

Transculturación, heterogeneidad y literatura como *sistema*  
Aportes hacia una teoría crítica para la literatura actual

Marco Chandía  
*Universidad de Los Lagos-Osorno*

RESUMEN

Ante la imperiosa necesidad de dar cuenta de la compleja trama que define la producción estético-literaria contemporánea latinoamericana, surge en la década de 1950 un conjunto de propuestas sobre *transculturación*, *heterogeneidad* y *literatura como sistema*, producto de profundas reflexiones que el pensamiento crítico ha venido engendrando sobre el fenómeno cultural-literario. Estos métodos de interpretación de nuestra cultura-literatura, pese a haber sido pensados para contextos específicos, asumen la *totalidad contradictoria* del conjunto, y con ella la posibilidad de estudiar el corpus de la literatura latinoamericana actual.

*Palabras clave:* literatura contemporánea – teoría crítica – transculturación – sistema literario

ABSTRACT

In view of the imperious need to cover the complex plot that defines the aesthetic-literary contemporary Latin American production, a set of proposals on *transculturation*, *heterogeneity* and *literature as a 'system'* arises in the decade of 1950. This is the product of deep reflections on the cultural-literary phenomenon generated by the critical thinking. Although having being thought for specific contexts, these methods of interpretation of our culture-literature assume the *contradictory totality* of the whole assortment and, with it, the possibility of studying the *corpus* of the Latin-American current literature

*Keywords:* contemporary literature – critical theory – transculturation – literary system

La noche cubre ya con su negro crespón,  
de la ciudad las calles, que cruza la gente,  
con pausada acción.

La luz artificial, con débil proyección,  
propicia la penumbra, que esconde en su sombra,  
venganza y traición.

Esta es la primera estrofa del vals de Felipe Pinglo Alva,<sup>1</sup> que relata la vida del plebeyo Luis Enrique en la Lima de los años treinta. Se distinguen dos imágenes que se suceden en la ciudad, de noche, iluminada apenas por focos eléctricos que encubren no se sabe qué destino humano. Este vals limeño de estilo refinado recrea el infortunio de un obrero hijo del pueblo y, a través del fonógrafo, se difundirá, cantará y bailará en jaranas populares.<sup>2</sup> Un ritmo importado, una

---

<sup>1</sup> 1899-1936. Es el más representativo de los compositores de vals criollo en la Lima después de 1920. Convierte este estilo en un verdadero género musical que lo consagrará como el máximo exponente del alma limeña durante todo el siglo XX.

<sup>2</sup> “Entendemos por música criolla la que era producida y consumida por las clases populares de la ciudad de Lima, constituida básicamente por dos géneros: el valse y la polca”. (Stein 1986: 270). Por otra parte, Abelardo Gamarra identificaba al criollismo como “lo alegre, lo festivo, lo que tiene no sé qué de picaresco, malicioso o intencionado”. (Zanutelli 1999: 41). Visto así, el criollismo se identifica pues con una actitud de vida, con una cosmovisión de carácter popular que desarrollan ciertos sectores periféricos de Lima. Ahora bien, el vals, como tal, surge en la “década de 1770, de distintas danzas tradicionales germanas con giros de pareja enlazada en metro ternario, como el *ländler*, se popularizó rápidamente por Europa pasando por encima de las trabas sociales por ser el primer baile de pareja enlazada que llegaba al salón” (González y Rolle 2005: 108). Una versión distinta pero no tan alejada es la que señala que, si bien el vals proviene de Viena, no llega a Lima sino hacia 1850, y conserva por mucho tiempo su origen hasta que comienza a ser transformado con estilos y aportes peruanos. En todo caso, se mantiene la idea de haber sido —para la elite— un baile indecente. y aun licencioso y hasta prohibido en ciertos lugares. (Chandía 2004: 107). Como sea, el vals criollo es limeño, ahí nace y se desarrolla. Primero en los populares callejones entre jaranas y celebraciones familiares todavía matizadas por la religiosidad de su gente. “Se trata de un vals de la calle, o más exactamente del callejón, donde se celebraban los santos y se jaranaba de viernes a domingo” (González y Rolle 443). Zanutelli agrega, “en el callejón limeño se celebraba de todo, desde el santo de la abuelita hasta la corcoba (*sic*) de la vecina de enfrente” (1999: 15). Pero, luego, desde los años treinta, cobra verdadero valor como género musical que recreará en sus textos y acordes el impacto modernizador urbano. Es así como tuvo un “gran arraigo en los puertos del Pacífico Sur,

urbe que ya no es la virreinal, la incorporación de motivos propios del mundo moderno y un compositor erudito que produce para las masas representan aquí particularidades con las cuales consideramos posible construir un modelo de interpretación de textos que conforman la *poética de la frontera* que buscamos configurar.<sup>3</sup> Dicho de otra forma, este modelo de producción local, que alude a elementos referenciales extremos, basado en una manifestación musical de tipo popular, propio de la expresión criolla peruana decimonónica, y que no responde canónicamente a los estudios literarios, sino más bien a los culturales,<sup>4</sup> constituye el imaginario de una cosmovisión, de un sujeto y de una identidad socioculturales que relata sugestivamente el *habitar* de este espacio urbano-porteño.<sup>5</sup> En ese sentido,

---

expandiendo su influencia desde Lima hacia Guayaquil por el norte, y hacia Iquique, Antofagasta Coquimbo y Valparaíso por el sur. Ese trata originalmente de un género popular urbano, de carácter comunitario, no mediatizado, transmitiéndose en zonas marginales de Lima en forma oral” (González y Rolle 442).

<sup>3</sup> Este texto forma parte de una investigación mayor en la que intento conformar una *poética de la frontera* urbana porteña y popular de las costas peruanas y chilenas. Estudio aquí la literatura surgida de sus principales puertos pero que podría expandirse no solo a todo el litoral ni a la producción cuyo mundo narrado sea este espacio geográfico puntual y, ni siquiera, a la bien o mal llamada “literatura periférica”, sino a la literatura latinoamericana tal cual, sin más. Ahora, no uso indistintamente *periferia* y *frontera*. Tampoco planteo una diferenciación mayor, excepto cuando establezco la relación respecto al centro, que es la dicotomía que establecen los estudios culturales latinoamericanos entre centro y periferia. Pese a que el desconfluctuado posmodernismo promueve las disoluciones espaciales y territoriales, donde no habría ya centros ni periferias, sino una pura y única aldea global, me interesa insistir en la diferencia y en la condición periférica de la realidad social que estudio. Sin embargo, incluyo dentro de esta condición, una cualidad, la de ser espacio fronterizo. El universo urbano-porteño que abordo, sin dejar de ser periférico (en cuanto sigue habiendo un centro, donde sea), adquiere el carácter, para mí, potencial, de ser frontera, espacio de apertura y cierre. Esto abre infinitas posibilidades que no se cierran en el determinismo limitrofe, al contrario, permite imaginar la creación de una poética, de una *poética de esta frontera*.

<sup>4</sup> En especial a la mejor versión que recogen los latinoamericanos de los otros, los europeos, los de las escuelas de Frankfurt y, particularmente, de Birmingham. Véase Szurmuk e Irwin 2009.

<sup>5</sup> Enfatizo la noción de *habitar* por el valor trascendental que tiene en la construcción de esta cosmovisión popular que remite, en clave de Bajtín, a lo que llamo *primitiva vecindad*, es decir, el retorno al Gran Tiempo, al del hombre del estadio remoto, en el que hombre-cuerpo-naturaleza son indisociables en un contexto

el vals criollo, al ofrecer estas imágenes propias, está aportando —como el conjunto de representaciones simbólicas en las que la literatura como tal es una parte más del fenómeno creador— a la configuración de un corpus poético urbano-porteño que verá, desde entonces, aumentado su valor real. Este imaginario le otorga así al referente (al *espacio amado y feliz*) un carácter adicional, un espesor simbólico que ensancha tanto el espacio mismo como el espíritu de quien lo habita (Bachelard [1975] 1991: 27-37).<sup>6</sup>

En este sentido, el objetivo es que a partir de préstamos, usos y resignificaciones de ciertos modelos teóricos podamos configurar el sentido último de esta *poética*, que en el fondo no es otro que el de nuestra literatura en su totalidad. Así, necesitamos contar con un armazón teórico que nos permita estudiar las obras que plasman este habitar, ya que en la medida que damos cuenta del ser irreductible que lo ocupa estamos también, metonímicamente, acercándonos al conjunto que lo engloba. No se trata del reduccionismo determinista propio de nuestro naturalismo, el *país de rincones*, de la anécdota y la costumbre; se trata de creer que desde el mundo de la vida cotidiana que se desarrolla en el puerto como espacio habitado, escenario de todos los procesos locales, se puede ofrecer una versión más integral de la realidad continental. Esto se puede apreciar en textos de diversa índole: desde los relatos de viaje de las oleadas posindependentistas, de principio y mediados del siglo XIX, hasta publicaciones recientes.<sup>7</sup>

---

comunitario y colectivo; *habitar* como epifenómeno transhistórico, cuyo origen se halla en el *focus*, luz y calor; el primer asentamiento del hombre re-ligado a lo trascendente, la muerte, y desde donde comienza a desarrollarse el hogar, la hoguera, la aldea, la ciudad. El hombre, al habitar el espacio, recobra su ligamen con sus primeros orígenes, es decir *consigo mismo*, con la comunidad y con dios. Cf. Bajtín ([1975] 1989: 237-409, y 2002: 23 y ss.); y Fustel de Coulanges ([1864] 2007: 43 y ss.), también Frazer (2006 y 1947) y el análisis al respecto, de L. Wittgenstein (1992).

<sup>6</sup> Desde estudios regionales, véase Aínsa (2002); García Canclini (1999); Silva (1997 y 2007); y Carpentier (1967: 7-39).

<sup>7</sup> Alfonso Calderón y Marilis Schlotfeldt, *Memorial de Valparaíso* (Santiago de Chile, RIL, 2001), María Graham, *Diario de mi residencia en Chile en 1822* [1824] (Santiago de Chile, Antártica, 1992), Julian Mellet, *Viajes por el interior de la América Meridional* (1808-1820) (Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1959),

Pasamos aquí por sobre un siglo de literatura que, acotado, podría dividirse en tres momentos puntuales. El *primero*, es el discurso del naturalismo positivista decimonónico, roto por el *segundo* de estos momentos: aquel que se da como proceso de rupturas entre el modernismo y las vanguardias, y que asoma en los años veinte y desaparece entre las décadas de los cuarenta y cincuenta, dependiendo del instante en que emerge la llamada literatura contemporánea. El *tercer* y último momento es el que con algunas no tan relevantes inflexiones, o al menos no tan marcadas como las que separan a cada una de estas instancias, llega hoy a obras escritas en el umbral del siglo XXI.

La teoría y la crítica de esta etapa deben estar en función de explicar el corpus integral de los textos que plasman este habitar, pero esencialmente deben ayudar a entender la producción reciente, es decir, la literatura actual, la que se genera desde la narrativa — peruana y chilena— de los años cincuenta hasta la que se está produciendo hoy mismo. Aquí están en desarrollo tres asuntos claves. Primero, es necesario reducir el espacio a zonas referenciales que resulten representativas del conjunto, sin que por eso pierdan su particularidad. Elaboramos, para ello, un recorte *geopoético* de cuatro espacios urbano-porteños.<sup>8</sup> Segundo, se debe delimitar el corpus literario a unas cuantas obras para nosotros esenciales en este propósito, obras en cuyos relatos aparecen recreadas estas zonas —que son escenario, referente, elemento determinante de su trama. Y, por último, es necesario terminar por constituir el andamiaje teórico que permita estudiarlas debidamente. Esta es la labor crucial que nos ocupa en este artículo: ver de qué manera vamos a abordar la literatura contemporánea. Para eso, es importante tener presente

---

Estuardo Núñez, comp., *El Perú visto por viajeros*. Tomo I: “La costa”, Lima, Peisa, 1973, *Viajeros Hispanoamericanos (Temas Continentales)* comp. (Caracas, Ayacucho, Tomo 140, 1990), y, en un contexto teórico, Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* [1992] (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997).

<sup>8</sup> En breve: del Perú, el norte (Chimbote); y el centro-sur afrodescendientes (Ica, Chíncha y Pisco); en Chile, el cosmopolitismo central (Valparaíso); y el sur, la costa penquista (Tomé, Lirquén, Lota y Talcahuano).

que el criterio de selección de estas últimas responde menos a su contemporaneidad, filiación nacional o género que a sus características textuales, a problemas discursivos, al *qué* y *cómo* se dice, porque es en este plano en el que se produce la aparición del conflicto,<sup>9</sup> pero también porque el relato mismo se ve afectado al momento de contar lo que el autor quiere contar y esto porque hay un desajuste entre uno y otro universo. La relación entre texto y referente es friccionada, no calzan justo, no se avienen plenamente. Para decirlo brevemente y en adelantado, esto se debe simplemente a que la escritura pertenece a una realidad y el mundo narrado pertenece a otra. La escritura es fruto de un proceso selectivo y exclusivo que realiza el autor de lo que él ve, siente, intuye; el referente, en cambio, *es todo el mundo*, un mundo que se manifiesta esencialmente de manera oral. La literatura no cubre, no alcanza, no puede lograr recoger la realidad en su conjunto: en ella no cabe la oralidad, solo fracciones —e incluso así— que su autor decide incorporar en su obra. Este es el principal problema de la literatura: el que, desde un recurso manual, aprehende o intentar aprehender todo.

En el plano libresco o de la obra narrada, cuando un hombre y una mujer hablan en una esquina de un bar sobre su vida sentimental, tomando cerveza a la una de la madrugada, existen solo ellos; lo demás queda, en el mejor de los casos, sugerido y, por lo tanto, el lector lo debe imaginar. Sin embargo, en el mundo real y concreto cuando dos personas hablan en esa esquina del bar, a esa hora, y sobre sus amores, existe una infinidad de otros elementos, tanto en el acto mismo del habla (tonos, acentuaciones, silencios, miradas) como en la situación contextual que rodea todo ese momento

---

<sup>9</sup> En otros términos optamos por una metodología de análisis que es la misma que usa Leónidas Morales cuando intenta construir una imagen de la novela chilena contemporánea, es decir, aquella metodología que destaque solo sus momentos decisivos, los puntos de ruptura, de inflexión y tránsito que marcan la dirección y las grandes etapas de su desarrollo. Estos momentos decisivos estarán signados de acuerdo a los modos de representar el material narrado, el referente, y con él el desplazamiento del *eje del saber* desde la figura del narrador a la del personaje, soporte del sujeto, como experiencia compartida o “marco de inteligibilidad” (Morales 2004: 24-27).

(el camarero, los otros comensales, el ruido ambiente, el clima del local, el olor (a comida, a tabaco, a alcohol), las risas, lo que piensa y no dice la pareja, pero también cada uno de los que se encuentran en el bar, y los que llegan y los que se van, etc., etc.). La escritura no puede captar todo esto, no lo puede absorber. Resulta inconmensurable para ella. ¿Cómo poder dar cuenta de tanto, no estando ahí y con palabras escritas cuando todo eso es pura oralidad? Imposible. Pero la literatura, por suerte, tampoco busca eso, no lucha contra lo imposible. Se conforma con iluminar y el resto lo hace el lector. Por estos motivos se genera un conflicto entre estos dos universos. Un conflicto que es asumido aquí bajo la noción de *heterogeneidad*. En efecto, eso es lo que permite que en una investigación más amplia, como la de la configuración de un imaginario geográfico cultural mayor, por ejemplo, se trabaje sobre la base de algunas obras específicas, porque — pese a que asumen sus limitaciones frente a la abismante oralidad— abren espacios de interpretación, instalando en su relato un mundo que al leerlo hace *como si se estuviera ahí*, porque el lector capta y entiende más allá de lo que las palabras en sí dicen. De este modo, el receptor interpreta, ahora, creativamente. De lo contrario, sin este rol activo, el texto se haría, en su sentido estético profundo, inaprehensible, pues más importante que ubicarse en el mundo del autor es crearse uno propio a partir de lo que él apenas insinúa. Esto es exclusivo de la literatura, pero solo de alguna. Las obras que cierran el propósito de esta *poética* son narraciones que, según nuestra apreciación, alcanzan esta finalidad. Así, hacen posible a quien las lee no solo entender, con esas cuantas palabras escritas, el espacio urbano-porteño que le sirve de referente, sino que también asisten al lector a crearse su propio habitar.

Tomemos como muestra un hecho concreto. En el estudio sobre el puerto de Valparaíso, se ha optado, entre otras, por la novela *Estrellas muertas* de Álvaro Bisama, porque sus personajes se mueven en esta ciudad, porque el puerto opera como un elemento literario más, implicado en el argumento de la obra, porque fue recién publicada en el 2010, porque su autor es un joven escritor chileno, pero, por sobre todo, proponemos esta novela porque ella da cuenta

del conflicto histórico que afecta hoy al habitante de este espacio sociocultural. En consecuencia, la novela de Bisama aporta a la configuración la *poética* en construcción. Todos los factores son válidos, pero este último, el relacionado con el problema del habitar contemporáneo es, de lejos, el principal. Y lo es porque, al tener esto como principio, hace que la literatura recobre su fin último: aportar a la *autocomprensión* del sujeto. Así, no solo aumenta los valores de la realidad de esta ciudad, sino que permite que los porteños se miren como comunidad, como habitantes con una historia en común, y que, desde esa posibilidad, desde esa ventana que se abre, establezcan juicios críticos respecto a su habitar, en torno a su cotidianidad, sus frustraciones y anhelos. Ahora bien, no es solo por su grado de expresión, sino también por la asimetría entre estos dos mundos que son el de la escritura y el de la oralidad del referente, ante la cual, para nuestro gusto, su autor logra crear un discurso verosímil, pues asume la heterogeneidad en su relato. Las literaturas últimas de cada *geopoética* deben cumplir esta labor. Este es un trabajo que la narrativa anterior no pudo lograr, ya por su determinismo, ya por su búsqueda de expresión.<sup>10</sup> No obstante, ahora ha alcanzado un estado de madurez cuyo compromiso primero es el de ayudar al hombre a comprenderse, no dándole respuestas, sino invitándolo a que se las plantee, a que reflexione sobre sí mismo y sobre los otros, porque solo así podrá reafirmar lo positivo y cambiar lo negativo. En otras palabras, esta es la literatura liberadora, pues vuelve a instalar la utopía como posibilidad cierta.

Así, en este intento de configurar la realidad sociocultural de estas ciudades-puertos —y con ellas la de *nuestra* América—, aparecen dos propuestas cuya aplicación resulta no solo útil sino necesaria, pese a que han sido pensadas y/o elaboradas para contextos específicos. Estas propuestas quizá sean las únicas con las cuales podamos, como lectores (lectores críticos también dedicados a la

---

<sup>10</sup> Nos referimos principalmente al relato de corte costumbrista, criollista o novela naturalista que ocupa gran parte de la producción literaria desde finales del siglo XIX hasta bien avanzado el XX. Cf. Cornejo Polar (2001); y Rojas y Canizzo (1957).

enseñanza de una literatura no siempre y cada vez menos canónica), hallar el efecto iluminador que como obra de creación ofrece. Fruto de particulares procesos de producción cultural en la región, se nos presentan las teorías de la literatura de la *transculturación* y de las literaturas *heterogéneas*, de Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, respectivamente, como herramientas plausibles de ser reutilizadas en estos nuevos escenarios histórico-culturales. Será este el aparato teórico que pondremos en juego en el desafío de la comprensión, valoración y proyección de productos complejos en procesos complejos y en un contexto especial e igualmente complejo. No obstante, es necesario mencionar que se trata de un pensamiento deudor de una poderosa tradición intelectual, originada en los albores del siglo diecinueve o, más precisamente, en 1816, cuando el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi inicia las entregas de *El Periquillo Sarmiento*.<sup>11</sup>

Partiremos del problema de la *transculturación*. La primera y más amplia por cuanto incluye la relación, siempre conflictiva,

---

<sup>11</sup> En efecto, deviene de un largo proceso de autodefinición cuyos orígenes se instalan a principios del siglo XIX con la figura del intelectual moderno, con Fernández de Lizardi como paradigma embrionario. El autor de *El Periquillo* es el primer crítico moderno e iniciador de esta corriente, pues su trabajo se centra en la figura del sujeto reflexivo, un intelectual que ha dejado el mecenazgo para instalarse, desde ese grado relativo de autonomía, como alguien que piensa ahora respecto de sí mismo y de su entorno. Ya no es más el funcionario-escritor sino el escritor-intelectual que, al no tener mecenas, debe trabajar para sobrevivir, y lo que hará es pensar: pensar, escribir y publicar. “El hombre de letras’ colonial, dice Gutiérrez Girardot, que ejerce la literatura gracias al ocio, es sustituido por este para quien las letras es producto del trabajo”. Y entonces este trabajo intelectual, al no ser ocioso, y al depender de sí mismo, en un contexto de modernización regional, deficitario, desajustado, profundamente desigual, dentro de este nuevo orden social, no puede sino ser críticamente comprometido, ideológicamente definido y en consecuencia político. Nace pues, en el *mercado de la escritura*, el que vende un producto que es politizado, un trabajo que ilustra para contribuir a la formación de una nación por hacer. Es aquí, en este espacio social, cuyo ideario será vehiculizado, aunque con un escaso público al principio, por medio del ensayo periodístico, donde se halla el germen de este pensamiento crítico del cual las nociones aquí planteadas son depositarias. Son el resultado de una dinámica histórica que ha venido reflexionando respecto a América Latina, su cultura, su identidad y sus imaginarios (cf. Rama 1987: 23; y Gutiérrez Girardot 1990: 26).

entre Europa y América Latina, la que no se reduce solo a lo que el término sugiere, es decir, al contacto entre dos o más realidades socio-históricas que se quieren y se repelen. Al estar estrechamente imbricada la historia con sus manifestaciones, la transculturación avanza más allá; involucra el plano imaginario, se traslada, compromete e inunda la literatura (una literatura, además, que en un principio fue la de José María Arguedas). Es aquí donde la *transculturación narrativa* hizo sus primeros aportes: en el desentrañamiento de la compleja trama que porta el proceso de producción indigenista en la obra del narrador peruano. Entonces, si la literatura es manifestación de una identidad cultural de tipo relacional, en la que hallamos pura impureza, la obra no escapa, no puede escapar a esta afección. La literatura está inserta en la compleja trama del contacto. Y no solo por la relación que mantiene con el referente o el mundo narrado, sino porque está hecha tanto de aportes foráneos como de influencias internas. Ha adoptado la modernidad sin dejar de revisar su pasado histórico propio y particular, y, desde ahí, desde ese diálogo, aparece una forma que adquiere multiplicidad de elementos, que, en lugar de debilitarla, la potencia. Es un relato, entonces, que no ha sido ni escrito desde *fuera*, como las crónicas de relación o la narrativa costumbrista, ni escrito desde *dentro*, como la literatura indígena o manifestaciones de un cierto folclor urbano, ni tampoco es, por lo mismo, un texto que *se habla a sí mismo*. Ya no es, ya no debiera ser, la mirada pintoresquista ni la creación desconflictuada, banalizada o espectacular. Es, debiera ser, no *una* literatura sino *literaturas*; literaturas insertas en la compleja trama del contacto y que, en este rol crucial, no es sino una sola: la gran literatura.

El soporte acá es el juego pendular, ese que fluctúa entre la adopción del modelo europeo y la revalorización de la tradición local, entre el uso del código escritural foráneo y la preservación de la oralidad. No nos referiremos al equívoco de donde nace el término en la obra de Ortiz,<sup>12</sup> preferimos asumir las dimensiones

---

<sup>12</sup> “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en

que le otorga Rama, para algunos, la última teoría moderna acerca de América Latina porque, en última instancia, lo que ocupa el centro en la discusión sobre la literatura latinoamericana es la cuestión misma sobre América Latina.<sup>13</sup> No nos importa, en rigor, ni la reproducción europea ni la escritura precolombina más que en su relación *trans e intercultural*, porque de ahí emerge una versión más fidedigna de nuestra identidad.

Entre lo propio y lo ajeno, surge, dice Rama, la *solución intermedia*, ligada a una cierta *plasticidad cultural*, como salida en que se debe, según él, “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un *híbrido* que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida” (Rama 1987: 29). De no ser así, no queda sino la muerte.<sup>14</sup>

---

adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. [Concepto que, para él, vendría a ser] cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general” (Ortiz [1940] 1978: 96-97, énfasis en el original).

<sup>13</sup> Revisar, para un estudio más extenso del problema, Víctor F. González, *La crítica cultural latinoamericana y la investigación educativa* (Caracas, Fundación Centro Nacional de Historia, 2009). En él su autor aborda en profundidad el problema de la transculturación y los distintos enfoques que desde su formulación ha tenido.

<sup>14</sup> Esto es cierto, pero solo relativamente, porque la *solución intermedia* que ofrece Rama no se halla en un campo de disputas cuyas condiciones sean iguales. La relación entre el influjo y la resistencia está marcada por profundas desigualdades, por dispositivos de poder que lo que han buscado es imponer una lógica cuyos resultados sí que han sido mortales. La muerte por asimilación o rigidez al final resulta más simbólica que real, parece no reconocer la primera de las masacres, la real y efectiva. En consecuencia, en estas condiciones de una imposición hegemónica inicial, *plasticidad*, *solución intermedia*, *selectividad*, nos resultan solo válidas en el contexto cultural moderno, en su etapa de consolidación finisecular, y solo parcialmente. Esta salida acomodaticia no permite pensar, por ejemplo, el mundo popular, lo étnico, lo marginal. A la transculturación le damos crédito en la medida que nos sirva para comprender cierta producción literaria y siempre de la mano de la noción de *heterogeneidad*, la que le da el necesario espesor histórico.

De ahí que ofrezcamos el vals criollo como ejemplo, o más ampliamente, a la música popular limeña, por narrar y refrendar, desde su especificidad expresiva, con su doble función valórica, las transformaciones sociales que afectan a la Lima decimonónica. Por un lado, el vals, al no rehuir la embestida modernizadora sino, todo lo contrario, al asumir los influjos, los incorpora y los resemantiza en un complejo proceso transculturador, así, actúa como un eficaz dispositivo de resistencia, en tanto que, por otro, será dentro de este mismo proceso de recepción productiva en que la música popular latinoamericana en general —y el vals criollo limeño en particular— construirá *imaginarios sociales*, es decir, verdaderas matrices de sentido que rescatan las prácticas cotidianas asignándoles un valor en ese nuevo espacio y tiempo urbano-moderno.

Esto es lo que sucede precisamente con este vals, proveniente del *waltz* vienés, pero que, pese a no ser el mismo, tampoco es algo completamente diferente. Parafraseando a José Luis Romero, se trata de un juego en el que conserva lo que puede de su bagaje cultural, abandona lo que no puede conservar y adopta lo que era imprescindible para sobrevivir ([1976] 2001: 375). Se trata, en concreto, de la asimilación de un ritmo y de un género extranjeros que, sin perder su origen, adopta y adapta, con más o menos matices armónicos, la esencia popular de la música criolla. No es el caso, por ejemplo, de aquello que evoca Luis Durand, en *Los valeses de antaño*, que, aunque escuchados en Traiguén (comuna de la Araucanía chilena), “eran valeses de música excesivamente sentimental que en el ambiente cobraban un prestigio y un relieve inusitados”. Y esto se debe a que lo que recuerda escuchar Durand de su primera juventud, desde la vitrola en su casa solariega sureña, no son estos ritmos transculturados por el ingenio popular, sino esos “que se tocaban en la guitarra, en la mandolina y en el piano, en aquellas veladas familiares que encantaron [su] infancia, y que tienen una vaga reminiscencia con esos Cuentos de los bosques de Viena o las Golondrinas de Austria”.<sup>15</sup> Lo que recuerda escuchar, en definitiva, este escritor chileno

---

<sup>15</sup> “Los valeses de antaño” (Durand 1953: 47-49).

son los ritmos al compás de un Mendelssohn, Strauss o Iradier que, aunque instalados en la Patagonia misma, seguirán siendo productos representativos de una cultura impropia.

Este es pues el meollo de la transculturación latinoamericana. Y por eso no le restaremos méritos a los alcances de Rama. En la transculturización narrativa se evidencia, señala el uruguayo, “una clara capacidad para elaborar con originalidad, aún en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del territorio que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recónditas de las regiones internas” (Rama 1987: 34). Pero también se manifiesta la admisión, o resignación, de que no podemos renunciar a estos impactos, lo que justifica, por tanto, revisitarlos “a la luz de los cambios modernistas, eligiendo aquellos componentes que se pueden adaptar al nuevo sistema en curso” (Rama 1987: 29). Esto es válido pues si bien el influjo modernizador es inevitable estimulará, sobre todo para los sectores marginados carentes de ciertos privilegios modernizadores, lo que Michel de Certeau denomina *tácticas*, esto es, prácticas subversivas aprendidas o resucitadas del tiempo histórico. Las estrategias dominantes del sistema productor contarán siempre con elementos que jugarán en su contra, que no se reducen a ella. Estas son las “artes del débil”, furtivas, creativas, azarosas (De Certeau [1980] 2000: 26 y ss.). Eligen entre la “vulnerabilidad” y la “rigidez” la vida, es decir, la “*plasticidad* cultural, que diestramente procura incorporar las novedades”. Tal elección implica, lo sabemos, pérdidas tanto considerables como ineludibles (Rama 1987: 31 y ss.). Ello cuestiona la capacidad resignificativa de los sectores populares, entendidos, desde la acepción mediática, como elementos permeables ante los influjos. Vamos a referirnos específicamente a este problema para volver luego al de la transculturación.

Antonio Cándido, buscando darle sentido a nuestra condición de subdesarrollados, sitúa el analfabetismo y la debilidad cultural como los factores más determinantes e influyentes en esta condición. En su (sobre)valoración del libro y la lectura, cree encontrar

en la literatura erudita la solución al drama del desarrollo. Contra su pesar, el grado de alfabetización parcial que alcanzan las masas populares “no les permite entrar a la literatura sino que los entrega [relega] a los medios de comunicación desarrollados por el capitalismo”. Se refiere al salto que dan las culturas populares cuando pasan bruscamente del estadio oral a otro audiovisual, también oral, que él llama *folclor urbano*, el cual les impediría *vivenciar* la experiencia fundamental que otorga la literatura, su funcionalidad, así como el ejercer el derecho irrenunciable a ella como una necesidad profunda del hombre, en fin, como un derecho:<sup>16</sup> “En la mayoría de nuestros países hay grandes masas que *todavía* no han alcanzado la literatura erudita, *zambulléndose* en una etapa folklórica de comunicación oral. Cuando son alfabetizados y absorbidos por el proceso de urbanización, pasan del dominio de la radio [...] constituyendo la base de una cultura de masa”. Es una alfabetización particular la nuestra, que “*lanza* a los alfabetizados, al lado de los analfabetos, directamente de la fase folklórica a *esa especie* de folklore urbano que es la cultura masificada” (Cándido 1991: 303 y ss., énfasis agregado).

Sin duda estamos, de un lado, frente a una postura *adorniana* respecto a la cultura de masas, negándole todo valor crítico, autónomo y estético, y, de otro, ante una suerte de sacralización del libro y la lectura que se coloca por encima de la representación oral de nuestra literatura, como el vals, por ejemplo, y, en general, como

---

<sup>16</sup> Para Cándido, así como el hombre tiene necesidades básicas que en nuestras sociedades en el fondo se transforman en derecho, como es proveerse de alimento, abrigo, cuidado, también tiene, dentro de esta misma lógica inevitable, derecho a la literatura. Debe acceder a ella y entenderla. Ha dicho que todos los hombres tienen derecho a la literatura. Con esto no solo apela al espíritu del hombre sino que además le restituye al texto literario su dignidad como elemento edificador en el desarrollo integral humano. Le otorga a la literatura su sentido humano y su especificidad estética irrenunciable. Siendo así, la literatura, para Cándido, aporta al hombre tanto en el plano del conocimiento como en el de la información: aquello que aprehendemos y comprendemos en el texto, como en un nivel interior que toca el subconsciente y actúa —dice— a pesar de nuestra rebeldía, u omisión. Con esto la literatura entretiene, enseña, permite crear juicio crítico y, por sobre todo, libera (1995: 149-173).

la música y las manifestaciones de corte popular. Es necesario, por su puesto, leer esto en el contexto adecuado y desde un Cándido que ofrece el mejor camino, para él posible, frente a la catástrofe *dependentista*, pero no por eso esperemos encontrarlo abogando por el folclor urbano ni menos renegando del libro como principal vehículo de conocimiento. No podemos, por lo mismo, más que compartir en parte, y solo en parte, la crítica del brasileño, pues reconocemos la enorme influencia que ejercen los medios masivos sobre una población que, como no lee y, en consecuencia, no genera un juicio crítico considerable respecto al mundo, se torna peligrosamente indefensa ante la transmisión de valores e ideologías provenientes de los países desarrollados. En su proceso formativo, no es lo mismo para un niño estar un par de horas navegando en Internet que ocupar ese mismo tiempo leyendo, por ejemplo, unos cuantos cuentos de Quiroga. Del mismo modo, los medios también pueden afectar, y de hecho lo hacen, tanto al escritor como a su proceso creativo, cuestión que para Cándido es más preocupante todavía: “El analfabetismo y la debilidad cultural interfieren en la conciencia del escritor y en la propia naturaleza de la creación” (1991: 340). Sin duda, es un riesgo que en nuestro contexto latinoamericano estamos condenados a correr. Por cierto, no esperemos que el libro nos impida caer en las —cada vez más atractivas— redes de la cultura de masas, folclor urbano, ni menos, por supuesto, aceptar salidas, siempre poco dignas, como las que nos ofrece, entre otros, Néstor García Canclini.<sup>17</sup>

Es probable que la cultura popular carezca de las herramientas que le permitan crear objetos que se ajusten a los cánones estéticos tradicionales, así como también de una formación intelectual academicista ilustrada con la cual desarrollar una crítica más efectiva frente a la invasión del capital. No obstante, nos divorciamos de Cándido al retomar esa discusión ya largamente extendida que

---

<sup>17</sup> Específicamente en el contexto de la configuración de una *posmoderna* identidad: “Una nación, por ejemplo, se define poco a estas alturas por los límites territoriales o por su historia política. Más bien sobrevive como una *comunidad interpretativa de consumidores*” (García Canclini 1995: 65-66, énfasis en el original).

identifica a los sectores populares como receptores pasivos, con poca o nula capacidad para resignificar aquello que reciben. Si bien no desarrollan el juicio crítico letrado que ofrece el texto para hacer frente a los intereses metropolitanos, no se convierten por eso en instrumentos dóciles de dominación, ya que mantienen, si no una plena, al menos una relativa autonomía que les posibilita alcanzar considerables grados de representatividad. La cultura popular, lo sostenemos con firmeza, desarrolla estrategias y espacios de resistencia, siempre alternativos, capaces de enfrentar los embates de la modernización capitalista. La oralidad, la memoria, las instancias de esparcimiento y diversión (estas *tácticas*), cuyo elemento matriz es el cuerpo integral e integrado, por nombrar sólo algunas, son factores del mundo de la vida cotidiana que responden a dicho propósito.

Pero retomemos la idea de transculturación señalando que esta no se genera solamente entre los países centrales y los de la periferia. Se desarrolla también dentro de la misma región latinoamericana. Un nivel todavía más intrigante es aquel que se aprecia en el interior mismo de las propias culturas. Como apunta Rama, la capacidad selectiva no solo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es en la que se producen las principales bajas. Lo que hace el crítico uruguayo es intentar dar sentido a los procesos de asimilación que se generan entre la cultura de los centros urbanos capitales y las regiones interiores. Rama, en el fondo, desarrolla un modelo que, al aplicarlo, le permite entender las literaturas indígenas, es decir, aquella que habla de los indios, pero escrita por blancos o mestizos (como es el caso particular de José María Arguedas), pero no por indígenas: “Es más frecuente —afirma— que las regiones internas reciban los impulsos de las más modernizadas, de tal modo que se cumplen dos procesos transculturadores sucesivos: el que realiza, aprovechando de sus mejores recursos, la capital o, sobre todo, el puerto [...], y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna” (Rama 1987: 36 y ss.).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Un caso egregio lo representa García Márquez en sus artículos publicados en *El Universal* (Cartagena), entre 1948 y 1949, y sobre todo entre 1950 y 1952, en

El fenómeno de la heterogeneidad, por su parte, abarca tres niveles: uno básico y en el cual no vale la pena detenerse más que para señalar su carácter ontológico irrevocable, el cual remite a la insondable distancia que separa la literatura de la tradición oral. Nos referimos a aquello que W. Ong, J. Vansina y C. Lévi-Strauss ya han dejado claramente establecido: que no se puede comparar treinta mil años de oralidad contra apenas seis mil de escritura, o que, como señala Bajtín, el habla de la plaza pública entrará solo a la literatura como discurso dialógico, y que únicamente la novela polifónica —como la de Dostoievski— alcanza el cometido.<sup>19</sup> Una vez que se desintegra la *primitiva vecindad* la literatura constituirá un registro de esta escisión, pero solo en forma sublimada, metafóricamente, pues no puede hacerse cargo del conjunto, de la esfera corporal (por

---

*El Heraldo* (Barranquilla), en los que promueve, desde la costa colombiana, procesos modernizadores hacia Bogotá. En este caso, el escritor reclama para sí que “la modernización corresponde a la costa colombiana y no a Bogotá: ciudad adormecida, señorial, tradicionalista y provinciana” (1981: 467). Cabe, en este sentido, recordar la importancia que tuvo la inmigración de escritores hacia la capital, lo que intensificó el proceso transculturador, aquello que Rama denomina “nativismo cósmico” (1987: 125). Queda un trabajo pendiente aquí con la obra de Óscar Collazos, otro escritor colombiano, pero de Bahía Solano, un pequeño poblado de la costa del Pacífico. Sus novelas relatan con viveza y erotismo juvenil y travieso (que mitiga de cierta forma la dureza del mundo marginal y delictual) en el cotidiano de estos sectores más marginados de la ciudad de Cartagena de Indias. Casi no se conocen acá *Adiós a la virgen* (1994), *La ballena varada* (1997) ni la notable *Rencor* (2006). Por otro lado, no debemos perder de vista acá que Rama habla, creo yo, desde un intelectualismo depositario de la larga tradición crítica rioplatense, foco intelectual que no siempre, y a veces de modo muy parcial, considera la realidad del conjunto. En especial este lado nuestro, el Pacífico Sur subpanameño.

<sup>19</sup> “La novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta intersección no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal [...] y hace participante, por lo tanto, también al observador. La novela no sólo no ofrece ningún apoyo estable para el tercero, fuera de la ruptura dialógica, sino que, por el contrario, con el fin de que este tercero monológicamente abrace a las demás conciencias, todo se estructura de tal manera que la contraposición dialógica resulte irrevocable [...] Ésta no es una debilidad del autor, sino su gran fuerza; de este modo conquista una nueva posición que está por encima de la monológica” (Bajtín [1979] 2003: 32-33).

ejemplo, los excrementos, las ventosidades, todo el parlamento de obscenidades, insultos y groserías, quedan fuera). Pero ese no es el problema que aqueja realmente a la literatura, sobre todo si contamos con obras mayores que logran crear sus propios mundos y acercarse hasta casi *tocar* la realidad. *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, desde la multiplicidad vocal, la polifonía, los universos que abre con sugerentes locuciones, en fin, su magistral dominio escritural, nos parece un claro ejemplo de esta literatura que no se amilana ante la oceánica oralidad.

El problema comienza en el segundo nivel y se ahonda en el tercero. Y aquí ya no hablamos solo de literatura sino de literatura latinoamericana. Hablamos, primero, se sabe, de un producto social y utópico, de un fenómeno creador y trasformador de mundo, y no de un simple reflejo de la realidad. Al mismo tiempo, nos referimos también a un discurso que para que esté a la altura del conflicto debe generar —señala Cornejo— signos que remitan sin excepción posible a categorías supraestéticas: al hombre, a la sociedad, a la historia. Y es al asumir esto que estamos frente a una producción social que no es nunca neutral, que es parte del conflicto. Una literatura así requiere de un pensamiento crítico que abra caminos al entendimiento y a la valoración de la obra. Se trata de la tarea de descifrar el sentido del mundo, consiste en

revelar qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué conciencia social e individual la estructura y ánima. No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes reales, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales, o emerger de una disputa impresionista acerca de ‘cómo es realmente la realidad’, sino —fundamentalmente— de iluminar, la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. Esa imagen no es nunca ni individualmente gratuita ni socialmente arbitraria. (Cornejo 1982: 10-14, énfasis en el original)

¿Cómo iluminamos, entonces, esa imagen de la obra? En el caso de la literatura regional, debemos, primero, percatarnos de que hay

un desfase entre dos universos. Entre un sistema literario que deviene de la tradición occidental y la identidad sociocultural que esta busca reflejar se produce un quiebre revelador que señala que la relación entre ambos no es homogénea sino heterogénea. El referente identitario difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria (Cornejo 1982: 74).<sup>20</sup> Para el académico peruano, el sistema de la literatura participa en la producción de la fractura nacional porque la materia prima de la literatura nacional (la escritura) genera que la literatura solo se produzca y circule dentro de uno de los mundos (el occidental) sin lograr cruzar el puente hacia el mundo indígena. Es un sistema cerrado, exclusivo. Sus intentos de ser inclusivo fracasan porque no logran escapar de su naturaleza escrita y, por ende, de su condición ajena a la naturaleza oral de la producción literaria indígena. Sabemos que el crítico peruano asume aquí un tema central pendiente dentro de la tradición del pensamiento crítico latinoamericano (el de Mariátegui, principalmente): el problema de cómo hablar de literatura nacional si aún no hay nación o, habiéndola ya, cuál es, cómo es. Es compleja; por lo tanto, la literatura deberá parecersele. De otra manera no podrá dar cuenta de ella. Y al querer hacerlo, Cornejo percibe que se produce un quiebre, una incompatibilidad entre el sistema que produce el texto literario y la identidad sociocultural, el mundo referido. Entonces, al percatarse de esto, presta atención a la concreción formal de los métodos que utiliza, es decir, al sistema de producción. Ello, a la larga, obliga a pensar en una literatura *heterogénea*, en consonancia con una sociedad también heterogénea y *multi, plurinacional*. El crítico, al reparar en la diversidad de realidades existentes en la región (en su caso, la específicamente andina del Perú), reconoce que hacerse cargo de esta amalgama de pluralidades requiere de una literatura igualmente plural y heterogénea, que asuma la conflictividad del proceso en el

---

<sup>20</sup> Según él, la clave está en “examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro y hasta opuesto. Histórica y estructuralmente, esta forma de heterogeneidad se manifiesta —dice— con gran nitidez en las crónicas del Nuevo Mundo. Con ellas se funda en Latinoamérica un tipo de literatura que tiene vigencia hasta nuestros días” (1982: 74).

que se interceptan dos o más universos socioculturales. Es claro que la nueva narrativa latinoamericana no accederá a esta visión dinámica de nuestra realidad mientras no recupere para sí el sentido y la experiencia de la historia (1982: 122). Esto lo percibe dentro de los procesos de producción.

Se sabe que todo acto de comunicación está sujeto a un tránsito en el que concursan una serie de elementos que hacen posible la efectividad del mensaje. Aplicado a la literatura, se trata de un arco comunicativo cuyo punto de partida es, ciertamente, el emisor, y de llegada, el receptor y su consumo, pasando por todas las instancias intermedias (discurso-texto, referente, transmisión, difusión). Son estas las etapas del proceso que en su desarrollo ponen en evidencia, cuando su circulación se realiza dentro de un mismo orden social, una literatura de carácter homogéneo. En cambio, cuando uno de estos elementos no se ajusta a su equivalente dentro del orden dado, lo que surge es una literatura heterogénea.

El crítico peruano grafica mejor esto por medio de las obras de Sebastián Salazar Bondy (*Ifigenia en el mercado*, 1965) y Julio Ramón Ribeyro (*Los geniecillos dominicales*, 1965), en el caso de la literatura peruana; y de José Donoso (*Coronación*, 1957) y Jorge Edwards (*El patio*, 1952, y *Gente de la ciudad*, 1961, ambos cuentos), en el de la chilena. Con estos ejemplos busca dar cuenta de la primera categoría: la producción de una literatura homogénea. Según él, dichos relatos “ponen en juego perspectivas propias de ciertos sectores de las capas medias urbanas, emplean los atributos de modernidad que distinguen la acción de ese grupo social [...], aluden referencialmente a la problemática del mismo estrato y son leídos por un público de igual signo social. La producción literaria circula, entonces, dentro de un solo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma”.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> En este contexto, en el de configurar el doble estatuto sociocultural del indigenismo y las literaturas heterogéneas, la obra de Donoso, al ser homogénea, no cabe en este propósito. *Se habla a sí misma*. Para Cornejo en el relato de Donoso domina más el ánimo apocalíptico que el fundacional, en el que es clave la destrucción de

*Cien años de soledad*, *El reino de este mundo* y, en general, la obra indigenista de Arguedas, en cambio, estarían demostrando la presencia de una literatura heterogénea. Sobre todo este último, quien, al revelar el mundo indígena, no halla otra salida que no sea la de una literatura heterogénea, *desajustada*, en la que se halla una duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales en su proceso productivo. Según Cornejo, “Se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (1982: 67-74). *Yawar fiesta* (1941), por ejemplo, es una novela —la primera de Arguedas— que está atravesada por la tensión que se genera entre el lugar de enunciación, a cargo de un mestizo, letrado, costeño, y el referente, el mundo serrano (una festividad ancestral) en las calles de Lima. En este caso específico, estamos frente a una literatura de carácter heterogéneo en la medida que intenta configurar una versión problemática de lo andino y lo nacional o urbano, que revela el conflicto, pero que, sobre todo, se hace cargo de él. Lo mismo sucede con *Los ríos profundos* (1958), y, en general, como lo venimos señalando, con toda su producción literaria, obra marcada por esas ambigüedades y tensiones.<sup>22</sup> En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el problema alcanzará su nota máxima.

No obstante, estos desajustes que se presentan en el plano estructural también se manifiestan, y de manera mucho más significativa, en las obras mismas, en el plano intertextual. Este es el tercer y último nivel que abarca el fenómeno de la heterogeneidad literaria.

---

la historia y el principio de identidad. En un primer caso, habría una negación del tiempo, como fluir secuencial, proyectivo, histórico, y de la correlativa afirmación del tiempo circular, discontinuo, repetitivo; y, en el segundo caso, la dilución de la persona en cuanto portadora de una individualidad consistente. Dentro de este orden entrarían las obras del novelista chileno, una narrativa sometida al tema de la destrucción, al deterioro personal y social. “En general, se trata de sectores de la alta burguesía, todavía, vinculados a la aristocracia supérstite, que, inevitablemente, son desplazados en el proceso modernizador por otras fracciones de la misma clase” (1982: 114).

<sup>22</sup> “Lima y Los Andes: caminos y desencuentros” (Elmore 1993: 99-144).

Efectivamente, al retomar Cornejo la categoría de heterogeneidad afirma que esta, en un principio, le fue útil

para dar razón de los *procesos de producción* de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos [...] Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites. (Cornejo 2003: 10, énfasis en el original)

Habiéndose ocupado previamente de la contradicción entre la *estructura* (texto) y el *proceso* (historia), esta “índole excepcionalmente compleja de una literatura” que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, descentrados, inestables, asimétricos, y a veces incompatibles entre sí, como sucede en el área andina, el académico peruano opta, en este posterior ensayo sobre la heterogeneidad (Cornejo 2003), por darle preferencia a tres núcleos problemáticos dentro de este tercer nivel. Estos son el *discurso*, el *sujeto* y la *representación*, los que están hondamente imbricados y se articulan, a su vez, con otros instalados en distintos y variados niveles sociales y simbólicos. Todo ello demuestra que, así como hay quiebres en el conjunto total del modo de producción (discurso e identidad sociocultural), los hay también dentro del mismo discurso como elemento intertextual, en el emisor fragmentado por la dispersión discursiva, y en la mimesis que, al pasar de la simple representación del mundo, es extremadamente disgregada.<sup>23</sup> Ahora bien, es claro que los planteamientos de Cornejo están pensados

<sup>23</sup> Digamos que esto se aprecia, aunque de manera menos evidente, pero no por eso menos cierta y profunda, en el cuento “Orovilca”, escrito en 1954 y publicado en 1967 como parte de un conjunto de cuentos de Arguedas, titulado *Amor mundo y todos los cuentos*. Se trata de un relato cuyo héroe mestizo, el alumno Salcedo, narra sus experiencias de niño indígena, cargado de ese espíritu serrano (muy arguediano) que transplanta a la costa de Ica. “Yo era alumno del primer año, un recién llegado de los Andes, y trataba de no llamar la atención hacia mí; porque entonces, en Ica, como en todas las ciudades de la costa, se menospreciaba a la gente de la sierra

para comprender la realidad sociocultural de las literaturas andinas, mas creemos que, de una manera bastante provechosa, se puede trasladar el análisis a la complejidad que define a nuestra literatura de frontera, la que, por cierto, es parte también del universo heterogéneo que crea.

Aclaremos más el punto. Cuando nosotros hablamos de la presencia de una literatura popular, que es lo que mejor designa a la producción que recrea la cosmovisión urbana-porteña, emparentamos la mirada crítica con la de los postulados de Cornejo porque, si bien el punto de arranque de su propuesta nace de la lectura de la obra arguediana, el problema va más allá de su propio y evidente conflicto literario; está más bien en la siempre compleja y escurridiza noción de identidad latinoamericana: ¿quiénes somos?, ¿cómo nos construimos cultural e identitariamente? No puede sino explicarse a partir del concepto que este problematiza y enriquece, toda vez que establece también una tensión frente a *mestizaje*, *hibridez* y, por cierto, *homogeneidad*, conceptos con los que se ha intentado explicar, cuando no débil, equívocamente el drama de nuestro ser latinoamericano y sus manifestaciones. Pero la dificultad también radica en el que la cultura popular urbana que se ha hecho en y desde el diálogo con los embates modernizadores en el fondo comparte los mismos procesos históricos que debió afrontar el mundo indígena que bajó los Andes para asentarse en la costa peruana. Haciendo suyos códigos de sobrevivencia con los cuales no solo no pereció, sino que, en el complejo proceso de reactualización, construye una identidad relacional que la puso al servicio de la conformación de esa nación irresuelta que desde hacía tiempo ya reclamaba el Amauta. El drama indígena que revela Arguedas, como la cultura popular que nosotros esgrimimos, no es ya, no puede ser, en el contexto de una modernidad avanzada, un problema andino ni serrano, el regionalismo recóndito que señala Rama. En el fondo, la cuestión clave que atraviesa todo el Perú es el de identidades que

---

aindiada y mucho más a los que venían desde pequeños pueblos” (Arguedas 1967: 104).

deben aprender a convivir en un espacio que no es sino el urbano. Es ahí donde se produce el verdadero diálogo de estos sujetos en búsqueda o construcción de una identidad.<sup>24</sup>

Ahora bien, en cuanto al *discurso* que distingue Cornejo, sabemos que no es monológico, ni uno solo, sino varios. Son discursos a los que acuden multiplicidades de voces disonantes que se encuentran y desencuentran en una ciudad que hay que habitar. Por tanto, son escindidos y de filiación socio-cultural disímil, ya que “conduce a la comprobación de que en ellos actúan tiempos también variados; o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución”. Por eso, en el plano literario, no hay sincronía textual, como experiencia semántica, que “teóricamente parece blanquearse en un solo tiempo, esto resulta siquiera en parte engañosa. Mi apuesta es que se puede (y a veces se debe) *historiar la sincronía*” (Cornejo 2003: 11, énfasis en el original). Ello remite no a una contradicción sino, antes bien, a una abertura a la opción tradicional de escribir la historia de la literatura latinoamericana como secuencia de experiencias artísticas, pero que, por las características de la región, no puede imaginar un solo curso histórico totalizador,

---

<sup>24</sup> La realidad que afectó a Chimbote habla por sí misma a partir de dos hechos puntuales: primero, el que en los años cincuenta haya sido el puerto pesquero con mayor producción en el mundo, y, segundo, la experiencia vital que estableció Arguedas con su gente y de donde surge *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Es imposible desligar ambos hechos. El fervor de la pesca con la inmigración serrana refundó el puerto, creando un espacio de una diversidad y riqueza culturales únicas en el contexto subpanameño, y, digamos, regional. Arguedas aprovecha este *hervor* para señalar que la *bajada* de la sierra no se daba en Lima solamente, y que el drama de la tensa transculturación peruana había *bajado* ya de la sierra para asentarse y comenzar su nuevo proceso en la costa, en este puerto que era un hervidero de hombres en busca de su identidad. Chimbote, con esto, se inventa y reinventa permanentemente, constituye un punto de reformulación identitaria. No vive anclado a ese pasado esplendoroso. Lo usa como referente para dar sentido a su cotidianidad. Ejemplo de esa reinención es la narrativa del chimbotano Fernando Cueto, en especial su novela *Llora corazón* (2006), que lo define como un *continua-dor-reformador* vigente que dialoga con Arguedas a través de su novela, y que por medio de ese diálogo permite descubrir otros caminos, otras voces, otras miradas.

sino que se debe hacer sobre secuencias, aunque coetáneas, correspondientes a ritmos históricos diversos.

La situación del *sujeto* no es menos compleja. “Por esto, cuando se comienza a discutir sobre la identidad del sujeto y la turbadora posibilidad de que sea un espacio lleno de contradicciones internas, y más relacional que autosuficiente, lo que se pone en debate [...] no es otro que la imagen romántica del yo”. Este no es el sujeto de la modernidad europea, la imagen de “un yo exaltado y hasta mudable, pero suficientemente firme y coherente” que promoviera el romanticismo (Cornejo 2003: 12). Contra ese sujeto autorreflexivo y autónomo que blandiera la modernidad a través de la estética romántica, se yergue la idea de un sujeto complejo, diverso y múltiple. De otro modo, frente a la propagación de una idea homogénea de identidad, resurge la de este sujeto que “efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo 2003: 14). Y no es difícil comprender por qué este sujeto inserto en esta trama de la literatura latinoamericana presenta estos rasgos. El “sujeto, individual o colectivo no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo” (Cornejo 2003: 15). Estamos cruzados por una falta “ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta” (Cornejo 1982: 20-22), pero usamos esa falta no como un vacío que, necesariamente, haya que llenar a fin de *asimilarnos* a la imagen impuesta por el paradigma moderno impuesto por Occidente, sino, al contrario, como dispositivo para reafirmar nuestra diferencia y desde ella construir nuestra propia y particular identidad latinoamericana. En suma, Cornejo establece un diseño abigarrado de un sujeto que, precisamente, por serlo de este modo, resulta, según él, excepcionalmente cambiante y fluido, lo que también se debe a que es parte de una realidad hecha “de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo y que no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que la representa y a la vez la constituye”. Con esto lo que busca el crítico peruano es tomar distancia (“zafarme del

cepo”, dice) “que impone el falso imperativo de definir en bloque, de una vez y para siempre, lo que somos: una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada (la ideología del mestizaje sería un buen ejemplo), que tiene que ver más con la metafísica que con la sociedad y la historia”<sup>25</sup> (Cornejo 2003: 13).<sup>26</sup>

Por último, en el plano de la *representación*, la función de la mimesis no se reduce tan solo a dar cuenta de la realidad del mundo, más bien construye discursos de esa realidad. Entonces, la realidad se transforma en materia discursiva que nace de la compleja relación —“rípida encrucijada” (Cornejo 2003: 15)— que se genera entre lo que es realmente y aquello que el sujeto hace de ella. Deja de ser, pues, una mera representación del mundo real (que suponemos armónico y compacto) para asumir, en este contexto latinoamericano, la imagen de un universo diametralmente opuesto, lleno de fisuras, que lo descomponen en múltiples realidades: “aquí todo está mezclado con todo, y los contrastes más gruesos se yuxtaponen, cara a cara, cotidianamente” (Cornejo 2003: 16).

La postura crítica de Cornejo nos resulta, al final, tremendamente pertinente a la propuesta clave para configurar un marco teórico crítico mayor que dé cuenta de la literatura latinoamericana. Vemos en sus planteamientos el compromiso cierto de concebir la literatura como una cuestión visceralmente imbricada con la sociedad y la cultura que la producen, pero también, y de acuerdo a lo que hemos señalado, algo que cobra un interés adicional y de relevancia cardinal para este estudio, esto es, que la literatura que Cornejo desentraña está fuertemente influenciada por el mundo popular que define estos espacios urbano-porteños. Por eso, sus ideas, aportes y

---

<sup>25</sup> Se refuerza una vez más aquí el uso de *transculturación* y sobre todo de *heterogeneidad* por sobre el de *mestizaje*. Esto se debe a que, ante tan compleja realidad, la noción de mestizaje parece haber “agotado su capacidad iluminadora” y, en consecuencia, esta incompatibilidad supone en el uso el frágil intento de sintetizar en un espacio de resolución armónica el conflicto. De ser parte de la solución pasa a ser parte del problema (Cornejo 1996: 840).

<sup>26</sup> Y sigue: “Quiero escapar del legado romántico y del moderno, que nos exigen ser lo que no somos: sujetos fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un yo que siempre es el mismo” (2003: 13).

sensibilidad inequívoca que deja ver en su trabajo crítico es, si no el más relevante, sí, indudablemente, el más empático. Sin sus ensayos difícilmente podríamos configurar la *poética* que proponemos; son un apoyo, un aporte, un gesto desde una postura vital incuestionable, comprometida con la defensa y promoción de la fibra íntima de los pueblos más desprotegidos de la región latinoamericana. Pero lo suyo no es asistencialismo intelectual, antes bien, busca reconocer el inmenso capital sociocultural que esta gente —y no solo la indígena andina— posee para reivindicar y proponer definitivamente un mundo mejor, un mundo desiderativamente más humano. Su convicción de que la llama de la utopía sigue ardiendo contra la embestida occidentalizante en nuestras urbes es, para nosotros, una lección que trasciende en estímulo vital. Al terminar la “Introducción” del ensayo *Escribir en el aire* afirma lo siguiente:

si quiero reivindicar la profunda heterogeneidad de todas estas categorías, es porque son literarias, claro está, pero expresan bien nociones y experiencias de vida, y porque con ellas no festejo el caos: simple y escuetamente, señalo que ahí están, dentro y fuera de nosotros mismos, otras alternativas existenciales, mucho más auténticas y dignas, pero que no valen nada, por supuesto, si individuos y pueblos no las podemos autogestionar en libertad, con justicia, y en un mundo que sea decorosa morada del hombre. (2003: 16)

Para finalizar, diremos que toda esta dinámica del *campo crítico literario latinoamericano moderno* no se desarrolla de forma azarosa, como una sucesión de obras, una tras otra, que por ser lo que son, pueden, por derecho propio, formar parte de la cadena de la *historia de la literatura latinoamericana*. Dicha continuidad opera dentro de un sistema, entendido al modo como Antonio Cándido enfrentó el problema al momento de constituir lo que para él era la *formación de la literatura brasileña*. En el intento de compatibilizar tanto la dimensión interna (estética) de la obra, con su sustrato externo (social), el brasileño las une bajo la noción de *sistema*, literatura entendida como sistema, es decir, como el conjunto de obras ligadas por *denominadores comunes* que permiten reconocer ciertas etapas, fases, y que posibilitarían construir una historia de la literatura.

Así, se trata de una literatura que opera como *sistema simbólico*, como conjunto integrador que asume una tradición, un *continuum* en un proceso dinámico dentro del campo productivo artístico-cultural. ¿Cuándo esta literatura está cumpliendo el rol que la comunidad le exige? No cuando se ve reflejada especularmente, por cierto, sino cuando ve sus traumas, sus conflictos internos, sus contradicciones inherentes y sus posibles salidas frente a la exclusión, lo que se da acaso alusiva, sugerente, imaginariamente. No necesita discursos ni manifiestos que le digan lo que es, porque no es eso. Necesita un relato inquietante y perturbador que la ayude plantearse las preguntas sobre lo que es.

Para comprender de qué manera se entiende la palabra *formación*, y por qué se califican de *decisivos* los momentos estudiados, conviene empezar a distinguir *manifestaciones literarias de literatura* [lo que Henríquez Ureña, con otras palabras, habría distinguido como *balbuceo de nuestra propia expresión*] propiamente dicha, considerada aquí como un sistema de obras vinculadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. (Cándido 1991: 235, énfasis en el original)

Estos denominadores comunes vendrían a ser, de un lado, las características internas compartidas, que van desde la lengua común hasta las imágenes que la obra arroja, pasando por los temas, los estilos, etc., y, de otro, aquellos elementos de naturaleza social que están organizados y que se manifiestan históricamente en las fases de la literatura, como aspecto orgánico de la civilización. Entre estos denominadores comunes encontramos el conjunto de productos literarios, los receptores, el mecanismo de transmisión que se utiliza, y otros (Cándido 1991: 235).

Ahora, lo más importante acá es destacar que se trata de un sistema de carácter móvil, no estático, que, en rigor, permite que se experimente una continuidad, y, a su vez, que en su dinámica interior se genere una tradición.

Cuando la actividad de los escritores de un determinado período se integra en dicho sistema, ocurre otro elemento decisivo: la

formación de las *continuidad literaria*; especie de *transmisión* de la antorcha entre corredores que aseguran en el tiempo el movimiento en su conjunto, definiendo los lineamientos de una totalidad. Se trata de una *tradición*, en el sentido más completo del término; esto es, de la entrega de algo entre los hombres, del conjunto de elementos transmitidos que forman modelos de guía para el pensamiento o el comportamiento, y a los cuales estamos obligados a referirnos tanto para aceptarlos como para rechazarlos. Sin esta tradición no habría literatura como fenómeno de civilización. (Cándido 1991: 236, énfasis agregado)<sup>27</sup>

Por eso no nace acabado, se va construyendo en el tiempo. Serán las obras que al ir cumpliendo ciertos requisitos le irán dando su sentido último, pasarán de ser *manifestación literaria* a *literatura*, *balbuceo* a *dicción*.<sup>28</sup> Por eso no es azaroso, ya que para que el sistema funcione debe haber una continuidad sobre la base de una tradición, que la conforman tanto los escritores como el público lector, dentro de una compleja estructura textual productiva. Por consiguiente, la literatura no solo precisa de estos elementos, sino que debe ser representativa de un sistema, de lo contrario sería solo manifestación literaria (producto de la fuerza inspiradora individual o influencia de otras literaturas) o, en todo caso, solo su esbozo (Cándido: 236).<sup>29</sup>

<sup>27</sup> En un libro de crítica como este, agrega que “las obras no pueden existir por sí solas, en la autonomía que manifiestan cuando las abstraemos de las circunstancias mencionadas; ellas existen, debido a la perspectiva escogida, integrando en un momento dado un sistema articulado y, al influir sobre la elaboración de otras, formando una tradición en el tiempo” (Cándido 1991: 236).

<sup>28</sup> Se desplaza —dice Ana Pizarro— entre el mimetismo y la creatividad con voz balbucente: es la gran *estética del balbuceo*. Esto hasta llegar a una etapa de consolidación como tal que es el momento de independencia de su discurso, un discurso que se asienta ya en sus propios modelos literarios y que se nutre del imaginario social de su propia sociedad. Nosotros contamos, afirma, con el privilegio de observar su movimiento, aprehender su utopía, organizar y reflexionar con los elementos que tenemos de la búsqueda de nuestra expresión. La búsqueda de originalidad conduce a una ruptura y a otra continuidad (1985: 29 y ss.).

<sup>29</sup> “Evidente me parece a mí que el propósito de Cándido (*sic*), al embarcarse en estos nuevos distingos, consiste en separar a las obra de la gran literatura (que para él es la literatura en el sentido más estricto, lo que en sus mejores versiones es producto de un desarrollo que ha progresado hasta alcanzar el nivel de la madurez, constituyéndose finalmente en ‘sistema’ y de ahí en ‘tradición’) de otras manifesta-

En una entrevista realizada a Cándido por Beatriz Sarlo en 1980, esta le dice: “Usted ha usado [...] una palabra maldita y desterrada de la crítica contemporánea, la palabra inspiración”, a lo que Cándido responde: “Llamo inspiración a la capacidad que tiene el escritor de descubrir, intuir, analizar en la materia que quiere escribir, cuáles son los elementos mediadores que le van a permitir configurar una imagen válida y elocuente de la realidad, encarnada en soluciones formales eficaces. Mi tesis es que esa visión, cuando se logra, parece verdad, aunque no lo sea desde el punto de vista estrechamente documental” (Sarlo 2001: 39).

Simultáneamente, se requiere de un público lector que sea capaz de ir decodificando lo que las obras, en tanto productoras de signos de esa realidad, entreguen.

El lector será tanto o más crítico, bajo este aspecto, cuanto más sea capaz de ver, en un escritor *su* escritor, que nadie ve y que se opone, con más o menos discrepancia, al que los otros ven. Por eso la crítica vive y usa ampliamente la intuición, aceptando y buscando expresar las sugerencias emanadas por la lectura. De ellas saldrá al final el juicio, que no es juicio puro y simple, sino evaluación, reconocimiento y definición de valor. (Cándido 1991: 242, énfasis en el original)

Ahora bien, eso es lo que concierne a la literatura como manifestación inserta en la historia social, como expresión dentro de un contexto de implicancias históricas. Pero Cándido ofrece ahora un esquema más, que está vinculado con la literatura en sí, con aquello que se mueve, ¿qué es lo que se mueve?, ¿cuál y cómo es, en fin, la literatura capaz de zafarse ya no de ese primer dilema frente al lenguaje ordinario, la no-literatura, sino de una literatura (pese a su autonomía relativa) libre de toda traba, es decir, que haya alcanzado ya el rango de una verdadera expresión poética y absorbido todo el bagaje de la estética escritural para encumbrarse no solo como una *buena* literatura sino como una literatura responsable, adulta, dignificada, una obra que por ser así —crítica, provocadora, vanguardista,

---

ciones que circulan por su mismo vecindario o por vecindarios aledaños al suyo” (Rojo 2012: 161, énfasis en el original).

demoledora— abre mundos, propone futuros, reafirma la utopía, libera desde la tragedia humana porque asume el conflicto visceral que atañe a todo hombre y a toda sociedad? A ese producto es al que se le ha venido siguiendo la pista, y, aparentemente, lo hemos hallado. Hemos dado, es cierto, con lo principal de la literatura, esto es, el bien a través del cual se pueda comprender la cuestión última del hombre, eso tan profundo y a la vez tan simple que emana del mundo de la vida cotidiana de todo ser humano. Ese es el tema del cual se hará cargo la literatura reciente. Entonces, Antonio Cándido nos ofrece una imagen que nos parece convincente, la imagen de una literatura, en una palabra, contemporánea.

Revisemos pues este modelo. Para que la obra logre ese cometido, el cometido de representar un sistema que *hable por él*, portavoz legítima de una sociedad y de toda su compleja realidad, debe ser capaz —señala Cándido— de alcanzar la *función total*, es decir, aquello que hace a un texto un texto literario. En otras palabras (y retomando en parte lo ya dicho respecto a *transculturación* y, por qué no, también, invocando a Martí), que sea capaz de legitimar una cosmovisión universal sin que por ello pierda su carácter local. O, si se quiere, que pueda erigir lo propio sin desconocer el influjo ajeno. Así, la *función total* deriva de la elaboración de un sistema simbólico “que transmite cierta visión de mundo por medio de instrumentos expresivos adecuados. Ella expresa representaciones individuales y sociales que trascienden la situación inmediata y que se inscriben en el patrimonio del grupo” (Cándido 1991: 323). Así pues, ofrece como ejemplo la *Odisea*, la que llega al punto de *función total* cuando es capaz, por su grandeza (que hiere la sensibilidad y la inteligencia de la humanidad) y por su contenido (contingente de expresión y belleza), de desprenderse tanto de la función social como de la ideológica que habrá ejercido en el mundo helénico.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> La *función social* “implica el papel que la obra desempeña en el establecimiento de las relaciones sociales, en la satisfacción de necesidades espirituales y materiales, en la preservación o el cambio de cierto orden en la sociedad [por tanto] no depende de la voluntad de la conciencia de los autores y consumidores de literatura. Emana de la propia naturaleza de la obra, de su inserción en el universo de valores culturales

“La grandeza de una literatura —agrega— o de una obra, depende de su relativa intemporalidad y universalidad, y éstas dependen a su vez de la función total que es capaz de ejercer, desvinculándose de los factores que la sujetan a un momento determinado y a un determinado lugar” (1991: 323).<sup>31</sup>

Con otras palabras, la obra literaria, toda obra literaria —aunque Cándido está pensando en la brasileña y nosotros, en la latinoamericana, o, más puntualmente, en la peruana y chilena, que al cabo es, o debiera ser, lo mismo—, lo es realmente cuando “demuestra que es capaz de fecundar los instrumentos de otras culturas matrices y aplicarlas a América. Creo —afirma— que la literatura nacional comienza cuando se inaugura una tradición de producir, de manera sistemática, obras estéticamente válidas”. Y lo será solo en el momento en que, además de incorporar una función social adecuada, logre, por lo menos, algo de universalidad propia de la función total. Por lo tanto, “crear una literatura significa pensar y transmitir esta inmensa realidad nueva, los nuevos sentimientos que suscita, con instrumentos creados para una realidad muy diferente” (Sarlo 2001: 39-41). Lo importante, entonces, para el crítico, no es saber cuándo, por ejemplo, una literatura es brasileña, peruana o

---

y de su carácter de expresión, coronada por la comunicación”. Ahora bien, “Todo este lado voluntario de la creación y de la recepción de la obra se aúna para una función específica, menos importante que las otras dos y a menudo englobada en ellas, y que se podría llamar función ideológica [...] Ella se refiere en general a un sistema definido de ideas [...] Esta función es importante [...] pero de ningún modo constituye el núcleo de su significado, como suele parecer en un primer momento. Sólo la consideración simultánea de las tres funciones permite comprender de manera equilibrada la obra literaria, ya sea la de los pueblos civilizados ya, sobre todo, la de los grupos iletrados” (Cándido 1991: 323). Agreguemos únicamente la acepción que nosotros le damos al carácter ideológico: mientras para Cándido es, aquí, solo eso: “en sentido amplio y como designio consciente que puede ser formulado como idea”, para nosotros, en cambio, se relaciona más con el carácter político, ético y moral que la obra proyecta, con el principio axiológico que el texto representa. Su postura vital, humana e irreductible es, en este sentido no menos y ni siquiera igual de importante que otras funciones (social, estética, didáctica), sino, de lejos, la principal. Pero este no es el valor que en este caso Cándido le da, lo que no significa que no esté o que lo descuide. Lo incluye, ciertamente, en la *función total*.

<sup>31</sup> “Estímulos de la creación literaria” (1972: 320-341).

chilena, sino, antes bien, cuándo alcanza a ser literatura, es decir, un conjunto de obras con *función total*. Y será aquí, pues, cuando estos escritores, con estas obras y de un determinado período, se integren al sistema y logren formar una continuidad literaria, una especie de transmisión que asegure un tiempo y un movimiento conjuntos, definiendo los lineamientos de un todo, pero que también operen, en sus particularidades, como modelos propiciatorios, posibles de establecer una cierta *causalidad interna* dentro de la formación de una tradición, que a partir de un importante proceso de fecundación creadora, sea capaz de hacer de esas particularidades locales y regionales un referente universal. El objetivo es ir conformando en el tiempo obras influidas no tanto por préstamos extranjeros sino por un importante componente nacional anterior, en el que, sin duda, Machado de Assis y Guimarães Rosa, para el caso brasileño, juegan un papel preponderante como las figuras más representativas de este particular proceso (1991: 310-311).<sup>32</sup>

Ahora bien, agreguemos a lo antes dicho todavía una cuota más. Si hemos de considerar nuestra literatura como un sistema dinámico e inacabado digamos también que, como señala Antonio Cornejo Polar, no solo está sustantivamente ligada, desde sus orígenes, a “una reflexión sobre una realidad que unánimemente se considera deficitaria, sino, también, porque las imágenes que instaaura contienen con frecuencia postulaciones proyectivas: hay en la literatura latinoamericana, en efecto, una suerte de modulación propiciatoria que parece ensayar desiderativamente un mundo todavía no realizado. Cuestión que la crítica no debe, en ningún caso, soslayar” (Cornejo 1982: 11).

Esta ha sido la tónica que determina la historia de nuestra literatura latinoamericana, pero, a su vez, también el desafío de cómo adoptar aquello que nos llega sin dejar de ser lo que somos, de cómo

---

<sup>32</sup> “[...] cuando surgen hombres de letras que forman conjuntos orgánicos y que manifiestan en grados variables la voluntad de hacer *literatura* brasileña. Tales hombres fueron considerados fundadores por los que le sucedieron, estableciéndose de este modo una tradición continua de estilos, temas o preocupaciones” (Cándido 1991: 237, énfasis en el original).

alcanzar lo universal —que, claro está, no es más que una particularidad adicional, que se *autoasigna* ser universal— sin abandonar la aldea. Desafío, propuesta, impulso, utopía, que en el transcurso de una larga historia pensadores, artistas y escritores han podido ir deslindando, de entre la brumosa hojarasca, una imagen más auténtica y, por qué no, más coherente de la realidad con la que nos es posible aprehender el momento histórico de nuestro imaginario local, nacional y regional del continente.

De ahí que quien intente trabajar hoy día con una parte de la historia de la literatura en América Latina, cualquiera sea esta y sin que importe el género, los motivos o las corrientes que constituyen los temas y problemas de la extensa producción literaria, de una u otra forma, más o menos consciente, es depositaria de esa tradición decimonónica cuyo propósito, como dijimos, no ha sido otro que el de una *autonomización* respecto a nuestra particular realidad como sujetos integrantes de una cultura latinoamericana. En su trabajo lo que hallará será una *continuidad*, en el sentido de hacerse de una conciencia literaria, así como también en relación con el intento de constituir una literatura. El recorte que haga será parte ineludible —como afirma Ana Pizarro— de un proceso de formación de un tradición y de producción de un discurso que puede valerse, además, de otras tradiciones en su propio legado cultural, que sienta las bases de un imaginario que es de todos y de nadie, y que va generando las condiciones siempre renovadas de su producción. Estos períodos, o fases de un proceso literario en construcción, formarían —según ella— leyendo a Cándido, “la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión”, los momentos de un *continuum* a través del cual se configura la literatura del continente como desarrollo de una totalidad. (Pizarro 1985: 74-75).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> En lo concreto, agrega, implica seguramente consignar no “todos los pasos de un fenómenos dado, sino de aprehender la tendencias evolutivas básicas”. Es decir, momentos claves representados por figuras claves, esos mentados fundadores. De ahí la advertencia de Henríquez Ureña: *la historia literaria de América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales*. La cita es de Félix Vodicka, “La historia literaria, sus problemas y tareas”, *Boletín Criterios*, I y II, 5, s. núm. (1979).

Así, desde el mexicano Fernández de Lizardi hasta la más reciente crítica actual (Sarlo, Rojo, Pizarro, Ramos, los colaboradores permanentes de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, docentes, escritores, culturalistas que piensan y crean en y sobre el quehacer literario contemporáneo) pasando por Bello, Martí, Mariátegui, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, entre varios y tantos otros, hay conciencia de cuánta agua ha corrido debajo el puente: un caudal que no se ha mantenido nunca intacto, que crece conforme se van incorporando otros géneros, motivos, corrientes, obras y autores, y que desde nuestras orillas podemos beber para dar sentido a nuestros propios y particulares proyectos y visiones, los que no podrán quedar plasmados sino en una literatura que asuma de verdad un sentido real, como bien social, estético e ideológicamente válido, que es el producto que estos sectores sociales necesitan para mantener viva su memoria histórica.

## Referencias bibliográficas

- AÍNSA, Fernando  
2002 *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. La Habana: Arte y literatura.
- ARGUEDAS, José María  
2006 “Orovilca”. En *Cuentos escogidos*. Caracas: El perro y la rana, 137-155.
- BACHELARD, Gastón  
[1975] 1991 *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl  
[1975] 1989 *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.  
[1974] 2002 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.  
[1979] 2003 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

BISAMA, Álvaro

2010 *Estrellas muertas*. Santiago de Chile: Alfaguara.

CÁNDIDO, Antonio

1959 *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Vol. I (1750-1836). São Paulo: Martins.

1991 *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho.

1995 "El derecho a la literatura". En *Ensayos y comentarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 123-135.

CARPENTIER, Alejo

1967 *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca.

CORNEJO POLAR, Antonio

1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

1996 "Una heterogeneidad no dialéctica. Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*, LXII, 176-177, 231-250.

2001 *El costumbrismo en el Perú*. Lima: COPÉ.

2003 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

CHANDÍA, Marco

2004 *La Cuadra: pasión, vino y se fue. Cultura, memoria, lugar y sujeto populares en el Barrio Puerto de Valparaíso*. Valparaíso: El Mercurio de Valparaíso.

DE CERTEAU, Michel

[1980] 2000 *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

DURAND, Luis

1953 *Paisajes y gentes de Chile*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

ELMORE, Peter

1993 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.

FRAZER, G. J.

[1890] 2006 *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica

1947 *Mitos sobre el origen del fuego en América*. Buenos Aires: Emecé.

FUSTEL DE COULANGES, N. D.

[1864] 2007 *La ciudad antigua*. Madrid: Edaf.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1995 *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

1999 *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

1981 *Obra periodística. Vol II. Textos costeños-2*. Bogotá: La Oveja Negra.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio ROLLE

2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael

1990 *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Maryland: University of Maryland at College Park.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro

[1925] 1978 *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho.

MARIÁTEGUI, José Carlos

[1928] 2005 *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

MORALES, Leónidas

2004 *Novela Chilena Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.

ORTIZ, Fernando

[1940] 1978 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho.

PIZARRO, Ana (coord.)

1985 *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

RAMA, Ángel

1987 *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

ROJO, Grínor

2012 *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*. Santiago: LOM.

ROJAS, Manuel y Mary CANIZZO

1957 *Los costumbristas chilenos. Estudio y selección.* Santiago de Chile: Zig-Zag.

ROMERO, José Luis

[1976] 2001 *Latinoamérica, las ciudades y las ideas.* Buenos Aires: Siglo XXI.

SARLO, Beatriz

2001 “Antonio Cándido: para una crítica latinoamericana”. En *Antonio Cándido y los estudios latinoamericanos.* Ed., Raúl Antelo. Pittsburgh: University of Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

SILVA, Armando

1997 *Imaginarios urbanos. Cultura y comunicación urbana.* Bogotá: Tercer Mundo.

2007 *Imaginarios urbanos en América Latina: urbanismos ciudadanos.* Barcelona: Fundación Antoni Tapies.

SZURMUK, Mónica y Robert M. IRWIN (coords.)

2009 *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos.* México: Siglo XXI.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1992 *Observaciones a “La rama dorada” de Frazer.* Madrid: Tecnos.

ZANUTELLI, Manuel

1999 *Felipe Pinglo... a un siglo de distancia.* Lima: El Sol.