ensayo de estilos.

Enfrentada a esta pureza de la literatura y de la “verdadera obra literaria” [43] se ubica lo que Reyes denomina “literatura ancilar” (“literatura” en un sentido amplio, refiriéndose a formas que utilizan el lenguaje) como materiales de los que se sirve la

primera –y a partir de los cuales quedan sublimados artísticamente– para su composición. Estos materiales adolecen en consecuencia de una “función ancilar”, resaltando la metáfora espacial de la ancillaridad como aquello accesorio y secundario (45) al centro. Lo ancilar es categóricamente *lo impuro* [44], *lo disperso* [45], la mezcla de elementos que no llegan a la elevación de lo literario, por ello es también definido por su correlación directa con los oficios, con el uso del lenguaje “aplicado” [45] y de finalidad práctica [46]: son formas del lenguaje que, incluso aspirando a un valor artístico, se hallan comprometidas con la cotidianidad, el ahora intrascendente y la incompletud, y por tanto solo pueden prestar “servicios” [46] a la *obra*.

Son pura negatividad. Reyes denomina a estos materiales *no-literatura* [42], asentando a través de esta elaboración teórica una política respecto al arte y la literatura donde lo práctico y lo instrumental, ocupará el lugar del disvalor y se halla (debería hallarse para Reyes) claramente separado del arte.

Esta separación es la que otorga sentido, especificidad y autoridad al arte dentro de este proyecto de institucionalización de un saber crítico y de modernización cultural que emprende Reyes. Por ello, en tanto la autonomía no es un rasgo que esté como a priori en la literatura, ni de forma específica e inherente en las obras, obedece a una operación crítica en vías de especificar sus materiales, legitimando a través de dicho proceso un concepto funcional de literatura y de crítica.

Esta prescriptiva teórica, presionando sobre aquellos materiales culturales y artísticos latinoamericanos que puján enfrentándose a la cultura ilustrada, decanta indefectiblemente en una operación crítica de amplio cercenamiento, en particular para un campo cultural como el latinoamericano que detenta un gran acopio de formas divergentes⁶. La tachadura de materiales diversos

⁶ Tales como las cartas de relación, testimonios, diarios de viajes y de conquista, relato oral, mitos y relatos de pueblos originarios, las propias crónicas

que genera al compeler un ajuste desde un molde restrictivo será, pasada la mitad del siglo, objeto de un rescate teórico-crítico retraducido a su vez en revisión crítica e ideológica de la propia genealogía de la crítica como institución letrada.

La necesidad de vigilar el borde entre lo literario y lo no literario, yuxtapuesta a la distribución del valor puro-impuro, regulan la conformación de un *corpus de obras* que cristaliza a su vez en un diseño historiográfico de las literaturas nacionales y continentales y por ende, de lo canónico.

En *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, vuelve a aparecer la cuestión de la pureza en relación a una lectura historiográfica fundante. En el gran panorama histórico-literario que recorre Henríquez Ureña, el Modernismo es para este crítico el que define la emergencia de “la literatura pura” [1980: 207-230] entendida desde la óptica de la autonomía estética y del proceso de división del trabajo intelectual que propone Hureña: “nacida de la paz y de la aplicación de los principios del liberalismo económico, la prosperidad tuvo un efecto bien perceptible en la vida individual. Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política” [1980: 207]. Esta profesionalización, principalmente decantada por el retiro que las letras habrían hecho de la arena política, es leída como proceso susceptible de ser demarcado nítidamente en la medida en que, como señala Julio Ramos [26], Ureña ha tomado como modelo a la modernidad europea y la conceptualización de autonomía correspondiente. Por el contrario, Ramos propondrá posteriormente la lectura de una modernidad desigual [26] en Hispanoamérica a partir de la cual, las tensiones y zonas de trasvases entre las prácticas artísticas y culturales serán la puerta de entrada al proceso.

Pero la lectura de Ureña en los 40 sienta las bases para una forma de archivación crítica del Modernismo que persistirá en algunas propuestas posteriores. En su sustrato conceptual, el

ensayo refuerza varios de los preceptos teóricos propuestos ya en Reyes, principalmente el tema de la pureza de las formas artísticas medida en relación inversa al mundo de los “oficios”, es decir, a la instrumentalidad de la escritura (para Ureña la impureza viene de la relación entre la escritura y la vida cotidiana [1980: 216], que será aquí un ángulo de lectura clave para definir la presencia o no de la crónica en la exégesis crítica. En la medida en que la literatura, según enfatiza este modelo, se autoriza y define en la separación/negación del mundo de lo prosaico, una separación a la que Ureña sobreimprime el hiato público/privado, la crónica queda relegada como fenómeno menor y corolario a la profesionalización [1980: 207]. Ureña la remite en el mejor de los casos hacia dentro de la prosa de algunos modernistas [214] como Martí, Gómez Carrillo y Nájera, pero el protagonismo del período está sin duda puesto en la poesía. Por ello también, entre ésta y la crónica no hay espacios de desplazamiento y/o contaminaciones: una zona altamente productiva de trasvases genéricos que aquí queda invisibilizada y que, por el contrario, ya a partir de Ángel Rama (1975) empezará a ser fundamental para el abordaje de los procesos literarios del Modernismo, llegando hasta a la propuesta de Susana Rotker (1992) de pensar la crónica como laboratorio del ensayo estilístico poético y como introductora de nuevos temas al repertorio de los demás géneros. Pero en Ureña, ambas escrituras corren paralelas y asimismo claramente separadas y cuando la crónica logra distinguirse por su maestría, como en el caso de Martí y Gómez Carrillo [Henríquez Ureña 1980: 224], su valor le está conferido por la figura del escritor y sus dotes literarias, no por la importancia del género en sí, por su profusión en el Modernismo o su progresiva y clara diferenciación genérica durante el período: el género, desprendido de la figura de renombre, carece de valor. En este sentido, la crónica se menciona varias veces pero no logra cuajar en objeto de estudio específico.

El abarcador ensayo de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (1954), prosigue en la misma línea general de Pedro

Henríquez Ureña en cuando al tratamiento de la crónica. Ésta, indefectiblemente, se halla mencionada, pero su presencia en verdad queda sumida dentro del protagonismo de lo poético –lo que más acapara el interés son las renovaciones métricas que Max H. Ureña rastrea hasta en escritores no tan conocidos del Modernismo– y dentro del detallismo biográfico y bibliográfico con que el crítico reconstruye el período.

Del mismo año es la publicación de *Historia de la literatura latinoamericana* (Tomos I, *La colonia: Cien años de República*, y II, *Época contemporánea*) de Enrique Anderson Imbert. Nuevamente aquí la presencia de la crónica en el Modernismo está desplazada dentro de un foco puesto casi exclusivamente en la poesía, incluso en escritores hoy en día valorados más como cronistas que como poetas, tales como Gutiérrez Nájera o Julián del Casal. Por otra parte, en el caso de Gómez Carrillo, la especificidad de su producción periodística se subsume dentro del agrupamiento genérico “novela y cuento”, subdividido a su vez entre “narradores estetizantes” y “narradores realistas” (donde ubica a Carrillo) [Anderson Imbert: I, 438-446], presionando la escritura dispersa de la crónica hacia los códigos de géneros más estandarizados de los estudios literarios. Este silenciamiento es significativo para incorporarlo a la lectura metacrítica, en especial porque se trata de una historia de la literatura. En ella, el diseño de los materiales literarios “representativos” del continente exhibe las marcas de una historiografía moderna que ya para los años 80 comienza a resquebrajarse⁷, pero que en este momento está anclada, por ejemplo, en el fuerte atravesamiento de lo nacional por sobre la mirada continental, la importancia de las biografías y el recuento de obras, el comentario de textos, entre otros. Pero lo que más interesa aquí es el sostenimiento en la lectura organizativa de estos materiales de la división prosa-poesía dentro de cada período

⁷ La *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Luis Íñigo Madrigal (1982), claramente se distancia de este modelo historiográfico. De hecho, en esta historia de la literatura se incluye la crónica modernista en un apartado especial [Olivio Jiménez 1998: 537-547].

recortado (en el libro aparece referido como “principalmente prosa” y “principalmente verso”, repetidos en cada corte temporal), señalando, por una lado, la ausencia de la crónica como forma específica (solo reservado a las crónicas de la Conquista y la Colonia) y, por otro, la supresión, inhabilitada conceptualmente, de todo espacio de trasvase genérico y contaminación entre los órdenes de lo artístico / lo cotidiano.

El deslinde que operara Alfonso Reyes, adyacente al proyecto de dotar de una teoría literaria a la crítica, asienta una base conceptual y metodológica que funciona como *a priori* en los sucesivos acercamientos, cada vez más complejizados, al Modernismo y sus figuras artísticas. Las líneas que se refuerzan son: el protagonismo de la poesía (Arqueles Vela, 1949; Max Henríquez Ureña, 1954), la separación sostenida entre géneros (“drama, novela y poesía” [Reyes]) y en grandes áreas que señalan una conceptualización dicotómica y antinómica de lo literario (“prosa” y “verso”; “estetizante” y “realista” (Anderson Imbert); “público” y “privado”; “mundonovismo” y “torremarfilismo” [Henríquez Ureña]), como así mismo la no transversalidad entre lo concebido como “literatura pura” y los órdenes más triviales de la vida cotidiana (literatura impura) o los usos de la escritura en relación a los oficios (Reyes).

La generación crítica de la década del sesenta y del setenta rearma su proyecto a contrapelo de ese legado, al cual no solo no desconocieron sino que además, como en el caso de Ángel Rama en su ensayo *La ciudad letrada* (1984), incorporaron críticamente para teorizar a partir de él. En la búsqueda de la *especificidad* literaria y cultural latinoamericana, palabra clave de estos años, se pone bajo sospecha la herencia del canon moderno latinoamericano, los parámetros estéticos, políticos y epistémicos que funcionaron en la asignación de los valores y al sujeto intelectual que lo ha producido.

Roberto Fernández Retamar discute la noción de lo literario que sostiene Reyes, haciendo notar que, precisamente, lo que éste

denomina *lo ancilar* constituye en verdad *lo específico* en el campo latinoamericano. Por ello, el objetivo central de su ensayo *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1974) es poner de manifiesto el vínculo estrecho que se establece “entre determinados estudios literarios con determinada literatura” [1995: 70]. Reorienta así la aspiración de universalidad de la que parte el propio concepto de la “teoría literaria” [Bueno] hacia la idea de la “teoría de una literatura”. La consigna de proyecto puede resumirse en las siguientes palabras de Retamar: “en la medida en que nuestra literatura es diferente, tenemos [...] que extraer de nuestra literatura [...] las categorías propias de ella” [71].

La sospecha que se instala en la agenda crítica de los años sesenta respecto a la centralidad del sistema lingüístico español, de la escritura por sobre la oralidad y de los valores estéticos metropolitanos en la conformación de las literaturas nacionales y del canon latinoamericano [Cornejo Polar 1987], impulsó una intensa revisión de estos parámetros, concebidos como deudores de una lógica *letrada*. Frente a la homogeneidad cultural constituida sobre esta base, el grupo intelectual conformado hacia finales de los sesenta –Retamar, Cornejo Polar, Alejandro Losada, Ángel Rama, Roberto Schwarz– comenzó una labor crítica y teórica concebida como restregamiento y rescate de producciones culturales relegadas, es decir, un cambio sustancial en relación a lo que se entendía como el objeto de la crítica latinoamericana y que cuajó en la construcción de un nuevo sistema conceptual y metodológico donde emergerán las categorías de *transculturación*, *totalidad contradictoria*, *sujeto migrante*, *praxis social*.

En este contexto, sobresale el aporte de Ángel Rama a la relectura del Modernismo y, por esa vía, a la revalorización del lugar de la crónica en dicho proceso. Situando su abordaje desde una mirada sociocrítica, materialista y cultural, Rama dará un giro significativo al integrar a la crónica, por primera vez de manera sistemática y puntual, en la recuperación crítica del Modernismo, fortaleciendo la revalorización que de forma incipiente se hiciera en

los 60 con los trabajos de Ivan Schulman (*Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal y el modernismo hispanoamericano*, 1969) y Manuel Pedro González (*Notas en torno al modernismo*, 1958, y, junto a Schulman, *Martí, Darío y el modernismo*, 1969).

En *Rubén Darío y el modernismo*, el enfoque en el “purismo literario” cede lugar a un trabajo con las zonas culturales de contradicción y desplazamiento, visibilizadas a través del ahínco con que Rama pone de manifiesto permanentemente la relación entre las transformaciones del sistema capitalista y las formas de la cultura [1970: 44]. En este sentido, en varios pasajes del ensayo hace suya la frase “la existencia es la que determina la conciencia” [61], transparentando de esta manera la huella histórica e ideológica en la que el proyecto intelectual setentista hundió sus raíces⁸.

La importancia para la revisión crítica de esta lectura enmarcada en el Materialismo Histórico tiene varias aristas. En primer lugar, aquello que en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert (1954) ocupaba el restringido espacio contextualizador del “marco histórico”, pasa aquí a tener un lugar explicativo central, lo cual le permite a Rama reformular la consensuada lectura del Modernismo como mera imitación, afrancesamiento y torremarfilismo. Esto, a su vez, le permite postular la idea de que la modernización latinoamericana ha tenido características (socioeconómicas, urbanas, políticas) propias, es decir, para Rama ha sido una “una experiencia autóctona” [1970: 40] de transformación, y por ende, esto impele a la crítica a nutrirse de dichas particularidades, reconociendo en especificidad la que hace que los procesos culturales emergentes de la modernización sean “auténticos” [40], propios del campo latinoamericano e irreductibles a otros modelos teóricos. Por

⁸ La impronta marxista en la crítica latinoamericana se hace evidente también en Cornejo Polar cuando, hacia principios de los años ochenta, impele a la crítica latinoamericana a trabajar desde la perspectiva del proletariado: para Cornejo Polar la crítica literaria sólo era posible en tanto crítica literaria marxista [1982].

último, en tanto Rama advierte que la labor periodística fue la que más redituó a los modernistas en beneficios económicos (más que la diplomacia y la poesía) [69], constituyendo un mercado real para su escritura [73], es necesario traerla al centro de la escena en tanto medio de producción primordial.

Por esta vía, se encauza en Ángel Rama una reflexión culturalista orientada a esclarecer la debida especificidad de los procesos literarios latinoamericanos. Allí la incorporación de la crónica marca una nueva dirección en el abordaje teórico-crítico del Modernismo. Este género, y de forma general, el Modernismo latinoamericano, le permite a Rama empezar a teorizar sobre una dinámica cultural específica latinoamericana relacionada, en principio, con lo que él denomina el sincretismo, lo acumulativo y las reelaboraciones constantes de los distintos bagajes literarios, ideas que irá sistematizando progresivamente a lo largo de la década y que decantarán teóricamente en el concepto de *transculturación* (tomado de Fernando Ortiz) y de *tecnificación narrativa*.

Para Rama la crónica es un espacio de abordaje crítico crucial por distintas razones: en principio por su relación directa con la profesionalización del escritor, su lugar de tensión entre la literatura y el periódico, su peso en el mercado de bienes culturales y su función en relación a la importación, traducción y reelaboración de poéticas, así como también por su capacidad acumulativa⁹ de temas y estilos, los cuales pone en circulación y a la vez reformula. Por ello la crónica se emplaza como *punte* para la transformación y modernización literaria latinoamericana, espacio de *trasvases* [1970: 76] entre nuevas formas estilísticas y de expresión artística y reelaboraciones locales. Rama propone en consecuencia, que las tendencias estilísticas fundamentales de la época (rareza, velocidad, novedad, intensidad) “estuvieron primero en el periodismo que en

⁹ Rama señala la profusión de traducciones de cuentos y artículos por parte de los cronistas en el periódico [78].

la poesía [...]. La poesía aprendió del periodismo su sistema operacional” [77]. Así, al contrario de las anteriores lecturas del Modernismo centradas en la poesía y en las particiones definidas, para Rama:

[...] la prosa, que es el gran campo experimental del movimiento renovador, admite diversas lecciones y tendencias en un esfuerzo coherente de integración: el periodismo fue el terreno donde se dilucidó primero y donde se puso a prueba y donde triunfó el sincretismo artístico [79].

Como género inherentemente sincrético, éste le permite explorar los mecanismos de desplazamiento, selección, reelaboración que se dan entre los materiales culturales del período y sus distintas áreas culturales y geográficas de procedencia, y por esta vía, cuajando en una mayor abstracción, pensar dichos mecanismos como formas particulares del funcionamiento cultural latinoamericano. La reelaboración cultural, base del concepto de *transculturación*, se emplaza, en el marco histórico político de los 60 y 70 en que Rama escribe su ensayo, como lectura disidente a las teorías de la dependencia cultural y a la idea de la imitación latinoamericana (en especial por cuando para Rama el Modernismo es el que da forma al sistema literario hispanoamericano [12]). Al releer la cultura latinoamericana desde aquí, Rama vehiculiza una operación crítica que también está pensando e interviniendo reflexivamente en su propio presente: la reelaboración cultural, la cual de manera extraordinaria habilita la crónica en tanto medio de producción fundamental del Modernismo y por sus propias características mencionadas, es concebida en su ensayo como forma de afirmación de lo propio, de creación cultural original y especificidad. Culminando el ensayo, Rama dedica una extensa reflexión al patrón imitativo desde el cual se puede leer al Modernismo¹⁰ y por extensión, a lo latinoamericano, revelando en

¹⁰ En el argumento de Jean Franco, los modernistas, por carecer de tradición y debido a su propia

los términos que emplea la caja de herramientas ideológicas y políticas de su propio momento: “servilismo”, “independencia”, “colonización”, “imperio”, “sometimiento”, “domesticación neocolonial”, etc. [112-125]. Opuesto a ello, el proceso de absorción cultural latinoamericano, acumulativo e integrativo que propone Rama, produce “originales invenciones que no son reductibles a las fuentes internas ni externas y están regidas existencialmente por las circunstancias culturales presentes [...]” [Rama 1985: 63], es decir, produce un nuevo elemento cultural, original y auténtico en la medida en que responde a las circunstancias de su presente, y ese lugar de la reelaboración original es el lugar cultural de lo latinoamericano.

Signado por el mismo clima político, Noe Jitrik publica pocos años después su ensayo *Contradicciones del modernismo: Productividad poética y situación sociológica* (1978). Jitrik, aunque también inmerso en el paradigma del Marxismo, postula sin embargo una lectura de la crónica modernista inversa a la de Rama, en tanto negativa. Parte de una conceptualización general del Modernismo como estética correlativa a la creciente transformación económica del continente, es decir, como máquina cultural burguesa para la producción de eficacia simbólica (para ello el Modernismo repetiría, a nivel del uso de la lengua, los mecanismos económicos de la industrialización, la masificación de los bienes de consumo, la fetichización de la mercancía/poema y su incorporación a una función “evasiva”, entre otros), y en este sentido, la tarea de la crítica se acerca más a la de un “asedio ideológico” [Jitrik: 89]. Así planteado, para Jitrik la labor periodística de los modernistas también debe ser tenida en cuenta de manera fundamental para establecer una crítica del Modernismo (en la medida en que es una lectura que pone su foco en los medios de producción, como ocurre en Rama) porque desde su argumento, la crónica es la zona que

inconsistencia, no pudieron escapar a la “relación de dependencia respecto a la cultura europea” [Franco 1983: 161].

opera el pasaje entre las estructuras ideológicas mayores de la burguesía y los códigos discursivos funcionales a su reforzamiento. Es decir, Jitrik propone que la crónica pone en contacto el “campo industrial” y el “campo poético” [97] en tanto actividad productiva que media entre ambos, habilitando incluso la propia posibilidad del pasaje de los componentes ideológicos entre los distintos órdenes de la estructura socioeconómica [97]. Desde el enfoque que opera el texto, para Jitrik la actividad periodística está al servicio de la acción ideológica burguesa, una significación que debe ser permanentemente reconstruida desde el periódico [100].

La impronta althusseriana¹¹ del texto está en consonancia con otras lecturas contemporáneas al ensayo, las cuales, enmarcadas igualmente en el Materialismo Histórico, derivaron a veces hacia lecturas radicales y/o negativas, como en el caso de José Luis Romero cuando habla del “rastacuerismo craso” [290] de los modernistas, o de Juan José Hernández Arregui cuando se refiere a esta literatura como un “lujo que la oligarquía agrega a su curiosidad de arribista de la cultura” [71-72], o también en Juan Marinello, para quien el Modernismo fue “el vehículo deslumbrante de una evasión repudiable” [172].

Estas miradas serán objeto de relectura crítica en los abordajes que comienzan a marcar un nuevo enfoque a partir de la década del 80. Particularmente la división analítica Estructura-Superestructura que ha impregnado los ensayos de los años 60 y 70 comenzará a resquebrajarse en tanto comienza a verse en ella un reduccionismo¹². La crítica de los años 80 desarticula definitivamente este diseño dual en pos de un abordaje de la cultura reconceptualizada de manera holística –a partir de la integración y reprocesamiento en esta década de los Estudios

¹¹ En especial, por el concepto de *función ideologizante* que se integra a los argumentos de Jitrik, pero también de Rama.

¹² La propia crítica señalará a los “sociologismos” e “inmanentismos” como mecanismos de abordaje literario que hasta la década del 80 polarizan la práctica y operan una simplificación de los fenómenos literarios y culturales [Cornejo Polar 1987].

Culturales en el marco del latinoamericanismo— como práctica que involucra la dimensión material, y por ende productora y no mera reproductora/reflejo, de los sentidos sociales.

La revisión de la conceptualización y de las formas de abordaje de los procesos culturales latinoamericanos a la que contribuye el ingreso del paradigma de los Estudios Culturales, pueden ser resumidos muy escuetamente en dos aspectos además interconectados, ambos de impacto directo en el reposicionamiento de la crónica: en primer lugar, por la apertura exegética que impulsan yendo metodológica y teóricamente desde el texto literario en su sentido restringido hacia el texto cultural; asimismo desde la escritura hacia las prácticas y desde los productos de la alta cultura hacia los materiales que han quedado a su margen. Por otro lado, por la mirada altamente repolitizada que introducen, en la medida en que, como afirma Nelly Richard:

Los estudios culturales politizaron la cuestión del “valor” que el idealismo literario —en nombre de la autonomía de lo estético— siempre quiso abstraer y substraer del campo de pugnas ideológico-culturales en el que se formulan las visiones de raza, de clase y género. Los estudios culturales rompieron la clausura de lo que sería una pura interioridad de la disciplina, al poner los sistemas de conocimiento en contacto con cuerpos y objetos (lo popular, lo subalterno, lo minoritario, etc.) que sacan energías de las disputas de legitimidad [13-14].

En este marco de intensas transformaciones en la crítica, se publican los tres ensayos de mayor peso en la revalorización y reconceptualización de la crónica, en particular, de la crónica modernista: *La crónica modernista hispanoamericana* (Aníbal González, 1983), *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX* (Julio Ramos, 1989) y *La invención de la crónica* (Susana Rotker, 1992).

Los tres abordan de forma exclusiva al género, “apropiándose” así del lugar destinado a la poesía: como dice Julio Ramos en el prólogo a su ensayo: “[para acercarnos al Modernismo] evitaremos la entrada principal al ‘interior’ literario; procederemos lateralmente, leyendo formas, como la crónica [...]” [27]. Esta metáfora espacial a la que alude Ramos, entrada principal y lateral, ya estaba en Reyes en la idea del centro y lo ancilar, y, como venimos observando, se transforma en un límite altamente productivo para pensar las operaciones de la crítica y adscribirlas a una política de la cultura y la literatura. Correr ese límite, contaminarlo o subvertirlo invocando lo ex-centrado, lo disperso y marginal, se transforma en índice precodificado de un complejo posicionamiento de la crítica con respecto al recorte de su objeto, pero asimismo con respecto a su propia genealogía y tradición.

En este sentido, en los tres ensayos hay un interés por revisar, a través del reposicionamiento de la crónica en tanto operación crítica que se sabe a contrapelo de los abordajes legitimados, el archivo de lecturas que recortaron al Modernismo como objeto de exégesis, pero no solo con la finalidad de proponer una nueva comprensión más compleja del “objeto modernismo”, sino también, para evidenciar que, en tanto práctica discursiva, la crítica elabora formas de representación de la experiencia latinoamericana a través de ello.

Por ello, la nueva visualidad de la crónica está conformando un amalgama de sentidos culturales y sociales que exceden el interés concreto por establecer las características e importancia del género en el período, como asimismo, por proponer una lectura más exacta del modernismo: aquí la crónica, su tachadura en el archivo de lecturas críticas y su actual revalorización, se fusionan a la intensidad política que lo marginal y heterogéneo adquieren en la escena de recepción teórica de los Estudios Culturales. Esta condición de “marginalidad” disruptiva atañe en primera instancia a materiales culturales desplazados, pero también se hace extensiva para hablar de las residualidades sociales que la ciudad letrada

buscó sofocar lanzándolas a la periferia –los sujetos borrados de los proyectos de Estado-Nación¹³– y asimismo a una manera de entender lo latinoamericano en desfasaje en relación a los meridianos históricos de producción/imposición de la norma cultural, económica, temporal y experiencial.

En este sentido, la nueva visualidad de la crónica se haya también en relación a los procesos locales de revisión crítica de la modernidad latinoamericana releída como experiencia específica – desigual [Ramos] y periférica [Sarlo; Pizarro]– e incluso deficitaria en relación a las características establecidas por su “centro difusor” metropolitano. Como hemos observado, todas las relecturas de la crónica están vinculadas a su vez a nuevos asedios al Modernismo y a la modernidad latinoamericana, aunque en los 80, y en el marco del debate internacional *modernism/posmodernisms*, adquiere características particulares.

La “modernización desigual” que plantea Julio Ramos, expresada en la precariedad de los mecanismos de institucionalización incapaces de concretar el afán de autonomización de los escritores, explica “la *heterogeneidad* formal de la literatura latinoamericana, la proliferación, en su espacio, de formas híbridas que desbordan las categorías genéricas y funcionales canonizadas por la institución en otros contextos” [27]. Por ello, más adelante, Ramos amplía el alcance del concepto de la “heterogeneidad” hasta abarcar una forma privativa de experiencia literaria y del sujeto: “tal vez ese concepto de modernización desigual del sujeto literario contribuya a elucidar, *más allá del fin de*

¹³ La antología de crónicas que Carlos Monsiváis publica en 1987, *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*, recoge esta conexión de sentidos que se establece entre la crónica, lo social y lo marginal. En su prólogo, titulado elocuentemente “Lo marginal en el centro”, Monsiváis reclama dar a la crónica *entrada libre* al campo de los discursos sociales más significativos paralelamente a una *entrada libre* de los movimientos sociales populares a la escena política de los 80. Todas las crónicas que conforman el libro registran este ingreso a la historia o al presente [2001: 11-15].

siglo, la heterogeneidad formal y funcional de la literatura en América Latina” [110]¹⁴.

En la cita, la expresión “más allá del fin de siglo” revela la orientación reflexiva de este proyecto crítico hacia un pensamiento sobre la modernidad anómala, desigual y periférica como experiencia fundante de una especificidad latinoamericana identificada directamente con lo heterogéneo¹⁵, que se continúa en el tiempo, plasmada en todos aquellos materiales difusos y heterodoxos que han sobrevivido a los ordenamientos letrados y que, en este último final de siglo, se revelan portadores de las claves culturales para una relectura afirmativa de esa diferencia (latinoamericana) fundante. En este sentido, la heterogeneidad se prolonga en el tiempo en tanto sustrato o impronta fundante, un *más allá del fin de siglo*, conformando la base común de la experiencia latinoamericana. Llevado puntualmente esto al caso de la crónica, se advierte otra recurrencia significativa entre los tres ensayos: tanto para González, como para Ramos y Rotker –cada uno con distinta escala de énfasis– la crónica es el género fundante del campo literario latinoamericano, el que establece sus características desplegadas a posteriori [González: 76]. Si para Ramos la crónica es la base del ensayismo latinoamericano [Ramos: 270-271], para González, ésta impacta además sobre la narrativa del boom, la novela de la tierra y la novela de la revolución [175-177].

La *impureza latinoamericana*, en los tres textos condensada ejemplarmente en la singularidad formal de la crónica¹⁶ y en su potencialidad contaminante, se convierte en lugar de resistencia a la estandarización teórica y es espacio para generar una crítica cultural

¹⁴ Subrayado nuestro.

¹⁵ Antonio Cornejo Polar, en alianza intelectual con los marcos heredados del pensamiento de José Carlos Mariátegui, venía trabajando desde los 70 en esta línea de conceptualización de la cultura latinoamericana desde la heterogeneidad, principalmente con sus conceptos de “totalidad contradictoria” y “sujeto migrante” [1987].

¹⁶ Afirma Ramos: “la crónica, en este sentido, será un lugar privilegiado para precisar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario” [115].

sostenida en el reconocimiento de la especificidad de la experiencia local y abierta a su presencia interpelante.

El *resto* literario y social, que retorna así, insistentemente a través del tiempo de las sobrevivencias, encuentra su hora de significación cultural en estos años, reformulándose como *resto* en tanto *ganancia*. Julio Ramos propone la lectura de una *hibridez irreductible* “del sujeto literario latinoamericano [que] hace posible la proliferación de formas mezcladas” [309], mientras que Susana Rotker la de una *hibridez insoluble* [201-203] poniendo de manifiesto la idea de una base común que *queda* (“irreductible, insoluble”) sin cristalizar en esencia alguna en la medida en que solo permanece en tanto reconfigurándose en las derivas expresivas, formales, funcionales que multiplica y, por ende, imposible de ser concedida a esquemas teóricos resolutorios. Una idea de hibridez que, por otra parte, es contemporánea a la lectura que propone Néstor García Canclini de la cultura –en relación a la experiencia de la modernidad latinoamericana– en su ensayo *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990).

Hay una idoneidad cultural e incluso estética de la crónica que se va asentando en esta década en correlación al clima social, político y teórico. La tradición crítica de la crónica que se conforma en estos años, sella esta lectura y la lega hacia la década siguiente, cuando la ciudad neoliberal y sus nuevos “residuos” y sujetos marginales se la reapropien como su portavoz.

En este sentido, se hace ineludible leer el género desde su derrotero crítico, lo cual nos permite amplificar el horizonte de su importancia, ya no solo en torno a una discusión por nomenclaturas o respecto a una forma de reconstruir el modernismo literario, sino en torno a la propia crítica como praxis que se hace y rehace desde su permeabilidad con los objetos que recorta, relevando a través de

ello de qué manera discurre la conformación de un discurso de la especificidad latinoamericana*.

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. 1970. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2° ed. Michigan: Fondo de Cultura Económica.
- BEVERLEY, JOHN. 1991. "Margin at the center on testimonio (Testimonial Narrative)". Smith, S.; Watson, J., eds. *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 91-114.
- BEVERLEY, JOHN; ACHÚGAR, HUGO, comp. 1992. *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana Editores.
- BUENO, RAÚL. 1989. "Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15, 29: 295-307.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. 1982. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- . 1987. "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias". Pizzaro, Ana, coord. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: Colegio de México y Universidad Simón Bolívar. 123-136.
- . 1999. "Para una teoría literaria hispanoamericana: A veinte años de un debate decisivo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 50: 9-12.
- FALBO, GRACIELA, ed. 2007. *Tras las huellas de una escritura en tránsito: La crónica contemporánea en América Latina*. La Plata: Ediciones al Margen-EDULP.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. 1975. *Para una teoría de la literatura latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas.
- FRANCO, JEAN. 1983. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
- . 2002. *The decline and fall of the lettered city: Latin America in the cold war*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1990. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. 1983. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. 1943. *Obras inéditas*. New York: New York Hispanic Institute.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. 1952. *Ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Raigal.
- . 1980. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Obras completas: 1945-1946, Tomo X. Santo Domingo: Publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU).
- HERNÁNDEZ ARREGUI, JUAN JOSÉ. 1957. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Amerindia.
- JITRIK, NOÉ. 1978. *Las contradicciones del modernismo: Productividad poética y situación sociológica*. México: Colegio de México.
- MARIAGA, GUILLERMO. 1994. "La fundación de la palabra: Ensayo sobre la modernidad de la crítica literaria latinoamericana". *Kipus: Revista andina de letras*, 2, UASB-Quito.

* Inicio de evaluación: 10 mar. 2014. Fecha de aceptación: 30 may. 2014.

- MARINELLO, JUAN. 1961. *Ensayos martianos*. Las Villas: Universidad Central de Las Villas
- MONSIVÁIS, CARLOS. 1997. *A ustedes del consta: Antología de la crónica en México*. México DF: Ediciones Era.
- . 2001. "Prólogo: Lo marginal en el centro". *Entrada Libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*. México DF: Biblioteca Era. 11-15.
- MORAÑA, MABEL. 1997. "Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX". *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*. Caracas: Ediciones eXcultura. 113-150.
- MUÑOZ, BORIS; SPITTA, SILVIA, eds. 2003. *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- OLIVIO JIMÉNEZ, JOSÉ. 1998. "El ensayo y la crónica del modernismo". Íñigo Madrigal, Luis, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana; Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid: Cátedra. 537- 547.
- PINEDA FRANCO, ADELA. 2000. "Los aportes de Ángel Rama a los estudios del modernismo hispanoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 51: 53-66.
- PIZARRO, ANA. 1991. "América Latina, Vanguardia y Modernidad periférica". *Hispanérica*, XX, 59, ago.: 23-35.
- RAMA, ÁNGEL. 1970. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- . 1983. "La modernización latinoamericana: 1870-1910". *Hispanérica*, XII, 36: 3-19.
- . 1985. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, JULIO. 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- REGUILLO, ROSSANA. 2000. "Textos fronterizos: La crónica, una escritura a la intemperie". *Diálogos de la Comunicación*, 58, Lima: 49-60.
- REYES, ALFONSO. 1997. *El deslinde: Apuntes para una teoría de la literatura*. Obras Completas, XV. México: Fondo de Cultura Económica.
- RICHARD, NELLY. 2003. "Introducción". Ramos. 9-15.
- ROTKER, SUSANA. 1992. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- ROMERO, JOSÉ LUIS. 1986. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- SÁINZ DE MEDRANO, LUIS. 1989. *Historia de la literatura hispanoamericana: Desde el modernismo*. Madrid: Taurus.
- SARLO, BEATRIZ. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- VELA, ARQUELES. 1972. *El modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*. México: Porrúa.
- YÚDICE, GEORGE. 1992. "Testimonio y concientización". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36: 211-232.

PERSONAJES LECTORES EN LA NOVELA DE LA ORGANIZACIÓN NACIONAL

*Reading Characters in the Novel of the
National Organization Period*

María Carolina SÁNCHEZ

U. Nacional de Tucumán-Conicet
caro_mcs@hotmail.com

Resumen

El trabajo se propone presentar una serie de personajes-lectores que habitan los mundos ficcionales de un corpus de novelas argentinas producidas durante el período de la Organización Nacional, con el propósito de indagar en las representaciones del acto de leer que los escritores y escritoras proyectaron en sus obras. Pretende, a su vez, establecer puntos de articulación con una situación sociohistórica caracterizada, dados los esfuerzos emprendidos, como un tramo decisivo en la creación de las condiciones de posibilidad para la conformación de un público instruido. Dos particularidades referidas a los personajes lectores plasmados en las novelas examinadas presentan interés. Por un lado, las representaciones de las heroínas que leen aportan una versión desconocida de la lectora ficcional en la medida en que constituyen la imagen contrapuesta del cliché literario de la “mala lectora” o casos de *bovarismo*. Por otro, plasman dos retratos de personajes masculinos descriptos por su mal desempeño en la práctica de la lectura. Estas representaciones resultan llamativas y permiten analizar las posiciones de los autores ante la extensión de la lectura a nuevos sectores.

Palabras claves: Representación del lector, novelas de la Organización Nacional, formación del ciudadano.

Abstract

The present paper intends to study a series of reading-characters presented in the fictional worlds of a corpus of Argentinian novels produced during the National

Organization Period, as a way to explore the representations of the reading act that writers convey in their pieces of work. It also aims to establish articulation points with a socio-historical situation considered a fundamental path towards the creation of conditions for the setting up of a well-educated public. There are two interesting sets of reading-characters: on one hand, the representation of those heroines that read bring up an unknown version of the reader of fiction, as they constitute the opposite image to that of the literary cliché of the 'bad reader' known as "bovarysm"; on the other, those that depict two different male characters that have a bad performance regarding their reading practice. These representations are quite striking and allow us to analyze the points of view of the authors related to the dissemination of the reading practice among new social groups.

Keywords: Reader Representation, National Organization Novels, Development of the Citizen.

Introducción

A lo largo de estas páginas se procurará delinear una serie de personajes-lectores que habitan los mundos ficcionales de un corpus de novelas argentinas producidas durante el período de la Organización Nacional¹, con el propósito de indagar en las representaciones del acto de leer que los escritores y escritoras proyectaron en sus obras. Se pretende, a su vez, establecer puntos de articulación entre estas imágenes y una situación sociohistórica caracterizada, dados los esfuerzos emprendidos, como un tramo decisivo en la creación de las condiciones de posibilidad para la conformación de un público instruido, que hace su aparición en el Modernismo².

¹ Este período, que se extiende por tres décadas entre 1850 y 1880, aparece caracterizado por la historiografía como una etapa en la que la Argentina atraviesa un proceso de transformación que implica el paso de una sociedad tradicional a una moderna, a partir de las políticas implementadas por el Estado nacional.

² Como se sabe, la constitución de un público asiduo se inscribe dentro de un proceso de larga duración, que sin ser lineal, atraviesa instancias clave como es el caso del período de la Organización Nacional. Tal como señala Paulette Silva Beauregard: "Las investigaciones hispanoamericanas han privilegiado la época modernista en la que se supone que se dan los cambios más radicales vinculados

Dos particularidades referidas a los personajes lectores plasmados en las novelas examinadas presentan interés. Por un lado, las representaciones de las heroínas que leen aportan una versión desconocida de la lectora ficcional en la medida en que constituyen la imagen contrapuesta del cliché literario de la “mala lectora” o casos de *bovarismo*, que se divulgan en la novelística argentina hacia la década de 1880³. Por otro, las obras aquí estudiadas plasman dos retratos de personajes masculinos descriptos por su mal desempeño en la práctica de la lectura. Estas representaciones resultan llamativas y permiten analizar las posiciones de los autores ante la extensión de la lectura a nuevos sectores.

Los nombres de estos lectores ficticios son desconocidos, al igual que los textos donde transcurren sus vidas. Ello se debe a que el corpus delimitado para esta exposición forma parte de una extendida producción novelística que ha permanecido sin ser registrada en las sucesivas versiones de la historia literaria nacional, hasta la reciente recuperación y sistematización crítica efectuada por Hebe Molina [2011a]⁴. A través de un estudio que cubre desde

al proceso de autonomización de la literatura y de la profesionalización del escritor” [xvii]. Este proceso es reconstruido específicamente para el caso del Río de la Plata por Adolfo Prieto, quien señala la vigorosa emergencia de lectores populares hacia fines del siglo XIX.

³ Ejemplo de lectoras afectadas en su juicio por los libros se hallan en las novelas *¿Inocentes o culpables?* (1884), de Antonio Argerich, o en *El lujo: Novela de costumbres* (1889), de Lola Larrosa de Ansaldo.

⁴ Dentro de esta línea de indagación debe mencionarse también el trabajo de Eugenia Ortiz Gambetta, que estudia la novela de la Organización Nacional enfocando el modelo de sociedad desde el componente poblacional propuesto por las obras. Siguiendo el estado de la cuestión bosquejado por Molina [2011a] y también por Ortiz Gambetta, tres hitos importantes en el diseño del panorama de las letras nacionales –la inaugural *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) trazada por Ricardo Rojas, la colección *Capítulo: Historia de la literatura argentina*, publicada por el Centro Editor de América Latina desde 1968, y la *Historia crítica de la literatura argentina* (2003), dirigida por Noé Jitrik, en su volumen titulado *La lucha de los lenguajes*, dedicado al siglo XIX y a cargo de Julio Schwartzman– han concluido por conformar un reducido canon decimonónico de novelistas integrado por Bartolomé Mitre, José Mármol, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez, Miguel Cané (p.) y las mujeres Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Juana Manso y Rosa Guerra, dejando al margen una voluminosa cantidad de obras producidas desde mediados de la centuria. Para esta recuperación las investigadoras se basaron en el relevamiento de la narrativa argentina de la centuria elaborado Myron Lichtblau hacia 1959. Comentando esta laguna en la historiografía literaria provocada por la falta de registro de este patrimonio, Ortiz Gambetta señala: “hay una convicción sostenida, aún hoy, sobre la

1838 hasta 1872, la investigadora restituye una instancia de incesante publicación de novelas y novelitas ligada a una etapa inicial del género, que supera ampliamente los nombres de los autores difundidos. Este incipiente cultivo del género se acentúa en los años posteriores a Caseros y durante el ingreso del país en la etapa de la Organización Nacional. A este período pertenecen novelas del corpus, cuyos títulos son: *Un anjel y un demonio o el valor de un juramento. Novela original de la señorita argentina...* (1857), de Margarita Rufina Ochagavía; *Vengador y suicida: Novela original* (1860), de Tomás N. Giraldez; *La malilla* (1861), de Carlos Paz; *La bella Emilia: Novela histórica de mis tiempos* (1869), de Enrique Juan Iuglaris, y *Arcanos del destino* (1869), de Enrique López.

Las fuentes novelescas recuperadas pueden ser consideradas como la pieza de un rompecabezas en tanto vienen a recomponer un aspecto más de una época en la que no solo se pone en marcha una política educativa institucional desde el Estado⁵, sino que también se asiste al florecimiento del periodismo, la fundación de bibliotecas, el incremento de las imprentas y a una intensa actividad asociativa que, bajo la forma de sociedades de lectura, dio lugar en muchos casos a la publicación de revistas literarias⁶. Como bien

secuenciación de la novela local, según la cual se plantea un vacío textual entre las décadas de 1850 y 1880, es decir, los años llamados de la Organización Nacional, entre la aparición de *Amalia* y las obras de la generación del 80, con algunas contadas excepciones dispersas y señaladas como obras ‘menores’” [12].

⁵ Tal como señala Alejandro Eujanián: “aun considerando los límites expuestos respecto al progreso del sistema educativo en el período, es un hecho indudable que hay una ampliación reflejada en el ingreso de mayor cantidad de personas a ciertos niveles de escolarización y, a través de ella, a la incorporación de nuevas aptitudes para la lectura” [57].

⁶ Siguiendo a Eujanián: “Entre 1850 y 1880, en el marco de la expansión de la población urbana y rural en la que sin duda colaboró la población extranjera [...] se producía una expansión del mercado cuyas consecuencias se extenderían hacia el mercado de consumo de bienes culturales. Estimulado por el aumento en la demanda hay en esos años un notable incremento en el número de librerías e imprentas” [58]. El autor también resalta otras variables que sustentan la ampliación de la actividad cultural “vinculadas a las transformaciones del impreso en esos años, tanto en términos de presentación formal como de canales de circulación” [58]. Conviene recordar que en el período surgieron una gran cantidad de revistas literarias, tales como *La Brisa* (1852), de Juan María Gutiérrez y Miguel Cané; *El estímulo* (1858), de Heraclio Fajardo; *La Guirnalda* (1858-1859), de José Manuel y Santiago Estrada; *Museo Literario* (1859), de Carlos L. Paz y Lisandro Paganini; *Revista de Ciencias* y

señala Molina, estas manifestaciones se fundan en el propósito de “civilizar la sociedad” [2011a: 97], enseñar el ejercicio de derechos atropellados por la tiranía y aleccionar sobre las costumbres.

Todo este movimiento está atravesado por la conciencia entre los políticos escritores respecto de la necesidad de modelar a sus compatriotas, cimientos para plasmar su proyecto de nación⁷. Tal cuestión implica la formación del ciudadano, cuya inserción en la opinión pública, legitimadora de todo sistema republicano, torna necesario desarrollar su capacidad para desenvolverse en un orden social basado en la cultura escrita⁸. Al mismo tiempo, es imperioso instruir a la sociedad en valores cívicos que garanticen una convivencia armónica. Ambos objetivos, formar lectores y moralizar, son prioritarios para el afianzamiento de la nación. Como ha notado Graciela Batticuore, ya los escritores de la generación del 37 habían reflexionado desde el exilio sobre este aspecto crítico de su sociedad afrontando “las incomodidades que genera en ellos la percepción de un *pueblo* poco ilustrado y dócil al enemigo” [13]⁹.

Letras (1864-1865), de José Manuel Estrada y Lucio V. Mansilla; *La Revista del Río de la Plata* (1871), de Andrés Lamas, Vicente F. López y Juan M. Gutiérrez; *La Ondina del Plata* (1975-1879), de Luis T. Pintos; *La Alborada del Plata* (1877-1879), de Juana Manuela Gorriti, y *El Álbum del Hogar* (1878), de Gervasio Méndez.

⁷ Si bien, como ha examinado Tulio Halperín Donghi, durante el período comprendido entre 1852 y 1880 se formularon diversos proyectos y programas que se disputan la tarea de forjar una nación, existen entre ellos varios puntos en común, tales como el constitucionalismo, la inserción en el mercado mundial, la educación y la inmigración. La formación del ciudadano también constituye uno de esos consensos.

⁸ Siguiendo a Ángel Rama, Beatriz González Stephan ha expuesto el lugar decisivo de la letra en la fundación de las naciones hispanoamericanas: “Las estrategias que abraza el proyecto de construcción nacional, incluyendo las del ciudadano, guardan una implícita relación con el poder de la escritura. La escritura se erige en el espacio de la ley, de la autoridad, en el poder fundacional y creador de las nuevas entidades [...] escribir es dotar a esas naciones de civilización” [435]. Al mismo tiempo, sostiene que este circuito se completa con la lectura: “Sólo podrá acceder a la categoría de ciudadano quien sepa leer, no sólo quien lea podrá entrar en ese orden sino también sólo aquel que ajuste su imaginación, su cuerpo, sus deseos y su expresión a la escritura” [437].

⁹ Entre los escritores de la generación del 37, Sarmiento es el más activo, pragmático y radical en cuanto al intento de propagar los hábitos lectores. Un buen ejemplo de ello son sus artículos periodísticos en *El Progreso* y en *El Mercurio*, examinados tanto por Zanetti como por Batticuore.

El cometido de formar ciudadanos lectores y de valores republicanos halla su coyuntura luego de la caída de Rosas. A su regreso los proscritos deben compartir su voluntad de liderazgo con nuevas figuras que emergieron en la escena cultural, promoviendo en forma conjunta espacios y productos –como los arriba mencionados–, tendientes a la incorporación de un nuevo público. En este ambiente recibieron estímulo un importante número de novelistas principiantes entre los que se cuentan los autores de las obras aquí abordadas.

Es a la luz de este contexto que debe examinarse el surgimiento del género novelesco, alrededor del cual se desarrolla un intenso debate a través de artículos periodísticos, disertaciones, ensayos y prólogos, emanados desde distintas voces. La poética diseñada da cuenta de los tópicos acuciantes de la época. Así, la novela debe asumir la función de instruir moralmente al ciudadano y propiciar la ampliación del público. La primera de estas cuestiones permitió diferenciar las creaciones locales de las novelas europeas, acusadas por exhibir ejemplos de conductas desviadas a la población¹⁰. Puestos al servicio de la causa civilizadora, los novelistas locales diseñaron sus tramas plasmando un mensaje edificante. Susana Zanetti sintetiza esta cuestión en los siguientes términos:

A pesar de las reservas morales, un sector de las élites confiaba en que los folletines (y las novelas) podían lograr mayores y más amplios efectos en el conjunto de la población alfabeta y urbana que otros discursos que se proponían aleccionar acerca de los modelos de sociabilidad y de familia convenientes para flamantes naciones que cumplían o intentaban cumplir una rápida modernización y consolidación del estado nacional [107-108].

¹⁰ Sigo en este punto a Molina [2011a], quien expone las condiciones que inciden en la aceptación del género y la conformación de una poética fraguada a partir de una pluralidad de discursos que circularon en la época. El ejemplo más sistemático es el *Curso de Bellas Letras* (1845), de Vicente Fidel López.

La segunda cuestión pone de manifiesto la clara conciencia que tuvieron muchos escritores respecto del potencial de la novela como medio de incitación a la lectura en la medida en que sus intrigas resultan atractivas para captar lectores¹¹. Se trata de un género que, desde su introducción, ha demostrado ser del gusto del público¹², gradualmente incrementado en esta coyuntura por los nuevos lectores formados en la escuela elemental [Zanetti: 147]¹³. Sobre esta constatación, toma impulso desde la prensa la apropiación de la novela y el folletín como estrategia tendiente a la búsqueda de un nuevo público, procurando alcanzar los óptimos resultados que, en cuanto a incorporación de lectores, había producido en Europa el nuevo formato de la mano de Dumas y Sue. Los escritores nacionales intentaron, en consecuencia, abrirse espacio en medio de las novelas importadas.

Atendiendo a la relación de los escritores y la incipiente industria cultural, Silva Beauregard insiste en la necesidad de revisar esa imagen de una “ciudad escrituraria” decimonónica replegada sobre sí misma a espaldas de su entorno, dado que se advierte una tendencia generalizada entre los escritores “para aprovechar los medios democratizadores que ponía a su alcance el ‘capitalismo impreso’” [xxiv]. Si bien la autora arriba a esta conclusión en un estudio sobre la modernización cultural en Venezuela, su señalamiento puede considerarse válido para el caso rioplatense, respecto del cual Ortiz Gambetta afirma: “la literatura argentina del siglo XIX fue inseparable de la prensa ya que, en el espacio dedicado

¹¹ Esta visión respecto de la novela y su potencialidad para alcanzar un público más extendido es compartida por escritores hispanoamericanos contemporáneos a los rioplatenses. Así lo expone Zanetti en su análisis de los testimonios de Alberto Blest Gana e Ignacio Altamirano, entre otros.

¹² Beatriz Curia afirma: “Ya en el período independiente, sobre todo desde la década de 1820, las novelas se divulgaron rápidamente primero gracias a las numerosas librerías y los gabinetes de lectura anexos a ellas, que poblaron las ciudades; luego a través de los periódicos que –en folletín o por entregas adjuntas– propagan obras de autores españoles o traducciones de autores franceses, ingleses y alemanes” [16].

¹³ Refiriéndose a lo acotado de los términos de la expansión del público, Zanetti sostiene: “De todos modos, el género ganó un público integrado por distintas capas sociales, si bien en general inserto en los marcos más o menos amplios y lábiles de la llamada gente decente” [109].

a los folletines, se publicaron las primeras narraciones locales y obras extranjeras” [32]¹⁴.

Lectoras ejemplares

Tomando en cuenta el proyecto de incorporar nuevos lectores y convertirlos en ciudadanos civilizados, cabe interrogarse sobre la resonancia de este imperativo en el mundo ficcional desplegado en las novelas analizadas. En su mayor parte, estas novelas exhiben figuras femeninas entregadas a la lectura. No es de extrañar que se trate de lectoras, pues entre las intervenciones de los escritores de la generación del 37 referidas a la necesidad de formar un público, la cuestión de la lectora es un tópico frecuente en tanto les preocupa modelarla como ciudadana, según la función para ella asignada en sus proyectos de nación. Interesa fundamentalmente prepararlas para ejercer sus obligaciones en el hogar [Masiello: 75], siendo este un espacio concebido como una metonimia de la patria y a la vez como una instancia primaria de educación de los futuros ciudadanos. Como ha demostrado Batticuore, para “los jóvenes de la generación romántica la lectura femenina debe ser *controlada* y sobre todo *encausada* hacia el establecimiento de una moral republicana básicamente formadora de buenas madres, trabajadoras y con sensibilidad cívica” [40].

A la luz de tales inquietudes plasmadas en textos ensayístico-programáticos, cabe, atendiendo a las ficcionalizaciones, preguntarse: ¿cómo se representa al personaje de la lectora en el

¹⁴ En el caso de las novelas del corpus debe indicarse que en su mayor parte ellas circularon como libro, excepto *La malilla*, aparecida en una entrega en *La primavera*. Una particularidad expuesta por *Arcanos del destino* proviene del hecho de que, “[p]ara reducir costos, Enrique López edita *Arcanos del destino* en sociedad con Benito Hortelano; este aporta el almanaque que encabeza el volumen titulado *El indicador positivista ó La novela enciclopédica* (1869). Después de la novela el lector puede consultar algunas leyes en vigencia ese año: la de Aduana, la Ley Nacional de Papel Sellado y la de Patentes; también la lista de tarifas postales, los precios para carga y descarga de buques, el reglamento y tarifa para los carruajes de plaza, y otras publicidades” [Molina 2011a: 135-136]. Incluso, debe indicarse que las suscripciones han determinado la disposición del cuerpo de la novela pues entre sus párrafos se intercalan los anuncios.

interior de las novelas, en una coyuntura marcada por los esfuerzos de expansión de la lectura? Considerando las condiciones sociohistóricas de la Organización Nacional, es posible pensar que la emergencia de protagonistas lectoras no se relaciona con un aumento numérico significativo de un público compuesto por mujeres, pero sí con una relativa ampliación que debió incidir en las previsiones de los escritores¹⁵.

Atendiendo a la fecha de publicación de las obras, es Alicia, la protagonista concebida por Ochagavía, la primera lectora por analizar¹⁶. En una de las escenas de la novela, esta joven ejemplar dialoga con su madre acerca de los libros convenientes para una biblioteca. Sin hacer referencia concreta a obra alguna, el énfasis está puesto en el contenido moralizador que la madre destaca como valor recomendable, lo que confirma la hija añadiendo un comentario respecto a la forma en que experimenta la lectura:

Esa tarde estaban madre é hija sentadas en el salon, Alicia leia una produccion de un escritor desconocido, la madre le decia:

¹⁵ Refiriéndose a aspectos metodológicos, Molina ha precisado: “cualquier reconstrucción de las prácticas lectoescriturarias realizadas en la Argentina decimonónica se queda en el plano de las conjeturas porque se sustenta sólo en pruebas textuales [...] Trabajamos inevitablemente con fuentes indirectas: por un lado, autobiografías, memorias, epistolarios; por otro, avisos publicitarios y artículos periodísticos. Medios aún más indirectos son las representaciones de actos de lectura y los comentarios sobre los textos leídos en las ficciones escritas por esos lectores de antaño. De este modo, espigando en novelas, epistolarios y periódicos decimonónicos, se han ido recreando las tertulias en las cuales mujeres y hombres compartían la lectura de poemas y relatos, y se ha ido reconstruyendo el corpus de obras predilectas, aun de aquellos que preferían el silencio de un escritorio o de un jardín para descifrar el mensaje de las letras” [2011b: 32]. Si bien esta limitación de las fuentes novelescas resulta válida, es posible interpretar en ellas otras problemáticas. Por ello, el interrogante del presente artículo ha apuntado a la instancia de producción, es decir, al modo en que los propios escritores plasmaron en sus ficciones un diseño de lector a través de sus personajes y un modo de leer considerado correcto, dialogando con su propio tiempo histórico pero sin concebirla como reflejo de un estado de cosas.

¹⁶ Merece una consideración especial el hecho de que se trate una escritora mujer, pues como señala Molina: “Mientras que los intelectuales más progresistas promovían una literatura que contribuyera al progreso de la joven nación, es decir, una literatura útil y moral para educación no sólo de los varones sino también de las mujeres, se renovaban los prejuicios sociales contra la publicación de novelas y contra la escritura femenina” [2011b: 31]. Esta problemática es analizada por Batticuore, quien sistematiza las operaciones que las mujeres efectuaron para acceder a la autoría en medio de posiciones adversas en la República de las Letras.

–Atended, bien hija mia, mirad que eso encierra una moral y doctrina amena y perfecta. Ojalá de esos libros siempre estuvieren pobladas nuestras bibliotecas, la moral de ese libro se introduce en los jóvenes corazones fácilmente como es tan fina y delicada.

La joven contestó: Cierta madre mia, hallo en ese libro cuando lo leo algo inesplicable, las horas se me pasan inapercibidas [78]¹⁷.

El episodio puede ser interpretado como un recurso de incitación a la lectura femenina vinculando su práctica con un personaje que se presenta como modelo de virtud. La descripción de la sensación provocada por el acto de leer, perfila a Alicia como una lectora moderna, abstraída que pierde la noción del paso del tiempo ante el placer de la lectura. Al respecto, Roger Chartier define como fenómeno de una nueva lectura emergente en el siglo XVIII europeo el advenimiento de “una individualización del acto de leer convertido esencialmente en un acto de la intimidad silenciosa y solitaria” [125].

Se promueve también, en la voz de la madre y su experiencia, la formación de una biblioteca de lectura para la mujer sobre la base de los valores morales. El tema del diseño de una biblioteca específica es, como advirtió Batticuore, frecuente entre los escritores del 37: “estos intelectuales [...] piensan intensamente en renovar la moral femenina a través de una educación literaria especialmente programada: de ser posible mediante la creación de una biblioteca escogida y selectiva, exclusivamente diseñada para las mujeres” [41]. En este sentido, debe destacarse, por un lado, la perdurabilidad de este tópico en esta novela de la Organización Nacional; y, por otro, el hecho de que la propia autora de *Un anjel y un demonio* se hace eco de esta demanda con su obra, lo que podría

¹⁷ Debe aclararse que las citas de las novelas se transcriben manteniendo la ortografía y el estilo propios de la fuente.

constituir una forma de legitimación de sí misma en tanto escritora¹⁸.

Teolmira, personaje de *Vengador y suicida*, es una coqueta reformada por la lectura de la poesía “Desamor” de Esteban Echeverría, una escena central en el proceso de transformación del personaje. La referencia directa a la obra del ya fallecido escritor de la generación del 37, puede interpretarse como homenaje hacia la labor literaria de un compatriota, reconocido como faro de las letras nacionales en lo estético e ideológico. En efecto, para Echeverría la poesía conjuga belleza y elevados sentimientos, evitando el extravío al hablarle al corazón¹⁹. Esto es precisamente lo que experimenta Teolmira luego de la lectura del poema, pues el lenguaje poético desencadena en su espíritu una reflexión personal que la conduce al abandono de la frivolidad y de los placeres superficiales. La escena de pasaje, ligada a la adopción de una nueva identidad como mujer, se origina tras actuaciones de vanidad que la protagonista despliega a solas en su habitación cuando, “aburrida de dar tantas vueltas en derredor de ella, y de mirarse mil veces en el espejo, y de girar delante de él sobre sus talones” [13], descubre el poemario en su mesa de luz. La lectura se detiene en un fragmento que parece destinado a su corazón pues se plantea allí un amor fugaz, que extinguido en la juventud, deja al espíritu en estado de perpetuo desamor²⁰. Inmediatamente la joven evoca el comportamiento frívolo y tiránico asumido con respecto a sus enamorados y decide solicitar a su último pretendiente un compromiso de matrimonio.

¹⁸ Molina analiza en esta novela la presencia de otro personaje doble de la autora, Minerva, quien “apenas si aparece en la novela, pero en estas pocas líneas –las últimas del texto– la novelista configura toda una historia: la joven elige leer y escribir como expresión de libertad personal, dejando de lado el matrimonio exigido por las normas sociales. Parece inevitable identificar a Minerva con Margarita Ochagavía, quien –a través de la novela– expresa su sueño de ser literata y merecer algún ‘laurel’. Muestra así un camino factible a las jóvenes porteñas” [2011b: 39].

¹⁹ Estas ideas están presentes en el análisis del epistolario de Echeverría realizado por Batticoure [23-25].

²⁰ Los versos citados son los siguientes: “Como fatuo destello / Que brilla, y se evapora, / Sé disipó en su aurora / el astro de mi amor; / Fuesé con el mi dicha, / Fuesé con el mi calma / Quedole solo á mi alma / Perpetuo desamor!” [Giraldez: 13].

Si, pensaba, si sigo como ahora, vendré á ser con el andar del tiempo, como dice el poeta en su inspiracion; no latirá mi corazon alimentando una llama por un ser querido, y densos nubarrones cubriran para siempre el astro de mi dicha y porvenir, el modo de vivir en la sociedad que hé observado hasta aqui, ha sido infame, lo confieso á mas de cuatro jóvenes nobles, y descendientes de familias respetables, hé cautivado con mis modales y coqueterias, y hé hecho que me amen con locura, con frenesí ardiente, mas luego los hé despreciado, me hé reido á carcajadas del amor que mé profesaban, llenos de fé, y esperanza [...] mé hé burlado demasiado de los hombres, y hoy estoy dispuesta á ser a todo trance la esposa de mi último amante [14].

La escena se completa con la llegada de la madre de la joven a la habitación, reclamando dulcemente que no ha recibido el acostumbrado saludo de buenas noches. Teolmira se disculpa justificando su distracción en el gusto por la lectura de los versos de Echeverría. Ambas comentan el poema calificado por la madre de “*sublime*” mientras la hija refiere la repercusión interna de la lectura: “mé há hecho palpitar el corazon de entusiasmo”, “Y hasta hé llorado”²¹. Con varias pinceladas se caracteriza un modo de leer, que al igual que en el caso de Alicia, está marcado por la enajenación de lo inmediato para entregarse plenamente a actividades mentales como la imaginación, la lectura y el pensamiento. Al mismo tiempo, la valoración de la poesía aparece

²¹ Cito *in extenso* el pasaje: “Era su madre, y Teolmira corrió á echarse en sus brazos, que la estrecharon largo rato, contra el pecho de la que le diera el *ser*: Hija mia! / Querida mamá! / Que hacias que no ivas á mi aposento á darme las buenas noches, á conversar un rato antes de dormir, como tenemos de costumbre ó por ventura te habias olvidado, que vivia tu madre? / Perdoname, respondió Teolmira, besandola dulcemente en la frente, há sido una distraccion, mé gustaron tanto ... / ¿Qué cosa hija mia? / Los versos de Echeverria, mamá / Asi son lindisimos, ¿hás leído el desamor? / Pues eso es casualmente, lo que mé há hecho olvidar que todas las noches tenia un compromiso / ¿Y té há gustado? / En estremo / La última octava es de lo que se puede llamar *sublime* / A mi mé há hecho palpitar el corazon de entusiasmo / ¿Sí? / Y hasta hé llorado / ¿Como ha sido eso? / Que quieres mamá, hay momentos en la vida que hasta el corazon del mas infame bandolero se conmueve” [14-15].

asociada a conceptos próximos a lo religioso dado la carácter excelso y la capacidad de proferir revelaciones al alma que se le atribuye. Se advierte en estas connotaciones un proceso de laicización de la lectura, pues no se trata ya de la Biblia ni del catecismo sino producciones profanas, a las que, como en el caso del poeta del 37, se les transfiere un aura sagrada [Chartier: 125]²². Es posible reconocer en la selección de Echeverría, un juicio estético ideológico del propio Giraldez, quien le profesa su admiración asignándole un lugar destacado dentro de la literatura nacional. Finalmente, otro aspecto a resaltar es el llanto como comportamiento de lectura. Siguiendo a Anne Vincent-Buffault, Zanetti señala que en el siglo XVIII “se expande en Europa el placer del llanto como piedra de toque tanto del valor de una novedad como de la sensibilidad de sus lectores” [197]. Podría decirse que la lectura que practica Teolmira está impregnada de los modos modernos: laicización y llanto.

Al igual que sucede en la escena de lectura de Alicia, un elemento de control del repertorio de libros femeninos es la madre con la que la hija avala los textos escogidos, pues a esta figura parece encomendársele, por su autoridad y por su condición de mujer, la vigilancia de las lecturas de la nueva generación a su cuidado²³. Ella es concedora de las obras en cuestión y de su influencia benéfica. Tras los atributos bosquejados en el personaje de la madre podría aventurarse como interpretación la posibilidad de una figuración, quizás inconsciente, del propio autor que hace un escrutinio de la lectura de las mujeres, si se tiene en cuenta que ya Sarmiento había fingido, como analiza Batticuore, un personaje

²² Chartier define el proceso de laicización como una transferencia de la dimensión de lo sagrado, concentrado antes en la religión, al dominio de lo cívico, lo patriótico, lo revolucionario, extendiéndose al ciudadano. En el caso citado, podría decirse que esto se opera sobre un autor de la literatura nacional [125].

²³ La imagen de la madre como guardiana del repertorio de lecturas de sus hijas está presente también en *Revelaciones de un manuscrito* (1869), de Bernabé Demaría. En el “Prefacio”, un “autor fautor” [Tacca] previene las distintas reacciones ante la publicación de unas memorias señalando “La cautelosa madre, tratará solícita de ocultar á sus tiernas hijas LAS REVELACIONES DE UN MANUSCRITO, temerosa de que llegue á exaltarlas su juvenil fantasía” [Demaría: 6].

femenino corresponsal redactora del folletín del *El Progreso* para asumir la educación de las mujeres [77-79].

La centralidad de esta escena de lectura en el destino del personaje protagónico es evocada en otros pasajes²⁴ e incluso aparece abordada directamente por el autor en un capítulo intercalado en la novela, donde defiende la verosimilitud de la transformación por la lectura. El autor parte de la previsión de una objeción: “El lector me preguntara que, como la simple lectura de una composición en verso pudo transformar de aquella manera el *corazón de la joven*” [Giraldez: 37]. A continuación, traza una analogía con los milagros de conversión de la religión católica, reforzando lo que se ha indicado como fenómeno de laicización.

[...] ¿que milagro obró en el alma de Maria Magdalena, del apostol San Pablo y por fin de San Ignacio?

Se me objetará que los libros de los Santos Padres ejercen en el espíritu de la creatura un poder sobre natural, que aquéllos santos sé convirtieron á la fé de Jesucristo, porque aquellas páginas sagradas hablan al alma [...]

¿Y la poesia de Echeverria, no habló al corazón de Teolmira de perpetuo desamor? [38]²⁵.

²⁴ En una carta que Teolmira dirige a Alfredo, la joven hace referencia a su transformación por la lectura: “Quién, Alfredo mio, habia de decir que la simple lectura de los versos de un poeta compatriota me harian mirar á mi pasado, fijarme en el presente y tender mi vista al porvenir?” [Giraldez: 24].

²⁵ Más allá de este episodio de lectura reformadora, debe señalarse que existen otros personajes admiradores de Echeverría. Ellos citan diferentes poesías del autor para referir su estado sentimental. Así sucede con Emma, una joven virtuosa (a quien Alfredo abandona para casarse con Teolmira) que cita los versos de “Layda” para expresar su estado anímico: “Tú estás dormido en blando lecho, mientras mi pecho sufre de amor” [Giraldez: 86] y en una carta que le dirige evoca cuando juntos leían “La lágrima”. Por otro lado, Anselmo enamorado de Emma, escribe su decepción en su diario transcribiendo un pasaje de “La ausencia”: “Do quiera llevo / mis tristes ojos / hayo despojos / del dulce amor / Doquier vestigios / de fugaz gloria / cuya memoria / me da dolor” [54]. Alfredo, el protagonista de la pareja central posee en su cuarto una biblioteca compuesta por: “‘El judío errante’ de ‘Eugenio Sue’, ‘La Valentina’ de Madama Dudevant, ‘El conde de Montecristo’ del célebre Dumas y ‘Nuestra Señora de París’ de Víctor Hugo y mil otras producciones tanto en verso como en prosa que sería largo detallar” [56]. Al igual que Teolmira, se lo caracteriza como un personaje de sensibilidad literaria con posibilidades de regeneración. En efecto, esto es lo que sucede según comenta el propio

En *La bella Emilia*, se describe a la protagonista homónima entregada, en un momento crítico de su vida, a la lectura de *El lirio en el valle*, de Honoré de Balzac. Excepto por lo que puede interpretarse, siguiendo a Doris Sommer, como operaciones de corrección moral de la fuente extranjera efectuadas por los escritores hispanoamericanos, la novela de Iuglaris resulta ser en algunos aspectos de la trama una reescritura del modelo europeo. Ambas abordan una relación sentimental extramatrimonial que no llega a consumarse; pero, a diferencia de la trama balzaciana, en el caso argentino el vínculo entre los enamorados se origina antes del enlace de la joven Emilia, a quien sus padres la apartan de Enrique, su amor verdadero, para ser desposada con un conde y beneficiar a la familia con títulos nobiliarios. Con la introducción de esta secuencia, el novelista rioplatense inscribe su obra dentro de una temática muy frecuentada por los románticos: la oposición entre matrimonio por interés y matrimonio fundado en el amor [Molina 2011a: 353; Batticuore 50-51]. Por otra parte, la secuencia exime a Emilia de toda culpabilidad con respecto a sus sentimientos por Enrique pues, en realidad, ella mantenía con él un romance al que debe renunciar “sin fuerzas para oponerse a la voluntad paterna” [Iuglaris: 36].

A partir de este punto, los argumentos presentan algunas similitudes pues los matrimonios de ambas novelas son una fuente de sufrimiento para sus protagonistas, a la vez que el hombre amado por ellas se convierte en un visitante recibido con agrado en sus hogares. Haciéndose amigo del conde, Enrique se introduce en la casa de Emilia para velar por su integridad física, pues ella está en manos de un esposo libertino y entregado al juego que la maltrata frecuentemente. Los nobles propósitos conviven con la esperanza

narrador: “He ahí, lectores, las contradicciones de que está lleno este pícaro mundo: Teolmira Rodríguez, la mujer más coqueta que dar se podía, y Alfredo Márquez [...] el pisaverde [...] el calavera [...], convertidos sus dos corazones de hielo en la más dulce bondad!” [59]. El descubrimiento del amor los redime pese a que, por su pasado, la felicidad de la pareja termine en tragedia por la venganza ejecutada a manos del hermano de Emma que en duelo hiere de muerte a Alfredo para luego suicidarse.

de reanudar el romance, alentada cuando descubre a la sufrida esposa leyendo la citada novela de Balzac. La introducción de la lectura de Emilia va acompañada de un comentario en el que el narrador enuncia sus juicios adversos hacia el escritor francés condenando su obra por la bajeza moral, pese a que rescata su mérito literario²⁶:

[...] es talvez la mas linda novela del famoso escritor francés; sino por los propósitos que no son demasiado morales, por la elocuencia y arte con que fué dictada. La apologia del adulterio no podia ser hecha mejor. La pobre Enriqueta, protagonista de la obra, poco á poco va familiarizándose con aquel pecado, y es tan natural, tan razonada, tan insensible la transición que vá operando, que acaba uno por dar razón á Enriqueta [...], que aunque caida vos la tenéis sin embargo por un ángel no le echáis la culpa, y talvez aplaudiendo vos exclamais: ha hecho bien [52].

Ilusionado por los efectos de relajamiento moral que el libro podría producir, Enrique observa cautelosamente las reacciones de su amada al leer. El narrador omnisciente comenta el razonamiento del enamorado: “imaginando desde luego que Emilia fuese combatida por una pelea interna [...] de suerte que no por casualidad hubiese buscado aliento en la lectura de esa peligrosa novela”. Tal como se ha indicado respecto del personaje de la madre, podría apreciarse que Enrique es un doble del autor, que en este caso, agazapado, vigila la lectura y sus efectos.

El paralelismo entre la historia de Emilia y el argumento de *El lirio en el valle* produce en la sensibilidad de la lectora una identificación emocional que la conmueve hasta derramar lágrimas²⁷

²⁶ Las apreciaciones de luglaris en contra de Balzac se inscriben dentro de un repudio más amplio hacia el autor francés presente en algunos de sus pares contemporáneos en Hispanoamérica, tal como señalan Alejandra Laera, Zanetti y Molina [2011b].

²⁷ Según detalla el narrador, Emilia, absorta en la lectura, “parecía impresionarse al extremo de arrancarle lágrimas” [52]

y lleva a suponer que su sentido de lo correcto ha quedado corrompido por una lógica que avala el incumplimiento de los deberes conyugales. Se advierte en el razonamiento de Enrique (y del propio luglaris) la extendida creencia que acusa al género novelesco de influir con la exposición de malos ejemplos en la conducta del lector. Así, el enamorado: “esperó el momento propicio para recoger el fruto prohibido, madurado por esas máximas sostenidas en aquella historia de sentimiento” [52-53]. Él intuye que la clave se halla en las notas con lápiz realizadas por Emilia en su libro, que tanta curiosidad le despiertan.

Todas estas sospechas son desvanecidas cuando el pretendiente sigilosamente inspecciona el libro y descubre las anotaciones de su amada. Emilia se demuestra como una lectora crítica pues ha escrito en los márgenes de la novela de Balzac: “No hay razón ninguna que otorgue á la muger autoridad ni derecho para faltar á su deber: la brava muger muere como el centinela en su puesto!” [54]. Ella no sólo es una lectora distanciada, moderna, que no concibe el libro como autoridad²⁸, sino también una esposa ejemplar que resiste la tentación de pecado aferrándose a su deber. En efecto, a diferencia de Enriqueta que en *El lirio en el valle* conversa abiertamente con Félix sobre sus sentimientos, Emilia se dedica a evitar presencia de Enrique en la casa, encerrándose o haciéndose permanentemente acompañar por una criada. Incluso, cuando este sale en su defensa frente al maltrato dado por el conde, ella atenúa y protege a su marido²⁹.

La revelación del contenido de las notas efectuadas por Emilia abre paso a una intervención directa del autor para exaltar la educación femenina llevada a cabo en el colegio al que asistió y sus

²⁸ Como señala Chartier, un cambio en las prácticas lectoras en la modernidad consiste en el hecho de que el libro ya no representa una autoridad indiscutible, sino un objeto sobre el cual se ejerce el uso de la razón [104].

²⁹ A diferencia de la novela balzaciana, la muerte del conde les permitirá, una vez cumplido el ciclo del duelo, formar pareja. Es posible interpretar este final como el premio a la buena conducta mantenida por Emilia.

filiales en Buenos Aires, pues la novela está ambientada en Italia. Este pasaje deja entrever la preocupación de la época por la educación femenina:

Tal sentencia hace el mayor elogio del Colegio de Minerva, que existía en aquel tiempo en Venecia, y del cual Emilia fue alumna.

Y puesto que he mencionado ese colegio, agregaré gustoso, que la tan distinguida como amable señora Farnesi, ha abierto en Buenos Aires un colegio para señoritas bajo el mismo nombre de Colegio de Minerva, y no dudo que tanto ella como la virtuosa señorita Eugenia Simon, directora del colegio Santa Cecilia darán mas de una Emilia á esta ciudad porque reuniendo entre ambas todas las cualidades que constituyen á la verdadera educacionista, con la esperiencia adquirida en los mejores colegios de Europa, pueden garantir el resultado de sus nobles esfuerzos á todos los padres de familia que les confiaren sus hijas [54].

A lo largo de este recorrido se delinearon los personajes de Alicia, Teolmira y Emilia. Tal como ha quedado demostrado en el análisis, ellas representan una versión positiva de la lectora, de la que no se tenía conocimiento. Inspiradas en el anhelo de sus creadores, su comportamiento en el procesamiento de los textos es impecable en un doble sentido: competencia lectora y mujer republicana.

Malos lectores

En este apartado se despliegan dos casos de malos lectores: Don Damián, protagonista de una novelita titulada *La malilla* (1861), y Don Hilarión, personaje de *Arcanos del destino* (1869). Por diferentes razones su relación con los libros es deficiente, pues carecen de la competencia de las heroínas antes descriptas. Mientras las imágenes de ellas pueden ser interpretadas como

producto de un voluntarismo de los escritores y escritoras que las crearon, en tanto corresponden más al orden de su deseo programático que a una existencia concreta, los hombres lectores dan cuenta de situaciones reales.

Se abordará en primer lugar a Don Hilarión, un personaje secundario en el que se recrea a un lector apasionado pero mediocre. Tal como aparece retratado, posee una educación insuficiente que le impide, a largo plazo, retener con exactitud los datos aportados por los textos, con lo cual se produce en su cabeza gran confusión entre las distintas informaciones recibidas. Caracterizado con una cierta dosis de humor se lo muestra voraz frente a los libros y un entusiasta comentarista, pese a lo desacertado de su procesamiento y el desatino de sus citas:

[...] un hombre de muy buen fondo, de instrucción bastante limitada; había leído quizá con exceso, toda vez que de ello no había sacado provecho alguno, como les sucede á muchos. Así pues, érale dable el hacer alguna que otra cita fiel en el momento de leer un libro; dos ó tres horas despues toda su erudicion quedaba reducida á confundir unas épocas con otras, á la tergiversación de los personajes, á hacer las mas inoportunas aplicaciones, estropeando los hechos y las figuras históricas del modo mas lastimoso [López: 8].

Tras la expresión “como le sucede a muchos”, intercalada en la descripción, se advierte una generalización y, por lo tanto, la presentación de un lector considerado típico. Sobre esta presuposición, podría pensarse que Don Hilarión representa a esos sectores antes excluidos y recientemente incorporados al mundo de la lectura por la educación básica. Según se percibe en la frase “había leído quizá con exceso”, el personaje parece estimulado por la amplia difusión de diversas publicaciones, ya sean periódicos, folletines o libros, practicando lo que Chartier denomina “lectura extensiva”, esto es, la frecuentación de una multiplicidad textos leídos por única vez como fenómeno propio de la lectura moderna.

Sin embargo, no posee las competencias a tono para apropiarse adecuadamente de sus lecturas.

Adoptando la interpretación esbozada por Silva Beauregard para el caso venezolano [218], cabe pensar que en la representación de este personaje aflora en el escritor el temor a no poder controlar las lecturas de los nuevos sectores incorporados. Con su retrato se aborda el tema de un lector no preparado en contacto con libros que prevén un nivel de instrucción más elevado.

Una paradoja que queda planteada en *Arcanos del destino* consiste en la postergación de Ramiro, un periodista y poeta de poca fortuna, como esposo para Paula, hija de Don Hilarión, por carecer de posición económica ventajosa. Podría decirse que así como el personaje analizado es el retrato de los nuevos lectores carentes de habilidades, Ramiro tematiza las dificultades para la profesionalización del escritor debido a la necesidad de público. Un desencuentro entre ambos sectores impide aún la existencia del público deseado. El esposo idóneo, al mismo nivel cultural de la joven que disfruta sus creaciones, es desplazado por los padres de ella para supuestamente beneficiarla con un matrimonio ventajoso económicamente.

En *La malilla* [1863], un narrador omnisciente cuenta en tono jocoso la anécdota acaecida a Don Damián. El protagonista es un comerciante avaro que un buen día vende su negocio al borde de la ruina a un dependiente, a quien impone estrictos plazos para completar la paga. A partir de entonces pasa a llevar una vida rutinaria, convirtiéndose en infaltable asistente a una tertulia donde se juega a la malilla. Allí conoce a Inesilla, con quien por un corto tiempo mantiene un romance, hasta que cae en cuenta de los gastos de la relación. En una velada, un hombre dado a contar historias tenebrosas le refiere el hallazgo del cuerpo descuartizado de su antiguo empleado. El relato provoca excesivo pánico en el protagonista, quien pierde completamente su entendimiento al ser informado que las partes del cadáver habían sido encontradas en el

cuarto de Inesilla. Lo que más exalta su horror es que, según los datos proporcionados por su interlocutor, el asesinato habría tenido lugar una hora antes de su visita a la mujer. De regreso a la habitación donde moraba, Damián siente ruidos, ve sombras y alguien que se aproxima. En un estado de absoluta confusión, cree que el difunto lo persigue, cuando en realidad es su amante que busca refugio.

La ridícula vivencia aparece estrechamente vinculada a los rasgos con los que la voz narradora delinea al personaje de Don Damián. De manera concisa pero bastante clara, se traza una correlación entre su condición como lector y la propensión a caer en la superstición. En efecto, en la breve caracterización citada a continuación el protagonista es descrito en su repetitiva cotidianidad:

Despertaba a las ocho en invierno y a las seis en verano, bebía su copa de leche, se encajaba su sombrero y con el gran bastón en la diestra salía a dar su vueltecita por la alameda, volvía a almorzar sus tajaditas de queso, amén del salchichón del jueves, roncaba su siesta, se despertaba y leía cinco páginas del Manual del Abogado Americano o del Antiguo Testamento, únicos libros que tocaron sus manos en el curso de su vida, y luego al anochecer, lleno del grave placer de un maestro [...] se encaminaba pausadamente a la tertulia de *Malilla* [Paz: 43].

Don Damián practica una lectura pre moderna, “intensiva”, es un lector anacrónico cuya actividad consiste en leer reiteradas veces el mismo texto, que no por casualidad es nada menos que Biblia y un manual. Al contrario de Don Hilarión desbordado por la circulación de distintas obras que no puede retener en su memoria, este personaje no ha ampliado su conocimiento del mundo mediante el contacto con el libro. Por ello, sus nociones de la realidad se encuentran en un estado primitivo que admite lo sobrenatural. Esta cuestión se ve reforzada cuando el propio

narrador comenta “la ignorancia es el primer elemento de la superstición” [46]. La postura asumida ante el personaje sitúa al autor implícito como heredero de la Ilustración en su lucha contra el fanatismo que habita en la mentalidad popular y es opuesto a la razón. Los hombres supersticiosos no pueden ser ciudadanos, sino súbditos sometidos debido a su credulidad.

Por último, un aspecto común en el tratamiento de estos personajes por parte de sus narradores es la “risa satírica”, definida por el teórico ruso Mijail Bajtin como una burla en la que el enunciador “se coloca fuera del objeto aludido y se le opone” [17]. Podría decirse que, por una parte, ellos asumen una postura de superioridad y de prejuicios de clase y, por otra, plantean inquietudes sobre las deficiencias a corregir del proceso alfabetizador.

Conclusión

A partir del recorrido realizado es posible concluir que en la imaginación de los escritores, el personaje de la lectora se caracteriza por la práctica de una lectura moderna y adecuada a las expectativas moralizadoras a la vez. No se desvían por la lectura del camino del bien pues en ninguno de los casos expuestos existe el *bovarismo*, o la perdición por los libros. Ellas efectúan lecturas ejemplares tanto si se trata de libros avalados o perniciosos, pues el factor decisivo de la lectura correcta se asienta en el criterio moral que ellas poseen.

En la lectura femenina, los escritores proyectaron imágenes positivas con el fin de prevenir en sus lectoras reales comprensiones desviadas. En este modelo está la voluntad de control de un sujeto social que, como señala Silva Beaugard, ocupa en la República de las Letras el lugar de “(p)receptora encargada de educar” [104]. Las ficciones modelan lectoras modernas, críticas, de sólidos valores y, al mismo tiempo, dóciles respecto del rol asignado.

Mientras las protagonistas descritas son representantes de la lectura deseada y afín al modelo de ciudadana, el ejemplo de mal lector aparece encarnado en los personajes masculinos, en quienes se exponen los temores de los escritores a perder el control de la interpretación de los textos que podría ocasionar la leve extensión de la circulación del impreso hacia grupos excluidos de competencias precarias.

La recuperación de estas novelas y de sus personajes lectores permite, por un lado, aportar un eslabón más a la cadena de representaciones de la lectura en el interior de este género y, por otro, examinar los posicionamientos asumidos por los hombres de letras en una situación sociohistórica marcada por el cometido de formar desde distintas instancias al ciudadano, entendido ante todo como lector. *Amalia* (1851-1852, 1855) estudiada en este aspecto por Batticuore, e *Inocentes o culpables* (1884), de Antonio Argerich, analizada en el mismo sentido por Horacio Legrás, constituyen puntos inflexión dentro de la representación de la lectura entre los que se inserta el corpus reunido en este trabajo. Las lectoras ficticias de las novelas de la Organización Nacional no son de la talla de Amalia, culta y versada en la poesía de Byron y Lamartine, ni como Dorotea, enferma por el consumo de las novelas y revistas de su tiempo a las que quiere remedar³⁰. Las lectoras del corpus son jóvenes que frecuentan los libros, provistas de estrategias modernas y sólidos valores morales. Parecería que los novelistas que las crearon se propusieron, asumiendo un papel de guía espiritual, controlar mediante la exaltación de su buen desempeño, los posibles desvíos de las eventuales lectoras argentinas alcanzadas con los intentos de expansión de público. Distintas versiones de una misma lectura ejemplar se reconocen en el corpus: Alicia se forma con libros benéficos, Teolmira es receptiva a un mensaje literario dirigido a su corazón y Emilia se muestra impermeable a la

³⁰ También Nora Catelli ha estudiado, precisamente, la cuestión de la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX.

inmoralidad de Balzac. La novela les sirve a estos escritores para modelar no solo a la ciudadana de la república sino a la lectora que, como diría Zanetti, colocada en la fábula “se le pretende obediente”.

Otro aspecto que aporta el corpus es la anticipación de la problemática de un lector de precarias competencias ante el cual naufragan los esfuerzos letrados. Expresión de un temor entre los escritores, esta imagen se conecta con una representación negativa del público que se abordará con más frecuencia a partir de 1880*.

Bibliografía

- BAJTIN, MIJAIL. 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.
- BALZAC, HONORÉ DE. 1984. *El lirio en el valle*. México: Porrúa.
- BATTICUORE, GRACIELA. 2005. *La mujer romántica: Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.
- CATELLI, NORA. 1995. “Buenos libros, malas lectoras: La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX”. *Lectora: Revista de mujeres y textualidades*, 1: 121-133.
- CHARTIER, ROGER. 1995. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa.
- CURIA, BEATRIZ. 2011. “Introducción”. Rosas de Rivera, Mercedes (M. Sasor). *María de Montiel: Novela contemporánea (1861)*. Ed., estudio y notas Beatriz Curia. Buenos Aires: Teseo. I, 11-50.
- DEMARÍA, BERNABÉ. 1869. *Revelaciones de un manuscrito*. Buenos Aires: Imprenta de El Nacional.
- EUJANIÁN, ALEJANDRO. 1999. “La cultura: público, autores y editores”. Bonaudo, Marta, dir. del t. *Nueva historia argentina: IV, Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires: Sudamericana. 545-603.
- GIRALDEZ, TOMÁS N. 1860. *Vengador y suicida: Novela original*. Buenos Aires: Imprenta de Pedro Gautier.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ. 1995. “Modernización y disciplinamiento; La formación del ciudadano: del espacio público al privado”. González Stephan, Beatriz; Lasarte, Javier; Daroqui, María Julia, comps. *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores. 431-455.
- HALPERÍN DONGHI, TULIO. 1980. *Una nación para el desierto argentino 1846-1880*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- IUGLARIS, ENRIQUE JUAN. 1869. *La bella Emilia: Novela histórica de mis tiempos*. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna.

* Inicio de evaluación: 10 mar. 2014. Fecha de aceptación: 30 jun. 2014.

Personajes lectores en la novela de la organización nacional

- LAERA, ALEJANDRA. 2003. "Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional". Schwartzman, Jorge, dir. del t. *La lucha de los lenguajes*. Vol II de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé, dir. Buenos Aires: Emecé. 407-437.
- LEGRÁS, HORACIO. 2006. "Lectura y pasaje en el fin de siglo". *Revista Iberoamericana*, LXXII, 214, ene-mar: 19-34.
- LÓPEZ, ENRIQUE. 1869. "Arcanos del destino". *El indicador positivista, ó La novela enciclopédica: Obra original*. Buenos Aires: Imprenta Española. 3-94.
- MASIELLO, FRANCINE. 1997. *Entre civilización y barbarie: Mujeres, nación y cultura en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2011a. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.
- . 2011b. "Lectoras y escritoras en la Argentina de 1860: Margarita Rufina Ochagavía y M. Sasor". *Anclajes*, XV, 2, nov: 31-47.
- OCHAGAVÍA, MARGARITA RUFINA. 1857. *Un anjel y un demonio o el valor de un juramento: Novela original de la señorita argentina*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
- ORTIZ GAMBETTA, EUGENIA. 2013. *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880): La vida en las pampas*. Buenos Aires: Corregidor.
- PAZ, CARLOS. 1863. "La malilla". *La Primavera*, 1, 2, 15 nov.: 33-36.
- PRIETO, ADOLFO. 2006. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Argentina: Siglo XXI.
- SILVA BEAUREGARD, PAULETTE. 2007. *La trama de los lectores: Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- SOMMER, DORIS. 2004. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- TACCA, ÓSCAR. 1985. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- ZANETTI, SUSANA. 2010. *La dorada garra de la lectura: Lectoras y lectores en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

RESEÑAS

DOMÍNGUEZ, MARTA S., dir., y otros. 2013. *Fantasía e ironía en Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. 180 pp.

Los estudios e investigaciones realizados en el área de la literatura argentina llevan a pensar que ya todo ha sido dicho o escrito sobre Borges o Martínez Estrada. Sin embargo, basta con internarnos en la copiosa literatura crítica que se ha publicado hasta el momento, para darnos cuenta de que ciertos temas y problemas no han sido abordados lo suficiente, o bien, son escasos los análisis de algunas cuestiones claves en relación con estos autores. En este sentido, el libro que Marta Domínguez y su equipo de trabajo produjeron como resultado de investigaciones realizadas en el marco de un proyecto que analiza la obra de autores como Borges, Bioy Casares y Martínez Estrada, se convierte en un aporte fundamental al tema de la sátira y la ironía en la literatura y la ensayística argentinas. El fruto de esta tarea se desarrolló a lo largo de varios años –desde el 2008 al 2011– con el apoyo de la Universidad Nacional del Sur, a la cual pertenecen los autores que integran esta compilación.

Un rastreo bibliográfico atento de las lecturas e investigaciones realizadas hasta el momento le permite a Domínguez descubrir que, si bien la ironía y la fantasía han sido tratadas en la literatura latinoamericana, no hay estudios específicos sobre la presencia de dichos aspectos en obras de autores argentinos. El presente volumen intenta compensar las desatenciones y olvidos que ha sufrido a lo largo del tiempo la literatura fantástica –sobre todo humorística– en conexión directa con la sátira menipea y de gran relevancia en autores como Borges y Martínez Estrada.

El libro se inicia con un prólogo escrito por Alicia Ramadori y una breve introducción a cargo de la propia Marta Domínguez, quien caracterizará las líneas principales del trabajo y el corpus a abordar, así como la metodología elegida para la tarea. El cuerpo principal está dividido en tres partes, las dos primeras dedicadas a la obra de Jorge Luis Borges y la última, a los escritos de Ezequiel Martínez Estrada.

“Fantasía e ironía”, la primera parte de este trabajo, consta de dos capítulos. El primero de ellos está abocado a la descripción de los conceptos que se han elaborado de la literatura fantástica; Domínguez a su vez acota la definición de “lo fantástico” que guía su investigación, ya que una relectura exhaustiva de las enunciaciones críticas construidas hasta la actualidad no logran aprehender aquellos aspectos que lo vinculan con la sátira menipea, en definitiva, con el humor. La autora describe asimismo los subtipos de lo fantástico que diversos autores consideran fundamentales. Si bien todos ellos ensayan un acercamiento desde lo conceptual al género, Domínguez percibe que no existen alusiones al carácter humorístico en las “fantasías” de Borges, por ejemplo, salvo en el caso de Alfonso Reyes, quien de todos modos, no considera lo fantástico como un género literario [24]. De este modo, la autora comprende la necesidad de crear nuevas categorizaciones, que puedan dar cuenta ampliamente de lo fantástico con intencionalidad satírica: es a partir de su análisis que propone el concepto de “fantástico-humorístico”, noción que de alguna forma retoma el vínculo perdido de la fantasía con la sátira menipea, conexión que ya había advertido Bajtín –y que Domínguez actualiza en su estudio– al poner en relación lo fantástico moderno con el carnaval.

En el segundo capítulo de esta primera parte, escrito en colaboración con María Ayelén Sanchez, se aborda una relación hasta el momento inexplorada en lo que respecta a la obra de Borges: la posible conexión del autor argentino con el filósofo danés Søren Kierkegaard. Este vínculo surge en la investigación a partir de

la hipótesis que dejaría translucir las probables lecturas filosóficas por parte de Borges de textos producidos por Kierkegaard, en los que analiza la figura de la ironía. Domínguez señala que Borges efectivamente leyó *Temor y temblor*, obra del filósofo en la cual se lee la ironía y el humor, temas medulares en este estudio. Si bien no es segura la lectura de *Sobre el concepto de ironía* en constante referencia a Sócrates (1841), es factible pensar un acercamiento por parte de Borges a las ideas de aquel autor a partir de comentaristas y traducciones. Asimismo, Domínguez despliega en estas páginas los conceptos fundamentales sobre la ironía que nos permitan luego avanzar a un nivel más profundo en las semejanzas o diferencias en torno a ella que presentan la obra de los escritores estudiados.

El tema central de la segunda parte lo constituyen dos libros de Jorge Luis Borges que han sido poco estudiados por la crítica especializada: el *Manual de zoología fantástica*, cuya primera edición data del año 1957, y que luego fuera ampliado bajo el título *El libro de los seres imaginarios* en el año 1967, y *El libro de arena*, publicado en 1975, el cual será objeto de análisis por parte de Domínguez a partir del entrecruzamiento con la teoría de la transtextualidad de Genette. Este enfoque metodológico constituye un aporte revelador con respecto a los estudios borgeanos hasta ahora realizados.

El capítulo tres se ocupa entonces del bestiario escrito en colaboración por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, el *Manual de zoología fantástica*, y que tendría luego gran influencia en otros escritores latinoamericanos, como acertadamente lo señala Domínguez cuando nos remite a Juan José Arreola y René Avilés Fabila. Sin embargo, a pesar de su importancia creciente, advierte la autora que dicho bestiario no ha sido suficientemente considerado dentro de los estudios de literatura argentina hasta el momento. Las causas posibles, nos señala Domínguez, son variadas y se relacionan con categorías genéricas poco estudiadas, como la literatura didáctica, o bien, con la escasa atención brindada a las obras de Borges escritas en colaboración; lo cierto es que la carencia de

estudios sobre el tema justifican la necesidad de una relectura crítica de este texto fundamental que forma parte de la obra borgeana.

De este modo, a lo largo de esta sección del texto Domínguez nos introduce primeramente en lo que considera las diferencias y semejanzas entre el Manual de zoología fantástica y su posterior edición bajo nuevo nombre, El libro de los seres imaginarios, no sólo desde la estructura formal del texto sino también desde el cambio de perspectiva que se establece, tanto en el punto de vista de la intencionalidad del autor como en las formas de recepción lectora. En un segundo momento de su análisis, Domínguez se concentra en El libro de los seres imaginarios, en este caso para realizar una lectura del mismo como palimpsesto – recuperando aquí, como hemos dicho, a Genette– en tanto profundiza en el estudio de las fuentes de esta antología de seres fantásticos, o bien, aquellos textos que se convirtieron en materia de comentario dentro del bestiario por parte de Borges. Cabe destacar particularmente La tentación de San Antonio (1874), de Gustave Flaubert, el cual recoge en una de sus partes un bestiario ampliamente referido en el texto de Borges, quizá expresión de su admiración y respeto por la obra del escritor francés. De este modo, en el transcurso del capítulo Domínguez lleva a cabo un análisis exhaustivo tanto del libro de Flaubert como de su relación intertextual con El libro de los seres imaginarios. Este trabajo pone en evidencia la marcada influencia que tuvo el texto de Flaubert, por un lado, en la concepción del género que reelabora Borges a partir de sus lecturas, otorgándole un nuevo sentido, desplazando al antiguo marcadamente moralizante que poseían estos textos y construyendo uno nuevo, cuyo eje central es la literatura. Por otro lado, la autora se interroga justamente acerca de las concepciones de literatura que subyacen a los bestiarios en general, y el que puede ser leído en la obra de Borges. Un nuevo contexto de lectura con respecto a los bestiarios antiguos renovará, a juicio de Domínguez, la intencionalidad del autor del Libro de los seres

imaginarios, aspecto que se pondrá en evidencia en este capítulo. Finalmente, este análisis se extiende a dos figuras fundamentales que atraviesan en su totalidad la literatura fantástica y que se presentan en variadas formas en el bestiario borgeano: el dragón y la serpiente.

El capítulo cuatro se aboca como ya ha sido referido, a El libro de arena, publicado por Borges en el año 1975. Un epígrafe del escritor argentino da inicio a esta sección en la que Domínguez refiere a esta antología de relatos como una compilación que parece “resumir todas las posibilidades de lo fantástico” [87]. En primer lugar, la autora comienza realizando una descripción breve de algunos de los cuentos que componen el libro, para centrarse luego en aquellos en los cuales la representación se deriva de la fantasía, esto es, los modos de representar se vuelven un procedimiento más de la literatura fantástica. Asimismo el abordaje de los relatos retoma el camino ya marcado desde el primer capítulo, en relación con la presencia de lo fantástico humorístico como categoría manifiesta en la obra de Borges. De esta manera, el eje del capítulo lo constituye el análisis de algunas narraciones de El libro de arena, desde el marco teórico de la transtextualidad de Genette, cuyas categorías se hallan explicitadas por Domínguez con claridad y precisión.

Finalmente, en la tercera parte de este trabajo de investigación, nos encontramos con tres capítulos dedicados al escritor Ezequiel Martínez Estrada, los dos primeros abocados a la obra narrativa del autor, y el tercero a su obra ensayística. A lo largo del capítulo cinco, titulado Fantasía e ironía en su narrativa, Marta Domínguez se dedica a los cuentos del escritor argentino, lo que constituye un aporte importante dado la escasez de estudios sobre el tema, por lo menos hasta la realización de los congresos homenaje a Martínez Estrada que se llevaron a cabo durante 1993 y 1995. Mayormente, la crítica literaria se ha ocupado de forma casi exclusiva de la obra ensayística de este autor, y ha dejado de lado no sólo la producción narrativa, sino también los aspectos de su

obra que Domínguez recupera en estas páginas, como lo son la fantasía y la ironía. Con ese objetivo la investigadora recupera las formulaciones críticas hechas hasta el momento sobre los cuentos de Martínez Estrada, como las de Stratta, Lancelotti, Peltzer y Horacio González, ninguna de ellas en clave satírica, que es lo que se propone de forma original en estas páginas. Si bien los autores citados realizan aportes importantes en relación con el estudio de los textos narrativos del escritor argentino, en este capítulo Domínguez, a partir de la consideración de los cuentos como propios del género fantástico y del reconocimiento de la ironía como un elemento central de los mismos, observa el uso del humor negro, el absurdo y la parodia como instrumentos propios de la sátira. Este giro que el libro de Domínguez produce en las lecturas tradicionales y canónicas de los relatos del escritor argentino, contribuye a la profundización de nuevas perspectivas en el abordaje de la literatura argentina y a un acercamiento mayor por parte de lector a la obra cuentística de Ezequiel Martínez Estrada.

El siguiente capítulo, Ensayo, ficción y sátira en Ezequiel Martínez Estrada, está a cargo de Mauro Asnes, participante del proyecto de investigación que dio origen a este trabajo y dedicado al estudio de la literatura argentina. En este caso, su análisis se enfoca en el cuento de Martínez Estrada “Sábado de Gloria”, al cual sitúa –en clara consonancia con el eje central de esta compilación de trabajos– dentro de la literatura satírica. Lo que habilita esa lectura, según Asnes, es el carnaval, y en estas páginas se abocará a la tarea de explicitar las marcas y figuras del relato que permiten incluirlo dentro de la literatura carnavalesca. Asimismo, el análisis que se despliega en este capítulo se extiende a otro aspecto de la obra del escritor argentino: los modos de construir sus textos de ficción y la relación de éstos con su obra ensayística. Asnes indaga en las diferencias entre la narrativa martinezestradiana y sus ensayos; lo que le interesa fundamentalmente es el desplazamiento que se observa en los relatos hacia el humor y la ironía, aspectos que permiten incluir a ciertos cuentos del escritor estudiado en la

tradición del carnaval, y asimismo ubicarlos en una relación clara con la sátira menipea.

Adriana Lamoso es la autora de la última sección dedicada a Martínez Estrada, y a su vez cierra este conjunto de artículos que de forma consistente realizan una contribución importante al estudio de la literatura argentina, sumando nuevos caminos a los itinerarios críticos ya recorridos. El capítulo consta, a su vez, de dos estudios, ambos dedicados a la obra ensayística del autor argentino. “Entre lo visible y lo deseable: acerca de la polémica”, se abre con un fragmento de La cabeza de Goliath, de Martínez Estrada. A partir de este extracto del ensayo se acciona el disparador con el que Lamoso introduce una serie de interrogantes en relación con la práctica literaria, el rol de los intelectuales en las primeras décadas del siglo pasado, y la formación de la imagen de escritor. “¿Cuáles son los posicionamientos de los intelectuales argentinos que diseña Martínez Estrada a fines de la década del 30? ¿Cómo representa las intervenciones de las instancias de poder?”, estas y otras cuestiones vinculadas a las tensiones y conflictos que surgen dentro del campo intelectual argentino de la primera mitad del siglo XX, constituyen el punto de partida del análisis que Lamoso dedica a explorar las estrategias por medio de las cuales un escritor construye, en la dimensión subjetiva, su lugar como intelectual, así como también el valor que le otorga a las fuerzas y prácticas externas que influyen en la actividad literaria [142]. El segundo estudio que forma parte de este capítulo se titula “El ensayo político y la construcción de un posicionamiento”. En estas líneas Lamoso se ocupará de dos ensayos del año 1957, Las 40 y Exhortaciones, los cuales a juicio de la autora se construyen –en lo que respecta a las estrategias discursivas, en el uso del lenguaje y en la propia representación que el escritor hace de sí mismo en tanto escritor– de forma diversa de los ensayos anteriores a esta fecha. Este modo de enunciación tendría que ver con la respuesta y el posicionamiento de Martínez Estrada frente a eventos de índole política o social argentina del momento, sobre todo tras la Revolución del 55. Lamoso indaga en la

importancia que tuvo para Martínez Estrada la literatura en tanto “arma” para intervenir la realidad, frente a los problemas que los gobernantes le causan al “pueblo”. En relación con esto, una línea interesante abordada en este trabajo es aquella que rastrea qué representación de “pueblo” se halla presente en los ensayos, y cómo se posiciona el escritor con respecto a él. Se revela entonces la compleja trama que atraviesa el campo intelectual argentino, y la imagen que Martínez Estrada configura dentro del él a partir de una serie de clichés atribuidos desde siempre a quienes se dedican a la escritura: “la soledad absoluta del escritor, una misión intransferible que asume, una verdad que conoce y debe transmitir, el deber moral de la mediación” [156]. Más allá de la construcción de la imagen, Lamoso intenta destacar la importancia del compromiso político que Martínez Estrada asume en estos dos ensayos, que se expresa en los procedimientos discursivos, en el uso de la denuncia, en las evaluaciones críticas, en la palabra acusadora. El hilo que conecta estos estudios con el libro del que forma parte es la utilización, por parte del escritor argentino, de la ironía como modo de expresar su descontento ante los hechos políticos y sociales de la década del 50 que dejan al pueblo en un lugar desfavorable, como forma de interpelar a los gobiernos de turno y tomar un rol activo, a través de su escritura, frente a la realidad que lo conmueve.

Unas páginas dedicadas a las conclusiones generales del volumen cierran este conjunto de indagaciones que giran en torno a Borges y Martínez Estrada. Una exhaustiva bibliografía dividida por capítulos completa esta investigación. Domínguez y su equipo de trabajo abren la discusión a nuevos estudios orientados a profundizar la presencia de la ironía en la obra de estos autores, la vinculación estrecha con la sátira menipea y retomar el debate acerca del género fantástico a partir de un concepto original e inclusivo, en tanto permite abordar los textos estudiados desde una perspectiva que evita los reduccionismos, siempre peligrosos para la literatura: lo fantástico humorístico.

Cabe destacar la labor realizada por la editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, tanto en lo que respecta a la edición y diseño del libro como en su decisión de apoyar a través de esta publicación el trabajo de investigación y el conocimiento científico.

Por último, podemos asegurar que la solidez de este estudio convierte a *Fantasia e ironía* en Jorge Luis Borges y Martínez Estrada en un documento fundamental para otros investigadores que decidan emprender la tarea de profundizar los estudios ya existentes sobre autores argentinos, sobre todo en lo que respecta a sus conexiones con la sátira menipea, aspecto que gracias a Domínguez comienza a ser considerado como un elemento fundamental dentro de la literatura argentina.

YANINA PAOLA PASCUAL

U. Nacional del Sur

BARRAZA JARA, EDUARDO. 2013. *Adelantados y escritura de la conquista. Imaginarios historiográficos en la literatura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile. 289 pp.

Estamos frente a un libro cuyo autor es un destacado especialista en los estudios sobre los discursos de la conquista en la literatura chilena.¹ Obra de madurez, sin duda, y también de síntesis, de un persistente discurrir reflexivo sobre esta materia, en la que nos introdujo –hace ya más de tres décadas– nuestro maestro Gilberto Triviños, a quien evoca Barraza con el justo título

¹ En general, conservamos aquí el texto del prólogo de este libro, que fue presentado el 26 de junio de 2013 en la Universidad de Los Lagos (Osorno, Chile).

de “Adelantado Mayor y Campo Maestro de los discursos de la conquista de Chile”, porque eso fue el mencionado profesor para quienes nos iniciábamos en estos estudios a fines de la década de los setenta. Como señala el autor, este libro enlaza con otros estudios críticos de su autoría –algunos editados y otros inéditos– que marcan el curso de su continuo trabajo investigador sobre las fabulaciones e imaginarios historiográficos y metaficciones de la literatura nacional, que ya ha dado interesantes frutos como el libro que lleva por título *De La Araucana a Butamalón* (2004).

Ahora nos encontramos frente a una obra de mayor alcance temático, que plantea una nueva propuesta de lectura y un renovado análisis de la literatura chilena, que parte del estudio de los discursos de la conquista, pasando por los interesantes capítulos centrados en las metaficciones historiográficas de la emergente literatura nacional en el siglo XIX y su proyección en la siguiente centuria. Concluye este libro con un indispensable apartado que nos sitúa en los tiempos actuales, en el que se aborda la relación contratextual que se establece entre la literatura mapuche-huilliche y la de tendencia etnocultural, con los discursos canónicos de la literatura chilena, cuya índole hegemónica y, por lo tanto, excluyente nos remiten al tradicional discurso de la conquista con el que se inicia este estudio.

Este es el curso diacrónico que encauza la escritura de este libro que se adentra en los imaginarios histórico-literarios de la literatura chilena desde una nueva perspectiva de lectura que pone en entredicho el canon literario tradicional, particularmente en lo que a la meta-ficción historiográfica se refiere. Para el efecto, Barraza comienza por hundir el escarpelo en la intrahistoria de la escritura épica de la conquista de Chile que consagra, a través de *La Araucana* y sus seguidores, la cultura de la dominación e impone la “verdad retórica” frente a la “verdad histórica”, ocultando la conflictividad de la conquista y excluyendo de su discurso las historias que no son de signo épico; es decir, las historias no dignas de ser contadas. Del mismo modo, como dice el autor, la mirada

colonial reduce la valoración y el imaginario metaficcional de Arauco a la “hazaña de la dominación”, avalando así el nacimiento de una cultura hegemónica que subordina a sus propios imaginarios la memoria de los pueblos conquistados.

Dicha visión que persiste en la literatura chilena más allá de los siglos coloniales, conlleva la exclusión de los discursos del fracaso –peregrinaciones, derrotas, cautiverios– que son, precisamente, los que se abordan en profundidad en la primera parte de este libro. Así, frente al canon épico de la conquista de Chile que excluye a los españoles apartados de la victoria y desconoce la presencia indígena, Barraza se introduce en la cotidianidad factual y prosaica de la guerra de Arauco, para centrarse en los testimonios epistolares, los textos historiográficos y ficcionales que dan cuenta de la cara oculta del proceso de la conquista y su afianzamiento colonial. En este punto es de particular interés la serie epistolar de los siglos XVI y XVII que analiza el autor de este libro, partiendo de las cartas de Pedro de Valdivia que hablan de los trabajos de la guerra y del hambre de los conquistadores en territorio hostil, en el marco de una escritura de la cotidianidad que poco y nada tiene que ver con los discursos canónicos de la epopeya. A ello se suman algunos textos epigonales de *La Araucana*, como el poema épico *Las guerras de Chile* (1610), que transgreden el canon epopéyico e inauguran un corpus textual relativo a fracasadas empresas de la conquista, no dignas de canto ni de memoria.

Tal es el golpe de timón que experimenta el discurso de la conquista en la posterior narrativa chilena que, lejos de toda mitificación guerrera, reivindica el valor del infortunio y el mérito del sufrimiento. Este sería el cauce que sigue la ficcionalización de la historia nacional en el siglo XIX y gran parte del XX, como lo demuestra Barraza a través del análisis de narraciones paradigmáticas como *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961), de Carlos Droguett; *Puerto del hambre* (1964), de Reinaldo Lomboy, y *Caballero de la triste aventura* (1993), de Enrique Campos

Menéndez. Incluso, el tema de la conquista como expresión del fracaso que Barraza estudia en la novela chilena se proyecta al ámbito de la llamada “nueva novela histórica hispanoamericana”, como se puede ver en el interesante análisis que el autor hace del cuento “El hambre”, que inaugura la serie de relatos que se dan cita en *Misteriosa Buenos Aires* (1986), del narrador argentino Manuel Mujica Lainez.

Se cierra la primera parte de este libro con un capítulo dedicado al “feliz cautiverio” de Núñez de Pineda y Bascuñán y a las “peregrinaciones” de Hernando de Soto, relatos que se apartan del canon épico de la conquista al excluir el canto celebratorio de la guerra y narrar episodios no dignos de memoria sino de olvido, por lo que son considerados en este trabajo como auténticos “adelantados” de la nueva novela histórica hispanoamericana. De acuerdo con esto, Barraza –siguiendo los planteamientos de Beatriz Pastor– considera que estos dos textos, que relatan las peripecias de sendas derrotas, son muestras representativas de lo que la mencionada hispanista llama “discurso del fracaso”. En este contexto, la feliz memoria del cautiverio del criollo Pineda y Bascuñán entre los araucanos, no sólo transgrede el discurso de la conquista en lo que respecta a la guerra, sino que también subvierte la imagen barbarizada con la que la historiografía colonial y republicana recrean la figura de los indígenas rebeldes. Lo mismo sucede con *La Florida del Inca Garcilaso* (1605) que, además de relatar el fracaso de una empresa conquistadora protagonizada por Hernando de Soto, también se constituye en una exégesis sobre la moral y la conducta de los hombres en el Nuevo Mundo, que el autor de esta primera crónica escrita por un mestizo se empeña en dar a conocer al lector.

Luego del estudio de estos dos relatos que abren otros cauces discursivos, lejos del canon establecido por la escritura del conquistador, Barraza nos introduce en la literatura chilena del siglo XIX para dar cuenta de su sistema de inclusiones y de exclusiones en

el marco de la novela liberal decimonónica. Inicia este capítulo examinando las tesis texto/nación de José Victorino Lastarria en su discurso “inaugural”, para detenerse en el estudio de un relato del mencionado escritor chileno que recrea en la ficción narrativa la figura de la Monja Alférez. A juicio de Barraza, esta narración puede ser considerada como un auténtico “adelantamiento” o anticipación respecto de la narrativa chilena de filiación historiográfica del siglo XIX, al recurrir al folletín y al melodrama para la transposición de los elementos referenciales. Según Barraza, El Alférez Alonso Díaz de Guzmán (1848), de Lastarria, inauguraría la serie melodramático-folletinesca del “amor impedido” en la novela decimonónica nacional y, en particular, la de filiación indígena. Recreación novelesca que, utilizando procedimientos narrativos como la metaficción historiográfica, ponen de relieve el proceso de continuidad de la narrativa decimonónica chilena respecto del discurso de la conquista. Así lo demuestra el autor a través del análisis de la serie novelesca chilena de temática indígena vigente en la segunda mitad del siglo XIX.

Es precisamente la metaficción historiográfica, en la que se funda el discurso de la contrahistoria de la poesía mapuche-huilliche, a la que Barraza dedica el último capítulo de este libro. Interesante apartado sobre los “adelantamientos” que representa esta poesía como expresión de resistencia cultural frente a las representaciones estereotipadas –o la falsa voz– que se les asigna a los indígenas en la historia oficial y en el imaginario de la literatura chilena. En este contexto, según Barraza, la poesía mapuche-huilliche y la de tendencia etnocultural, establece relaciones contratextuales con los discursos canónicos de índole historiográfica y literaria que aluden a su cultura, negando o adulterando su identidad o situándolos en las márgenes de los eventos históricos que le competen. Tal tendencia reivindicativa, sobre todo poética, que se enfrenta al tradicional discurso de la conquista, la demuestra el autor a través del análisis de una serie de poemas de diverso

registro discursivo que ponen de relieve la dimensión contra-hegemónica y contestataria que encauza esta escritura.

Por último, hemos de señalar que este libro sobre “adelantamientos, imaginarios y metaficciones” en la literatura chilena –pese a ser una obra especializada en la materia y abarcar un amplio espectro literario e historiográfico– es un libro que se lee con facilidad y con agrado por la claridad con que el autor expone las ideas que marcan el curso de su investigación. Estilo de escritura que se agradece, a lo que debe agregarse el carácter unitario de este estudio que, desde una perspectiva diacrónica, se inicia con los prolegómenos de la literatura chilena hasta llegar a nuestros días con el estudio de la literatura mapuche-huilliche, pasando por la metaficción historiográfica de la narrativa decimonónica. Sin duda, este libro constituye un renovado análisis de la literatura nacional, una propuesta de lectura que pone el énfasis en el discurso de la conquista y su proyección en los imaginarios de la literatura chilena.

OSVALDO RODRÍGUEZ P.

U. de Las Palmas de Gran Canaria

ABAD, DIEGO JOSÉ DE. 2013. *DE DEO DEOQUE HOMINE HEROICA*. Introd., ed., trad. y texto Mariana Calderón de Puellas. Mendoza: Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos (CETHI). 191 pp.

Con una breve presentación, notablemente calibrada, que nos introduce de lleno en el sentido y la importancia del enorme poema épico del jesuita expulso Diego José de Abad, se abre esta cuidada edición que ha llevado adelante la doctora Mariana Calderón de Puellas. A esta última autora pertenece el exhaustivo estudio preliminar, el cual constituye la clave de bóveda para acceder al luminoso universo poético del religioso mexicano. El gozo y el impulso ascensional que toda gran obra poética despierta en el

lector atento, se ven acrecentados –porque es, en rigor, la capacidad de gozo y de elevación las que se amplifican– cuando antecede a su lectura la asimilación de un estudio académico como el aquí referido. En él, a la par de verificarse una notable erudición histórica que enriquece profundamente el análisis e instruye al lector, se adivina la original conmoción espiritual que la lectura del poema ha causado en la autora y que ha motivado su estudio y profundización. Y es que, en efecto, sólo la crítica literaria de esta naturaleza –la nacida de la reverberancia afectiva y espiritual que provoca la lectura de un verso– es la que abre una obra en toda su inteligibilidad poética, la que cumple con su venerable misión, pues transmite al lector la propia vibración frente al verso y con ello lo invita, como Saint-Exupéry a su amigo, a despertar de su dicha horizontal y contemplar la aurora boreal.

Son muchas las razones en las que se sostiene la importancia de esta edición y selección hecha por Calderón de Puelles. Tratándose el poema de Abad de una de las obras cumbres de la poesía jesuítica hispanoamericana, resulta del mayor interés contar con una traducción castellana que muestre lo más fielmente posible al poeta. El creciente interés por la obra de Abad que se verifica a partir de mediados del siglo pasado, decanta en 1974 con la edición bilingüe de Benjamín Fernández Valenzuela. Esta última constituye la traducción más importante de que se tiene noticia hasta el momento, con un aparato crítico notable, que se manifiesta en la prolijidad y erudición de las notas y en la actualización bibliográfica. Sin embargo, la de Fernández Valenzuela constituye una versión, como señala Tena Ramírez en la noticia preliminar a la misma, “a todas luces no literal, sino libre”. He aquí la razón de ser, la importancia, la necesidad de la traducción que propone Calderón de Puelles: mostrar más fielmente al poeta. Ciertamente ello implica dejar en el camino una buena parte de lo que Fernández Valenzuela –legítimamente, por cierto– ha priorizado en su versión: la belleza del verso latino de Abad. Pero tratándose de una poesía de tan denso contenido doctrinal y teológico, la fidelidad terminológica y

conceptual en la traducción se impone como una tarea necesaria si no se quiere correr el peligro de cambiar la doctrina que inspira y da al poema su forma sustancial. Por lo demás, es precisamente el arte de poner en versos armónicos y musicales el pensamiento y la doctrina cristianos, la virtualidad máxima del poema del Abad, como bien indica el gran Menéndez Pelayo.

Esta densidad teológica del poema del Abad es pertinentemente ligada por Calderón al contexto histórico-doctrinal en el marco del cual aquél es escrito. La persistencia del impulso contrarreformista, la lucha contra las herejías luteranas y calvinistas, la misma evangelización de América, configuran una poesía que tiene también una finalidad apologética. ¿Qué implica esto? Un carácter didáctico muy propio del barroco jesuita –del cual, sea dicho de paso, Calderón nos brinda una magistral caracterización– que redundando en ornatos de clara finalidad explicativa, dando a la persuasión y al efecto de la elocutio una importancia que en ocasiones –justo es decirlo sin que ello implique dejar de reconocer la elevación lírica del poema– hace perder diafanidad, frescura al verso. Sin embargo, los motivos personales profundos del autor – que son los de todo un grupo de hijos de San Ignacio de Loyola– dan, envueltos como están en un profundo drama y en una cálida y dolorosa añoranza, una vibración tal al conjunto del poema que la conmoción del lector nunca pierde intensidad. Dicho drama es el de la conocida expulsión de los jesuitas. Esta desafortunada circunstancia posee tales connotaciones y proyecciones que Calderón no duda en proponer la categoría de “literatura del expulso” para designar un conjunto de obras literarias que encuentran su motivación más profunda en este desgraciado hecho. El poema de Abad, en efecto, hace de la injusticia que padecen los miembros del rebaño de Cristo a través de la historia –y en el marco de la cual inscribe, sin dudas, la suya y la de sus hermanos jesuitas expulsos– un tópico transversal. Si es cierto lo que otro jesuita – “expulso” el también, aunque de la misma Compañía dos siglos después, el padre Leonardo Castellani– sostenía cuando escribía que

una injusticia no reparada es una cosa inmortal que engendra resentimiento, no menos cierto es lo que dice a continuación, a saber, que un tal resentimiento puede sublimarse en quijotismo y en hambre y sed de justicia. Y es esto lo que vemos presente en el lamento y en el clamor de Abad frente a la injusticia padecida. De tal modo es así que el poema se cierra significativamente en la poderosa escena del juicio final y en la descripción estremecedora de la condena eterna de los injustos.

Reparemos, por último, en otra de las claves del poema ponderada con acierto y equilibrio en el estudio preliminar: la de la añoranza de la tierra natal. “Buscaba yo solazar mi destierro con el canto”, escribe Abad hacia el final de su obra. Y, en efecto, aquella cálida añoranza reaparece con frecuencia y bajo distintas formas en sus versos dejando adivinar un reclamo persistente del corazón del poeta exiliado. Como aquel recuerdo sentido de la flor mejicana que se transforma para el jesuita en objeto de contemplación y de creación poética en el marco de aquellos versos conmovedores dedicados a la Natividad del Señor y que integran el canto XXIII. Como ha señalado Calderón, los elementos autóctonos matizan las producciones artísticas en el barroco hispanoamericano de la época. En efecto, son tales elementos los que configuran al hombre de carne y hueso, al decir de Unamuno. Configuran, por tanto, su poesía si ésta no es verso artificioso. Y es, por lo demás, en la poesía, donde tales elementos –escondidos en su mensaje metafísico bajo el velo de la cotidianidad– adquieren su real dimensión: la flor mejicana no es ya la simple y bella flor que el poeta observaba a diario en su tierra, quizá distraído: ella es la ofrenda mejor del pastor al niño Dios, la cual “lleva en sus pétalos las señales de nuestra salvación”.

Pero es la pena del destierro la fuente de esa poesía que da a las cosas de la existencia cotidiana su real dimensión metafísica y eterna. Por eso Abad, solazando la pena del destierro, se eleva en una creación poética que resume en elevado lirismo la historia de la salvación y el sentido último de todo. Destierro es, en efecto, la

RESEÑAS

existencia humana, parece decirnos Abad. Hondo anhelo de retorno a la casa paterna, a la Patria lejana, donde los ojos se abrieron por primera vez al misterio y se desposaron para siempre con él. Un anhelo que es transfigurado en Abad por el verso poético, el cual abrevando en su fuente más genuina, el destierro, añora ahora el retorno a la Patria “sin inviernos”. Porque si “amor en tierra nunca logra el tamaño de su sed”, como decía Marechal, sí promete un manantial de agua viva que brota entre flores mejicanas.

SANTIAGO VAZQUEZ

U. Nacional de Cuyo-Conicet

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico:

<revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración “La traducción me pertenece” o “La traducción es nuestra”.

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *RLM* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <ffyl.uncu.edu.ar>, solapa superior “Investigación”, “Institutos”, “Instituto de Literaturas Modernas”.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre **corchetes**: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-Bibliografía: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor:** se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

➤ Libros impresos o digitalizados

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

➤ Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

➤ Artículo de página web

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...>

➤ **Artículo de revista impresa**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2º época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

➤ **Artículo de diario impreso**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

➤ **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

➤ **Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

- a) Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- b) Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.
- c) Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliterasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.
Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

TABULAE

Boletín del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos

Espacio para la discusión y el planteo de problemas en torno a la edición de textos hispanoamericanos.

[Escriba una cita del documento o del resumen de un punto interesante. Puede situar el cuadro de texto en cualquier lugar del documento. Utilice la ficha Herramientas de cuadro de texto para cambiar el formato del cuadro de texto de la cita.]

Directora: Elena Calderón de Cuervo
Secretaría de Redacción: Pilar Dussel de Argumedo
Mail: tabulaeboletin@gmail.com



Comité de referato: Adolfo Fraschini (U. N. de Villa María); Rubén Florio (CRIBABB, Bahía Blanca-Conicet); Sonia Rose (U. de Toulouse, Francia); María Delia Buisel (U. N. de La Plata); Cristina Salatino (U. N. de Cuyo); Marta Elena Castellino (U. N. de Cuyo-EDIFYL); Estela Guevara de Alvarez (U.N. de Cuyo-IDEC); Abraham Madroñal Durán (CSIC, España).

Volumen I

Elena Calderón de Cuervo aborda la problemática actual en torno a la edición crítica textos coloniales hispanoamericanos.

Además, cuatro artículos tratan diversos aspectos de edición y recuperación de textos importantes de las letras coloniales: el *Poema Heroico*, de Diego Abad (México-Bolonia, siglo XVIII), a cargo de Mariana Calderón de Puelles; *Bernardo del Carpio*, de Balbuena (México, siglo XVII) trabajado por María Eugenia Avena de Palero; *El Siglo de oro en las selvas de Erifile*, también del padre Balbuena, estudiado por Tatiana Cuello Privitera, y un último trabajo de Lorena Gauna Orpianesi sobre los entremeses hispanoamericanos de los siglos XVI al XVIII.