

**TIEMPO, DINERO, DISCURSO: EL ESCRITOR PROFESIONAL  
EN AMÉRICA DEL SUR**

**AN ABSTRACT**

**SUBMITTED ON THE FIFTH DAY OF DECEMBER 2016  
TO THE DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE  
IN PARTIAL FULLFILLMENT OF THE REQUIREMENTS**

**OF THE SCHOOL OF LIBERAL ARTS**

**OF TULANE UNIVERSITY**

**FOR THE DEGREE**

**OF**

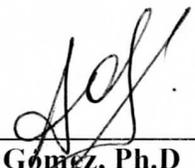
**DOCTOR OF PHILOSOPHY**

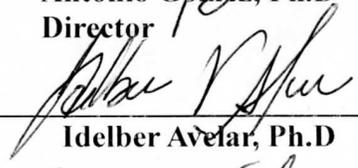
**BY**

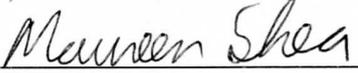


**MARÍA CATALINA RINCÓN-BISBEY**

**APPROVED:**

  
\_\_\_\_\_  
**Antonio Gomez, Ph.D**  
**Director**

  
\_\_\_\_\_  
**Idelber Avelar, Ph.D**

  
\_\_\_\_\_  
**Maureen Shea, Ph.D**

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the portrayal of the professional writer in modern canonical South American fiction. At the turn of the 20<sup>th</sup> century, *letrados* (writer-statesmen) are replaced by professional writers who become part of the modern workforce by selling their literary production to newspapers. This fact jeopardizes the new writers' legitimacy as leading voices of society. Thus, they attempt to authorize themselves discursively as intellectuals in order to maintain the moral and social status previously accorded to *letrados*. I argue that the frequent appearance of writer figures (journalists, literary critics, poets, novelists) as protagonists in South American fiction has been modern novelists' most visible and effective discursive strategy to legitimize the status of intellectuals during the 20<sup>th</sup> century. This dissertation shows the historic process of professionalization of the writer in South America, the ways that writers problematize and assume their participation in the workforce, and the diverse functions attributed to the figure of the intellectual in modern South American narrative. Each chapter analyzes a canonical fictional text, such as *La vorágine* (1924) by José Eustasio Rivera, *Museo de la novela de la Eterna* (1967) by Macedonio Fernández, *Conversación en la catedral* (1969) by Mario Vargas Llosa, and "Nombre falso" (1975) by Ricardo Piglia, and the non-fictional public interventions of their authors.

**TIEMPO, DINERO, DISCURSO: EL ESCRITOR PROFESIONAL  
EN AMÉRICA DEL SUR**

**A DISSERTATION**

**SUBMITTED ON THE FIFTH DAY OF DECEMBER 2016  
TO THE DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE  
IN PARTIAL FULLFILLMENT OF THE REQUIREMENTS**

**OF THE SCHOOL OF LIBERAL ARTS**

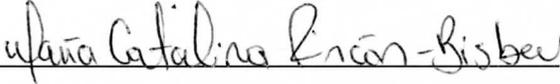
**OF TULANE UNIVERSITY**

**FOR THE DEGREE**

**OF**

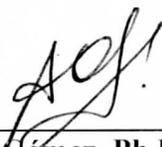
**DOCTOR OF PHILOSOPHY**

**BY**

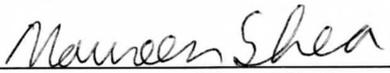


**MARÍA CATALINA RINCÓN-BISBEY**

**APPROVED:**

  
\_\_\_\_\_  
**Antonio Gómez, Ph.D  
Director**

  
\_\_\_\_\_  
**Idelber Avelar, Ph.D**

  
\_\_\_\_\_  
**Maureen Shea, Ph.D**



*Alicia,  
sin ti ni país ni aventura,  
tú eres la maravilla.*

*A la memoria de mi papá, mi primer modelo de lector.*

## AGRADECIMIENTOS

Este manuscrito fue posible gracias a la invaluable ayuda de mi director de tesis Antonio Gómez. Gracias a sus comentarios, a sus críticas, a la preparación que siempre estuvo dispuesto a brindarme, estos capítulos fueron escritos. Sin su paciencia y sin su sentido del humor yo no hubiera podido sobrevivir a este proceso. Del mismo modo, quiero agradecer el profesionalismo y la disponibilidad de Idelber Avelar no solo para comentar esta tesis sino también para asesorarme en la transición de la vida estudiantil a la laboral. Él es uno de mis paradigmas más definidos de profesionalismo académico y de escritura crítica con su libro *Alegorías de la derrota*, fundamental en esta tesis. Finalmente, quiero agradecer a Maureen Shea por aceptar ser lectora de esta tesis desinteresadamente y a último momento. La disponibilidad de mi comité me deja una enseñanza muy importante: la generosidad del pensamiento. Muchas gracias a los tres.

Agradecimientos especiales a mis colegas y amigos del doctorado, “los detectives astutos”, Estefanía Flores, Sophie Esch y Camilo Malagón. La compañía que me brindaron, sobre todo cuando estuve lejos de mi esposo, las conversaciones abundantes, el cariño y el apoyo que, aún después de haber dejado Nueva Orleans, me siguen proporcionando, permitieron mi sanidad mental durante esta experiencia intelectual migratoria tan intensa y aislante. No puedo dejar de mencionar a mis hermanas y a mi mamá que, aunque no tengan idea de lo que se trata esta tesis ni la vida de un académico, me cuidaron y apoyaron desde lejos. También quiero agradecer a mis suegros y a la

bisabuela de Alicia, Charlotte, por su apoyo económico y moral. A Alejandra Jaramillo, amiga y mentora, no sólo le debo la oportunidad que me dio de reconciliarme con la literatura desde los Estudios Culturales, también le debo los años más felices de mi vida: los del doctorado. Sin Alejandra, quien estudió mi mismo doctorado en Tulane y quien me motivó con sus historias de estudiante y su ayuda en el proceso de aplicación al programa, no habría llegado a Nueva Orleans. Y con esta ciudad, hirviente, salada y húmeda, también estoy agradecida porque me acogió y me dio no solo un doctorado sino también uno de los amores de mi vida: mi marido, Brandon Bisbey.

Brandon, valga el lugar común, ha sido mi muro de contención desde que lo conocí recién llegué a hacer el primer año del doctorado. Él no sólo fue el primer lector y el más crítico de esta tesis, también fue el más creyente en ella. Gracias a su inteligencia y amor, que me aterrizaban y motivaban emocional y profesionalmente todo el tiempo, este proyecto, que es tan mío como suyo, llega a buen puerto. Nuestro otro proyecto, y el más importante de nuestras vidas, nuestra brillantísima Alicia, fue el impulso final y más determinante que tuve para terminar este doctorado. Sin ella éste no solo se hubiera quedado en otro ABD, sino que no me habría dado cuenta de lo importante que fue demostrarnos, a ella y a mí, que la maternidad y la profesión no son caminos excluyentes.

## TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS .....	ii
TABLA DE CONTENIDOS .....	iv
INTRODUCCIÓN .....	1

### Capítulo 1

NUEVAS REPRESENTACIONES, VIEJAS ESTRATEGIAS. ARTURO COVA, ESCRITOR PROFESIONAL .....	34
1. Rivera: intelectual Centenarista .....	35
2. Del lenguaje y los discursos .....	45
2.1 Romanticismo. Naturalismo .....	51
2.1.1. Las malas hijas .....	54
2.2 Modernismo. Filología. ....	60
2.3. Antropología. Buen decir. ....	64
3. Narradores por concesión .....	69
3.1. Narrador/cronista. Editor. ....	69
3.2. Metonimia: exposición de la profesión .....	74
Conclusiones .....	79

### Capítulo 2

NUEVOS TRABAJOS, NUEVOS MITOS: IDENTIDAD Y OCUPACIÓN. PROFESIONALES DE VANGUARDIA .....	82
1. Vanguardia histórica .....	84
1.1. Revistas: mercado, identidad, ocupación, lector .....	88
1.2. <i>Sur</i> : la América universal .....	98
2. Figura del intelectual .....	100
2.1. Escritor profesional: mercado y oficio .....	103
3. <i>Museo</i> , contra el realismo .....	109
3.1. Contra la realidad del mercado .....	112
4. Lector anti-realista .....	118
4.1. Lector-muleta. Autor-cojo. ....	122
4.2. Autor total. Escritor profesional. ....	126
Conclusiones .....	128

## Capítulo 3

PERIODISTA ÉTICO: EL ESCRITOR PROFESIONAL AVANZADO .....	131
1. Boom: mercado, política y profesionalización .....	134
1.1. Intelectual comprometido .....	137
1.2. Profesionalización avanzada .....	141
1.2.1. Celebridad .....	143
2. Discursos .....	147
2.1. Discurso sacro: Amateur vs profesional .....	147
2.1.1. Amateur .....	148
2.1.2. Profesional .....	151
3. <i>Conversación en la catedral</i> .....	159
3.1. Santiago, ¿intelectual comprometido? .....	162
3.2. Santiago: escritor profesional .....	167
3.2.1. Periodismo y literatura .....	170
3.2.2. La reafirmación de la profesión y la intelectualidad ética .....	177
3.2.3. Periodista: el sujeto literario y su reconocimiento público .....	185
Conclusiones.....	189

## Capítulo 4

PARODIA PROFESIONAL: EL CRÍTICO LITERARIO .....	193
1. El “pos” del posboom .....	196
1.1. Transición del compromiso a la ética .....	202
2. El crítico literario .....	207
2.1 El boom del neopolicial .....	213
3. Metacrítica y ficción .....	217
4. Falso homenaje: “Nombre falso” .....	223
4.1 Arlt-Piglia: plagio y mercado para una tradición .....	225
4.2. Piglia-Kostia: tema del fraguador y del legitimador .....	232
4.3 Crítica: crimen ético .....	238
4.3.1 Voz diluida: de crítica y de legitimación ....	242
4.3.2 Notas al pie de página .....	246
Conclusiones .....	252
BIBLIOGRAFÍA .....	255

## Introducción

El evento más asistido durante la vigésimonovena Feria Internacional del Libro en Bogotá (Filbo) desbordó el espacio físico de Corferias con jóvenes asistentes a uno de los acontecimientos de sus vidas: el lanzamiento de la obra prima de su personaje favorito. Éste no era una celebridad del boom ni un periodista *rockstar* tipo Jaime Bayly. Era un *youtuber*. El jovencísimo chileno Germán Garmendia no sólo tuvo el *evento más asistido* de la Filbo en años sino que además lideró, de lejos, las ventas de la feria con su libro, *Chupaelperro* (2016). La intelectualidad tradicional colombiana no podía explicarse cómo un libro que no tratara de temas “serios” (literatura, historia, política, periodismo al menos), escrito por alguien que no fuera un escritor “de verdad” hubiera sido el plato fuerte de la Filbo, espacio máximo de la institucionalidad literaria. Las críticas consistieron en interpretar el fenómeno como prueba de que: los jóvenes están perdidos en la banalidad de los *media* y de que no leen los clásicos obligatorios por su pereza mental y falta de formación lectora; las casas editoriales publican lo que sea con tal de hacer dinero; cualquiera puede escribir un libro y cualquier cosa puede ser considerada un libro. La institución literaria se sintió insultada y para redimir su orgullo insultó a los lectores ya perdidos quienes respondieron con un argumento difícil de rebatir: Garmendia los representa y los aconseja.

¿No han sido esas dos de las funciones más importantes del intelectual en América Latina a lo largo del siglo XX? ¿La de representar a los que no tienen acceso al poder, a la letra?, ¿la de dirigirlos? Si un *youtuber* cumple estas funciones pero *no* es

considerado un intelectual—ni un escritor—, ¿cuál debe ser la función del intelectual hoy en día y quiénes son los intelectuales? ¿Cómo se definen dichas funciones? ¿Cómo se establecen las nociones que tenemos de la literatura, los lectores y los escritores? ¿Qué hace que unos medios de expresión y quienes los enuncian sean más legítimos que otros? Y, muy importante: ¿qué papel cumplen la literatura y el escritor en todo esto?

Desde el campo literario se han articulado nociones sobre las funciones sociales, morales y políticas del intelectual y del escritor que definen el modo como abordamos y nos relacionamos con la literatura, los escritores y los intelectuales. La hipótesis de esta tesis es que la representación del escritor como personaje principal, en la narrativa canónica de los Andes y el Cono Sur del siglo XX, es una de las estrategias discursivas más efectivas con la que, desde la literatura misma, se *legitima* y se *cuestiona* la figura del intelectual (independientemente de las funciones epocales que se le atribuyan) como esencia universal, como sujeto moral y socialmente excepcional.

Desde obras fundacionales como *Amalia* (1851) de José Mármol, *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana o *María* (1867) de Jorge Isaacs, hasta novelas contemporáneas como *2666* (2004) de Roberto Bolaño o *El camino de Ida* (2014) de Ricardo Piglia, pasando por *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos o *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, a la ficción Latinoamericana la invaden personajes intelectuales: abogados, médicos, pedagogos, historiadores, escritores, poetas, críticos literarios. Estos personajes masculinos se caracterizan, además, por articular y/o representar proyectos políticos o culturales que superan sus intereses individuales: la modernización del continente, la realización del destino nacionalista o socialista o revolucionario del Estado, el

desmantelamiento de conspiraciones estatales, etc. Esos proyectos han sido entendidos como intrínsecamente buenos, por su carácter hegemónico o contrahegemónico, y planteados como fuerzas que van más allá de intereses personales en tanto que buscan el bienestar colectivo. Quien los represente y realice, entonces, debe encarnar esos mismos valores despersonalizados. Es por eso que el intelectual, como personaje ficcional en América Latina, ha sido representado como sujeto moral y socialmente superior y su excepcionalidad ha sido a la vez retratada como su rasgo intrínseco<sup>1</sup>.

Si bien los personajes intelectuales dedicados a profesiones variadas (derecho, historia, pedagogía, religión, arte) siguen apareciendo, con la profesionalización del escritor, comienzan a proliferar a lo largo del siglo XX en el subcontinente las representaciones ficcionales del escritor en sus diversas ocupaciones: poeta, periodista, novelista, profesor, traductor, crítico literario. No obstante, aunque esa profesionalización es la razón por la que la figura del escritor comienza a ser representada en las actividades que lleva a cabo como trabajador, a la vez es el motivo por el que esos personajes son legitimados antes que nada como intelectuales. La profesionalización del escritor no era bien vista—por los mismos escritores profesionales—porque el intercambio económico que la caracteriza (vender un producto para el consumo masivo) contradice su voluntad aristocratizante (Montaldo 81, Haymes 84-90). De ahí la imperancia por retratar a un personaje protagónico masculino lo suficientemente inteligente, para abstraer las

---

1. La superioridad moral, en términos generales, no indica necesariamente el buen comportamiento o conducta de estos personajes—muchos de ellos, de hecho, hacen cosas que se pueden pensar como amoraes: son ladrones, adictos, mitómanos, etc. Sin embargo, ellos portan una verdad o un conocimiento sobre el bien y el mal o sobre lo bueno y lo malo del ser humano y la sociedad que los hace diferentes a los demás. Esa verdad o conocimiento puede coincidir con los valores hegemónicos de la sociedad en la que están inscritos (i.e. principios nacionales) o pueden estar en contra (i.e. principios capitalistas).

necesidades de su sociedad, desinteresado, para usar su poder escrito en pro de los que no tienen acceso a éste (o de un propósito que supera su voluntad personal), y moralmente superior, para articular valores sociales y políticos hegemónicos (o contrahegemónicos), siga operando en la personificación del escritor casi hasta finales del siglo XX—pese a que, para esta época, la profesión de escribir haya alcanzado sus etapas más avanzadas en el continente hispanohablante.

Con el paso del siglo XIX al XX la industrialización, el capitalismo, la tecnificación y el crecimiento urbano se asientan en América Latina propiciando una división en las labores que el letrado (hombre de Estado) llevaba a cabo como detentador del poder: política y escritura. Ambas áreas se profesionalizan: políticos y escritores. No obstante, quien va a seguir encargándose de la dirección ideológica y moral de su sociedad a través de la escritura va a ser el intelectual. Para Ángel Rama, desde los orígenes de América Latina, la palabra escrita se establece “como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario” (43). Y es a través de ella que se ordena la ciudad, física y simbólicamente, como centro del poder. La ciudad letrada es la representación del poder ejercido a través de la escritura: “hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder” (57). A todos estos ejecutores de la letra (la palabra escrita) Rama los denomina intelectuales o letrados, indistintamente. La intercambiabilidad de términos en él y otros críticos se debe a que tanto el letrado como el intelectual llevan a cabo labores relativas a la letra y al poder: administrativas,

pedagógicas, eclesiásticas, políticas. La diferencia radica precisamente en el tipo de relación que se establece entre la palabra escrita y el poder. El letrado viene a ser quien en su escritura no traza un límite entre la literatura y la ley estatal, mientras que el intelectual, y debido a la división del trabajo moderna (política, literatura), es el que usa la literatura como campo discursivo estético (Ramos 70). En el momento en que la literatura se autonomiza del poder estatal, las funciones del letrado, política y escritura, se ramifican en profesiones independientes (políticos y escritores profesionales). Esos escritores profesionales, que fueron los primeros intelectuales modernos en el subcontinente, heredan de la élite política de sus predecesores la potestad moral directiva de su sociedad. De ahí que, aunque autónomos del Estado, su relación con la política no cese sino que se transforme.

Si la dirección moral y política durante la Colonia estuvo a cargo de los sacerdotes—por sus lazos con la religión y el rey—la de la República estuvo al mando de los letrados—por sus lazos de clase con el poder político y militar. A fines del siglo XIX la demografía aumenta y con ésta el ingreso a la universidad de una parte de la población antes marginada. La educación se convierte no sólo en el medio más efectivo de asenso social sino también en el espacio de formación de intelectuales que, además de los campos de trabajo en los que se desempeñaban como letrados (administrativos, públicos, políticos), comienzan a operar en dos áreas autónomas del poder estatal: el periodismo y la educación (102). Rama detecta que en estos dos espacios, sobre todo en el académico, se comienza a desarrollar “un espíritu crítico que buscará abarcar las demandas de los estratos bajos, fundamentalmente urbanos, de la sociedad, aunque ambicionando, obsesivamente, infiltrarse en el poder central pues en definitiva se lo siguió viendo como

el dispensador de derechos, jerarquías y bienes” (103-4). Es desde la escritura de ese espíritu crítico que el intelectual articula su conducción moral, ideológica y social que lo hace tan poderoso: puede oponerse al poder estatal pero dentro de la institucionalidad de la escritura, la cual no cuestiona ni ataca sino que reproduce para mantener su voluntad de poder.

La literatura es uno de los espacios más fértiles y deseados para el ejercicio del poder escrito del intelectual. En ésta no sólo encuentra el medio más eficaz para transmitir su ideología, también para legitimarse como guía de su sociedad. No por otra cosa la literatura se sacraliza al punto de reemplazar el concepto de Bellas Letras, que era accesible sólo a la élite culta, para pasar a representar y definir lo nacional (118-9). La literatura, así vista, puede ser definida desde el concepto de discurso de Michael Foucault:

(...) el discurso—el psicoanálisis nos lo ha mostrado—no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto de deseo; pues—la historia no deja de enseñarnoslo—el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (15).

Esto es particularmente cierto cuando, en este contexto del surgimiento del intelectual y el declive del letrado, el escritor inicia su proceso de profesionalización en la América hispana. Con la escritura, el intelectual hereda del letrado la noción de superioridad moral y social intrínseca de quienes escriben de forma directiva. A la vez, en el espacio desde donde éste se enuncia, la ciudad, la modernidad se ha asentado mostrando su lado negativo: la deshumanización ocasionada por la hibridación entre la industrialización, el capitalismo, la tecnología y la primacía de lo nuevo y el progreso. El intelectual encuentra en la ciudad vértigo—que lo fascina—a la vez que marginación—

que lo lleva a cuestionar y a criticar el sistema socioeconómico que lo oblitera. La modernidad privilegia valores como el consumo, la frivolidad y lo reemplazable que el intelectual, asentado en la estabilidad de lo escrito, no puede controlar y que por eso mismo amenazan su existencia, su poder. A la vez, el escritor ha hecho su entrada definitiva a la fuerza de trabajo en la venta de crónicas urbanas a periódicos de gran tiraje. La paradoja no es poca: trabajar para la mano derecha del sistema que lo amenaza ontológicamente y remunerarse del mismo—como cualquier otra ocupación (y persona) asalariada. ¿Cómo mantener su poder intelectual cuando su profesionalización, que lo hace dependiente del mercado periodístico, amenaza el fundamento mismo de su excepcionalidad? En la profesionalización misma.

Graciela Montaldo, en *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, asegura que el cronista finisecular no tarda en aristocratizar su espacio profesional y que lo que logra Rubén Darío, uno de los escritores más profesionales de la época y a la vez de los más aristocratizados, es adaptar el arte a las dinámicas y formatos de las industrias culturales: “incorporó el arte al mercado pero al mismo tiempo mantuvo la ilusión de un cierto <aura> que los textos autorreflexivos y herméticos explicitaban como discurso hegemónico” (81, 89). Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, en su análisis discursivo de las crónicas modernistas, explica cómo estos primeros escritores profesionales del subcontinente logran aristocratizar(se) desde los productos que venden al mercado resolviendo la paradoja misma entre su situación laboral y voluntad de poder. Elaboran un entramado de estrategias discursivas que los legitiman como intelectuales dentro de la narrativa misma de las crónicas que venden. Esas estrategias discursivas son elaboraciones retóricas al interior de la ficción que

apuntan a legitimizar ciertas nociones como intrínsecas pero que en sí son construcciones culturales: como la del valor estético de la literatura o la superioridad del intelectual. Del rastreamiento que Ramos realiza de ese entramado de discursos de legitimación que el escritor modernista articula<sup>2</sup>, noto que hay dos estrategias que van a reproducirse en la narrativa del siglo XX suramericano: la del sujeto literario y la de la retórica del desinterés (55, 60).

El *sujeto literario* es la figura que surge en el sistema literario moderno y que hace uso de éste para expresar su crítica a la modernidad. La emergencia de esta figura se da como respuesta a la voluntad modernizadora del letrado—que impone un modelo de “hombre lógico” en su escritura a través de la exclusión de lo irracional—, y consiste en una mirada crítica a la modernidad desde “el ideal de la informalidad, de la indisciplina, y a veces incluso de la transgresión y locura” (55). De este modo, el surgimiento del sujeto literario habla tanto de la formación de un espacio literario, que se opone al sistema de escritura puramente racionalizador y sustentado en la figura del “hombre lógico”, como del material del que está hecha su voz crítica: “cargada de valor ‘espiritual’ precisamente en un mundo desencantado y mercantilizado” (55). Así visto, en la construcción retórica de un “yo”, que se opone a lo que critica (imperialismo, “hombre lógico”) y que se erige a sí mismo en el sustento espiritual de la “crisis” que dejó el proyecto racionalizador de la modernidad, el sujeto literario opera como estrategia de legitimación intelectual del

---

2. Entre ellos Ramos rastrea los siguientes: la retórica del paseo a partir de la que reconstruye la fragmentación que ha dejado la modernidad en la ciudad, la marginalidad del exiliado desde la que mira al otro y critica la racionalización, la construcción de un nosotros latinoamericano o “hispanoamericano” en oposición de un ellos norteamericano o racionalizador y capitalista, la figura del desastre que simboliza lo que la racionalización ha dejado en la ciudad ya irrepresentable, el embellecimiento del otro subalterno que puede ser el indigente o la prostituta—figuras con las que el cronista busca identificarse en su calidad de exiliado—, la antítesis, entre máquina vs libro, Estados Unidos vs América Latina, pasado vs presente.

escritor modernista ya que, en su propia representación, sustenta discursivamente la autonomización del sistema literario del sistema legal (derecho) definiendo la literatura como discurso crítico de la modernidad (González 79, Ramos 56, 55, 58-62).

La autonomización de las letras del poder estatal termina de llevarse a cabo cuando finalmente logran su institucionalización académica a fines del siglo XIX con la apertura de facultades dedicadas al estudio de la literatura y con la formación de las literaturas nacionales (Ramos 58-62, Rama 119). No obstante, las letras siguen siendo el medio más efectivo tanto para la dirección ideológica y social por parte del intelectual como para su legitimación como voz directiva. Como discurso crítico, la literatura es significada con valores otros a los que encarna la modernidad—así, la verdad, la permanencia, lo sublime—y su crítica es legitimada en la *retórica del desinterés*. En ésta, el proyecto crítico del sujeto literario se plantea como moral en tanto que se propone instaurar valores “verdaderos” y rectificadores:

El “desinterés” del “arte por el arte”, claro está, no debe confundirse con una postura asocial. El “desinterés”, la autonomía de la “razón práctica”, digamos, es lo que garantiza su autoridad como nuevo recinto de la moral que ha sido desplazada de la educación, entonces orientada a “fines” “prácticos”. Así la belleza, por no ser un “utensilio”, compensa el flujo desestabilizador (amoral) del dinero y de la vida “vacía” del “materialismo” reinante. La belleza, experimentada por una “minoría” selecta, compensa la “masificación” capitalista. Esta retórica anticipa la emergencia del arielismo, momento en que el sujeto literario—ligado a la defensa del “espíritu latinoamericano” contra el poder “material” de “ellos”—lograría desplazar el positivismo de su lugar rector en el educación, *institucionalizando* el “margen” de la literatura como crítica de la modernización (Ramos 60).

Ahora bien, el discurso del desinterés articulado por el modernismo evidencia la relación de sus escritores con el mercado en dos instancias. Por un lado, en el hecho de que uno de los objetivos principales por los cuales el sujeto literario articula su figura

desinteresada sea la neutralización de su dependencia del mercado señala la existencia de ese mercado y de esa dependencia. Por otro lado, en lo que el concepto de “desinterés” contiene de “interés”. Eso ha sido designado como “interés en el desinterés” por Pierre Bourdieu<sup>3</sup>. Para éste, la relación entre el campo literario/artístico y el campo de poder ocasiona dos tipos de jerarquizaciones: una heterónoma, donde domina el campo de poder, sobre todo el económico, y otra autónoma, donde domina el campo literario/artístico. Como el campo de poder engloba al literario/artístico, este último está en posición negativa, es decir, dominada. Es por eso que, por muy autónomo que parezca del campo económico, el campo literario/artístico está atravesado por sus leyes. Muestra de ello es la inversión de los términos de los principios de la lógica económica cuando se habla del campo literario/artístico: “quien pierde gana” o la “indiferencia a la economía” o el “desinterés” como criterio de autenticidad y legitimidad (39, 40). De este modo, quienes entran al campo literario/artístico, especialmente sus productores, están motivados por su “interés en el desinterés” (40).

De acá se desprenden dos cosas para el escritor modernista: que la legitimidad de lo que enuncia está sustentada en ese principio del desinterés. De ahí que, entre más desinteresado se muestre, más legítima se hace su voz espiritual como sujeto literario aún cuando esté sumergido en las dinámicas del mercado literario—periodístico o editorial. Y que el sujeto literario, por oposición misma a la modernidad pero como producto de ésta, es representado desde el reverso del progreso económico, desde la pérdida, desde el reducto del éxito que se encuentra en las esferas más bajas de la sociedad. La modernidad misma ha construido en ese reducto el campo de legitimación del sujeto literario porque

---

3. Mi traducción de “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”.

lo que éste encuentra en las masas caóticas es precisamente su propia marginalidad al sistema. Desde la pérdida, sin ser él mismo un perdido porque como sujeto moderno razona y como burgués toma distancia de los valores de “la masa”, el sujeto literario se dota a sí mismo de superioridad moral, capaz de guiar a esos a los que entiende y con los que se identifica: “el gran tema modernista es la figura del sujeto moderno, especialmente del poeta o el artista, que intenta articular su identidad conflictiva en el contexto variable del mundo volátil del presente” (Montaldo 101). El interés en la misma retórica del desinterés del sujeto literario consiste entonces en la ganancia de su legitimidad como figura intelectual, que es puramente moderna.

La retórica del desinterés y la figura del sujeto literario siguen operando en la narrativa suramericana en español del siglo XX en la representación del escritor como personaje principal. Éste es una de las estrategias discursivas de legitimación intelectual más eficientes de los escritores porque desde ahí alimentan la noción de su superioridad moral y social intrínseca a la vez que neutralizan su relación con el mercado. Esa voluntad legitimatoria sigue estando ligada, como en sus inicios, al proceso de profesionalización del escritor en el subcontinente. Dicho proceso se hace muchísimo más eficaz ya que el escritor no sólo se remunera de la escritura de crónicas o notas periodísticas, sino también de trabajos relacionados con la literatura: clases, conferencias, traducciones, edición, etc., llegando a desempeñarse en estos con exclusividad. No en vano una de las constantes del personaje escritor analizado en el corpus de esta tesis es que muestra algún tipo de relación con el mercado literario: ya sea para criticarlo o para ceder a sus dinámicas. No obstante, a la vez que avanza su profesionalización, se fortalece su voluntad de poder discursivo que a lo largo del siglo solo encuentra

realizable en la literatura—esto, a mi parecer, va a cambiar a finales del siglo con el auge del internet. Es por eso que el análisis de la representación ficcional del escritor es tan importante: ésta muestra los discursos con los que el escritor se legitima intelectualmente a la vez que revela el avance de su profesionalización.

\*\*\*

La noción de “escritor profesional” en la América hispanohablante es problemática por el mismo proceso de profesionalización del escritor y por la manera en que éste lo asume. En cuanto a lo primero, el mercado literario se ha asentado lenta y restringidamente, imposibilitando que el escritor pueda vivir *exclusivamente* de lo que escribe. En cuanto a lo segundo, por la misma voluntad de legitimarse como voz moral y socialmente superior, el escritor no asume abiertamente su profesionalización y muchas veces problematiza el término mismo. Sin embargo, podemos hablar de un proceso de profesionalización del escritor, pese a las limitaciones del mercado literario, y definir al escritor como profesional, pese a la reticencia de muchos por denominarse de ese modo.

La profesionalización del escritor en Hispanoamérica se consolida a medida que éste, para devengar dinero, se sumerge en el mercado periodístico, literario y académico a lo largo del siglo XX. Hay tres acepciones de la profesión que se pueden acuñar del proceso que se da a lo largo de este periodo a medida que aparecen más recursos de sustento económico para el escritor relacionados con la escritura literaria y a medida que éste se hace eficiente utilizándolos. La primera acepción, la más obvia y determinante, es la del lucro. La remuneración por lo escrito se origina, a principios del siglo XIX, en la prensa y se expande a lo largo del XX a otras áreas como la editorial y la académica. La segunda acepción es la de la ocupación (o trabajo de tiempo completo) y se define

cuando el escritor, debido al asentamiento del mercado literario durante la primera mitad del siglo XX, logra emplearse principalmente en las plazas que éste ofrece y no en otros campos ajenos a la literatura como el derecho o la diplomacia. La última acepción es la de la experticia, que, aunque se delinea claramente en la primera mitad del siglo XX, se va a consolidar durante la segunda mitad, y la definen la experiencia empírica del escritor en diversos campos laborales de la profesión y/o en la universidad. Todo ese proceso también da por sentado que cuando se habla de escritor profesional estamos haciendo referencia al que escribe literatura y no otras narrativas como la periodística o la crítica literaria, pese a que es a través de estos canales de trabajo que su profesionalización es llevada a cabo y pese a que éstas sean otras formas de escritura también profesionales.

La incorporación del escritor latinoamericano al mercado, que va a ser el periodístico, inicia a principios del siglo XIX—i.e., José Joaquín Fernández de Lizardi, Hilario Ascasubi (Ramos 64). Sin embargo, la sistematización de su profesionalización no pasa sino hasta finales de siglo cuando, con la generación modernista—Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julian del Casal—, se asienta un mercado competente para su escritura en la prensa que lleva al escritor a sustentarte o a querer sustentarse, en mayor o menor medida, de su trabajo escrito (Ramos 90, Rama 187, Montaldo 81). Como lo vio Manuel Gálvez, citado por Ángel Rama en *La ciudad letrada*:

Con mi generación aparece en la Argentina el tipo del escritor profesional. No quiero decir del escritor que vive sólo de las letras, porque este fenómeno es desconocido aquí, salvo entre los autores de teatro, sino del hombre que se dedica principalmente al trabajo literario, que publica libros con regularidad y que, aunque no intente vivir con sus ganancias de escritor, o de periodista, trata, por lo menos, de ayudarse con ellas (188).

Acá podemos hacer algunas observaciones sobre los inicios de la profesionalización. Primero, hay un mercado establecido para las novelas por entregas en el periódico que, aunque inicia a principios del siglo XIX, tiene un gran auge en las décadas del 10 y del 20—por el crecimiento urbano que abre las puertas de la oferta y la demanda. Las novelas por entregas y los folletines son un nicho de trabajo para el escritor. Otro nicho va a ser la crónica urbana, que es lo que el escritor modernista vende principalmente a periódicos de gran tiraje, como *La Nación* en Argentina, y que tratan básicamente de sus experiencias en grandes ciudades como Nueva York, París, Ciudad de México o Buenos Aires. La crónica, escritura principalmente en prosa, es fundamental en el proceso de profesionalización del escritor porque ahí encuentra la forma de conciliar su proletarización y voluntad aristocrática. La poesía, que es el género privilegiado por los escritores de la primera mitad del siglo XX, por su mismo hermetismo y por los usos exclusivistas que los escritores hacen de ésta, es excluyente: en ella no pueden entrar quienes no están debidamente entrenados. De ahí que la figura del escritor profesional, aunque esté sujeta desde sus orígenes a la narrativa literaria y a la periodística (estas crónicas mezclan la escritura ficcional y de reportaje), va a ser reconocida por su labor literaria y no periodística: es el “hombre que se dedica principalmente al trabajo literario”. Si recordamos bien, la literatura se articula como el discurso privilegiado del intelectual en el momento de su autonomización del Estado porque es con ésta con la que ejerce su poder de significación. Por lo mismo, la definición del escritor profesional va a estar dada por su relación con la literatura a lo largo del siglo. Esto se deja ver con más claridad cuando, por ejemplo, a los periodistas o a los críticos literarios los identificamos desde estas profesiones y no como escritores profesionales aunque lleven a cabo una

escritura también profesional.

Con la crónica y las novelas por entregas y el folletín, la narrativa (no la poesía) no solo se define como la escritura de la profesionalización del escritor, también determina su legitimación como intelectual. Con la crónica el escritor logra acercarse a públicos lectores populares que, en términos de Mahieux, son sus principales clientes (23). Con el aumento de novelas de aventuras y sentimentales en las primeras décadas del siglo XX pasa lo mismo. De ahí que el lector adquiriera tanta importancia no solo para la profesionalización del escritor en cuanto cliente, sino también para su objetivo letigimatorio a lo largo del siglo: él va a ser quien, en definitiva, lo apruebe—o no.

Por otro lado, la profesionalización no implica un sustento total y exclusivo de la escritura literaria (eso sólo pasa con el boom) sino sobre todo la voluntad del escritor por vivir de lo que escribe: “aunque no intente vivir con sus ganancias de escritor, o de periodista, trata, por lo menos, de ayudarse con ellas”. Por la misma incipiencia del mercado y las limitaciones que esto le trae al escritor para poder vivir de su escritura, para Beatriz Sarlo la profesionalización del escritor “se trata más bien del proceso de indentificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos y *a la vez* escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirman su identidad social” (40). Dos acotaciones. La práctica de la literatura debe ser entendida como una variedad de oficios relacionados a la literatura y que surgen con el afianzamiento del mercado literario en las décadas del 10 y del 20. La profesionalización y, consecuentemente, la identidad social del escritor como tal, entonces, tendrían que ver más que nada con el afianzamiento de esos trabajos—y no tanto con la escritura literaria como *vía única* de sustento económico. De ahí también que, para ese entonces, el término

“escritor” comience a usarse para designar más certeramente a quienes se dedican al quehacer literario que otros términos como literato, letrado, intelectual o poeta. Si bien estos implican que estos sujetos se dedican a la escritura, también indica que lo hacen parcialmente.

Durante este periodo, en el que tuvo cabida la vanguardia histórica y en pleno proceso de asentamiento del mercado literario—periodístico y editorial—, estos trabajos comienzan a formalizarse. Para la época de Jorge Luis Borges y Roberto Arlt la escritura profesional sigue estando determinada por la publicación de crónicas en periódicos de gran tiraje pero especialmente por el auge del folletín y las novelas por entregas. Sin embargo, aparecen varias revistas culturales, entre las más significativas están: *Proa*, *Martín Fierro*, *Claridad*, *Los pensadores*, que, aunque de poco tiraje, van a afianzar otros campos de trabajo para el escritor: traducciones, ediciones y direcciones de revistas. Desde que son los mismos escritores, como Borges, quienes dirigen y editan dichas revistas, éstas van a darles más libertad de publicar otro tipo de textos de corte mucho más literario que las crónicas, como manifiestos, poemas, cuentos o traducciones. No obstante la voluntad por publicar poesía, la narrativa en prosa sigue consolidando el proceso de profesionalización del escritor. Esto es particularmente cierto porque, además, el apogeo de la novela por entregas en periódicos, en folletín y en colecciones literarias consolidan un público lector masivo con temas sentimentales, de aventuras o sociales. El éxito de este tipo de publicaciones no solo lo determinan los temas que cubren sino los precios asequibles para las clases baja y media, su principal público lector (Ferreira de Cassone). Estos folletines y libros fortalecen las pequeñas editoriales argentinas, populariza los títulos de las colecciones—que se especializan a su vez en subgéneros

literarios—y amplían el espectro laboral del escritor profesional en traducciones, edición y dirección de colecciones (Horacio Quiroga, por ejemplo, con “El cuento ilustrado”), y en la escritura ficcional de un género literario popular:

Para que se tenga una idea de la cantidad de publicaciones semanales populares de ficción que se publicaron entre 1915 y 1925: Ediciones mínimas (1915-22) publica folletos de 15 o 20 páginas con textos de Payró, Guido Spano, Ingenieros, Fray Mocho Wilde, Fernández Moreno, Almafuerte, Lugones y literatura sentimental o costumbrista; La Novela Semanal (1917-1922) publicó 262 números, con narraciones de Lynch, Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas, Arturo Cancela, Enrique Larreta, Horacio Quiroga; El Cuento Ilustrado (1918), dirigido por Horacio Quiroga; La Novela del Día (1918-1924) editó 331 números, publicando por entregas casi todas las novelas de Hugo Wast y cuentos de Lynch, Quiroga, Mateo Booz, Manuel Ugarte, Roberto Giusti; Ediciones Selectas América (1919-22), dirigida por Samuel Glusberg, publicó 50 números, con textos de Ingenieros, Almafuerte, Gerchunoff, Fernández Moreno, Capdevila, Arturo Cancela, Payró, Alfonsina Storni, Quiroga, Enrique Banchs, Giusti, Lynch, Rojas y Luis Franco; La Novela Nacional (1920-22) editó 85 números; La Novela Porteña (1920-23) editó 55 números; La Novela de la Juventud (1920-22) editó 73 números; Los Pensadores (1922-24, en que se convierte en revista literaria), dirigida por Antonio Zamora, editó 100 números (Sarlo 51).

Estos dos espacios de profesionalización del escritor—revistas con editoriales que publican en cantidades reducidas y revistas con editoriales que publican masivamente—no van a convivir armoniosamente. Detrás de las confrontaciones estéticas e ideológicas entre Florida y Boedo hay una tensión en cuanto al mercado literario y la profesionalización del escritor. Para la vanguardia, la venta masiva de novelas es relativa a la mala calidad del producto literario debido a que el objetivo del escritor es lucrarse y satisfacer el gusto de la “plebe”. Esa falta de desinterés en el arte constituye no solo la mala calidad de la obra sino también la bajeza moral del escritor profesional (así lo denomina), y lo representa, sarcásticamente, bajo figuras como la del rufián o la prostituta (Haymes 86). No obstante, los escritores de Florida necesitan del mercado literario, no tanto para lucrarse como para legitimarse como escritores. De ahí que

sofistiquen la promoción de sus novelas en críticas y “avisos publicitarios de libros, librerías y editores”, establezcan leyes de derechos de autor y propiedad intelectual y se propongan cambiar el gusto mercantil del lector (Haymes 82, 90, Sarlo 47). A la vez que rechazan el mercado y sus prácticas, priorizando la exclusividad del arte, los escritores de la vanguardia entienden que la venta de sus obras es fundamental para su reconocimiento como escritores y para su legitimación como intelectuales: es el lector su principal legitimador, pero no quieren dialogar con el vulgo, como lo hicieron los cronistas o sus coetáneos boedistas. Como sus lectores ideales son poquísimos, se proponen cambiar el gusto mercantil del lector. Llevan a cabo esa tarea interpeándolo y expandiendo sus ideas acerca de la bajeza de la literatura comercial y de los escritores profesionales.

Con la diversificación laboral de la práctica literaria que genera la edición de revistas y de libros y la ya establecida en la prensa con crónicas y novelas por entregas, se puede observar dos constantes: el mercado literario del momento lo constituyen la prensa y la editorial y la identidad social del escritor dedicado al quehacer literario, como trabajo de tiempo completo, queda más que definida—aunque muchos escritores se burlen de y no acepten el carácter profesional del escritor. De ahí que podamos hablar de la germinación de la tercera acepción de la profesionalización del escritor en estos momentos tempranos y florecientes de su profesionalización: la experticia.

La noción del escritor como experto parece provenir de las etapas más avanzadas de su profesionalización cuando, en la segunda mitad del siglo XX, por sus conocimientos especializados en literatura, es invitado a dar congresos o cátedras en universidades o contratado para escribir en revistas culturales o literarias o periódicos. Sin embargo, la prologación de libros, la dirección y edición de revistas y colecciones

literarias y los ejercicios de crítica o análisis literario, que realiza desde las primeras décadas del siglo XX, dan cuenta de dos cosas. Por un lado, demuestran que el escritor es experto en sus áreas de trabajo, es decir, que sabe: editar, traducir, prologar, escribir literatura, etc. Por otro lado, demuestran que el escritor no solo sabe hacer sino que abstrae su saber en conocimientos descriptivos y prescriptivos sobre ese saber. Así, además de cómo escribir literatura, el escritor sabe por qué, para qué y desde dónde la escribe, sabe *sobre* literatura. Esos conocimientos críticos, que demuestran la experticia del escritor profesional, se desarrollan durante la primera mitad del siglo en el límite entre la academia y la práctica del quehacer literario, en el ensayo, la reflexión metaliteraria y las conferencias—que se convierten, a su vez, en otra fuente de ingresos para el escritor profesional.

El análisis literario se desarrolla en dos espacios en América Latina: en los departamentos de filosofía y letras y en el quehacer literario. Muchos de esos departamentos emergen a fines del siglo XIX debido a, como ya se mencionó, la autonomización de la literatura del Estado. Si bien la oratoria y el buen decir continúan siendo áreas de estudio, sobre todo para el derecho, el análisis literario académico apunta a estudiar otros aspectos de los textos como, por ejemplo, sus características identitarias nacionales y continentales. De esto hablan las primeras historias de la literatura latinoamericana llevada a cabo por académicos de la época: Mariano Picón Salas y Pedro Henríquez-Ureña. Sin embargo, la academia como el espacio más legítimo para abordar la literatura no comienza a concebirse sino hasta mediados del siglo XX debido al aterrizaje disciplinar de la crítica literaria como área de estudio “con pretensiones de científicidad” (Aguilar 685). La llegada, aunque tardía, del formalismo ruso a la

academia latinoamericana fue fundamental para comenzar a concebir la literatura como objeto de estudio y la crítica y la teoría literarias como las herramientas más eficaces para el análisis científicista de la literatura. De ahí que los críticos literarios seamos entendidos como expertos no solo en literatura sino también en crítica y teoría literarias y nuestra escritura especializada esté legitimada en éstas.

Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX los escritores llevan a cabo reflexiones sobre la literatura en espacios no académicos o que están en el límite entre la escritura literaria y la académica. La reflexión metaliteraria (el personaje escritor, para no ir muy lejos, es un buen ejemplo de esa posibilidad cuando reflexiona sobre la literatura o sobre la escritura o sobre sí como escritor), las crónicas, los manifiestos o los artículos de prensa dan cuenta de esa tradición de análisis literario que demuestra la experticia del escritor profesional desde el quehacer de su oficio. La más fuerte de esas áreas ha sido el ensayismo que al cubrir temas morales e identitarios, ha estado obligado a pensar la función de la literatura. Desde Alfonso Reyes, hasta Beatriz Sarlo pasando por Pedro Henríquez-Ureña, Jorge Luis Borges, Mariano Picón-Salas y Octavio Paz, el ensayismo ha sido un gran esfuerzo por pensar la literatura en el límite entre la escritura académica y la literaria.

Esos esfuerzos por hacer crítica literaria desde espacios no académicos definen la experticia del escritor profesional en su quehacer literario, en su experiencia empírica: en “una prueba o un ensayo conscientes [y] (...) en la conciencia de un efecto o estado (...) [que asume] un significado más general, con una inclusión más deliberada del pasado (lo probado y lo ensayado) para designar un conocimiento derivado de acontecimientos reales, así como de una observación particular” (Williams 117). Mientras que la

experticia otorgada por la universidad retoma el punto donde la experiencia generaliza saberes para llevar a cabo una “aplicación consciente de principios o ideas orientadores, a los que se llega por el razonamiento o son controlados por él” (118). De ahí la importancia de la crítica y la teoría literarias en nuestro campo.

Los escritores del boom fueron leídos, tanto por públicos académicos como por inexpertos, no sólo inaugurales de la literatura “realmente latinoamericana”, sino también como los primeros escritores expertos en literatura—lecturas que o pasan por alto a Borges o lo integran al boom. Debido al discurso crítico que usan y ante la imposibilidad de negar su relación con el mercado (son *best-sellers*), generan la impresión de ser los primeros escritores que, además de profesionales, son expertos en literatura, en el sentido de “la aplicación consciente de ideas o principios”. Esto se debe a que, lectores como son no solo de literatura sino también de crítica y teoría literaria, cruzan el límite del ensayismo hacia el lado de la retórica académica con generalizaciones sobre la literatura latinoamericana, sobre su pasado, presente y futuro. Sin embargo, la experticia de los escritores del boom proviene especialmente de su experiencia en el quehacer literario y su voluntad científicista es puesta en duda cuando, en vez de llevar a cabo un análisis descriptivo de las letras del subcontinente en sus ensayos, revelan una inmensa voluntad por prescribir su propia creación literaria como ejemplo paradigmático de las letras latinoamericanas.

La experticia de los escritores del boom tampoco es novedosa en cuanto al tema que tratan: la novela. No hay que olvidar el esfuerzo de Macedonio Fernández por pensar no sólo la forma de la novela sino también de la narrativa realista, que es la que predomina en la modernidad, en *Museo de la novela de la Eterna* (1967, póstuma). Por

otro lado, en parte porque la narrativa es el género que define la profesionalización del escritor en América Latina, es decir, es lo que más se escribe, es también lo que más se estudia, especialmente en la segunda mitad del siglo XX. La narrativa es la que más se escribe porque es la que más vende, y esto no sólo es cierto para el boom latinoamericano, sino para todo el proceso de profesionalización del escritor: crónicas, novelas por entregas, colecciones de literatura, etc. Lo que sí habría que reconocérsele al boom, y más que al boom a su popularidad editorial, es la revitalización de los departamentos de español y portugués en Estados Unidos, y de filosofía y letras en América Latina (Cruz 92-4). El estudio de la literatura latinoamericana no sólo se prioriza en estos espacios académicos sino que se establece como plaza laboral fuerte para el escritor de fin del siglo XX. Por otro lado, el boom va a transformar el mercado editorial no solo en la transición de editoriales en multinacionales sino también en el uso de los medios masivos para la promoción de sus novelas y sus figuras célebres. Si bien las vanguardias adoptaron las prácticas de venta y publicidad de la industria cultural, el boom se va a acoplar a las dinámicas del la industria del entretenimiento a tal punto que éstas se erigen como el paradigma de la identidad y del reconocimiento de los escritores posteriores al boom (Haymes 82). Dicho de otro modo, ser escritor a partir del boom, y como paradoja de las limitaciones que el mercado literario continúa afrontando en Hispano América, implica en mayor o menor medida ser reconocido como figuras célebres por públicos masivos preferiblemente internacionales.

En esta etapa avanzada de la profesionalización, aunque el mercado masivo internacional se haya convertido en el objeto de deseo del escritor contemporáneo, la diversidad de labores va a seguir sosteniendo su profesionalización. Esto es

particularmente cierto por las limitaciones que el mercado literario sigue teniendo en el subcontinente y que no permiten que muchos escritores vivan *exclusivamente* de lo que escriben. El quehacer literario del escritor profesional de fines del siglo XX e inicios del XXI sigue operando dentro de los campos de trabajo que sus predecesores elaboran: revistas, periódicos, editoriales, conferencias, talleres, clases, traducción, crítica cultural, escritura de novelas. Sin embargo, pasar por la universidad para poder trabajar en alguna de esas áreas se impone como prioridad.

Los departamentos de estudios literarios se consolidan como una de las plazas laborales más recurrentes y estables del escritor contemporáneo (Piglia, Eltit, Rivera Garza y un larguísimo etcétera). Este último hecho indica varias cosas. Por un lado, que la universidad, por su carácter racional y científico, legitima la experticia del escritor profesional, evitándole la transición por las comarcas del puro empirismo. Así visto, la noción de experto que se establece con el escritor de las generaciones posteriores al boom desde la institución universitaria va a fundarse en un conocimiento basado ya no en la experiencia y el experimento, sino en “la aplicación consciente de principios o ideas orientadores”. Principios e ideas que están dentro de los conocimientos, teóricos y críticos, que aprende en su paso por la universidad. Por otro lado, que el acceso a plazas laborales va a ser mucho más accesible a quienes ostenten un título universitario por lo mismo que éstas comienzan a exigirlo. Oferta y demanda que se fragmenta aún más en campos mucho más especializados a medida que el mercado periodístico, editorial y académico crece, con lo que encontramos plazas de trabajo y de profesionalización de todo tipo: en edición, traducción, periodismo (cultural, político, deportivo, etc.), escrituras creativas (literatura infantil, literatura adolescente, etc.), crítica literaria

(colonial, del siglo XVIII y XIX, del siglo XX, del Cono Sur, México, el Caribe, Centro América, etc.).

\*\*\*

La profesionalización del escritor en América Latina puede ser vista como un proceso casi que evolutivo sin más obstáculos que las limitaciones que el mercado literario afronta y supera durante las décadas de su asentamiento y apogeo, dándole al escritor no sólo medios económicos de subsistencia sino también una identidad, una carrera profesional especializada y un estatus social. La profesión literaria, vista así, como cualquier profesión moderna. Sin embargo, otra muy distinta es la historia de cómo el escritor asume su propia profesionalización a lo largo del siglo<sup>4</sup>. Interesantemente, las generaciones posteriores al modernismo se apropian tan fuertemente de la amenaza que genera el mercado que, en los momentos más altos de su profesionalización, su voluntad por neutralizar o incluso negar su relación con éste es también altísima. Dicha voluntad se da a nivel discursivo y apunta no sólo a neutralizar esa relación, sino también a legitimar al escritor como intelectual, como voz moral y socialmente superior, guía ideológica y espiritual de su sociedad.

La noción de intelectual ha sido ampliamente analizada por intelectuales occidentales: Antonio Gramsci, Georges Duhamel, Julien Benda, Raymond Williams, Edward Said, Pierre Bourdieu, Michael Foucault, Jean Paul Sartre, Alfonso Reyes, Carlos Irburguren, Ángel Rama, Julio Ramos, Carlos Altamirano, Aníbal Quijano, David Viñas, Beatriz Sarlo, entre otros. En un plano muy general, Raymond Williams observa que el intelectual es el que se dedica a trabajos de pensamiento generales y, rastreando los usos

---

4. Excepto en algunos casos como el ya citado por Manuel Gálvez.

del término en Europa, lo define a partir de sus relaciones (clero) y sus oposiciones (lego, experto) terminológicas y ontológicas (188-90). En este mismo plano, Edward Said observa que el intelectual es sobretodo quien interviene públicamente legitimado en su conocimiento (11-18). Así, el intelectual es principalmente el que piensa, el que conoce, acerca de varios temas y opina públicamente sobre los mismos.

Esa opinión que emite y que tradicionalmente se ha pensado como una función meramente explicativa del intelectual, es problematizada por Antonio Gramsci quien, en un plano más específico, diferencia dos tipos de intelectuales: el tradicional y el orgánico. El primero recibe su nombre porque se inserta en formaciones intelectuales ya existentes que parecen representar una continuidad histórica ininterrumpida, una esencia universal, por lo que parece un intelectual independiente y autónomo de las relaciones sociales en las que se inserta (7). Mientras el segundo, recibe este nombre porque es orgánico a su clase, es decir, usa su conocimiento para pensar, organizar y expandir la clase en la que surge (5). Gramsci encuentra dos niveles dentro de esta categoría de intelectual orgánico: el de élite y el empleado especializado. El primero dirige y el segundo es dirigido (5, 6). La diferencia que Gramsci resalta entre el intelectual orgánico y el tradicional es de perspectiva porque, sugiere, ambas son formaciones determinadas por sus relaciones sociales.

Este punto va a ser explicado por Bourdieu, para quien el intelectual siempre va a tener un interés de clase, comenzando por su formación como esencia universal. Para Bourdieu, el intelectual forma unas cualidades en la acumulación de capital cultural (conocimiento, actitudes, habilidades) que parecen inherentes a su figura. Con dicha acumulación de capital cultural, el intelectual forma esas cualidades que son intangibles y

que parecen intrínsecas a él, como su prestigio social o su superioridad moral, pero que sólo existen si son reconocidas por otros. Esas cualidades son el capital simbólico con el que delimita el campo literario como esencia universal, como definición histórica. Tal delimitación corresponde a los intereses específicos del intelectual, que son intereses de la clase burguesa a la que pertenece. Como lo resume Bourdieu: los intelectuales “hold a specific power, the properly symbolic power of showing things and making people believe in them” (146). Así, cuando el intelectual es definido como el sujeto que *solamente* se dedica a explicar asuntos generales de su sociedad, hay que tener en cuenta que en el discurso que usa para “explicar” está influyendo, casi dirigiendo, lo que la sociedad piensa, comenzando por lo que ésta piensa del intelectual y sus funciones sociales. Foucault lo explica desde la relación misma entre la masa y el intelectual: éste hace parte del sistema de poder, burgués, cuando se erige a sí mismo como “agente” de la conciencia y del discurso, es decir, cuando se erige en intelectual politizado hablando por el pueblo. Y cuando habla por éste invalida su discurso y su saber, reproduciendo el sistema burgués que erige al intelectual, desde un principio y de nuevo, en agente discursivo y moral de su sociedad (79).

Esta definición del intelectual como formación social discursiva es particularmente útil para entender por qué la representación del escritor como personaje narrativo en Sur América apunta a legitimar la figura del intelectual—y sus proyectos políticos específicos—y no a asumir la profesionalización de la literatura. La relación entre el intelectual y la clase a la que pertenece (burguesía) es bastante compleja porque a la vez que reproduce sus intereses, está en posición dominada, lo que lo lleva a criticarla<sup>5</sup>.

---

5. Esto porque, como lo expliqué anteriormente, el campo de poder que es el económico, engloba a

Esa crítica es hecha en América Latina al sistema moderno y, como lo muestran Rama, Ramos y Montaldo, está hecha desde el mismo sistema, lo que refuerza el hecho de que el escritor profesional, como parte de éste, reproduzca sus valores. En esta paradoja van a estar los escritores hispanohablantes del siglo XX en tanto que trabajan para el sistema que critican y en su trabajo reproducen el sistema que los oblitera. Es por esto que el sujeto literario como el discurso del desinterés siguen siendo articulados a lo largo del siglo en la representación del escritor como personaje de novelas y cuentos: Arturo Cova, Autor/Presidente, Santiago Zabala, Emilio Renzi.

Con la representación del sujeto literario y de su uso de la retórica del desinterés, los escritores hispanohablantes de los Andes y el Cono Sur terminan de naturalizar la noción del intelectual como esencia universal, dotándolo de funciones específicas, de acuerdo con sus proyectos estéticos o políticos particulares. Así, las obras analizadas en esta tesis dan cuenta de un espectro bastante amplio de funciones intelectuales privilegiadas a lo largo del siglo: intelectual nacionalista, clerical, populista, comprometido, ético. Junto con la retórica del desinterés y del sujeto literario, cada una de esas representaciones intelectuales va a estar sustentada en un entramado discursivo (romanticismo, denuncia, antirealismo, periodismo, crítica literaria) que no sólo apunta a legitimar al escritor como intelectual, sino que además crea una dinámica de (des)legitimaciones culturales llevadas a cabo por el personaje escritor, legitimado como intelectual. Esa dinámica de (des)legitimaciones culturales es bastante moderna ya que se sustenta en la lógica de los opuestos, de la sustitución de lo viejo por lo nuevo, y en la superioridad intrínseca de lo que se legitima y viceversa. Esa dinámica consiste en

---

los demás campos que quedan dominados bajo su lógica (Bourdieu).

deslegitimar el pasado (o el futuro literario o lo que se vende o lo que no cumple con los postulados estéticos o morales privilegiados) para legitimar lo que se favorece: un tipo de escritor o de intelectual, un movimiento estético, una ideología política, una generación literaria<sup>6</sup>.

Con el boom, la dinámica moderna de (des)legitimaciones pasa del campo intelectual al profesional: el interés por legitimarse como intelectuales—aunque comulguen en un principio con el compromiso sartreano—pasa a centrarse en su legitimación como escritores. No obstante, y paradójicamente, la idea del escritor profesionalizado sigue sin asumirse del todo, como lo va a manifestar Julio Cortázar en su famosa oposición entre el escritor amateur y el profesional en la entrevista que da para la revista *Live* en 1974. En esta entrevista, Cortázar reproduce una noción que surge en las vanguardias y que desata una serie de ideas sobre la literatura comercial: el objetivo del escritor profesional es el lucro, como el objetivo del escritor no puede ser éste sino el desinterés, entonces el escritor profesional no es un sujeto moral ni socialmente superior

---

6. Esa dinámica está en el modernismo cuando sus escritores deslegitiman el proyecto modernizador del letrado poniendo su estética modernista como sostén cohesionador de la crisis espiritual y humana que la modernidad ha dejado a su paso. Con el centenario pasa algo un poco distinto pero que apunta al mismo objetivo legitimatorio. Sus escritores, en vez de deslegitimar estéticas predecesoras, como el naturalismo, el romanticismo o el modernismo, recurren a éstas para configurar el mundo de la “novela de la tierra” desde el cual consolidan el proyecto del escritor modernista articulado ahora desde la retórica nacionalista y de denuncia. Así, el centenario se legitima en la exaltación del nacionalismo y la denuncia, discursos con los que refuerza la oposición estética entre el nosotros nacional y el otro imperialista (o el otro marginal dentro de la nación) y con el que espera redimir, paradójicamente, la ausencia del Estado en el campo. La implicación de quien no comulgue con este propósito es deslegitimado como apátrida. La vanguardia argentina, por otro lado, deslegitima la estética centenarista y su proyecto intelectual nacionalista, así como la literatura de corte socialista de sus coterráneos (como el Grupo Boedo) por pecar de realistas, de politizados, de provincianos y de mercantiles. Ponen su estética “nueva” como paradigma del arte que debe ser: universal, permanente, desinteresado, racional (exento de emociones políticas); sugiriendo que el artista o el intelectual agente de dicho arte debe tener esas mismas cualidades. El boom, finalmente, con una “retórica *adánica*... con voluntad *edípica*” (Avelar 41), deslegitima tanto al canon europeo (busca reemplazarlo, ya no insertarse en él), como al modernismo y al centenario (por localistas y terrícolas) y a las vanguardias (por copiar la literatura europea). Ante esas “fallas” de su pasado literario, los escritores del boom legitiman su estética narrativa (urbana, universal, existencialista) como “origen” de las verdaderas identidad y literatura latinoamericanas, y su figura de escritor experto como la elegida para corregir la historia.

y por lo tanto su literatura, que es comercial, es de baja calidad (Haymes 84-86). Esta estela de supuestos contiene además una oposición difícil de sostener pero que fue usada con éxito por los escritores del siglo XX: lucro y ocupación. Si bien la profesionalización del escritor se sostiene en la triada: lucro, ocupación de tiempo completo y experticia, desde las vanguardias se intenta separar, a un nivel discursivo, lo económico de la identidad social del escritor. Así, el escritor enuncia que es escritor, que se dedica de tiempo completo a esta ocupación *pero* sin aludir al hecho de que puede hacerlo debido a que se emplea, se remunera, en las diversas áreas del quehacer literario. En cambio, el dedicarse de lleno a la literatura es puesto en términos de vocación, de imposibilidad de llevar a cabo otras actividades, de escritura amateur.

Esa dinámica moderna de (des)legitimaciones la van a seguir reproduciendo algunas generaciones posteriores al boom, como McOndo y el Crack, que esperan legitimar su narrativa y sus figuras como escritores “nuevos” en la deslegitimación del boom por obsoletos. Al mismo tiempo, van a introducirse en la tradición que niega el carácter profesional del escritor, aunque muchos de ellos operen en uno de los espacios más especializados de la profesión hoy en día: la universidad.

Con el cambio de mirada sobre la modernidad a finales del siglo XX, con la violencia sufrida en Suramérica por las dictaduras del Cono Sur, las guerrillas, el terrorismo paramilitar y el narcotráfico en los países de los Andes, y con la profesionalización avanzada del escritor latinoamericano, esa dinámica moderna de (des)legitimaciones deja de ser efectiva. De eso se van a dar cuenta escritores que asumen abiertamente su profesionalización, como Ricardo Piglia. Con la representación de personajes puramente profesionales (periodistas, críticos literarios) la legitimación

intelectual y profesional se articula desde otro espacio: la auto-reflexión profesional. En ésta no solo se asume la escritura profesional como es—en sus tres acepciones—sino que se cuestionan las narrativas que establecieron el campo literario y las figuras de escritor y de intelectual como esencias universales.

\*\*\*

Cada uno de los capítulos de esta tesis se detiene en el análisis del personaje escritor profesional, en obras canónicas argentinas, colombianas y peruanas, como estrategia de legitimación intelectual de la figura del escritor. Para lo cual, se analiza la relación entre los discursos legitimatorios usados por dichos personajes, los proyectos estéticos e intelectuales de las generaciones literarias en las que se inscriben sus autores, y las figuras intelectuales que esos personajes articulan.

En el primer capítulo, dedicado a *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera, analizo cómo Arturo Cova (el personaje poeta) construye su figura de intelectual populista y nacionalista en la articulación de discursos estéticos, como el romanticismo y el naturalismo. El protagonista, a medida que se sumerge en la selva, va desdibujándose como poeta en el agotamiento del tono romántico de su prosa para consolidarse, finalmente, como intelectual de denuncia en la narración naturalista de los hechos. El naturalismo y el propósito de denunciar el negocio del caucho, definen en el personaje de Arturo Cova lo que Foucault sugiere es el tipo de intelectual politizado: el que habla por el pueblo. Del mismo modo, José Eustasio Rivera, en las defensas que hace de su novela, se presenta ante todo como un intelectual nacionalista cuyo propósito más importante con su novela consistió en denunciar la explotación humana y natural de la selva amazónica.

En el segundo capítulo, centrado en *Museo de la novela de la Eterna* (1965, póstuma), del argentino Macedonio Fernández, analizo cómo las figuras de “Autor” y “Presidente” construyen una intelectualidad clerical en la transgresión de las funciones asignadas a los roles del lector-pasivo y del autor-activo, en un lector (muleta) que completa el trabajo de un autor (cojo) cuyo trabajo necesita ser completado. Estas figuras ejecutan el proyecto literario anti-realista de Macedonio que consiste en concientizar al lector de que está leyendo. Dicha concientización representa no sólo el proyecto vanguardista de universalizar la letras argentinas sino también su voluntad por cambiar el gusto mercantil del lector y por legitimar la intelectualidad clerical. El intelectual clerical, explicado por Julien Benda, es quien entiende que los valores intelectuales (justicia, verdad, razón) son estáticos (permanentes, no evolutivos, abstractos), desinteresados (no apuntan a objetivos prácticos) y racionales (sin la influencia de la emoción, el sentimiento o las pasiones). Concientizar al lector para la vanguardia argentina implica cambiar su gusto comercial (por novelas socialistas, policiales y rosa, que eran vendidas masivamente), por un gusto de élite capaz de valorar el arte universal, producido por la vanguardia y por artistas que entienden y representan los valores del intelectual clerical. Macedonio, por su parte, sustenta y representa dicha intelectualidad en un performance privado en el que borra el límite entre la ficción y la realidad y donde la figura de la isla representa la permanencia, el desinterés y la razón.

En el tercer capítulo, dedicado a *Conversación en la catedral* (1969), del peruano Mario Vargas Llosa, analizo cómo Santiago Zabala (personaje periodista), a través de su voluntad de compromiso intelectual termina legitimando una intelectualidad de corte ético. Una de las condiciones, según Sartre, para que el intelectual lleve a cabo su

compromiso político y social consiste en su desclasamiento (32-34). Esto es lo que hace Zabala a lo largo de la novela al salir del seno de una familia oligarca y corrupta y al casarse con una mujer del proletariado. En su caída voluntaria en las esferas del trabajo asalariado, en vez de radicalizarse en una ideología de izquierda, que es claramente como el compromiso intelectual fue llevado a cabo por la *intelligentsia* latinoamericana, el personaje se afirma como un intelectual ético. Cuando Santiago se reafirma como periodista y ve en esta profesión no sólo un medio de subsistencia sino también una forma de vida que le interesa y que lo identifica y desde la cual puede responder a las implicaciones que el poder que su familia, la nación y él mismo ejercen, se está definiendo como intelectual ético. Algo similar para con los escritores del boom: en un principio se subscriben al compromiso político definiéndose a sí mismos como intelectuales comprometidos. Sin embargo, su transición a una intelectualidad ética se ve no sólo en la distancia que casi todos toman del proyecto revolucionario cubano, sino también en la forma como, desde su experticia profesional, están reflexionando sobre la literatura y la figura del escritor: en propuestas de crítica literaria, en personajes profesionalizados.

En el último capítulo, dedicado a “Nombre falso” (1975), del argentino Ricardo Piglia, analizo cómo Ricardo Piglia (personaje crítico), a través de su discurso crítico literario, construye una figura de intelectual ético mucho más clara que la que aparece en *Conversación en la catedral* y consecuente con su profesión. A través del uso de la crítica literaria como estructura narrativa del cuento, Piglia-personaje hace una reflexión sobre el poder que el escritor tiene, desde su profesión, para configurar nociones de la literatura que se entienden como verdaderas y absolutas—como el canon o la autoría. Esa reflexión

sobre la profesión y sobre la figura del escritor está articulada en la historia que rompe con los límites de la realidad y la ficción al estar narrado en clave de crítica literaria. Con esta ruptura, el personaje además de erigirse en un intelectual ético, está legitimando la profesión de escribir desde sus tres acepciones: dinero, trabajo de tiempo completo y experticia. Leo esto como la correlación mutua que hay entre la intelectualidad ética y la profesión asumida: sin que ésta última sea abrazada como es, la primera no podría ser llevada a cabo precisamente por ser una reflexión sobre la profesión y sobre el profesional. Ricardo Piglia, por otro lado, no sólo lleva a cabo una intelectualidad ética, en su profesión como escritor de crítica literaria y de ficción, sino que además propone un cambio de mirada para leer y legitimar la profesión con relación a sus predecesores: ya no desde la retórica del desinterés, ni del reemplazo generacional (parricidio), ni la dinámica de (des)legitimaciones estéticas o políticas, sino desde lo prohibido y marginal que todavía define su sujeto literario. En su caso, la transgresión en el plagio de lo que la literatura naturaliza como su objetivo más legítimo: la autenticidad. Ese carácter transgresivo, en una cultura que ha privilegiado la transgresión desde la dupla moderna viejo/nuevo pero que ha perdido poder en su propio agotamiento, todavía puede existir pero sólo como desnaturalización y crítica de su fundamento. De ahí que la intelectualidad ética que Piglia y sus personajes llevan a cabo se acerque tanto a la figura del cínico moderno propuesto por Sloterdijk: como el que, en la parodia y/o la sátira, al criticar el fundamento de la Ilustración mantiene vivo el propósito ilustrado (3-7).

## Capítulo 1: Nuevas representaciones, viejas estrategias. Arturo Cova, escritor profesional.

*¡Todo lo vi! Y entonces el pensamiento mío  
estrecha halló la atmósfera y el ámbito sombrío.  
Tierra de promisión* José Eustasio Rivera

### Introducción

*La vorágine* (1924), del escritor colombiano José Eustasio Rivera, es una novela clave en la transición a un periodo en que la prosa de ficción pasa a personificar regularmente a los escritores de narrativa. La representación del intelectual no era desconocida en las narrativas de la época. Ya en las crónicas modernistas la figura del cronista aparece organizando el caos de la ciudad moderna para el lector tercermundista. En los grandes ensayos de la época la figura del intelectual emite sus valoraciones o sentencias políticas o educativas. En las novelas fundacionales del XIX como *Amalia* o *Martín Rivas* el letrado escribe cartas, leyes, diarios. Finalmente, en *De sobremesa* de José Asunción Silva, escrita a fines del XIX pero publicada en 1925, se destaca la figura del poeta.

Aunque inscrita en lo que puede ser leído como una tradición de representaciones de la figura del intelectual en la narrativa hispanoamericana, en este capítulo sugiero que la novela de Rivera es de las primeras en representar tanto la relación entre la escritura del personaje-escritor y la remuneración como el personaje-escritor que parodia, a propósito o no, los proyectos estéticos en los que se inscribe<sup>1</sup>. En este capítulo propongo

---

1. Sostengo así que Cova representa la condición de la profesionalización del escritor y los valores

que Arturo Cova, como sujeto literario, consecuente con la voluntad modernista que lo caracteriza, construye un entramado discursivo con el cual busca no sólo ocultar su profesionalización como escritor sino también legitimarse como poeta romanticista y como intelectual populista. No obstante, sostengo que el personaje falla en su intento legitimatorio cuando se descubre la parodia que lleva a cabo con sus discursos descubriéndose como escritor profesional de dos formas. Primero, en la exposición de las funciones profesionales de su escritura. Segundo, en la relación metonímica que establece entre su experiencia de escritura y la experiencia laboral de sus áter ego: Helí Mesa, Clemente Silva y Ramiro Estévez.

En la primera parte de este capítulo estudio el contexto político-cultural de José Eustasio Rivera, la recepción de su obra a lo largo de varias décadas y cómo es valorada su figura intelectual. En la segunda parte rastreo y analizo las estrategias discursivas fallidas de autorización de Arturo Cova, así, el romanticismo, el naturalismo, el modernismo, la filología, la antropología y el buen decir. En la última parte analizo las características que revelan a Cova como escritor profesional, así, su relación experiencial metonímica con sus áter ego y las funciones que cumple a lo largo de la novela: editor, narrador y cronista.

### **1. Rivera: intelectual centenarista**

La necesidad de legitimación intelectual surge en el momento en el que la profesionalización del escritor latinoamericano se sistematiza ya que éste deja de estar autorizado en su clase—dejó de ser hombre de Estado, letrado—y entra a ser parte de la fuerza de trabajo con su producción escrita—escribe para el periódico para poder ganar

---

éticos y estéticos de ese momento histórico y *no* necesariamente la de su autor Rivera. Esto porque es imposible rastrear y aplicar la vida de los autores a sus *no*. velas y porque es un despropósito determinar el valor estético de las novelas en hechos biográficos.

dinero (Rama 187 1984). Más cerca de la proletarización que de la aristocracia criolla y reticente a no estar en relación con el Poder central el escritor modernista busca preservar su lugar en la élite de la sociedad y la cultura (Rama 1984). Lo hace discursivamente, así, legitimando en la literatura a un sujeto literario cohesionador y crítico de la fragmentariedad y de la crisis de la modernidad: "...iría emergiendo un sujeto literario; sujeto que erige su voz por el reverso—y como crítica—de la racionalización, su voz cargada de valor <espiritual> precisamente en un mundo y desencantado y mercantilizado" (Ramos 51-62, 55).

Dicho sujeto literario se legitima a su vez en la retórica del desinterés (Ramos 60). El discurso del desinterés se explica desde la idea del "interest in disinterestedness" propuesta por Pierre Bourdieu (40). Para éste, la relación entre el campo literario/artístico y el campo de poder ocasiona dos tipos de jerarquización: una heterónoma, donde domina el campo de poder, sobre todo el económico, y otra autónoma, donde domina el campo literario/artístico. Como el campo de poder engloba al literario/artístico, este último está en posición negativa, es decir, dominada. Es por eso que, por muy autónomo que parezca del campo económico, está atravesado por sus leyes. Muestra de ello es la inversión de los términos de los principios de la lógica económica cuando se habla del campo literario/artístico: "loser wins", "indifference to economy" o "authenticity by disinterestedness" (39, 40). De este modo, quienes entran al campo literario/artístico, especialmente sus productores, están motivados por el "interés en el desinterés".

En la representación de ese sujeto literario desinteresado, el intelectual se autoriza a detentar el poder público de dictaminar sobre la sociedad, la política y la cultura. Aunque, si bien la profesionalización del escritor se sistematiza en América Latina con el

modernismo, encuentro que en Colombia este proceso comienza hasta la generación del Centenario<sup>2</sup>. Dicho de otro modo: no con José Asunción Silva sino con José Eustasio Rivera<sup>3</sup>.

La pérdida del territorio del actual Panamá en 1903, las relaciones que el gobierno del general Reyes estableció con Estados Unidos y el inicio de la explotación de los recursos naturales y humanos de Colombia por parte de corporaciones extranjeras crearon un clima de reafirmación nacionalista en la década de 1920. Ese es el contexto en el que se publica *La vorágine*. En medio del colonialismo económico y de las guerras que inauguran el siglo XX colombiano—la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil de los “Mil Días<sup>4</sup>”—*La vorágine* es leída como un texto afirmativo de la ideología dominante de la época. Es decir, como un documento testimonial de los abusos de extranjeros sobre

---

2. La circulación de periódicos en Colombia inicia a finales del siglo XVIII con el fin de informar a la población sobre la política. *La Bagatela* (1811), de Antonio Nariño, es el primer periódico en el que se publican textos otros a los informativos i.e. pequeñas obras de teatro, narraciones, etc. A lo largo del siglo XIX se va a fortalecer la relación periodismo-literatura, no solo en la publicación de textos de corte literario en los periódicos sino también en el hecho de que quienes publicaban en éstos eran sobre todo escritores letrados y no solamente escritores profesionales o pagos por el periódico. Es decir, escritores que tenían cargos públicos o eran dueños de imprentas, como Nariño, o que eran hijos de figuras políticas, como Soledad Acosta de Samper o José Rufino Cuervo y no escritores que buscaban principalmente remunerarse de su trabajo escrito.

3. Un paralelo entre los orígenes de clase entre Silva y Rivera es iluminador en cuanto a la profesionalización tardía del escritor en Colombia. Silva es hijo de uno de los hombres más pudientes de Bogotá quien lo envía a los mejores colegios de la ciudad y a Europa en pro del negocio familiar. Rivera es hijo de un matrimonio campesino de la provincia de Colombia (Neiva, Huila) cuyos ingresos no alcanzan para que éste vaya a la escuela por lo que realiza sus estudios secundarios y universitarios de forma tardía y por medio de becas. Silva nunca vende su trabajo escrito porque no necesitaba el dinero; no lo hace ni siquiera cuando, después de adquirir la responsabilidad total del capital y del negocio familiar, acosado por las deudas quiebra. Ahí es cuando se suicida. Desde que Rivera tuvo oportunidad, vendió su trabajo escrito a periódicos, como *El Tiempo* y *El Espectador* y a editoriales. También sus trabajos gubernamentales y como abogado privado fueron remunerados.

4. Pese a las muchas etapas que tuvo esta guerra y aunque se extendió a otros territorios fuera de los nacionales, puede resumirse en el conflicto armado interno entre liberales, que en 1888 habían perdido treinta años de presidencias ininterrumpidas a causa de la subida al poder de los conservadores, y éstos, quienes después de ganar la guerra siguieron gobernando el país por décadas. La guerra comienza en 1889 y termina en 1902.

los sujetos nacionales; como la autobiografía de un poeta nacionalista y, por lo tanto, redentorista; como el fracaso del Rivera prosista frente al Rivera poeta. Estas lecturas se hacen entendibles a la luz del que se reconoce como el tema central de la novela—la denuncia del esclavismo extranjero en territorio nacional—y de la forma en que es publicitada por el mismo Rivera—como un testimonio real que contiene un propósito patriótico que él, como intelectual politizado en el sentido foucaultiano de hablar por el marginado, ejecuta:

¿Cómo no darte cuenta del fin patriótico y humanitario que la tonifica y no hacer coro a mi grito en favor de tantas gentes esclavizadas en su propia patria? ¿Cómo no mover la acción oficial para romperles sus cadenas? Dios sabe que al componer mi libro no obedecí a otro móvil que al de buscar la *redención* de esos infelices que tienen la selva por cárcel (69)<sup>5</sup>. [Mi énfasis].

Si la intelectualidad populista y modernista de Arturo Cova resulta paródica, como lo desarrollo más adelante, la de José Eustasio Rivera no lo era. Inscrito en lo que en Colombia se conoce como la “generación del Centenario”—escritores posmodernistas de voluntad nacionalista—Rivera hace parte de lo que Pedro Henríquez Ureña denomina en “generación intermedia” “nacida entre 1880 y 1896, que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores” (221): escritores que no son ni modernistas ni vanguardistas y cuyas preocupaciones se enfocan en la política y la educación<sup>6</sup>. Ángel Rama denomina “autoritarismo democrático” a la voluntad política de la intelectualidad

---

5. En respuesta a Luis Trigueros por su demoleadora crítica a *La vorágine* en 1926.

6. Si no se conoce esta última faceta intelectual de Rivera es porque abandonó sus preocupaciones pedagógicas muy joven debido a un fallido intento de expresar públicamente sus ideas progresivas en su Neiva natal. Después de algún tiempo trabajando como maestro, gracias a su título de normalista adquirido en Bogotá por medio de una beca, y justo antes de volver a la capital para estudiar derecho en la Universidad Nacional, lo invitan a que dé una conferencia en un colegio femenino. En ésta expone ideas pedagógicas nuevas que incomodan a la audiencia y se ve tan amenazado en su futuro ascendente que deja de lado tema de la educación.

de principios del siglo XX latinoamericano: intelectuales, muchos provenientes de la ascendente clase media, como el mismo Rivera, para quienes hablar era lo que entendían por democracia, se vuelven correligionarios del partido político, perpetuando su ambición de poder:

los miembros de un partido se veían a sí mismos como mucho más que eso, como un movimiento de regeneración espiritual, depositario de la nacionalidad, lo que los asociaba estrechamente en una misión *redentorista*, reforzando así el vínculo cultural que los ligaba mutuamente (174). [Mi énfasis].

El populismo nacionalista de estos intelectuales se restringía a la representación pintoresca y folklórica de la cultura y a hablar por los otros pero respetando los límites jerárquicos que su élite letrada imponía, es decir: hablar *por* el pueblo no implicaba hablar *para* ni *con* el pueblo, muchísimo menos era *ser* pueblo—que serán otras formas de populismo desarrolladas más adelante. Hablar por el pueblo imponía, precisamente, esa diferencia entre las funciones sociales del intelectual de la época y la “masa” a inicios del XX. El discurso populista y nacionalista jugó un papel vital en la autorización del intelectual de la generación del Centenario y en su voluntad de poder. Es por esto que para José Eustasio Rivera fue clave no solo estructurar ese tipo de discursos sino también lograr ser leído por sus contemporáneos como un intelectual con voluntad social, capaz de redimir a la nación y al pueblo a través de *su* estética—es aquí donde su función como intelectual, de tener intervención pública sobre temas de coyuntura, converge con su profesión como escritor. Si bien logra lo primero, las valoraciones estéticas que sus contemporáneos hacen de él y su obra fueron devastadoras ya que los centenaristas, como lo ve Hubert Pöppel, estaban tan arraigados en los parámetros estéticos modernistas y en preservar sus normas que denigraban cualquier intento de renovación.

*La vorágine* es la historia de la huida de Arturo Cova, un poeta romántico de la clase alta originario de los llanos colombianos pero residente en Bogotá, y Alicia, una joven bogotana de la clase media. Huyen de Bogotá porque tienen relaciones sexuales y ninguno de los dos está dispuesto a casarse: ni él con ella ni Alicia con un viejo rico con quien tiene un matrimonio arreglado. En su huída pasan por lo llanos orientales y terminan reclutándose en la selva. En su recorrido desde los alrededores de Bogotá hasta la zona selvática del país, Cova va descubriendo la vida de la gente de la provincia, su pobreza y dependencia al negocio del caucho, el cual Cova describe evidenciando las relaciones económicas de poder esclavistas que le subyacen. Su narración oscila entre su propia experiencia y la de testimonios de personajes masculinos bien educados, sus áter ego. También, en su recorrido, el personaje sufre un proceso de transformación emocional que se evidencia en sus cambios estéticos de escritura: pasa de la prosa romántica a la naturalista en donde su relación con lo femenino es problemática y evidencia el carácter masculino de su legitimación intelectual.

Si bien la novela tiene mucha riqueza en cuanto a los discursos de legitimación del personaje y su relación con Alicia, así como la configuración liberada y al mismo tiempo colonial de lo femenino, ha sido una obra fuertemente analizada por su voluntad de denuncia del negocio del caucho. Así, los primeros comentarios acerca de *La vorágine* legitiman a Rivera como intelectual populista en tanto que reafirman el enfoque patriótico y documental que éste le da por la denuncia que dice hacer en su novela. Esto pese a que el tema de la explotación del caucho como denuncia es tardío en las *novelas de la selva*, ya que se trataba de “un drama que ya era conocido en los círculos intelectuales y políticos de sus países” (Rueda 32).

Así, tenemos a Eduardo Castillo asegurando en 1924 que “*La vorágine* tiene el mérito no pequeño de ser una novela esencialmente nacional, nuestra. Y eso es precisamente lo que hoy se les pide a los escritores de la América hispanoparlante” (43); o a Guillermo Manrique Terán afirmando en este mismo año que tiene *La vorágine* un “viril y violento significado patriótico” (37).

Como parte de la legitimación del valor patrio de la novela y de Rivera, hubo una rama de escritores que exaltaron el carácter fidedigno y realista del texto, como Antonio Gómez Restrepo y Luis Eduardo Nieto. El primero asegura, en 1925, que “Tiene *La vorágine* el gran mérito de ser, no un reflejo de impresiones ajenas, ni de extraños relatos, sino una obra inspirada en la contemplación directa de la realidad (...) un documento humano cuyo valor sociológico no puede ni debe desconocerse” (46); mientras que el segundo advierte que la novela “Es una copia fiel de la naturaleza proteica” (29).

A estas lecturas que legitiman la figura de intelectual comprometido que Rivera forja de sí mismo se le suman las lecturas biográficas de la novela que terminan de reafirmar el “realismo” del texto y el carácter redentorista del autor. Carácter que el mismo Rivera determina en la primera edición de *La vorágine* en la que aparece una foto suya como si él fuera Cova y en las defensas que hace, cuando es criticado, sobre sus intenciones con la novela. Al respecto, Eduardo Castillo asegura que:

*La vorágine* es una novela visiblemente autobiográfica. Rivera mismo se encargó de divulgarlo, con ingenua complacencia, al colocar en una de las primeras páginas del libro, como retrato del protagonista, su propia y verdadera efigie. Pero aunque no lo hubiese revelado, siempre habría sido fácil adivinarlo en la delectación con que nos pinta a su héroe y nos narra sus hazañas (42).

O Luis Eduardo Nieto Caballero no duda en afirmar que fue Rivera y no Cova el protagonista de *La vorágine*:

Una tarde, en las playas de Guaviare, *advierde Rivera* una huella humana: es un pie diminuto, uno solo, que quedó estampado sobre la greda, sin que el rastro reaparezca en parte alguna, cual si hubiera salido de las nubes (...) Y en la noche medrosa, *después de que Rivera* y cada uno de sus compañeros han trazado, con el dedo del corazón, una figura de mariposa sobre la arena (...) (32-3). [Mi énfasis].

Si el carácter y valor patrióticos de la novela y del autor no eran puestos en duda por la crítica literaria de la época, mientras que el valor literario de ambos, sí. Por esto no es extraño encontrar críticos como Manrique Terán o Eduardo Castillo que en un mismo ensayo exaltan y aniquilan *La vorágine* y a Rivera. El primero asegura que la narración de la novela es diferente de otras semejantes por “... cierto candor recóndito del narrador, por cierta dureza instintiva de procedimiento y por esa extraña condición pictórica que a un relieve peculiar, *no siempre del más puro sabor artístico* (...)” (38). [Mi énfasis]. Y el segundo, mucho más tajante, afirma:

¿Marca esta novela, sin embargo, un momento de culminación en la vida literaria de Rivera? Yo me inclino a pensar que no. *El prosador resulta, en él, muy inferior al poeta*. No hay en *La vorágine*, quizás, ni una sola página que pueda equipararse, en valor artístico, con “La cigarra” y algunos otros impecables sonetos de *Tierra de promisión* (41). [Mi énfasis].

Si hasta este momento la crítica había puesto en el paredón el valor estético de la novela y de las cualidades de Rivera como prosista, no había puesto en duda sus intenciones patrióticas y políticas. Es decir, si Rivera había sido criticado como escritor modernista no lo había sido intelectual como populista. Sin embargo, el crítico Ricardo Sánchez Ramírez, bajo el pseudónimo de Luis Trigueros, en una crítica abrasiva, demuele las intenciones patrias de Rivera arguyendo su falta de precisión lingüística – falta irremisible tratándose de un hijo de la llamada “Atenas suramericana”:

Pero yo pienso que un escritor, si aspira a que sus obras sean factores de adelanto e influyan por manera decisiva en el desarrollo del progreso patrio, debe profesar

el culto de Nuestra Señora Lengua y ceñirse a las reglas y preceptos del bien hablar (55).

Ante esta crítica brutal para José Eustasio Rivera, siempre preocupado por su imagen intelectual (Neale-Silva), el escritor sale en su propia defensa en dos artículos publicados en el periódico colombiano *El Tiempo* en menos de un mes en 1926<sup>7</sup> aunque sin mucho éxito autoreivindicatorio<sup>8</sup>. Por lo que los contemporáneos de Rivera legitiman y deslegitiman de él como escritor y de su obra, sugiero que al legitimarlo como intelectual comprometido con la patria, están legitimando una figura de intelectual masculina—que todos privilegian—en tanto que es la representación del héroe patrio, mesiánico. El sacrificio de Arturo Cova, que remite al gran sacrificio cristiano por la humanidad, que en su caso es por la patria, lo demuestra.

Sin remediar mucho el ataque a su figura como escritor de narrativa y como intelectual comprometido, Rivera sólo va a ser redimido años después por la crítica académica que va a establecer sus aproximaciones a la novela a partir de estas polémicas. Así, aparecen publicados una serie de ensayos, en varios países e idiomas, en los que se reconoce a *La vorágine* como novela imprescindible de la literatura latinoamericana. Este gesto de reconocimiento tiene una voluntad muy fuerte de autorizar la novela dentro del canon occidental establecido en la época. Por esto, la mayoría de estos primeros trabajos críticos tienden a rastrear en *La vorágine* las huellas de escuelas estéticas, obras literarias, personajes o estructuras narrativas altamente canonizadas. Este movimiento de la crítica literaria de ese momento mostraba un afán por legitimar una novela tan criticada en sus

---

7. Ver “*La vorágine* y sus críticos” y “Segunda contestación de José Eustasio Rivera a Luis Trigueros” de José Eustasio Rivera, recopilados en *La vorágine: textos críticos* de Monserrat Ordóñez Vila.

8. Ver análisis de Neale-Silva sobre esta polémica en “Minucias y chilindrinas” en *Horizonte humano*.

primeras lecturas y parecía que la única forma de hacerlo era demostrando que *La vorágine* estaba a la “altura” de la tradición, pese a que en muchos momentos rompía con ésta.

Tanto Jean Franco en 1964 como Otto Olivera en 1952 rastrean en “Imagen y experiencia en *La vorágine*” y “El romanticismo de *La vorágine*” respectivamente, los rasgos románticos de la novela. En “*La vorágine*” de 1972, Cedomil Goic la considera un gran ejemplo de novela naturalista, no solo a nivel estructural sino también temático, mientras que Alfonso González, en “Elementos hispánicos y clásicos en la caracterización de *La vorágine*” de 1975, intenta detectar los rasgos que Cova tiene de Don Quijote y Hernán Cortés en tanto que educados, valerosos y justicieros—particular paralelismo teniendo en cuenta la perspectiva enunciada de Cova con respecto a los indígenas de la selva. Ya en la década del setenta Seymour Menton, en una lectura evidentemente forzada, ve en *La vorágine* la estructura completa de *La divina comedia* de Dante Alighieri. El ensayo de Eduardo Camacho Guizado de 1978: “La novela del posmodernismo” estudia el texto como novela terrígena y realista y lanza la sentencia que ha articulado la impresionante crítica escrita sobre la novela: *La vorágine* es “la primera novela moderna de Colombia” (232). Pese a este auge crítico literario de reconocimiento de *La vorágine* como texto imprescindible de la literatura latinoamericana, permanecen las lecturas que minan sus cualidades estéticas. Así, en “*La vorágine*: un viaje al país de los muertos” de 1971, Leónidas Morales retoma el argumento del desorden de las primeras lecturas de la novela, para determinar lo defectuosa que en sí ésta era.

Encuentro un patrón en la crítica que ha leído *La vorágine* desde 1924 hasta hoy. Por un lado, las primeras lecturas o la crítica vindicatoria. Por otro lado, las segundas

lecturas o la crítica reivindicatoria. Finalmente, las terceras lecturas o la crítica académica especializada reciente—que aborda la novela sin ánimos de desautorizarla o autorizarla sino como producto literario ya legitimado. En tal patrón, *La vorágine* no escapa de la linealidad cronológica a través de la cual las lecturas la han analizado y han fallado en reconocer sus cercanía estética con la vanguardia histórica. Del mismo modo, en tal patrón, la figura de Arturo Cova en relación con José Eustasio Rivera va a ser obsesivamente analizado—voluntad de la que este trabajo no escapa.

## **2. Del lenguaje y los discursos: performance y parodia**

Se podría decir que la trama de *La vorágine* no solo es, como se ha sugerido, la denuncia del esclavismo o los dilemas existenciales del personaje, sino también su *búsqueda constante de un discurso legitimatorio*. La novela evidencia no solo los discursos de legitimación de los que el sujeto literario hecha mano, sino también el proceso mismo de búsqueda o construcción de tales discursos. De eso da cuenta precisamente el paso del uso del discurso romántico al naturalista que es la evidenciación del paso de un intento de legitimación a otro: el del poeta de lo bello al de intelectual populista. En ese proceso, Cova falla en su autorización, como poeta y como intelectual, porque tanto sus discursos se revelan paródicos y el *performance* que los acompaña, teatral. Entendiendo así performance no como el desempeño del sujeto sino como su actuación en general.

Cova articula un andamiaje discursivo y performativo para legitimarse ante la selva y la ciudad (Viñas 18). Ambos fallan porque tanto el lector como los personajes los descubren ontológicamente: Cova construye un discurso de legitimación, es decir, sus sentencias y puntos de vista son construcciones discursivas desde su perspectiva de mundo y voluntad, y performa como poeta romántico, es decir, actúa, imita. Para Silvia

Molloy:

La pose estética de Cova filtra sus percepciones: de sí mismo, de su entorno— mujer, naturaleza—, de su oficio de escritor. La actitud del dandy modela sus representaciones. Pero obsérvese que mientras el dandy finisecular, para recordar la expresión de un Baudelaire, refulgía como 'un fuego latente que se adivina, un fuego que puede, pero no quiere, irradiar', el *poseur* de Cova brilla con luz ostentosa y chillona. Acude a una gestualidad que, *acaso verosímil en un período anterior, ahora aparece descontextualizada*: gira sobre sí misma, se resuelve en parodia (493). [Mi énfasis]

La falla en ambos casos tiene que ver con una pérdida de originalidad, no solo por la pérdida en sí (no hay autenticidad en el discurso romanticista-naturalista, no hay un poeta romántico real), sino por la falta de reconocimiento de tal pérdida: por el intento del sujeto literario de mantener su discurso como verdadero aún cuando tiene conciencia del engaño. De esto habla especialmente el episodio en el que Cova planea vencer a un toro y personificarse de cierta forma miserable o héroe caído para que Alicia le pida perdón por haberlo abandonado, así como otras escenas en las que el protagonista planifica cosas para generar cierto efecto en los demás personajes. Por ejemplo, aunque constantemente esté negociando en su beneficio material y tenga voluntad de poder económico (a lo largo de la novela imagina la posibilidad de hacer un buen negocio y enriquecerse<sup>9</sup>) Cova se posiciona en desventaja ante los comerciantes del caucho debido a su aparente falta de conocimientos de la lógica mercantil. Procura legitimarse, en cambio, como letrado curtido<sup>10</sup> que no necesita de remuneración alguna. Pero su accionar lo contradice: si bien

---

9. Según Randolph Pope en “*La vorágine*: autobiografía de un intelectual” el deseo de riqueza de Cova se debe a que éste “(...) se mimetiza (...)” (404) con el medio al que se enfrenta, esto es, como lo infiere de su análisis: al negocio del caucho, a la ambición de otros personajes, etc.

10. Si bien la diferencia entre las figuras de “intelectual” y de “letrado” es clave en este contexto de la formación del intelectual que está en íntima relación con su profesionalización, en este caso me refiero al “letrado” en su otra acepción que no es la del hombre de estado, así, en un sentido muy amplio:

Cova no se enriquece de los negocios que emprende y parece ser devorado por la selva más pobre de lo que era en Bogotá, sí obtiene algunas ganancias materiales de sus negociaciones—que resultan exitosas por su performance y discursos de autorización como intelectual. Lo vemos cuando negocia su estadía en las barracas y algún dinero con Zoraida, y en el trabajo en las caucheras que realiza en su áter ego principal, Clemente Silva. Sobre esto vuelvo en la tercera sección. La falla, por otro lado, revela uno de los motivos por los que el escritor modernista y del Centenario articula el entramado discursivo que Cova está representando, esto es, la voluntad de ocultar lo que su escritura pueda tener de profesional.

Cova utiliza, como ya lo analicé, seis discursos de legitimación: el romanticismo, el naturalismo, el modernismo, la filología y el buen decir. De lo que el personaje seguramente no es consciente es de la imitación que hace de todos estos discursos, imitación o préstamos discursivos que, como bien lo ve Wylie Lesley para la novela de la selva, terminan en mofa del heroísmo del narrador (733). Para este análisis sigo la definición que Frederic Jameson da de parodia:

the mimicry of other styles and particularly of the mannerisms and stylistic twitches of other styles (...) All of these styles, however different from each other, are comparable in this: each is quite unmistakable: once one is learned, it is not likely to be confused with something else. Now parody capitalizes on the uniqueness of these styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original. I won't say the satiric impulse is conscious in all forms of parody. In any case, a good or great parodist has to have some secret sympathy for the original (...) the general effect of parody is – whether in sympathy or with malice- to cast ridicule on the private nature of these stylistic mannerisms and their excessiveness and eccentricity with respect to the way people normally speak or write (1963).

Si como Jameson apunta, el impulso satírico no siempre es consciente en toda la parodia,

---

como hombre instruido, dedicado a los conocimientos, a las letras. O como intelectual tradicional en el sentido gramsciano.

yo veo que en el caso del personaje de *La vorágine* la parodia que lleva a cabo no es consciente y en ello radica gran parte de su falla legitimatoria. El efecto del original, cualquier que sea, no es el mismo que el de la parodia (ésta siempre apunta al ridículo). ¿Cuál sería la diferencia entre un personaje como Don Quijote y Cova si en ambos casos no hay conciencia de la imitación que están haciendo? Yo diría la risa. Don Quijote genera risa, Cova no. ¿Por qué? Vuelvo al argumento anterior: Cova no es consciente de la parodia discursiva que lleva a cabo pero sí de los efectos que los discursos de los que hecha mano pueden tener en los demás personajes y en su posible lector en Bogotá. Don Quijote no. Volviendo a la escena en la que Cova hace todo un performance de héroe caído o a otras escenas en las que manipula con su discurso, el personaje tiene conciencia de los posibles efectos de sus palabras y acciones. Esa conciencia es lo que hace que Cova sea leído como narrador que no es confiable, siguiendo tangencialmente la propuesta de Sharon Magnarelli. Para ésta, la confiabilidad radica en que, entre otras razones<sup>11</sup>, “el discurso del narrador debe mostrar una estrecha consistencia entre las acciones narradas y sus pensamientos o creencias. En otras palabras, lo que dice creer tiene que ser compatible con lo que dice hacer” (338).

En su intento legitimatorio más obvio, Cova echa mano de las estrategias discursivas más canónicas de la época para lograr dominar lo femenino y su entorno, ser intelectual redentorista y narrador (no poeta) reconocido. Sostengo entonces que, aunque

---

11. Para Magnarelli, hay tres formas de verificar si un narrador es confiable o no: “(...) primero, si el narrador se presenta a sí mismo y nosotros hemos de aceptarlo como intérprete confiable del mundo o de la sociedad, entonces tiene que demostrar (dentro de la ficción) una filosofía o posición frente a la vida y al mundo que sea similar o que demuestre ser más válida que la del lector. Segundo, el discurso del narrador debe mostrar una estrecha consistencia entre las acciones narradas y sus pensamientos o creencias. En otras palabras, lo que dice creer tiene que ser compatible con lo que dice hacer. Tercero, la manera como el autor presenta al narrador (el *énoncé* del autor) debe corresponder a la manera como el narrador se presenta a sí mismo (el *énoncé* del narrador)” (338). Magnarelli asegura que la última no es aplicable a la novela pero que “(...) Cova, sin lugar a duda, falla las dos primeras pruebas” (338).

en algunas de las primeras lecturas críticas Cova haya sido leído como intelectual de la ideología dominante legitimando dicha figura, el efecto conseguido al utilizar estas estrategias no es su autorización intelectual sino la revelación de su carácter mimético y su condición de cliché. Problematizo lecturas como las de David Viñas, Vigne Pacheco o Elzbieta Sklodowska en tanto que leen al personaje como encarnación *mimética* del intelectual populista y no como la representación problemática de esa figura. Dicho de otro modo, Cova no es un narrador confiable porque constantemente *evidencia* sus estrategias discursivas de autorización y su *péformance*. Al evidenciarlos expone la inconsistencia entre lo que piensa o dice y lo que hace o visto por Viñas:

En un intelectual como Arturo Cova la fisura entre sus contenidos supuestos y sus conductas visibles provoca una desproporción: si sus actos aparecen desbordados como en actores que sobreactúan, sus ademanes, parlamentos y reflexiones suenan *sobreescritos* (7).

Visto así, lo que queda de su parodia es la excentricidad misma de la imitación, de la parodia. Sus excesos discursivos en imágenes romanticistas o naturalistas, en el abuso del ordenamiento filológico y antropológico. De ahí que su *performance* sea leído como teatral: el exceso de la imitación discursiva la reproduce en su *performance* como poeta e intelectual. Parte de la falla discursiva y performativa de Cova es su imposibilidad de inscripción a ninguno de esos discursos que imita y de mantenerse hasta el final como poeta romántico. Cambia su objetivo y su rol. Pasa de buscar la belleza a querer la justicia social, pasa de ser poeta individualista a intelectual comprometido.

La apertura de la novela misma es un ejemplo de una estrategia discursiva descubierta que siembra en el lector desconfianza. Así, cuando se lee que el autor de la obra, Rivera, no es el autor sino un tal Arturo Cova; que Rivera se caracteriza a sí mismo

como personaje en el epílogo—es el editor de los manuscritos—e introduce el relato del supuesto autor, el narrador y protagonista de la historia. Es decir, la estrategia misma con la que abre la novela, proveniente de la tradición de libros de caballerías, en la que el autor dice no ser el autor sino otro, su personaje—que narra en primera persona sus desventuras, como en la literatura picaresca, pero a modo de Bildungsroman negativo- no solo determina sospechoso el contenido de lo que éste tiene que decir sino que también deja perennemente latente la incertidumbre de si es Cova o Rivera quien narra y protagoniza.

Leo esta técnica narrativa, que resultó en lecturas biográficas de la novela y en extensos estudios sobre el personaje y su fracaso o realización como poeta, héroe y/o narrador, como indicador del carácter irónico de Cova como intelectual de la ideología dominante de la época. Esto porque el mismo recurso estético con el que parece ser legitimado como alguien “real”, según la propuesta de Viñas, al ser descubierto como estrategia *demodé* es legible como parodia de ese tipo de recursos. Esto porque al ser una estrategia narrativa que originariamente es usada para establecer la verosimilitud de la narración y del narrador, genera en este caso el efecto opuesto, es decir, que Cova necesita que su editor, Rivera, lo introduzca y afirme *como* personaje.

Entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado la crítica discutió recurrentemente si Arturo Cova es un personaje romántico, como lo ven Jean Franco, Luis B. Eyzaguirre y Otto Oliviera, o un personaje naturalista, posición defendida por Cedomil Goic y Malva E. Filer. Encuentro que uno de los problemas de esta polémica radica en la voluntad de reducir a Cova categóricamente a una única definición, cuando el rasgo más rico en la construcción del personaje es precisamente su carácter híbrido por la

condensación de estos muchos paradigmas. Propongo entonces que Cova no solo es romántico y naturalista, como lo vislumbra Viñas, sino también el *flâneur* de las crónicas modernistas, el personaje de las novelas de viajes en busca de lo exótico y el de las novelas de folletín (Viñas 15, Filer 395). Cova es todos estos personajes porque maneja los discursos estéticos y los no literarios que posibilitan estas narrativas, que posibilitan al fin y al cabo la existencia de la novela, y por ende de sí como personaje de ésta, siguiendo la propuesta de González Echevarría<sup>12</sup>:

... al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad”—es decir, el poder—en momentos determinados de la historia (...) imita tales documentos (...) simulacro de legitimidad (...) la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a cierto tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo. La novela, por tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época dada, y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder (32).

Romanticismo, naturalismo, modernismo como los discursos estéticos; filología, antropología y el buen decir como los discursos no literarios; todos como estrategias discursivas de legitimación de Arturo Cova, quien busca borrar, con este entramado, los rastros de lo que su escritura tiene de profesional, de producto del mercado. Tiene el mismo objetivo que la formulación de algunas esas estrategias en la narrativa tuvo originariamente en el modernismo: borrar los rastros de profesionalización del periodista-literato. Aunque sus estrategias resultan fallidas.

## **2.1 Romanticismo. Naturalismo.**

---

12. Ver: *Mito y archivo*.

Sin un consenso claro sobre lo que es el romanticismo<sup>13</sup>, y sin la intención de volver sobre su definición, resalto para este análisis tres características señaladas por Franco, Oliviera y Eyzaguirre en sus rastreos de esta escuela en el personaje. Primero, la tensión entre el destino que subyuga a Cova y su voluntad de no dejarse controlar por éste (Franco). Segundo, el deseo del personaje por ser diferente (Oliviera). Tercero, su actitud redentorista (Eyzaguirre).

La relación romántica de Cova con la naturaleza puede ser leída en dos sentidos. Por un lado, en la primera parte, cuando está en los llanos, como una suerte de comunión ideal, en la que el poeta no entra en conflicto con su medio sino que lo puede expresar en toda su grandiosidad y belleza:

Y la aurora surgió ante nosotros; sin que advirtiéramos el momento preciso, empezó a flotar sobre los pajonales con vapor sonrosado que ondulaba en la atmósfera como ligera muselina (22).

Mientras que, por otro lado, en la segunda y tercera partes, cuando el personaje se sumerge en la selva, la relación del hombre y la naturaleza es la expresión del enfrentamiento, tal cual lo propone Franco: “Man and Nature then protest vainly against the law which turns them one against the other in a battle for life and which also turns man against man” (108).

En esta derivación decadentista del romanticismo, leemos otro tipo de adjetivación para el paisaje, que expresa precisamente esa lucha y la imposibilidad del hombre de ganarle a su medio: “Pasó la lluvia, desaparecieron los *cadáveres* insepultos, y, sin embargo, el alba *indolente* se retrasaba en ponerle fin a tan *nefanda* noche de

---

13. Algunas definiciones ven en el romanticismo características de la novela de protesta, otros de la literatura modernista, etc.

*pesadilla* (276)”. [Mi énfasis].

Progresivamente, Cova decae en imágenes románticas que expresan esa relación de tensión con la naturaleza: en la vorágine y en la prisión que es la selva (Franco 105); o, como lo ve Menton en su lectura dantesca de la novela, desciende al infierno. Tal bajada ha sido leída como lo que la novela y el personaje tienen de la escuela naturalista. Goic afirma que “la codicia, la violencia predatoria, la lujuria” (183) son las características naturalistas de la novela mientras que Viñas asegura que el naturalismo latinoamericano “propone tres tipos de protagonista: el fracasado, el pervertido y la bestia” (16) y que “las tres figuras se superponen y concentran en Arturo Cova” (16). Aunque Viñas nota que en la escisión cabeza/cuerpo de Cova se cruza con los procedimientos “hacia arriba” del romanticismo y “hacia abajo” del realismo-naturalismo:

... los procedimientos más estilizados y legitimados escolásticamente concurren para expresar (en su agotamiento) la inseguridad y la enfermedad de Cova; en cambio, los recursos más rudimentarios (en su sobrevivencia) y más subestimados por la cultura oficial se catalizan para comentar al pueblo, su salud y los remedios que puede ejercitar sobre el intelectual (10).

En el posible cambio o mezcla de los códigos estéticos—del romanticismo al naturalismo—de Cova en este descenso, leo la insistencia en el personaje por mantener lo que Oliviera lee como la “exaltación de la personalidad”, que es otra de sus características románticas. Tal exaltación se ve en “el culto al héroe—endiosamiento del individuo, del Yo—; y la preferencia por lo diferenciador, que es con frecuencia una simple fase de lo anterior” (264). Cumpliendo con el ideal romántico, Cova encarna la:

(...) pedantería romántica, el desprecio por lo vulgar, por lo cotidiano, por lo falto de relieve; y su admiración sin límites, en cambio, por lo heroico, lo único, lo inconfundiblemente personal, producto de ese individualismo de extrema, en

pugna siempre con todo lugar común en la vida diaria, con todo lo usual (...) (265).

Cova enuncia constantemente su “(...) pasión por lo diferenciador (...)” (265) al punto de evidenciarlo como estrategia discursiva. Así, primero, cuando los demás personajes lo tratan como poeta, con la reverencia de quien pertenece a una élite: “-¡No contradigás, zambo alegatista! *El blanco* [Cova] *es más leído que vos*. Pregúntale más bien si masca tabaco y dale una mascáa” (57), asegura uno de los indígenas. Segundo, cuando se describe a sí mismo como ser excepcional y consciente de sus emociones: “Así, con la música, *recorro la gama del entusiasmo para descender luego a las más refinadas melancolías*; de la cólera paso a la transigente mansedumbre, de la prudencia a los arrebatos de la insensatez” (57). Tercero, cuando recurre a sus conocimientos de la estética romántica en su narración: “Las estrellas se adormecieron, y en la lontananza de ópalo, al nivel de la tierra, apareció un celaje de incendio, una pincelada violenta, un coágulo de rubí” (22). Y cuarto, cuando marca la diferencia entre su buen decir y el mal decir de los demás personajes. Sobre esto vuelvo más adelante<sup>14</sup>.

La voluntad de diferencia de Cova, que se mantiene tanto en su idilio/enfrentamiento con la naturaleza, se evidencia claramente en su uso de lo femenino. Cova, inscrito en el discurso romántico-naturalista, busca controlar a la mujer a través de su idealización y/o denigración. Así, Alicia y Zoraida como mujeres puras y dignas y a la vez como mujeres salvajes y devoradoras.

### **2.1.1. Las malas hijas**

La historia de la “mala hija” que huye con el cauchero le sirve a Arturo Cova no solo para

---

14. Todos los énfasis de este párrafo me pertenecen.

entablar un lazo moral redentorista con Clemente Silva sino también un lazo masculino de sufrimiento causado por lo femenino: Alicia, como lo serán Griselda y Zoraida, es la “mala hija” de Arturo Cova; es quien lo conduce a la vorágine. Es por eso que Alicia debe ser marginada y maltratada: controlada. Si Cova legitima su masculinidad intelectual a través de los testimonios de sus álter ego, también lo va a hacer en su relación victimista y victimaria frente a lo femenino.

En la historia de la literatura occidental abundan los ejemplos de autorización discursiva masculina a través de la marginación intelectual, espiritual y física de la mujer. Desde los tratados médicos medievales, en los que se da por hecho la animalidad de la mujer, hasta obras contemporáneas, en las que ésta muchas veces no pasa de ser objeto de deseo o de odio, en todo caso, incontrolable. En el caso de *La vorágine* la mujer, como lo ve Magnarelli, “depende directamente de la percepción del personaje principal, Arturo Cova, y ha sido moldeada o desfigurada por él. De este modo, su representación no se puede analizar sino en relación con él” (337).

Si bien mi lectura apunta a que la percepción de Cova no es suficiente para moldear o desfigurar lo femenino sino que es un tema que se sale de su poder discursivo y performativo, y allí yace una de las fallas en su entramado legitimatorio, rescato de la lectura de Magnarelli que la función de lo femenino en *La vorágine* está en relación exclusiva con lo masculino. Es decir, que lo femenino no figura *per se* sino por la voluntad legitimatoria de Cova. Es por esto que esta figura es tan importante: es el motivo de huida de la ciudad y la inmersión definitiva en la selva de los personajes masculinos (Franco, Silva, Estévez, Cova) y por lo mismo es lo que debe ser controlado a través del lenguaje y del *performance* en tanto que amenaza su identidad de

género y su identidad como intelectual.

En el plano de lo discursivo, y en tanto que Griselda, Zoraida y Alicia no siguen los parámetros tradicionales de lo femenino—la primera ha asesinado a su primer marido y está a un paso de engañar al segundo con Cova; la segunda es patrona, rica, “libertina” y amante; la tercera ha huido de sus padres, será madre soltera y no ama al padre de su hijo—Cova intenta ejercer el control sobre éstas en el tropo de la selva. Alegorizándolas con la selva las encuadra en un objeto que cree conocer y manejar discursivamente: la naturaleza. Para Cova, entonces, ellas son selva y cárcel y nos lo revela, por un lado, en el sueño premonitorio que tiene en los llanos:

Me detuve ante una araucaria de morados corimbos, parecida al árbol del caucho, y empecé a picarle la corteza para que escurriera goma. <¿Por qué me desangras>, suspiró una voz desfalleciente. <Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita> (40)

Mientras Alicia es árbol, simbolizando la futura caída de Cova en los estratos del trabajo así como su esclavitud a la naturaleza, al negocio del caucho y a lo femenino, Zoraida, por otro lado, es descrita en adjetivos relativos a la naturaleza:

Era una hembra adiposa y agigantada redonda de pechos y de caderas. Ojos claros, piel *láctea*, gesto vulgar. Con sus vestidos blancos y sus encajes tenía apariencia de una *cascada*. Luengo collar de cuentas azules se descolgaba de su seno, cual una *madreselva* sobre una cima. Sus brazos, resonantes por las pulseras y desnudos desde los hombros, eran *pulposos* y satinados como dos cojincillos para el placer (...) (242). [Mi énfasis].

Llega un momento en su historia con Zoraida en que pese a su voluntad por dejarla, no puede porque, como le pasa con la selva y las caucheras, queda atrapado en ella. Por eso no solo la mujer para Cova es selva sino que, recíprocamente, la selva a su vez es femenina (Rueda 38). Es mujer que encierra y controla, del mismo modo como

Cova siente que Alicia y Zoraida lo encierran y controlan. Las referencias a la feminización de la selva y ésta, a la vez, alegorizada como cárcel abundan en la novela. Leemos así: “-¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde?” (115).

Y como cárcel que encierra al hombre, la selva tiene vida propia y busca destruirlo: “la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino, y la codicia quema como fiebre” (164). Bajo esta perspectiva, Cova tendría que protegerse de la mujer, cualquiera que sea: Alicia, Griselda, Zoraida. Se protege bajo el intento de control de su feminidad. Lo hace, como lo analicé, discursivamente en la selvaticización de la mujer como estrategia de control de lo que, como poeta romántico, cree haber dominado: la naturaleza. Por otro lado, en la subestimación de sus cualidades: Alicia no “sirve” como esposa ni como amante, es dependiente: una “parásita” (40); mientras que en su extremo opuesto Zoraida complace y tiene poder, es independiente: una mujer “varonil” (246).

Pero este intento de control es fallido ya que Cova no lo puede sostener: lo devora la selva que es mujer. El rescate y refeminización de Alicia en la maternidad y la formación de la familia por Cova, como lo lee Doris Sommer, no se realiza porque ella también se pierde en la vorágine. Es decir, no queda espacio en el futuro imaginario de la familia, que Sommer lee en la metáfora de la selva, para ese tipo de feminidades controladas. Es lo femenino selvático, o si se quiere la representación de la poética vanguardista, lo que ejerce control sobre el intelectual populista y modernista que falla discursivamente en ejercer su dominio. Ante esta falla discursiva, que Cova parece notar desde el inicio de su travesía cuando enuncia que ninguna mujer ha sido suficiente para

él—sugiriendo realmente que no ha podido ejercer control sobre lo femenino—afina su otro discurso de control que viene acompañado de actos performativos. Así, enuncia su deseo por ver en Alicia el ideal de mujer perfecta, i.e. virginal, joven y lozana, objeto controlable:

Hoy, como nunca, siento nostalgia de la mujer ideal y pura, cuyos brazos rinden serenidad para la inquietud, frescura para el ardor, olvido para los vicios y las pasiones. (...) Las misma Alicia, con todos los caprichos de la inexperiencia, jamás traicionó su índole aseñorada y sabía ser digna hasta en las mayores intimidades (278).

El performance de su masculinidad en el rol del conquistador reafirma este deseo por establecer en lo femenino la norma tradicional. Cova, en su conciencia narrativa, sabe y *enuncia* lo que debe hacer para tener a Alicia bajo su poder, descubriendo directamente su estrategia de autorización performativa. Así, cuando está amenazado por la próxima huida de Alicia con Barrera, decide poner en práctica un plan de reconquista:

Pensé en exhibírmele cual no me vio entonces: con cierto descuido en el traje, los cabellos revueltos, el rostro ensombrecido de barba, aparentando el porte de un macho almizcoso y trabajador. Aunque Mauro solía desollarme la cara con su navaja de tajar correas, tomé la resolución de no ocuparlo aquel día, para distinguirme de mi rival.

¡Decidí luego irme del ható sin esperar a las mujeres, y aparecer una tarde, confundido con los vaqueros, trayendo a la cola del potrejón algún toro iracundo, que me persiguiera bufando y me echara a tierra la cabalgadura, para que Alicia, desfallecida de pánico, me viera rendirlo con el bayetón y mancornarlo de un colo coleo, entre el anhelar de la peonada atónita! (91)

Cova evidencia que su *pérfomance* se constituye de cierto virilismo dado por el trabajo dominando la naturaleza en el toro y, más veladamente, de cierta actitud de mártir que se ha ido a sufrir el desamor de su mujer y ha vuelto “hecho hombre”. Su voluntad de mártir es una constante performativa determinante de su acción a lo largo de la novela: Cova actúa siempre en espera de que algún personaje femenino, como Alicia, haga algo

por él: consolarlo, amarlo, tal vez redimirlo. Su virilidad y pose victimista, es decir, su plan performativo así como su discurso legitimatorio, fracasa: La Maporita se incendia y Alicia se va con Barrera. Tal falla se evidencia aún más en la excesiva facilidad con la que pasa de un tropo a otro en su relación con la mujer: del naturalista de lo defectuoso y salvaje al romántico de lo inmaculado y virginal o viceversa: “El intelectual populista que es Cova cuando se siente débil apela a la mujer para que lo apoye (ocultándola) y al descubrirse 'macizo' la desprecia (aunque exhibiéndola)” (Viñas 19).

Cova falla en su legitimación a través del discurso romántico-naturalista no solo porque no llega a controlar lo femenino, sino también porque no puede consagrarse de forma tradicional a ninguna de esas escuelas estéticas que por principio estético e ideológico se oponen. Al no tener una relación de exclusividad con éstas, termina imitándolas tangencialmente y entremezclándolas, haciéndolas parodia. Por otro lado, falla en su legitimación intelectual cuando evidencia su afán romántico por ser diferente y superior, por ubicarse en una élite intelectual. Se ve no solo cuando actúa como poeta enajenado en su individualidad sino también cuando decide denunciar y redimir: performar como intelectual populista.

Ahora bien, si para Eyzaguirre “(...) los arrestos de redención social y la actitud de denuncia” (374) son las características “romántico-naturalistas” (374) de Cova, leo dichos motivos como parte de, primero, la conciencia que Cova demuestra de sí como narrador:

El narrador demuestra una clara conciencia de su acto narrativo. Describe detalladamente el contexto de la situación de escritura y, al hacerlo, destaca los elementos relacionados con la función testimonial de su relato. Pone énfasis en la emoción que le produce descubrir en su propio relato el absurdo de su propia existencia, que aunque buscó el sentido superior de la trascendencia a lo sublime, se reduce a lo que muestra su narración: <peripecias extravagantes, detalles

pueriles, páginas truculentas> (Thomas 98)

Y, segundo, de las escuelas estéticas en las que se inscribe en tanto que es capaz de cambiar su tono de acuerdo a los requerimientos de su autorización. Así, romántico al inicio y naturalista después; individualista al inicio y populista al final.

## **2.2 Modernismo. Filología.**

El modernismo, especialmente el que encontramos en las crónicas urbanas, es otro discurso de legitimación intelectual de Cova. Del modernismo resalto: primero, la voluntad ordenadora y crítica del discurso filológico (González) y segundo, el 'yo' politizado (Ramos) del narrador en tanto que legitimarían a Cova como intelectual comprometido y redentorista.

Para Aníbal González, la crónica modernista contiene una contradicción: la de la convivencia de los discurso filológico y literario, lo que resulta en su renovación estética. Esto en comparación con la escritura de sus padres letrados—que también usaban la filología pero en sus proyectos de racionalización y modernización. Los cronistas modernistas recurren a la filología porque ésta, al preocuparse por la genealogía del lenguaje, les da “el vocabulario, los procedimientos [cientificistas] y la 'ideología' crítica” (12). Son críticos de la modernidad, de las consecuencias del proyecto de sus padres letrados: del caos que ésta ha dejado. Su voluntad crítica es lo que hace a este movimiento moderno. A través del discurso filológico, los modernistas escogen, ordenan y arman una totalidad: “Según Renan, el poder de la filología reside en su capacidad de manipular 'les choses de l'esprit', los discursos, los textos, como piezas que integran una totalidad que sólo la filología puede recuperar” (19).

En la capacidad de manipulación de 'les choses de l'esprit' yace el poder

discursivo del cronista Arturo Cova quien, pese a no recorrer una ciudad moderna, como en el caso de los cronistas del modernismo, recurre a la ordenación de la filología para narrar su recorrido. Así, escoge, ordena y genera una totalidad del caos que el negocio del caucho, como ejemplo de modernización en el país, y la selva misma han dejado<sup>15</sup>. Cova selecciona el lenguaje de acuerdo a la situación y su emoción: poético en los llanos, factual y apocalíptico en la selva; ordena sus acontecimientos cronológicamente y otras historias, que refuerzan la suya, convenientemente de acuerdo a la verosimilitud del relato; y arma los mundos por los que pasa: los llanos, la selva y las barracas. No obstante, la selva lo devora, así como el caos de la modernización: el negocio del caucho no termina pese a su voluntad filológica.

Ese gesto totalizante en la estructura de la novela está en íntima relación con el 'yo' del sujeto literario (Ramos) de la crónica modernista capaz de manipular las cosas del espíritu y que Cova explora hasta sus límites paródicos. Es un 'yo', a veces un 'nosotros', precisamente ordenador (González) que a través de la “retórica del paseo” (Ramos 126) pone orden al caos de la modernidad que narra. En ese ordenamiento está su gesto crítico porque enuncia la falla y asegura su reparación a través de su estética filológica. En ese gesto crítico está la particularidad del 'yo' del cronista Cova: si bien es estético en tanto que narra, no es solamente un 'yo' de la narrativa (i.e. primera persona, focalizador, etc.), ni psicológico, sino un 'yo' discursivo en tanto que contiene la voz ideológica, política, del cronista, que es su cualidad populista: la de hablar por el pueblo. En su ideología está la convicción de tener un papel redentorista porque, como bien lo ve González, los modernistas dan por hecho que la literatura y la nacionalidad, por ejemplo, son cosas ya

---

15. Las primeras lecturas de la novela no vieron esa totalidad escritural sino un texto caótico como lo que representaba.

hechas por una voluntad y su papel es llegar a la verdad de éstas (42).

En el 'yo' ordenador yace el poder crítico y redentorista que Arturo Cova, como intelectual populista, pretende legitimar. Es por esto que se atribuye la narración y la acción heroica total de la novela, aún cuando en ocasiones no se sepa a ciencia cierta quién narra o actúa, si Cova o alguno de los personajes que testimonian. Cova se reserva para sí el lugar del 'yo' crítico y heroico en tanto que vengador y redentor de los marginados: Alicia, Griselda y los caucheros, como Silva. Es por esto que a este último le deja claro cuando lo encuentra “que soy por idiosincrasia el amigo de los débiles y de los tristes” (166); o cuando enuncia, al final de la novela y *como si* el dato no le importara, que en una comunidad indígena lo “apellidan su <redentor>” (307). Estas intervenciones se revelan miméticas del discurso populista que Cova escoge para legitimarse como héroe mesiánico.

A lo largo de la novela el 'yo' cronista de Cova se legitima a través de otras estrategias discursivas señaladas por Julio Ramos para la crónica modernista latinoamericana. Así, primero, la marginalidad del exiliado desde la que mira al otro y critica la racionalización: cuando, dejando de pertenecer a la ciudad de la que huye, no pertenece ni al pueblo que lo acoge (Franco y Griselda) en los llanos, ni al pensamiento esclavista del negocio de la selva (Barrera-Zorayda), ni a los indígenas explotados (hay que recordar que él habla por ellos). Segundo, la construcción de un nosotros que si bien en la crónica consiste en un nosotros latinoamericano o “hispanoamericano” (Alonso 52) en contra de un ellos norteamericano, en Cova va a ser un nosotros colombiano por oposición a un ellos explotadores de diversas nacionalidades (venezolanos, peruanos, etc.). Tercero, la figura del desastre que en la crónica simboliza lo que la racionalización

ha dejado en la ciudad ya irrepresentable, en la novela va a ser la vorágine misma y todas las descripciones de la violencia en la selva. Cuarto, el embellecimiento del otro subalterno que puede ser el indigente o la prostituta; figuras con las que el cronista busca identificarse en su calidad de exiliado. Así, no es gratuito que Cova genere tal lazo afectivo con Clarita y que ésta afirme: “luego simpaticé contigo desde que supe que eres poeta” (74) o que decida confiar en Clemente cuando recién lo encuentra hecho un indigente. Quinto, la antítesis, que si para los modernistas es entre máquina vs libro, Estados Unidos vs América Latina, pasado vs presente; para Cova es entre nacionales vs extranjeros, buenos vs malos, hombres vs mujeres, bien hablados vs mal hablados, civilización vs barbarie.

Del discurso filológico que Cova utiliza tenemos que va a dominar con éxito paulatino el lenguaje a tal punto que lo que se lee como su falta de control sobre éste, resulta en su dominio absoluto. Sobre esto vuelvo más adelante. Sin embargo, Cova falla en su legitimación como intelectual populista y modernista en el manejo de su “yo” crítico y del discurso filológico en dos cosas. Primero, en la empresa, de antemano fallida, de querer controlar lo incontrolable: la selva y las caucheras. Cova no logra controlarlas políticamente porque no les pone fin: las caucheras siguen en funcionamiento y la selva no deja de ser ese espacio imposible de delimitar geográficamente. Segundo, en la evidenciación de su *performance* ideológico y de su discurso estético. Su ideología es una actuación del individuo romántico que busca diferenciarse por sus cualidades personales y poéticas, Así, el “yo” crítico de Cova no deja de percibirse como una actuación del intelectual que tiene el poder de redimir lo irredimible. Es por esto que Cova nunca pasa de hablar *por* el pueblo a hablar *para* el

pueblo y muchísimo menos a hablar *con* el pueblo. Finalmente, su estética es un collage de discursos en contradicción permanente que no llegan a reconciliarse, como el modernismo que reconcilió la filología y la literatura.

En *La vorágine*, la filología se evidencia como otro discurso que Cova mimetiza pero al que no se consagra. Revelándose, una vez más, performativo y mimético en cuanto al discurso modernista, Cova predice la dificultad que va a enfrentar en ocultar los rastros de la profesionalización de su escritura, que es, al fin y al cabo, la razón por la cual articula su andamiaje de estrategias discursivas legitimatorias.

### **2.3. Antropología. Buen decir.**

Si, como Ramos afirma, la crónica modernista cumple la función de “la representación (y domesticación) del nuevo espacio urbano” (84) de la novela de europea en América Latina, habría que reconocer la importancia del discurso antropológico en el intento legitimatorio de Arturo Cova. Éste, como viajero que se desplaza a lo exótico para retratarlo, recurre al testimonio de lo que observa y escucha. Resalto del discurso antropológico como estrategia de autorización de Arturo Cova los testimonios de corte filológico (Alonso 64) y los de corte de denuncia (Thomas 97) —que desarrollo en la siguiente sección: “Narradores por concesión”.

Para González Echevarría el discurso que la *novela de la tierra* mimetiza es el de la antropología y el objeto que imita no es la naturaleza sino el lenguaje y el mito. Esto porque la antropología es el medio por el que Occidente define su propia identidad en tanto que esta disciplina se encarga de la recopilación y clasificación de sus mitos (39) y lenguaje. Lo que González Echevarría define como lenguaje y mito en la novela de la tierra es para Carlos Alonso lo autóctono: el “alma, la identidad, el ser, la autenticidad,

etc.” (76) pero también, y sobre todo: “un modo discursivo basado en una figura retórica [el ambiente] que abarca tres elementos: el lenguaje hablado, la locación geográfica, y la actividad humana” (76)<sup>16</sup>.

Estos tres elementos de la novela de la tierra provienen, para Alonso, del discurso filológico y se repiten como lugares comunes: discurso como una instancia privilegiada del lenguaje; geografía como presencia eterna y telúrica; descripción detallada de la actividad humana que surge en concordancia con su ambiente (64). La importancia del lenguaje hablado en esta triada es la representación que hace de los proyectos y deseos colectivos que se expresaban a través de tradiciones, leyendas, mitos, arte popular (59). Sklodowska, por otro lado, haciendo una aplicación del concepto de “heterología” a *La vorágine* asegura que de Certeau traza una historia sobre “los discursos de la otredad” en occidente y que arguye:

que a las distintas formas del habla -salvaje, religiosa, loca, infantil, popular-corresponde una elaboración discursiva cuyo objetivo es introducir esta voz al lenguaje autorizado de tales disciplinas como la etnología, la pedagogía o la psiquiatría. El denominador común de estas 'heterologías' (...) consiste en una tentativa de 'traducir' la alteridad a través de *la escritura de la voz* (193).

Los testimonios filológicos del lenguaje hablado en *La vorágine* son una estrategia legitimatoria antropológica de Arturo Cova en tanto que, por su mirada de lo popular desde arriba hacia abajo (Viñas 14)—que es también la mirada del poeta romántico—, intenta traducir lo popular, lo autóctono, en *la escritura de la voz*. Es decir, Cova no les da la palabra a los personajes 'otros' (indígenas, campesinos, caucheros en general) como sí lo hace con sus iguales letrados. Cova, en cambio, transcribe sus voces

---

16. Mi traducción.

en, como lo señala Alonso para la *novela de la tierra*, glosarios o el señalamiento de palabras o expresiones a través de comillas o cursivas. En efecto, al final de la novela encontramos un glosario del vocabulario usado por la otredad. De mismo modo, Cova encierra entre comillas francesas las expresiones populares así como ajusta ortográficamente el habla “incorrecta” de las minorías. Como cuando la mulata de la casa de Griselda y Franco le dice a Cova:

Resolví ponerme esta prenda, porque *tá* bendita y es milagrosa. A *vé* si el Antonio se anima a *yevarme*. Por si me dejase *desamparáa*, le di en el café el corazón de un pajarito *llamao “piapoco”*. *Puée* irse muy lejos y *corré* tierras; pero onde oiga *cantá* otro pájaro semejante, se pondrá triste y tendrá que volverse, porque la “*guiña*” *tá* en que viene la *pesaúmbre* a *poné* de presente la patria y el rancho y el *queré olvidao*, y tras los suspiros *tiée* que encaminarse al *suspiraor* o su muere de pena. La *medaya* también *ayúa* si se le cuelga al que se va (41). [Mi énfasis].

La insistencia en mantener la conocida diferencia entre el bien y el mal decir, entre la buena y la mala ortografía de Cova, es otro de los indicios que hace dudar en su confiabilidad como narrador y que evidencia el discurso antropológico como estrategia de legitimación intelectual. Esto porque en ningún momento de su desestratificación, donde se supone que llega a una suerte de comunión corpórea y lingüística con “el pueblo”, pierde control sobre el lenguaje. Tampoco parece perderlo durante sus episodios de locura ya que son *narrados a posteriori* lo que solo indicaría que ejerce mucho más control y manipulación sobre lo que escribe (Viñas 11). Dicho de otro modo, el descenso de Cova a los estratos del trabajo pago no lo conducen en ningún momento a *ser parte del pueblo*. Más bien en tal descenso busca mantener desesperadamente su distinción como letrado. Es también por esto que nunca llega a hablar como el pueblo—habla por el pueblo, en cambio—porque insiste en mantener la diferencia, sobre todo lingüística entre éste y sí mismo como intelectual romántico, modernista y antropólogo. Es por eso que las

experiencias que narran los otros personajes masculinos, y de las que se apropia el narrador, están dichas con buena letra: son proletarios que se expresan como letrados. De ahí que, pese al afán de Cova por diferenciarse, resulte difuso establecer el límite de quien narra: el letrado Arturo Cova o el cauchero (proletario) Arturo Cova. Sobre esto vuelvo más adelante.

Tan metódica es la diferencia que quiere mantener entre hablas que Cova establece dos grupos de personajes, los que siguen las reglas del buen decir y los que no (entre los que se encuentran no solo las minorías por las que él pretende hablar, sino también los personajes antagónicos como Zoraida, el Pipa o Váquiro) y enfatiza lo que dicen oralmente en su escritura con buena o mala ortografía. Es decir, diferencia a los personajes que *hablan con buena letra* de los que hablan con *mala letra*.

Sobre este eje, la importancia del buen decir, hablado y escrito, es clave en el performance y la escritura de Arturo Cova. El buen decir, el que se ajusta a las reglas gramaticales y retóricas del momento, es el discurso infalible de autorización intelectual privilegiada por los modernistas y la generación del Centenario. Tanto así que uno de los factores que hizo que la vanguardia no tuviera en Colombia el auge que tuvo en otros países latinoamericanos fue el anquilosamiento de la élite intelectual en la tradición de la letra, además de la fuerte presencia de la oligarquía, por lo que los escritores no tenían posibilidad de enfrentarse al poder (Poppel).

No es raro que Rivera acuda al discurso de la antropología para autorizar su obra dentro de este tipo de narrativas de objetivo nacionalista. Sin embargo, leo que para Cova, ésta es una forma de establecer lazos identitarios con determinados personajes de acuerdo con su habla y de reafirmar su control sobre el lenguaje, ergo su legitimación

letrada: es capaz, en medio de un contexto tan abrupto y pese al medio de escritura de su manuscrito, un libro de “deshechos”, de delimitar y señalar las diferencias entre los dos tipos de habla y *ubicarse* dentro del decir con buena letra (Molloy 504). Encontramos su decir con buena letra en la narración misma de la novela, pero el contraste entre sí y los demás personajes lo señala en los diálogos en lo que él habla correctamente mientras los demás personajes no, como en la conversación que mantiene con Váquito:

General, ¿podrá ser posible que yo tome asiento al lado de un jefe? Sus fueros militares me lo prohíben.

-Eso sí es *verdá*.

(...)

-¿Cómo hizo *busté* para adivinar los grados que tengo?

- Un veterano tan eminente debe haber recorrido el escalafón (241).

No es exagerado sugerir que, en el contexto de la época donde la corrección lingüística era sinónimo del deber patriota, los personajes que no hagan buen manejo del lenguaje sean los mismos que amenazan la nación—como ese discurso de lo homogéneo cultural, social y político concentrado en un territorio. Aunque la novela indique diferencias culturales a lo largo de la travesía de Cova y se pueda leer entre líneas la posición política liberal del autor, que lanza una crítica a lo que la sucesión de gobiernos conservadores había hecho con el país, permanece una concepción maniquea y centralista de la cultura que es expresada a través de la señalización del habla. Es como si con este gesto Rivera dijera: quienes hablan bien son la ciudad (letrada) del Centenario y ejercen el poder nacional, que es el legítimo, mientras quienes hablan mal son la provincia, el margen, y ejercen un poder ilegítimo que hay que controlar a través de la señalización de su habla. Es por esto que el grupo de los personajes que habla con mala letra es el de la masa inculta e irracional (Montaldo 49), minorías incontrolables que amenazan la nación

como espacio cultural definido en oposición a la “incultura” (40): la tentadora Griselda, la prostituta Clarita, el ladrón Pipa, el militar borracho, extranjeros corruptos, campesinos ignorantes, etc.

### **3. Narradores por concesión**

Con sus estrategias discursivas Cova ha demostrado claramente su voluntad de erigirse en un lugar de superioridad social, cultural, política y personal. Con el romanticismo y el naturalismo delinea su “yo” superior por distintivo y único. Con el Modernismo y la filología, su “yo” ordenador, crítico y heroico. Con el buen decir de la antropología en el “yo” purista cuyo el manejo de la gramática le confiere poder de diferenciación y de intervención por el otro. Leo esta voluntad como el gesto aristocratizante propio del escritor que busca borrar su carácter profesional: su relación con el mercado. Pero Cova, como lo analicé, no se legitima como intelectual modernista y populista por las fallas en su entramado discursivo. Fallas que revelan su carácter profesionalizado en la misma exposición de su carácter performativo y discursivo. Ahora bien, el personaje va a evidenciar tal carácter mucho más claramente en las funciones que cumple como escritor del mercado y en su relación experiencial metonímica con sus áter ego. En sus funciones y metonimia Cova no se revela como escritor profesional en el sentido que le da Manuel Gálvez<sup>17</sup> al término porque no se remunera de su trabajo escrito como tal. Sin embargo, sí es uno de los primeros personajes en la narrativa suramericana en revelar la relación escritura—remuneración.

#### **3.1. Narrador/cronista. Editor.**

Las funciones de escritor profesional que cumple Arturo Cova a lo largo de su travesía

---

17. Como lo explico en la introducción o ver: *La ciudad letrada* de Ángel Rama.

son específicas: es narrador, cronista y editor. En cuanto a la primera función, sigo la propuesta de Mahieux quien asegura que los primeros escritores que se remuneraron de su trabajo lo hicieron no con poesía, que era la forma privilegiada de la época, sino con textos narrativos—que en la mayoría de los casos eran o historias cortas o ensayos culturales, lo que se ha leído como las crónicas modernistas. Como se ve claramente en *La vorágine*, Cova experimenta esa transición de formas de escritura de los primeros escritores profesionales: es poeta pero escribe una narrativa que le asegurará reconocimiento. En este punto es vital identificar la relación que Rivera establece con su personaje. El manuscrito de Cova, que es la novela que leemos, articula también la legitimación del autor en tanto que, como acierta David Viñas:

(...) la inmersión vital de Cova en la barbarie campesina produce, de manera concluyente, la emergencia libresca de Rivera en la ciudad. El 'hacerse hombre' del protagonista entre el pueblo culmina en la publicación de un libro que leen los burgueses de Bogotá (18).

A lo que apunta Viñas es que la legitimación de Rivera como escritor depende de su personaje. Dicho de otro modo, el personaje escritor que es Cova constituye una de las estrategias discursivas de autorización de Rivera en tanto que representaría la figura de intelectual *mainstream* del momento que éste privilegia y en la cual se inscribe. Rivera, al configurar a Cova bajo las características del intelectual populista y modernista *legitimó* dicha figura: la de la generación del Centenario, y de ello nos dan muestra las primeras lecturas canónicas y académicas de la novela, revisadas arriba. Sin lucrarse con sus manuscritos, Arturo Cova representa la relación entre el dinero y la escritura de los escritores profesionales que José Eustasio Rivera, al ser uno de ellos, materializa en la publicación de su libro, *escrito en prosa*, por medio de Miguel Rasch Isla, su editor,

quien cuenta en “Cómo se escribió *La vorágine*”:

Entre tanto me había entendido ya con don Luis Tamayo, director a la sazón de la Editorial de *Cromos*, para lo relativo a la edición, porque habiendo quedado Rivera medio desavenido con él desde la aparición de *Tierra de promisión* y no queriendo gestionar personalmente el asunto, se valió de mis magníficas relaciones de amistad con tan gallardo caballero para conseguir, con las mejores condiciones de precio, las más cómodas y ventajosas de pago. En efecto: don Luis aceptó que, al entregarle los originales, se le anticipara una suma; que, al terminarse la impresión, se le diera otra y que dos meses después de puesta la obra a la venta, se le pagara del producto de ésta, el resto (87-8).

En cuanto a la segunda función, que ya desarrollé con detenimiento como uno de los discursos de legitimación intelectual del personaje, sólo me queda añadir que está en íntima relación con la primera. Cova es cronista porque escribe narrativa y es narrador porque escribe la crónica de su travesía. Finalmente, Cova cumple la función de editor: edita los testimonios de sus álter ego de forma similar a como lo van a hacer los editores de la literatura testimonial décadas más adelante.

Los testimonios en *La vorágine* son presentados como documentos de testigos del negocio del caucho. Ese sentido legal, el hecho de que estén narrados en primera persona y que tengan una aparente intención de denuncia en defensa de la clase o comunidad a la que los narradores se afilian, remiten a la pregunta por la legitimación del narrador principal en relación con sus álter ego que son los narradores testimoniales (Beverley 71).

John Beverley asegura que en la narrativa testimonial hay un pacto de sinceridad entre el narrador, el subalterno, y el interlocutor, el editor del testimonio que escucha. Tal pacto es lo que hace el “truth effect” en donde el narrador dice la verdad, el interlocutor la respeta (74) y el lector es cómplice ético de tal dinámica y de lo que se denuncia. Este pacto, aunque no se reproduzca al pie de la letra en *La vorágine* (no es literatura testimonial), se sustenta para la novela con el mismo argumento con el que se reafirmó la

veracidad del testimonio de Rigoberta Menchú décadas más adelante: el “truth effect” del testimonio consiste en la representación de lo real en el sentido lacaniano y no de la realidad (82).

Si bien *La vorágine* no es narrativa testimonial no solo por el periodo de su publicación sino también por la relación fallida entre el editor y los narradores (fallida en el sentido de que imposibilita el objetivo principal de la narrativa testimonial: que el testimonio del narrador sea representativo de su clase o grupo social) es pertinente recordar que se leyó “lo real” de su denuncia. Y que la relación que se establece entre Cova y los personajes que testimonian es la misma que se establece entre el editor y el narrador testimonial, lo que revela el carácter profesional del primero:

“Since, in many cases, the narrator is someone who is either functionally illiterate or, if literate, *not a professional writer*, the production of a testimonio often involves the tape recording and then the transcription and editing of an oral account by an interlocutor who is an *intellectual, journalist, or writer*” (70-1). [Mi énfasis]

Cova es el escritor profesional que transcribe y edita los testimonios de los personajes que, si bien no son analfabetos, no son escritores profesionales. No obstante, contrario a lo que sucede en la narrativa testimonial, el editor en este caso es quien manipula la información en pro de su ideología que, como lo he argumentado a lo largo de este capítulo, tiene un fin individual, como el personaje pícaro (Beverley 73), y no representativo de su comunidad. Y es que Cova no deja de ser en ningún momento el narrador principal porque con su “yo” antropológico y romántico busca legitimarse como intelectual y porque lo determinan héroe de la novela moderna. Esto, contrario a menoscabar su rol como escritor profesional, lo potencia.

Así visto, los testimonios de corte denunciatorio, además de ser una forma de la

estética oral del discurso antropológico cuyo objetivo aparente es la denuncia del negocio del caucho y la unificación nacional, tiene un objetivo mucho más definido y definitivo en *La vorágine*: el de “consolidar la identidad del narrador, amenazada por la selva [ya que] el acto de narrar es siempre un acto de comunicación y solidaridad” (Thomas 99).

Comunicación en tanto que se transmite la experiencia de un narrador a otro y solidaridad en tanto que dichos testimonios potencian el *pérformance* y el discurso letrados y redentoristas de Arturo Cova. Esto porque los personajes que hablan con buena letra, aún el mismo Narciso Barrera, son mostrados por el narrador como reproducciones de sí mismo: Helí Mesa, don Clemente, Balbino Jácome, Ramiro Estévez. Con estos personajes Cova busca reafirmar su lugar heroico y letrado en la historia ya que al testimoniar los abusos del negocio del caucho y la selva, que han experimentado de primera mano, llenan los vacíos de la historia que Cova requiere narrar. Así, completan la experiencia, que en principio no tiene y que necesita con urgencia, para poder autorizarse como intelectual populista. Testimonios que al mismo tiempo revelan la relación entre su escritura y el dinero exponiendo su carácter profesional.

Las primeras lecturas de *La vorágine* ven en la novela una denuncia. Cova es leído como testigo presencial de las caucheras y se le otorga a su palabra un valor documental, al igual que a los testimonios de los otros personajes masculinos. En realidad, la experiencia directa y personal que Cova tiene en las barracas es breve y distante ya que no llega a ser cauchero y su alejamiento de la 'mano de obra' es evidente—no conoce de primera mano sus necesidades y padecimientos, sino que siempre alguien más, un testigo, le cuenta lo que ha estado pasando. Para autorizarse como intelectual populista, Cova necesita llenarse de la experiencia, que en principio no

tiene. Lo hace como narrador arcaico.

### 3.2. Metonimia: exposición de la profesión

Walter Benjamin propone dos figuras que representan al narrador de la era previa a la información: la del marino mercante y la del campesino sedentario. El primero es aprendiz en el taller artesanal del segundo y este último fue migrante en su juventud. El gran narrador encarnaría ambas figuras en tanto que aportan lo necesario para que cumpla el objetivo de su narración que es aconsejar a quien oye. Aportan la experiencia de lo vivido y la escucha, que también es la experiencia. Escuchar es experiencia porque quien oye, al realizar un trabajo artesanal tedioso, se abandona a sí mismo haciendo que las historias que escucha queden en su memoria de tal forma que las pueda volver a narrar. Cuando las cuenta, deja su huella en la narración. Es por eso que cuando narra una historia que no ha experimentado directamente, el narrador la puede presentar “llanamente como experiencia propia” (113-19).

Arturo Cova escucha las historias de sus álter ego y las vuelve a narrar, las transcribe, bajo un entrecomillado francés bastante riguroso. No obstante, cuando estas intervenciones expresan la ideología del sujeto literario como un calco y están escritas con muy buena gramática y ortografía, sugieren que es Cova quien las narra. Dicho de otro modo, indican que Cova presenta tales testimonios *como* experiencia propia. Tenemos, por ejemplo, a Silva lamentándose del mismo modo en que se lamenta Cova o, como en el siguiente apartado, coincidiendo con su objetivo redentorista:

Mientras los marineros obedecían, medité mis planes: ir al Consulado de mi país, exigirle al Cónsul que me asesorara en la Prefectura o en el Juzgado, *denunciar* los crímenes de la selva, referir cuanto me constaba sobre la expedición del sabio francés, solicitar mi repatriación, *la libertad de los caucheros esclavizados*, la revisión de libros y cuentas en La Chorrera, en en El Encanto, la *redención* de miles de indígenas, *el amparo de los colonos*, el libre comercio en caños y ríos.

Todo después de haber conseguido la orden de amparo a mi autoridad de padre legítimo, sobre mi hijo menor de edad, para llevármelo, aun por la fuerza, de cualquier cuadrilla, barraca o monte. (Rivera *La vorágine* 200, énfasis míos)

Ahora bien, lo que para Benjamin es un trabajo cíclico de transmisión de la experiencia, que solo es posible si quien oye vuelve a narrar con miras a que su nuevo escucha vuelva a narrar, se convierte en un movimiento estratégico de legitimación individual en Cova. Esto es así porque su objetivo *no* es procurar que su narración se convierta en la experiencia del que escucha para que éste continúe narrando y porque los testimonios parecen totalmente contaminados con su ideología y voluntad de legitimación. Cova se erige como narrador único, total, de la novela sin moverse de su lugar de transcriptor, de escucha sedentario, sin pasar directamente por la experiencia del trabajo pagado. La cúspide de tal propósito la notamos cuando *se apropia* totalmente de la voz de Clemente Silva *eliminando el entrecomillado* de su intervención testimonial al inicio de la tercera parte de la novela. Silva comienza y termina con los siguientes apartados, respectivamente:

¡Yo he sido cauchero, yo soy cauchero! Viví entre fangosos rebalses, en la soledad de las montañas, con mi cuadrilla de hombres palúdicos, picando la corteza de unos árboles que tienen sangre blanca, como los dioses. (209)

¡Yo he sido cauchero, yo soy cauchero! ¡Y lo que hizo mi mano contra los árboles puede hacerlo contra los hombres! (211)

Acá hay una ausencia absoluta del entrecomillado por lo que el lector inmediatamente relaciona la voz de quien narra con Arturo Cova. Sin embargo, nos damos cuenta más adelante, inmediatamente después de que termina este lamento, de que estas palabras pertenecen a Clemente Silva cuando Cova lo interpela: “–Sepa usted, don Clemente Silva...” (211).

Sostengo que cuando Cova se apropia de la voz de Silva, se está apropiando de dos experiencias: la de la explotación y la del trabajo remunerado—aunque, como lo he señalado, no haya un pago real por la extracción del caucho. No obstante, se ha leído la experiencia de Cova en las barracas solamente desde la explotación que apropia de sus álter ego, que es la que lo legitima como intelectual de denuncia. De ahí que se lo haya abordado como cauchero, cuando en términos estrictos nunca lo fue, y como agente que lleva a cabo exitosamente su objetivo de denuncia. Sin embargo, propongo que a la escritura de Cova *también* se traspasa la experiencia del trabajo remunerado. Sugiero que en el momento en que este traspaso se evidencia, salen a flote tanto el carácter profesional de su escritura como la falla definitiva de su discurso de legitimación intelectual.

En un nivel extradiegético general, uno de los determinantes de la experiencia del escritor como profesional es la remuneración por su escritura. En *La vorágine*, lo que determina la experiencia del cauchero como trabajador asalariado es la remuneración por el caucho que extrae. Acá se podría trazar una relación de semejanza, metafórica, entre una labor y otra: tanto la experiencia del escritor profesional como la del cauchero están determinadas por la remuneración. Por otro lado, tenemos que lo que determina la experiencia de Cova como sujeto literario es la escritura ya que a través de ésta apunta a legitimarse ya sea como poeta o como intelectual. En su caso particular, la relación que encuentro entre una labor o experiencia (escritura de Cova) y otra (trabajo en las caucheras) es de contigüidad ya que su escritura contiene el rastro de la dinámica del trabajo remunerado. En otras palabras, la escritura de Cova puede pensarse profesional porque contiene la experiencia del trabajo pagado a nivel metonímico. Es por esto que

cuando exclama: “yo soy cauchero”, está enunciando: “yo soy escritor profesional”. El personaje está implicando, desde esa contigüidad semántica, que su trabajo escrito contiene un carácter económico.

Sugiero que la escritura profesional de Cova es rastreable en dos niveles metonímicos. Primero, el carácter económico de su escritura puede ser pensado desde la relación entre el campo de poder y el campo literario/artístico cuando, privilegiando la jerarquía autónoma, Cova invierte los términos de los principios de la lógica económica. Así, tenemos que toda su legitimación como poeta romántico y como intelectual de denuncia, es decir, toda la autenticidad de la construcción discursiva de estas figuras, pasa por la lógica del desinterés o la indiferencia a la economía. Muestra de ello es cuando todos los negocios que emprende con Barrera o Zoraida los pierde. De este modo, vemos cómo Cova invierte los términos, aunque siempre manteniendo la dinámica del interés en el desinterés que le subyace, cuando pasa a priorizar otros fundamentos como el prestigio social del poeta/intelectual en contraposición a la explotación laboral—que es, ante todo, explotación económica.

Segundo, el carácter económico de su escritura puede ser pensado desde el provecho simbólico, ya que éste se encuentra en y está determinado por la dinámica de la ganancia—que puede convertirse potencialmente en provecho económico (Bourdieu “El campo literario” 17). Así, encuentro la contigüidad de la lógica económica en la escritura de Cova en dos instancias. Por un lado, cuando espera una ganancia específica de sus manuscritos y es que éstos lo legitimen como intelectual de denuncia ante el lector. Y por otro lado, cuando deliberadamente escribe tales manuscritos en forma de novela, es decir, como género literario de venta masiva. La novela, por entregas, folletín o formato de

libro, ya cuentan con un mercado masivo para la década del 20.

El trabajo profesional en su acepción básica (hacer un trabajo especializado por el cual se recibe un lucro) se puede leer en la misma dinámica de legitimación del sujeto literario en *La vorágine*. Cova lleva a cabo una escritura con la que va a recibir una ganancia: ser leído como intelectual de denuncia. Pero también puede ser leída en la voluntad misma del personaje por publicar su novela, por hacer parte del mercado literario. Por eso, no es gratuito que Cova lleve a cabo su escritura precisamente en un libro que se hace para el mercado, en un libro de caja o de cuentas donde se lleva el registro de los pagos a los caucheros. Ese libro, que es abandonado por una de las cabezas del negocio del caucho, es revitalizado por Cova para el mercado con “peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración” (Rivera *La vorágine* 267).

Evidenciando el carácter económico de su escritura a nivel metonímico, Cova termina por demostrar la falla de su discurso de legitimación intelectual en tanto que superpone al “interés en el desinterés” su interés en el interés–personal.

En términos de aristocratización, retóricamente el trabajo lucrativo contiene una mácula de bajeza social. En cuanto a la aristocratización letrada, como formación discursiva del intelectual modernista en la que privilegia el desinterés oponiéndolo a los fines prácticos de la sociedad que critica, la escritura remunerada lo deslegitimaría por su carácter productivo (Ramos 60). Esto va contra lo que Cova lucha. Erigirse en poeta y en intelectual de denuncia garantizarían, por la distinción del “yo” romántico y el ejercicio de control del “yo” filológico, un lugar de superioridad social, de aristocracia letrada. Pero Cova falla. Falla discursivamente y falla ocultando su carácter profesional. A Cova

lo devora, desde que sale de Bogotá, su afán de distinción letrada. En su afán se evidencia escritor profesional.

Su escritura profesional también representa la relación entre el dinero y la escritura de los escritores profesionales que José Eustasio Rivera, al ser uno de ellos, materializa en la publicación de su libro, escrito en prosa y de gran divulgación en América Latina.

### **Conclusiones**

José Eustasio Rivera no escapó a la voluntad de su generación de hablar por las minorías. *La vorágine* es el producto de tal voluntad y su incomprendido personaje, Arturo Cova, el gesto con el que se perpetuaría como intelectual populista y novelista. Si bien las primeras lecturas críticas de la novela indican que Cova legitima a Rivera en tal rol ideológico, también apuntan a su desautorización estética ya que el personaje se sale de los parámetros posibles con los que se estudiaba la narrativa en las primeras décadas del siglo XX. Cuando la novela es finalmente legitimada estéticamente por la academia especializada, la empresa ideológica que sostiene Arturo Cova es cuestionada porque su figura intelectual se revela paródica, no confiable y performativa—aunque Rivera siga intacto como intelectual populista y centenarista. No solo se entiende que Arturo Cova es una de las estrategias discursivas de legitimación de la figura del intelectual sino que él mismo, como personaje-escritor de la modernidad, construye un entramado discursivo en donde hablar por los desposeídos, llegar a ser intelectual populista y escritor modernista, son los objetivos claros de su autorización.

El entramado discursivo que articula Arturo Cova tiene un propósito definido: legitimarse como intelectual para ocultar lo que tenga de escritor profesional. Tal

propósito es el mismo al que apuntaron los modernistas, la generación inmediatamente anterior a la de Rivera (siguiendo la cronología de la crítica), en América Latina al ser los primeros escritores profesionales. Sin embargo, la profesionalización del escritor no se da en Colombia con el modernismo sino con la “generación intermedia” y *La vorágine* es una muestra definitiva de este fenómeno tardío. No obstante tal retraso, *La vorágine* es inaugural en la representación del escritor profesional y su caracterización irónica. Así, por un lado, Arturo Cova es escritor profesional no solo metonimizando la remuneración del trabajo físico al escrito, sino también por las funciones que cumple a lo largo de la novela: es escritor-editor testimonial, es cronista y es escritor de narrativa. Y por otro lado, Cova es representación irónica del escritor en tanto que cuando las estrategias discursivas y el *pérformance* del personaje se descubren como tales, el personaje se expone paródico y desinscrito de las escuelas estéticas que en primera instancia parece privilegiar.

De acá que el poderoso “yo” (Ramos) con el que Cova parece autorizarse como intelectual populista y modernista ubicándose en lo que Williams describe como la élite, falle en tanto que falla en la construcción del campo simbólico bourdieuano, esto es, en la creación e imposición de significados y sentidos como verdades generales que lo distinguen de los demás sujetos sociales. Cova no logra formar un campo simbólico porque el proceder con el que lo intenta, sus estrategias, no lo distinguen como paradigma intelectual. Cova falla autorizándose como intelectual populista y modernista.

Tal falla discursiva indica una falla mayor: la del imaginario de nación. Si bien las *novelas de la tierra* buscan reforzar tal imaginario ante la invasión de compañías extranjeras que explotan los recursos naturales y humanos locales a finales del siglo XIX

e inicios del XX, el hecho de que Arturo Cova quede internado en la selva con su familia, de que no haya podido resignificar el negocio del caucho a favor de la nación y, sobre todo, el hecho de que termine siendo una parodia de uno de los posibles héroes patrios, el intelectual populista, indica que tal imaginario no era tan simple de consolidar a través de la narrativa. O que tal imaginario como discurso homogéneo era un programa insostenible, ni siquiera teniendo de lado uno de los brazos ejecutores de los proyectos de nación: la literatura.

Tal falla, por otro lado y finalmente, evidencia las conexiones entre *La vorágine* y la prosa de vanguardia: eclecticismo de discursos que indican una ruptura lingüística o discursiva (Jitrik 17) con el pasado; afloración del inconsciente del narrador (Pérez Firmat 30) cuya conciencia de sí y de su crisis lo reafirman como héroe moderno, paródico e irónico; representación del escritor profesional. Conexiones que sugieren que la lectura más productiva sobre el modernismo, la generación intermedia y las vanguardias está en sus conexiones y continuidades y en su común denominador: *ser* las narrativas de la modernidad (Yurkievich 95, Rama 131 1982). De este modo, se hace más fácil entender por qué la estrategia discursiva clave del novelista latinoamericano de la primera mitad del siglo XX (sea modernista, vanguardista, etc.) es la representación del escritor profesional legitimándose como intelectual: es una figura puramente moderna, determinada por el mercado. También facilita mapear otros discursos legitimatorios que estas narrativas tienen en común, tales como la *desautorización del pasado y/o de sus contemporáneos intelectuales* y la *deslegitimación del trabajo remunerado* o las publicaciones, como en el caso de Macedonio Fernández y los martinfierristas, para legitimar a un escritor, un movimiento o una generación.

## **Capítulo 2: Nuevos trabajos, nuevos mitos: identidad y ocupación. Profesionales de vanguardia**

*Que otros se jacten de las páginas que han escrito;  
a mi me enorgullecen las que he leído.*

(...)

*El joven, ante el libro, se impone una disciplina precisa  
y lo hace en pos de un conocimiento preciso*

“Un lector” Jorge Luis Borges

### **Introducción**

El modernismo, a la vez que ve nacer al escritor profesional en América Latina, se enfrenta al reto que tal profesionalización le representa. Esto es, que la figura de escritor que construye discursivamente, la que comulga con el desinterés por oposición a los fines prácticos de la sociedad moderna, se ve amenazada por la remuneración que recibe del periódico donde publica sus crónicas urbanas (Ramos 60). Los escritores de la vanguardia argentina, pese a su voluntad trasgresora contra el modernismo, terminan reproduciendo su preocupación urgente: cómo legitimar la figura del escritor en su relación de crítica a y de dependencia del mercado. Tanto modernistas como centenaristas y vanguardistas establecen unas estrategias discursivas de legitimación intelectual para contrarrestar la contradicción en la que se ven envueltos.

El escritor modernista, como lo propone Julio Ramos con José Martí, establece una serie de figuras retóricas en las que el sujeto literario ordena el caos de la modernidad a la que se enfrenta, erigiéndose cohesionador. Así, la figura de la crisis, la retórica del paseo, la construcción de un “nosotros latinoamericano”, la antítesis y el embellecimiento del otro subalterno. El escritor centenarista, como lo propongo en el primer capítulo de

esta tesis con José Eustasio Rivera, utilizando muchas de las estrategias modernistas establece una mirada antropológica sobre el subalterno con la se erige en el sujeto literario que a la vez que lo redime, lo integra en el imaginario de nación que, por oposición al extranjero, construye. El escritor de vanguardia no escapa de la ansiedad que el mercado le genera en la construcción de una figura de escritor coherente con su ideología elitista de cultura. En este capítulo analizo cómo, desde manifiestos y la obra canónica de la vanguardia argentina, *Museo de la novela de la Eterna* (1967, póstuma) de Macedonio Fernández, la representación del escritor, como autor incompleto aunque excepcional, y la del lector, como agente activo, es la estrategia con la que se busca legitimar el paradigma del intelectual del momento: el “clerical” de Julien Benda.

En este capítulo me encargo de analizar la profesionalización del escritor de la vanguardia histórica argentina así como su novela más original y disiente de su proyecto de ruptura y a la vez de la profesionalización del escritor: *Museo de la novela de la Eterna*. Ésta escenifica un aspecto literario que comienza a ser analizado críticamente, profesionalmente, por el escritor vanguardista: la creación literaria. Lo hace a través de la representación abstracta de escritor que aparece en la novela: Autor/Presidente/Narrador, y de su legitimador principal: el lector. Enfocándome en la figura del autor, propongo que éste es la representación del escritor profesional por dos razones: por un lado, porque representa, aunque paródica y críticamente, la relación de la escritura con el mercado. Por otro lado, porque leo su erguimiento en autor total de la novela como la representación del escritor que se identifica principalmente como escritor, es decir, con el oficio de escribir como trabajo principal y no secundario. En cuanto al conflicto que el aspecto económico de la profesionalización contiene, encuentro que el personaje Autor de *Museo*

recurre al uso de estrategias discursivas para legitimarse como autor (antirealista). Y en cuanto al aspecto identitario de la profesionalización encuentro que tal personaje analiza críticamente la literatura y el ejercicio de escribir y apunta a crear un nuevo público lector en la *representación* de y la *interpelación* a éste.

En la primera parte de este capítulo contextualizo la novela en el ambiente ideológico y social de la vanguardia histórica argentina y las diferencias entre cada proyecto de revista. En la segunda parte establezco en qué consiste la figura intelectual paradigmática del momento y analizo las características de la profesionalización de los escritores de la época. En la tercera parte analizo el proyecto anti-realista de *Museo de la novela de la Eterna* a nivel estético y en la totalidad del aparato literario, incluyendo el papel del mercado. En la última parte establezco las conexiones entre la relación de las figuras del autor y lector de la novela y la profesionalización del escritor a nivel de mercado y de oficio.

### **1. Vanguardia histórica**

Rubén Darío, con una crítica a la banalidad infantil del futurismo europeo, introduce las vanguardias en la América hispánica en 1909 con su texto “Marinetti y el futurismo” publicado en *La Nación* de Argentina (Schwartz 403). En ese mismo año, Almacchio Diniz las introducirá en la América lusoparlante con su traducción del *Manifiesto futurista* de Marinetti ( De Castro Rocha 221). Pero no es sino hasta 1914 que comenzará la producción latinoamericana propia de textos vanguardistas con la publicación de *Non Serviam* de Vicente Huidobro. Desde esta fecha hasta finales de la década del treinta se da el periodo de la vanguardia histórica en América Latina. Para Rama, al interior de ésta se articulan dos formas de creación estética en oposición: por un lado, está el sector que

“aspira a recoger de ella [de la tradición realista] su vocación de adentramiento en una comunidad social, con lo cual se religa a las ideologías regionalistas”, y por otro lado, está el sector que quiere la ruptura absoluta y se vincula con la “estructura del vanguardismo europeo” (“Las dos vanguardias” 62). Esta última vanguardia es la que se desarrolla en Argentina con el ultraísmo y el martinfierrismo. Éstos, por su misma voluntad de vinculación a la vanguardia europea, se oponen discursivamente a lo que Sarlo da en llamar el “realismo social” (“Vanguardia y criollismo” 52). Oposición que seguirá articulándose hasta las décadas del treinta y cuarenta en la narrativa fantástica, de corte vanguardista, y el “realismo crítico urbano” y la “narrativa indigenista” (Rama *La novela latinoamericana* 153, 179).

En este capítulo leo la vanguardia desde dos focos: por un lado, como parte de la renovación literaria iniciada por el modernismo (Jitrik “Papeles de trabajo” 21, Yurkievich 95, Schulman 34, Cruz 21). Y por otro, como discurso, entendiéndolo como no “simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto de deseo; pues—la historia no deja de enseñárnoslo—el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault 15). Encuentro que pensar a la vanguardia como discurso y no solamente como movimiento literario visibiliza la voluntad de poder y legitimación de sus escritores. En sus enunciados, ficcionales o no, se establece una suerte de verdad sobre lo que debería ser el arte en general y la literatura en particular. Su discurso es el de la ruptura y lo nuevo: son vanguardia porque están adelante del pasado que rompen *con* lo nuevo que establecen. Son escritores de vanguardia porque ejercen como guías y jueces de lo que está en boga y

lo que vendrá.

Pese a la oposición discursiva recíproca entre el modernismo y la vanguardia, ambos movimientos comparten objetivos ideológicos de base. Por un lado, son respuestas críticas al “vacío cultural e ideológico” que la modernidad ha dejado debido al “desmoronamiento de las instituciones tradicionales –religiosas, sociales y económicas” (Schulman 34). Y por otro lado, esta “crisis” de valores, esta postura crítica, puede ser también pensada como el discurso con el que la vanguardia y el modernismo ejercen su poder legitimatorio. La diferencia discursiva entre el modernismo y la vanguardia la encuentro en dos aspectos. Primero, en que esta última tiene conciencia de sí como movimiento de ruptura. Lo nuevo

se constituye en el santo y seña con el cual se reconocen unos a otros y con el cual se unifican, porque si bien ella esconde plurales acepciones, dispares niveles, caóticas asociaciones, supera esa diversidad con el único dato cierto que por el momento se avizoraba en el horizonte artístico: la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser “nuevos” (Rama “Las dos vanguardias” 59)

Segundo, en que, aunque los dos movimientos recurran al establecimiento de una figura intelectual para contrarrestar el “vacío” o la “crisis” de la modernidad y para legitimar sus ideologías, las funciones de cada figura son radicalmente diferentes. Si, como lo desarrollé en el primer capítulo, el rol del intelectual privilegiado por los modernistas y centenaristas fue el del redentorista social y nacionalista, el privilegiado por la vanguardia argentina será el universal. Sobre esto vuelvo más adelante.

Saúl Yurkievich, mirando más las coincidencias que las diferencias entre modernismo y vanguardia, propone un mapa de los movimientos que caracterizan a la vanguardia pero que sugiere aplicables al modernismo renovador. Si bien es posible ver

tales movimientos en el modernismo por la conciencia de ruptura y de lo nuevo de la vanguardia, éstos son más apropiados para definirla y encontrar su particularidad frente al modernismo. Yurkievich denomina a tales movimientos la “triple vectorialidad de la vanguardia” y consisten en una directriz realista/historicista, en otra formalista y en una última subjetivista. La primera, “opera según una doble estrategia, la una futurista y la otra agonista” (96). Es decir, en el culto a la novedad y afirmación del futuro y en la renuncia al pasado y el rechazo al modelo tradicional. Consecuente con esa doble dinámica, esta directriz “postula la invalidez de la cultura letrada [y] reacciona contra el exceso inhibitor de la acumulación sapiente” (97). La segunda consiste en el acrecentamiento de la autonomía poética en la que se “proponen otros modos de percibir, de idear y de representar el mundo” y donde “el texto se convierte en una estructura abierta, establece conexiones multivalentes, una indeterminación que multiplica la significancia y torna plural la lectura” (99, 102). Y la tercera, cuya primacía es el inconsciente, “el texto registra las perturbaciones de la conciencia, se deja cautivar por lo psicótico, explora los estados mórbidos, las angustias desorganizadoras, el dislocamiento provocado por una espontaneidad descontrolada, el desvarío fantasmal (...)” (102).

Finalmente, sostengo que el discurso de la vanguardia se establece por un motivo y con un propósito. El motivo, visto por Jacqueline Cruz, es que ésta se establece como “una estrategia de autoafirmación para contrarrestar la marginación que sienten los artistas latinoamericanos (...) como artistas” (26). Esto porque se sienten marginados del orden burgués, porque la división del trabajo les ha quitado sus funciones, porque tienen que vender su trabajo escrito ante lo cual

reaccionan en un primer momento postulando la autonomía del arte y *colocando al artista como ser cuasi divino*, actitud especialmente palpable en el mundo

hispánico durante el modernismo, el cual coincide –y no casualmente- con el primer momento de la profesionalización de los escritores” (27) [mi énfasis].

El propósito es lograr un relevo generacional. Sarcásticamente, David Viñas señala que la lucha entre los martinfierristas y los “viejos” se plantea públicamente como “generacional”, pero que en su interior se practicaba el “*amiguismo*: un reemplazo más civilizado y literario de la secta” (*Literatura argentina* 62):

Por algo es que en las “comidas” todos -jóvenes y viejos- se reencuentran: los jóvenes han conseguido “un puesto” en la literatura entre la benévola aceptación de los ancianos. En verdad, la literatura de esos años es tan radical que se deja penetrar por el paternalismo yrigoyenista que “distribuirá puestos” para que todos se “acomoden”: en el escalafón, en la fama, en las fotos y en las antologías (63).

Viñas apunta a una verdad comprobada con el tiempo: no hay ruptura que dure más allá de lo que rompe sin caer en la tentación de la consagración, que para los martinfierristas terminó siendo su voluntad de sustitución. La vanguardia argentina encuentra en las revistas, en las que delinea, consolida e impulsa sus proyectos ideológicos, su medio de consagración más eficaz.

### **1.1. Revistas: mercado, identidad, ocupación, lector**

El género más leído y estudiado de la vanguardia ha sido la poesía. De acuerdo con María Bustos, dos de las razones por las que se dificulta la inserción de la prosa de vanguardia a la producción literaria latinoamericana son:

[por un lado,] el hecho de que la tradición a la que tuvo que enfrentarse (el realismo testimonial o documental) había cumplido un intenso rol literario y social, y, por otro, que esta tradición a la cual se enfrentó siguió desarrollándose paralelamente a la línea de renovación narrativa (12).

No obstante, y de forma similar a los escritores del modernismo con sus crónicas

urbanas, los vanguardistas también enuncian su poética en escritos en prosa que publican tanto en diarios nacionales de amplias tiradas como en sus propias revistas, de tiradas bastante reducidas.

En éstas los escritores vanguardistas no sólo publican sus manifiestos sino también textos que promueven su proyecto ideológico principal: formar un nuevo público lector (Sarlo “Vanguardia y criollismo” 51). Si Viñas asegura que la vanguardia argentina no desestabiliza a las instituciones sociales, Sarlo bien ve que, pese a que su legitimación se dé de forma paradójica con su voluntad revolucionaria en tanto que recurre a métodos tradicionales de consagración como los concursos literarios, la transformación del gusto del lector constituye un cambio social (47). Dicha transformación habla de otra: la del mercado literario y la profesionalización del escritor.

En su estudio sobre el mercado literario y la vanguardia argentina, Mateo García Haymes asegura que la modernización del mercado literario en la década del 20 consiste en su industrialización, la cual conlleva a: la “expansión del público lector, la profesionalización del escritor, la emergencia del escritor moderno y el surgimiento de la crítica” (77). Los dos grupos literarios que están definiendo el campo intelectual y literario en el momento, Boedo y Florida, lo hacen no pese a la industrialización del mercado literario sino precisamente debido a éste. Es decir, la discusión estética y política que entablan está en relación íntima con su proceso de profesionalización. Sarlo, en una nota al pie de página de su ensayo “Vanguardia y criollismo: la aventura de <Martín Fierro>”, ejemplifica los alcances de esa industrialización del mercado literario:

Para que se tenga una idea de la cantidad de publicaciones semanales populares de ficción que se publicaron entre 1915 y 1925: Ediciones mínimas (1915-22) publica folletos de 15 o 20 páginas con textos de Payró, Guido Spano, Ingenieros, Fray Mocho Wilde, Fernández Moreno, Almafuerce, Lugones y literatura

sentimental o costumbrista; La Novela Semanal (1917-1922) publicó 262 números, con narraciones de Lynch, Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas, Arturo Cancela, Enrique Larreta, Horacio Quiroga; El Cuento Ilustrado (1918), dirigido por Horacio Quiroga; La Novela del Día (1918-1924) editó 331 números, publicando por entregas casi todas las novelas de Hugo Wast y cuentos de Lynch, Quiroga, Mateo Booz, Manuel Ugarte, Roberto Giusti; Ediciones Selectas América (1919-22), dirigida por Samuel Glusberg, publicó 50 números, con textos de Ingenieros, Almafuerte, Gerchunoff, Fernández Moreno, Capdevila, Arturo Cancela, Payró, Alfonsina Storni, Quiroga, Enrique Banchs, Giusti, Lynch, Rojas y Luis Franco; La Novela Nacional (1920-22) editó 85 números; La Novela Porteña (1920-23) editó 55 números; La Novela de la Juventud (1920-22) editó 73 números; Los Pensadores (1922-24, en que se convierte en revista literaria), dirigida por Antonio Zamora, editó 100 números (“Vanguardia y criollismo” 51).

Haciendo parte de este florecimiento industrial, el objetivo político de Boedo es “hacer accesible la alta cultura a las masas mediante la edición de libros baratos”, cosa que llevan a cabo exitosamente en colecciones como la de *Los pensadores* (García Haymes 79). Pero además, ese florecimiento abre varias plazas laborales en las que el escritor se emplea poniendo en evidencia su carácter profesional: editor, escritor de novelas populares, traductor, prologuista. Sobre estos ejes—vulgarización del arte y profesionalización del escritor—Florida polemiza. Para el grupo la prioridad es hacer un arte exclusivo, con lo que necesariamente se debe excluir lectores ya que éstos, se da por sentado, no saben—idea que comparten ambos grupos literarios, por lo que Boedo intente “redimirlos”. Bajo esta lógica, Florida establece la noción que la literatura comercial es de mala calidad porque es formulaica y complaciente de la masa (84). A un nivel moral, el carácter mercantil de la literatura deslegitima el poder intelectual del escritor por el desinterés en el arte que éste debe promulgar. El discurso del desinterés, como vimos en el modernismo y el centenario, es clave en la legitimación del escritor como guía moral de su sociedad. Lo contrario resulta en una literatura interesada que, consecuentemente, pone a sus productores en un lugar moral inferior: “la condena martinfierrista a los

escritores profesionales fue a la vez estética y moral: una novela que buscaba vender era necesariamente mala, pero además su autor era un rufián o una prostituta” (86). De ahí que, podamos asegurar que, con la vanguardia argentina se forman dos nociones modernas muy fuertes que van a perdurar en lo que resta del siglo latinoamericano: la de la literatura comercial como literatura de mala calidad y la del escritor profesional como paradigma negativo.

Sin embargo, los martinfierristas no solo fueron escritores profesionales sino que ayudaron a establecer la industrialización del mercado literario. Su profesionalización, como la de los demás escritores, consistió en llevar a cabo oficios relacionados con la literatura: traducían, editaban colecciones de libros y revistas, escribían ficción. Como escritores profesionales, a los vanguardistas les preocupa su principal legitimador: el público lector. Aunque se oponen a él, les preocupa su juicio, por lo que se proponen cambiar su gusto mercantil: “Si es preciso crear un público lector nuevo (tarea que *Martín Fierro* encara programáticamente) hay que hacerlo reprimiendo, pulverizando, el gusto del mercado” (García Haymes 82, Sarlo “Vanguardia y criollismo” 52). Como parte de este proyecto, la vanguardia no sólo entra a deslegitimar a los escritores y la literatura comerciales, sino que arma todo un aparato de promoción que prioriza la buena presentación del libro—que se opone a las ediciones baratas y de mala calidad de las colecciones masivas: “la revista *Martín Fierro* funcionó como plataforma de promoción, no sólo a través de las críticas, sino también mediante innumerables avisos publicitarios de libros, librerías y editores” (García Haymes 82).

Este andamiaje publicitario, paradójicamente, relativiza la perspectiva sobre lo comercial en la literatura. Si bien para el martinfierrismo la literatura comercial es

indicador de su mala calidad, también es cierto que el éxito en ventas de un texto comienza a significar su buena calidad: “las ventas ocuparon un lugar central entre las marcas de éxito de una obra, más por lo que ello implicaba en cuanto a reconocimiento y prestigio públicos que como recompensa económica” (83). Esto que parece tan paradójico a nivel discursivo es explicado por Sarlo como la diferencia que el martinfierrismo traza entre la literatura como arte y la literatura como mercancía (“Vanguardia y criollismo” 50-52). Si la primera puede ser reconocida por sus ventas exitosas, el éxito comercial de la segunda solamente confirma que su motivación exclusiva es el lucro. De ahí que el cambio del gusto del lector sea tan importante para la vanguardia: un público lector de buen nivel no solo va a asegurar el éxito comercial de sus escritores sino que también los legitima porque reconoce su superioridad estética y moral.

Hasta acá podemos notar otras dos nociones establecidas por la vanguardia argentina que van a ser definitivas para los escritores del boom y posteriores: la de la legitimidad del escritor por su éxito comercial y la separación entre el oficio y el lucro. Lo primero sigue siendo problemático porque convive con el principio del arte desinteresado, pero determina a tal punto la profesionalización del escritor en el subcontinente que uno de los objetivos claves de reconocimiento y legitimidad consiste en publicar en editoriales grandes que garanticen buena publicidad y distribución: ventas masivas. Lo segundo tiene que ver con la separación que el martinfierrismo traza entre el arte y el lucro. Poderse dedicar al quehacer literario implica, excepto en el caso de escritores ricos, que éste provee el dinero suficiente para la manutención del escritor. Es decir, la identidad social del escritor como tal está ligada, en mayor o menor medida, a

que el mercado literario, en prensa o en editoriales, se consolide lo suficiente como para que el escritor se dedique a la literatura como ocupación principal, como trabajo de tiempo completo y de este modo se identifique como escritor y no como abogado poeta, o cónsul literato, etc. Los escritores de Boedo y de Florida se profesionalizan de ese modo y se identifican como escritores. Sin embargo, cuando estos últimos diferencian entre la literatura como arte y la literatura como mercancía, dislocan también la relación entre lucro y ocupación e identidad. Para ellos identificarse como escritores implica dedicarse de lleno al quehacer literario, por su vocación artística intrínseca, pero no implica remunerarse por éste—son los escritores profesionales que burlan y satirizan los que se lucran. Esa diferencia va a permanecer en el imaginario del escritor a lo largo del siglo, como lo estudio en los siguientes capítulos.

La noción del escritor como figura estética y moralmente superior va a ser legitimada a un nivel pragmático. Dentro de los aportes que el martinfierrismo hace al proceso de profesionalización del escritor y el establecimiento del mercado literario—nuevas plazas laborales, publicidad de la literatura—, se suma la de la protección legal y económica del autor: registro de propiedad intelectual y pago de derechos de autor (García Haymes 90). De ahí que la figura del escritor como autor tenga tanta importancia para la vanguardia argentina y que su establecimiento esté en relación inevitable con la figura del lector de buen gusto. La vanguardia enuncia su deseo por liberarse de la tiranía del autor de la novela realista y socialista y la función del lector de buen gusto consiste en avalar ese proyecto en la aprobación de la ideología y la estética vanguardistas (Verani 126, Pérez Firmat 59).

El proyecto de cambiar el gusto mercantil del lector inicia con la revista mural

*Prisma* (1921-22), arma de la primera vanguardia argentina de origen español: el ultraísmo. En sus dos únicos números se lee una predominancia por darle importancia a lo estético sobre otros discursos. En la “Proclama” del primer número, los fundadores (Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan) se identifican ultraístas y delinear sus propósitos de ruptura con el pasado:

Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo (...) Sus versos [del ultraísmo] que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tiene la contextura decisiva de los marconigramas (Schwartz 140).

Mientras que en los manifiestos “Ultraísmo” y “Anatomía de mi ultra”<sup>1</sup> Borges establece respectivamente no solo su voluntad antimodernista: “conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir”; sino también su escepticismo ante el futurismo: “en la renovación actual literaria –esencialmente expresionista– el futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio” (133, 132). La tendencia que Borges dice que el ultraísmo encarna es “la estética activa de los prismas” no “la pasiva de los espejos” (132).

Cuando el proyecto *Prisma* fracasa, Borges inicia otro: la revista *Proa* (1922-23 y 1924-26). En las dos etapas de la revista, desligado de la estética ultraísta pero continuador de la empresa vanguardista de ruptura estética, va a establecer junto a los demás editores (Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz), su dedeo por sintetizar las tendencias de la juventud (Artundo 259). Esto por dos razones:

---

1. “Anatomía de mi ultra” y “Ultraísmo” se publican en 1921. El primero en la revista madrileña *Ultra* y el segundo en *El Diario Español* (García) y después en *Nosotros*, revista dominante del momento y a la que el martinfierrismo se va a oponer con cierta radicalidad.

primero, para marcar una diferencia, una ruptura, con la generación precedente –los Centenaristas son los mayores, los vanguardistas son los jóvenes. Segundo, para consolidar el nuevo criollismo del momento. Aunque si bien las dos etapas de *Proa* están cohesionadas por su voluntad de juventud, es cierto que hay una sutil diferencia entre la una y la otra en lo relativo a ese criollismo y al propósito de ruptura. En la primera etapa, el criollismo va a ser de una tendencia localista, acorde con la onda del *Fervor de Buenos Aires* de Borges, en donde al mismo tiempo se va a expresar un anhelo de ruptura generacional. Mientras que en la segunda etapa, la preocupación por la ruptura va a ser desplazada por una voluntad “de crear las condiciones básicas para un desarrollo positivo y generalizado de la cultura” (265). Implicando que el criollismo de la segunda *Proa* va a ser de corte universalista: “Aspiramos a realizar la síntesis, a construir la unidad platónica sin la cual jamás alcanzaremos el estilo, secreto matiz que sólo florece en la convergencia esencial de las almas (...) *Proa* quiere ser esa tribuna amplia y sin barreras” (Schwartz 253-54). Es ese criollismo de la segunda etapa de la revista el que se solapa con el americanismo.

La juventud, entonces, es la que entiende la necesidad de un estilo propio americano como una empresa urgente, no para oponerse a la alta cultura europea sino para inscribirse en ella: “Consideramos de la nueva generación a todos los jóvenes, no por el hecho de ser tales, sino porque por regla general la juventud tiene como patrimonio esencial la inquietud y el descontento” (255). Y en esa conquista de un público lector nuevo, más comprensivo de su proyecto, *Proa* se opone, discursiva e implícitamente, al brazo derecho del mercado: el periódico masivo y con él al oficio mercantil del escritor, así, el periodismo: “Nuestro anhelo es el de dar a todos los jóvenes una tribuna serena y

sin prejuicios que recoja esos aspectos del trabajo mental que no están dentro del carácter de lo puramente periodístico” (253).

De forma paralela a *Proa* se publica *Martín Fierro* (1924-27). En ésta Oliverio Gironde establece la continuación del proyecto estético vanguardista determinado por Borges en sus proyectos anteriores. En su manifiesto, que hace las veces de editorial de la revista, y siguiendo la misma onda disyuntiva y de concentración en lo estético, Gironde proclama su voluntad de ruptura con el pasado atacando la institucionalidad que lo canoniza: “Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica todo cuanto toca” (142). Rompe con el pasado desde su gesto futurista que celebra lo nuevo: el arte moderno, la “NUEVA SENSIBILIDAD” y la “NUEVA COMPRENSIÓN” que solo es ejecutable por el artista nuevo, que no carece de características aristocratizantes hasta lo místico (142):

*Martín Fierro* artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen, de continuo, el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una virginidad, y que los excesos cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esta es, para él, la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos! (143).

El proyecto vanguardista común y visible de *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro* fue crear un público lector que valorara la estética literaria por encima de temas de coyuntura social o política y por encima de la literatura del mercado. Con la formación de tal público, la vanguardia buscaba combatir no sólo el gusto lector por la literatura comercial sino también el gusto por lo político ya que mucha de la literatura comercializada por novelas por entregas, folletines o colecciones baratas de libros, contiene precisamente este enfoque. El intelectual vanguardista lucha en contra del imaginario de nación de coyuntura y contingente, político, problemático para su proyecto permanente y universal

de nación, cultural.

Ese proyecto permanente y universal de nación desde la cultura articuló un discurso muy eficiente, que terminó de atar el entramado discursivo de legitimación vanguardista y que le aseguró la sustitución generacional por la que trabajaba: el americanismo. Si bien el “hispanoamericanismo” fue un tropo creado en América Latina por latinoamericanos para contraponer el tropo estadounidense del “panamericanismo” a inicios del siglo, el americanismo de la vanguardia no sólo habla de una relación problemática con Estados Unidos, sino también con Europa (Alonso 51-52). La revista *Martín Fierro*, desde su título, habla de tal relación que en vez de ser excluyente, como el hispanoamericanismo, es vinculante: no se opone a Europa sino que “cree en la importancia del aporte intelectual de América” a la Cultura (europea, no está de más decirlo). Y determina en su discurso pro-americanista: “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación” (Schwartz 143).

Digestión y asimilación: cultura nacional que *es* universal. Ese fue el criollismo martinfierrista: ser criollo es ser americano y ser americano es ser universal<sup>2</sup>. La preocupación de la vanguardia por lo nacional fue la de la inscripción de la cultura nacional en la “universal”, es decir, la cultura europea: la alta y excluyente. El nuevo público lector tendría que ser americano en esos términos. La lengua dijo mucho de esa voluntad de inscripción excluyente: la universalidad nacional proclamada por la vanguardia no aceptaba los extranjerismos de los inmigrantes pobres en la lengua americana porque éstos encarnan a todo lo que se oponen: el mercado, el realismo, lo

---

2. Sobre el criollismo del martinfierrismo ver: Walker, Carlos. “Jorge Luis Borges: de “Martín Fierro” a “Sur” (1924-1935)”. *Iberoamericana*. 11.41 (2011): 25-42.

carente de estética. El purismo vanguardista de la lengua americana, cuya particularidad se constituye solo de extranjerismos permitidos, revela las excepciones de la universalidad americana: la oposición de lo puro, europeo, a lo contaminado, popular. El ente que encarna todo lo que la vanguardia menosprecia fue el grupo Boedo: mercado, política, populismo. El arma definitiva de consagración de la ideología universalizante de la vanguardia fue la revista *Sur* (1931-1992).

### **1.2. *Sur*: la América universal**

*Sur* es editada y dirigida por Victoria Ocampo, una intelectual hija de la oligarquía porteña<sup>3</sup>. Puede detectarse fácilmente que su relación personal con Europa—aprende francés e inglés antes que español, estudia y pasa sus veranos en Francia—encamina el objetivo doble del proyecto intelectual de *Sur*: vincular y visibilizar la cultura argentina en la europea. La experiencia de Ocampo encamina a *Sur*, pero la revista a la vez encarna la ansiedad de pertenencia que el lugar periférico (Argentina) establece con el centro (Europa):

Heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, la ideología cultural argentina se plantea reiteradamente en el siglo XX dos tareas formalmente contradictorias: construir una cultura que pueda pensarse 'nueva', 'original', 'argentina' o 'americana'; construirla a partir del reconocimiento de lo que somos (en la escucha de la lengua, de la historia), pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales; necesitar, por lo tanto, de otros materiales (extranjeros, traducidos, importados) y de otras lenguas (Sarlo “La perspectiva americana” 263).

El proyecto *Sur* parte del supuesto de una pertenencia cultural aún no reconocida que ha llenado de vacíos a la cultura argentina “producidos por la distancia, por la juventud sin tradiciones del país, por la ausencia de linajes maestros” (262). *Sur* se

---

3. Ver: Villordo, Oscar Hermes. *El grupo Sur: una biografía colectiva (biografías del sur)*. Buenos Aires, Planeta, 1994. 321.

propone llenar esos espacios con importaciones, de libros e intelectuales, con traducciones e introducciones. *Sur* logra, sino vincular, hacer visible a Argentina en el mapa intelectual occidental. El XVI Congreso de los PEN Clubs y la Septième Entretien de l'Organisation de Coopération Intellectuelle de la Sociedad de las Naciones, realizadas por vez primera en América Latina en septiembre de 1936 en Buenos Aires, patrocinados precisamente por *Sur*, dan cuenta de ese esfuerzo. Ambos eventos, originarios de Inglaterra y Francia respectivamente, reúnen a intelectuales europeos y latinoamericanos que discuten acerca de la relación entre ambas culturas y sobre el rol del intelectual.

Los discursos inaugurales del congreso, a cargo del argentino Carlos Ibarguren y del francés Jules Romains, más que coincidencias, revelan los desencuentros ideológicos entre ambos intelectuales sobre la función social del intelectual. Ibarguren, al exaltar el misticismo casi religioso del intelectual y de la nación, “se coloca en el lugar de los estereotipos en boga”, mientras que Romains privilegia el carácter racional del intelectual apuntando a que su libertad de pensamiento es la garantía de todas las libertades (Manzoni 7, 9). En la Septième Entretien se debaten las relaciones entre las culturas europeas y latinoamericanas. En su inauguración de nuevo se evidencian los desencuentros acerca de tales relaciones en los discursos del francés Georges Duhamel y el mexicano Alfonso Reyes. Para Duhamel, “no se trataría de confrontar dos formas de civilización y, en consecuencia, dos formas de cultura diferentes, sino de reconocer la confluencia de dos aspectos, el europeo y el americano, en una sola y misma cultura” (12). Mientras que para Reyes, América “no será el espacio de lo particular frente al reino de lo universal, pero sí un espacio particularizado [en tanto que] tiene un tiempo propio, una medida, un ritmo (...) que es producido de su desarrollo histórico y social” (14-15).

Consecuentes con sus planteamientos, Duhamel, siguiendo el ideario bendiano, defiende la idea de que el intelectual no puede tener una función social debido a sus características puras y sublimes, mientras que Reyes asegura que este tipo de figura es imposible en América por las particularidades sociales de ésta. Ahora bien, lo que Reyes, Duhamel, Ibarguren y Romaines están debatiendo con sus interpelaciones es la validez de la figura del intelectual en boga en el momento: “la clerical” de Julien Benda, tan difundida por la revista *Sur* (Colombi 116).

Este debate es una muestra de que en la época la figura del intelectual está dotada con más de una función social, política y cultural. Sin embargo, la función que defiende la vanguardia oficial (el martinfierrismo) es la del intelectual clerical.

## **2. Figura del intelectual**

Como lo estudié en el capítulo anterior, la figura intelectual privilegiada por los escritores del Centenario es la del intelectual politizado definido, décadas más adelante, por Michael Foucault. Para éste el intelectual comienza a hacer parte del sistema de poder cuando se politiza de forma tradicional. Es decir, cuando se marginaliza por “su posición de intelectual en la sociedad burguesa” y cuando su discurso se presenta “revelador de una cierta verdad, descubridor de relaciones políticas allí donde éstas no eran percibidas” y, por lo tanto, capaz de hablar por los otros –“la masa”, “el pueblo” (“Los intelectuales” 78). El intelectual centenarista utilizó su politización en dos planos correlativos: para cumplir una función social, la de hablar por los sujetos nacionales subyugados por las multinacionales extranjeras, y para delimitar discursivamente la nación como espacio homogéneo donde la diferencia étnica es controlada por y sujeta al poder hegemónico.

La figura intelectual que la generación vanguardista privilegia establece

continuidades con la de la generación del centenario, pero también diferencias. Dos de las continuidades son la voluntad de aristocratización de la figura del intelectual y su relación problemática con el mercado literario. El objetivo martinfierrista de cambiar el gusto que el lector tiene hacia la literatura comercial por uno más enfocado en la apreciación estética, habla de esas continuidades. Primero, en la empresa de delimitar el público lector a una élite culta cuyo líder sería el intelectual, la élite de esa élite. Así, un público apreciador de la estética vanguardista argentina y de la cultura universal; público que es el objetivo principal del proyecto que las revistas, arriba explicado, desarrolla. Y con esto, un público a la vez valorador y legitimador de la intelectualidad que lidera y ejecuta tal proyecto; apreciador de esa figura intelectual exenta de la contingencia de lo cotidiano comercial y político. Segundo, en el hecho de que la existencia de ese mercado literario que el lector alimenta amenaza tal empresa exclusivista no solo por su calidad comercial sino también porque la literatura que se comercializa no cumple con los parámetros estéticos vanguardistas, sino que además amenaza con politizar al lector. Recordemos que esa literatura de venta masiva no sólo tiene títulos de novelas de folletín, sino también de obras de temática social, como las publicadas por la colección *Los pensadores* del 22 al 26, que eran sobre todo traducciones de literatura rusa y francesa (Sarlo “Vanguardia y criollismo” 52).

En cuanto a las diferencias, encuentro sobre todo una: la de la configuración misma del rol social del intelectual. Si para los centenaristas el intelectual debe intervenir públicamente en asuntos nacionales y con ello pretender establecer una suerte de “cercanía” con el pueblo hablando *por* él, para los martinfierristas, diciéndolo en términos bendianos, esto sería precisamente lo que constituye la “traición” intelectual, lo

que no debe ser el intelectual modelo. Si bien *La trahison des clercs* de Julien Benda no se publica sino hasta 1927, año en que cesa la publicación de la revista *Martín Fierro*, su propuesta no sólo reafirma la propuesta ideológica del grupo de vanguardia sino también la de la revista *Sur*, hasta, como lo mencioné, 1936, año en que la validez de su propuesta entra en debate en Argentina.

Julien Benda (1867-1956) en *La trahison des clercs* brinda una definición de la función social del intelectual. Lo explico desde la articulación de su idea de “la traición” de los intelectuales<sup>4</sup>. Desde que la idea bendiana de intelectual es la clerical, es decir, la del hombre que no es laico *porque* no pertenece al pueblo: sus valores se forman en oposición a lo relativo a éste, así, en lo que no es contingente. Su traición consiste, entonces, en su politización. Es decir, en su intervención, con su “arte” (dramas, poemas, novelas, etc.), en temas contingentes de carácter nacional, racial o de clase. Para Benda, por el contrario, los valores intelectuales (justicia, verdad, razón) tienen que ser estáticos, desinteresados y racionales. Estáticos en tanto que deben ser considerados “en sí mismos por encima de la diversidad de circunstancias, tiempo, lugar u otros de que se acompañan en la realidad” (77). Es decir, los valores intelectuales deben ser “abstractos” y de “carácter no evolutivo” (79). Desinteresados en tanto que “la justicia, la verdad y la razón son valores intelectuales sólo si no apuntan a ningún objetivo práctico” (80). Y racionales en tanto que implican “el ejercicio de la razón, mientras que, por el contrario, actitudes como el entusiasmo, el valor, la fe, el amor humano, el abrazar la vida, en cuanto reposan

---

4. Cuando Benda habla de los intelectuales se refiere a los clérigos. Esto no solo por el título original de su obra, *La trahison des clercs*, sino también por el tratamiento que hace de esta figura. Por un lado, los contrapone a los “laicos”, los que no tienen el conocimiento sacro sino que están dominados por sus pasiones (que el intelectual debe controlar), y por otro, por las características atemporales y totalmente enajenadas de lo mundano con las que los dota.

únicamente sobre el sentimiento, no tienen cabida en el ideal del intelectual” (85). Es decir, los valores intelectuales no pueden ser pasionales<sup>5</sup>.

Estatismo y desinterés, como lo he venido desarrollando, son las banderas ideológicas de la vanguardia histórica argentina: el intelectual no debe tener inclinaciones políticas ni puede venderse al mercado. Sin embargo, de forma paradójica, la vanguardia es un momento clave en la profesionalización del escritor en sus dos dimensiones: dinero y oficio.

### **2.1. Escritor profesional: mercado y oficio**

El inicio del siglo XX latinoamericano ve nacer al escritor profesional con los modernistas: los primeros escritores remunerados por el periódico para el que escribían sus crónicas urbanas. Si bien esa relación con el mercado va a permanecer hasta hoy determinando que el oficio de escribir sea pensado como una profesión, en la décadas del 20, 30 y 40, va a ser añadida una característica a lo que significa ser escritor profesional, esto es: la de la identidad social, que está relacionada a su ocupación de tiempo completo en el quehacer literario. En su trabajo sobre la revista *Martín Fierro*, Beatriz Sarlo

---

5. Para Benda, la pasión política está constituida por la pasión de lo que él da en llamar las “almas plebeyas” en cuanto a lo racial, nacional y de clase en la Europa de finales del siglo XIX e inicios del XX. La pasión política, asegura, alcanza universalidad, coherencia –por la tendencia a la agrupación, unificación y homogenización de la burguesía–, precisión y continuidad gracias, en parte, al “periódico, que le da nitidez y la encamina” (99). Sobre la pasión nacional, que parece ser la que más lo preocupa, asegura que ésta consiste en el “orgullo nacional” que está dado por una conciencia del pueblo sobre sí nunca antes vista: “ahora cada pueblo se abraza a sí mismo y se asienta dentro de su lengua, de su arte, de su literatura, de su filosofía, de su civilización, de su <cultura>, contra las demás” (102, 105). Tal conciencia lleva a los pueblos a, primero, adherirse a sus derechos históricos (a reclamar estar dentro de su pasado) al punto de convertir la pasión nacional en una cuestión mística y de “adoración religiosa” (108). Segundo, a pretender que las ideologías políticas tienen que estar fundamentadas en la ciencia y tienen que “ser el resultado de la <estricta observación de los hechos>” (113). Y tercero, a pretender “que su movimiento es conforme al <sentido de la evolución>, <al desarrollo profundo de la historia>; es sabido que todas las pasiones actuales, ya sean las de Marx, las de Maurras o las de H.S. Chamberlain, han descubierto una <ley histórica> según la cual su movimiento no hace más que seguir el espíritu de la historia, y debe necesariamente triunfar, mientras que su adversario contraviene a este espíritu y no podría conocer más que una victoria ilusoria” (113).

asegura que la profesionalización del escritor en las primeras décadas del siglo XX se da no debido a la forma en como

los escritores obtenían sus medios de vida, ya que la incipiente del mercado y la relativa extensión del público hacían improbable la existencia de escritores profesionales en el sentido de que vivieran de lo producido por la venta de sus obras. Se trata más bien del proceso de identificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos y *a la vez* escritores para pasar a ser escritores, que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social (40).

El escritor de vanguardia evidencia su relación total con la escritura, con ese oficio: es escritor y no otra cosa y así se identifica socialmente. Si bien considero que el argumento de Sarlo logra evidenciar esa otra dimensión de la profesionalización (el oficio) en una etapa temprana de este proceso, considero que falla en restarle importancia a la relación del escritor con el mercado y en no señalar la forma en que se da este proceso de identidad. Sugiero que el escritor de vanguardia construye discursivamente su figura de escritor dedicado a su oficio ya que puede dedicarse al quehacer literario de tiempo completo y no a otras ocupaciones de sustento.

Sobre la identidad del escritor con su oficio como construcción discursiva del escritor de vanguardia encuentro que éste se señala a sí mismo, en intervenciones públicas y privadas, como escritor dedicado ciento por ciento a la escritura. Borges y Macedonio dan testimonio de ello. En 1970, Borges a modo de balance de la época de la vanguardia asegura sobre su productividad:

Escribí y publiqué nada menos que siete libros: cuatro de ensayos y tres de poemas. También fundé tres revistas y escribí con regularidad para una docena de publicaciones periódicas, entre ellas *La Prensa*, *Nosotros*, *Inicial*, *Criterio* y *Síntesis* (Artundo 253).

Macedonio se erige escritor de tiempo completo no solo en el traspaso que hace

de la ficción a la realidad, o viceversa, de su proyecto novelístico, sino también en la burla a la figura de autor. Sobre esto hay un fragmento en el que, ironizando un poco a Borges, se afirma autor doblemente: porque así lo ven y porque así le tocó ser. Leemos en una de las autobiografías publicadas en *Sur* en 1941:

Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él (Camblong XLI).

En cuanto al hecho de que el escritor de vanguardia construya la imagen de sí como escritor gracias a que puede dedicarse a escribir, es decir, puede vivir de su escritura, debo hacer un par de acotaciones. Por un lado, no creo que podría entenderse el vivir de la escritura de la forma en que nos enseña el “boom” latinoamericano, que sería el pináculo de la profesionalización en sus dos dimensiones de mercado y oficio, como lo desarrollo en el siguiente capítulo. Es decir, no creo que el vivir de la escritura del escritor vanguardista se pueda entender como el acto de ser remunerado por un texto de venta masiva y que eso asegure no sólo la estabilidad económica del escritor sino también su identidad social como tal. Debe ser entendido más bien, a mi parecer, como el hecho de que los oficios relacionados con la escritura se convierten en el principal medio de subsistencia del escritor—traducciones, conferencias, crónicas, etc.-.

El ejemplo paradigmático sería Borges. Ricardo Piglia, en la primera clase que emite sobre Borges por la Televisión Nacional Argentina, asegura que éste se ganaba la vida con las traducciones, las conferencias, las antologías y el periodismo –escribía para la revista femenina *El hogar* y dirigió la revista *Crítica*. Cuenta la anécdota de cuando habla con Borges por primera vez. Va a recogerlo para que dé una conferencia y al final,

cuando le va a pagar por ésta, Borges acepta menos dinero de lo que habían pactado al inicio. Este gesto tan borgiano, que leo irónico, abre muchas preguntas de las que no me puedo encargar en este momento pero es muy sugerente en cuando a su postura sobre la profesionalización del escritor. Por otro lado, Roberto Arlt sería el otro ejemplo paradigmático de la época, sólo que éste, a diferencia de varios vanguardistas, enunciaba abiertamente su relación con el mercado literario. En una de sus aguafuertes porteñas, por las cuales es remunerado, leemos que su oficio como periodista la determina la necesidad de trabajar y se evidencia en la obligatoriedad de tener que escribir una crónica:

“El <busca muertos>”

Estaba en la mesa de la redacción bostezando de fastidio pues *tenía* que hacer una nota suplementaria, cuando se me acercó el compañero (...)

–Interesantísimo, che. Muchas gracias. Precisamente *estaba buscando tema*. Muy lindo, che (35). [Mi énfasis]

No obstante el escritor de vanguardia se lucrara de su trabajo escrito de la forma en que sus predecesores los modernistas y centenaristas lo hicieron –a través de la prensa y de las revistas- y que usara nuevas formas de remuneración –traducciones, conferencias- y que esta posibilidad de vivir de los oficios que la escritura le proporcionaba fuera vital para su configuración como escritor antes que diplomático o abogado, también es cierto que no acepta abiertamente su relación con el mercado. El escritor de vanguardia refuerza la idea de que es escritor de tiempo completo pero no lo que posibilita la construcción de su identidad social. De hecho repudia, de forma explícita, el carácter mercantil que su oficio inevitablemente contiene, recalca que éste es autónomo del mercado literario. De nuevo cito a Borges quien escribe a su amigo Rafael Cansinos Assens en noviembre de 1921:

Sincrónicamente con esta carta le envió varios ejemplares de la revista mural

*Prisma*, que hemos creado unos compañeros ultraizantes y yo = y en la cual – acaso por vez primera – *se ofrenda el hallazgo lírico sin propósito mercantil ni gesto solemne*. Ignoro si mi proyecto peca de occidental o de islámico (García 245). [Mi énfasis]

Macedonio reafirma esa voluntad de autonomía. En una carta no enviada a N. González en 1951, asegura:

Yo lo autorizo (y muy bien que me viene) a que usted disponga todo lo que se haga y lo que no se haga. *Ni creo ni espero ganancia alguna en dinero* y me responsabilizo por cualquier dispendio [dispendio] o perjuicio que soporte usted. Usted dirigirá la venta en todo el país exclusivamente y nunca haré yo ediciones ninguna ya. Si usted pierde dinero *quiero que me lo cobre* (Camblong LVIII). [Mi énfasis]

Esta postura antimercantil de la vanguardia la leo desde dos focos. Primero, como la herencia de la ansiedad que el mercado ocasiona en los primeros escritores profesionales. Es decir, se sigue tejiendo el imaginario de que el escritor, para legitimarse como conciencia de su sociedad y como voz crítica de la modernidad, no puede acceder ni reproducir lo que critica ni lo que tiene a su sociedad en crisis: el mercado. Y por otro lado, como parte de la coherencia de la forma en como se quiere erigir como intelectual, así, en uno tradicional y no orgánico (Gramsci 5-7). En términos bendianos, en uno desapasionado, desinteresado, atemporal y racional.

Leo la construcción discursiva del escritor dedicado a su oficio como parte no solo de su voluntad de construir su imagen social como escritor (y no como otra cosa), sino también como parte de la construcción de esa figura intelectual tradicional. Esto porque al erigirse en escritor que no es más que escritor, se erige en conecedor, en autoridad de su oficio: en experto. Oficio que es entendido marginal de las necesidades inmediatas de la sociedad, es decir, del nacionalismo político o de la urgencia de escribir

para ganar dinero –del mercado literario. Así, vemos cómo la escritura de Macedonio “se convierte en una práctica *sin fines de lucro*” (Camblong LVIII). O cómo, años más tarde, Borges condensa en “El escritor argentino y la tradición” su oposición a los nacionalismos, que ya venía desarrollando desde el martinfierrismo, en su idea de que la literatura argentina y el escritor argentino pertenecen a la tradición occidental. O cómo la revista *Sur* procura mantener una imagen de intelectual neutral frente a las ideologías de derecha o izquierda (Barboza np).

Como parte de su propia configuración pública como escritor y de la especialización que le da el dedicarse al oficio de escribir, encuentro que el escritor de vanguardia demuestra su proceso o nivel de profesionalización en las postulaciones teórico-críticas sobre la literatura. Si bien el cronista modernista escribe sus apreciaciones sobre la literatura que privilegia o que deslegitima<sup>6</sup>, si bien el escritor centenarista escribe en defensa de su obra utilizando un lenguaje que se tenía como especializado<sup>7</sup>, el escritor de vanguardia va a demostrar un nivel de especialización crítica más avanzado que verá su desarrollo más pleno en el ensayo y en escritores como Mario Vagas Llosa o Carlos Fuentes.

El escritor de vanguardia, al postular una nueva estética, tiene que legitimarla con explicaciones, teorías y, por supuesto, la crítica a las estéticas del pasado con las que busca romper. De esto no solo dan cuenta los manifiestos, sino también otras intervenciones escritas, como cartas, artículos de prensa/revista, poemas, etc. Pero también y sobre todo *Museo de la novela de la Eterna*, que es precisamente una reflexión

---

6. Crónicas como “Marinetti y el futurismo” de Darío o “Modernos novelistas franceses” de José Martí, entre muchas otras.

7. Como la polémica que desata *La vorágine* recién es publicada y los textos en defensa que publica José Eustasio Rivera. Ver el primer capítulo de esta tesis.

teórico-crítica sobre la escritura. Así visto, mi lectura de esta obra de Macedonio Fernández aborda dos cuestiones: la de la profesionalización del escritor en sus dos dimensiones de mercado y oficio y la relación de dicha profesionalización con el establecimiento de la figura del intelectual clerical privilegiado de la época.

### **3. *Museo*, contra el realismo**

El primer reto que presenta el análisis de *Museo* es cómo evitar hacer una crítica biográfica de la novela cuando ésta registra el performance que Macedonio hizo de su poética metafísica en vida, así como su vida registra la poética metafísica de su novela. Una gran parte de la crítica ya ha hecho este tipo de análisis. El segundo reto consiste en cómo evitar aplicar su teoría metafísica a su novela. Otra gran parte de la crítica también ya lo ha hecho. El último reto es cómo resumir *Museo* si no es una novela en términos tradicionales, con inicio, nudo y desenlace. Creo que el resumen de *Museo* es lo que el análisis de ésta permite que sea.

*Museo de la novela de la Eterna*, fue escrita (pero inacabada) durante cincuenta años consecutivos, desde 1904 hasta la muerte de Macedonio Fernández en 1952 (Piglia *Diccionario* 7). Los varios manuscritos y copias mecanografiadas que se recuperaron de esa obra demuestran su carácter inacabado. De estos, es difícil saber con exactitud el número de prólogos y de capítulos que la estructuran. La edición de la Biblioteca Ayacucho, de la que tomo las citas, tiene 59 prólogos al inicio, 20 capítulos y 3 prólogos al final. La edición crítica de la Colección Archivos, que se basa en el manuscrito hecho en 1929 por Consuelo Bosh de Sáenz Valiente, tiene 58 prólogos iniciales, 18 capítulos y 4 prólogos finales. A esta edición la complementan una serie de apéndices que aparecen, algunos de ellos, en la edición de Ayacucho como prólogos.

El carácter inacabado de *Museo*, visible en la movilidad de sus prólogos y capítulos y en la cantidad de manuscritos y copias que Macedonio hace de ésta, siempre con ayuda de alguien más, es la primera muestra de lo que se trata la novela. *Museo* es el tratado de la poética anti-realista que Macedonio construye para deslegitimar la estética realista. En el prólogo “Lo que nace y lo que muere”, Macedonio trata de delinear esa oposición en lo que categoriza como la novela “mala”, la realista, y la novela “buena”, la metafísica. Sin embargo, el límite entre las dos termina siendo confuso:

Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna*; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda (190).

Tal confusión indica la dependencia que tiene su estética anti-realista de la realista para poder existir: su estética es construida en el ataque a lo que se opone. La propuesta macedoniana consiste en la anulación de las características de la novela realista en tanto que ésta mimetiza la realidad. Así, categorías como tiempo, espacio, el yo, la verosimilitud, son erosionados a lo largo de *Museo* (Berrenechea 473, Bustos 35, Flammersfeld 401, Jitrik “La <novela futura> 486). El tiempo es destruido cuando no hay una sucesión ni linear ni cíclica de hechos y cuando es imposible ubicarlos en una temporalidad determinada. El espacio es minado en la ausencia de descripciones de lo físico. Se nombran Buenos Aires y la estancia en la que viven el Presidente y los personajes, pero no se sabe dónde están estos lugares ni cómo son. El yo es destruido en la representación del Autor. Éste es uno incompleto, sin autoridad en tanto que depende de la lectura del Lector para cumplir su función autorial. La verosimilitud es anulada cuando no hay mimesis, ni trama, ni sucesión de hechos ni ubicación espacial.

La estética de *Museo* no solo ataca al realismo como corriente literaria particular,

sino que rechaza todo arte “concebido como mimesis o copia”, lo que incluye también “la representación de una realidad interior o psicológica, sea recuerdo, memoria, autobiografía, introspección como realidad interior del autor, o bien invención de caracteres extremos y paradigmáticos” y “<el género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones> (T 246)” (Flammersfeld 411, 412). En ese orden de ideas, cuando en *Museo* se ataca a la verosimilitud, no solo se ataca a la copia, sino también a la “obra” y a la “literatura” (Jitrik “La <novela futura> 486). Si la literatura y la obra, en términos tradicionales, son el producto de un proceso de escritura, *Museo* mina esa idea cuando integra el proceso al producto. Lo hace tematizando “la relación entre el mundo ficcional y la realidad” o desarrollando simultáneamente la teoría con la práctica, logrando una novela inacabada (Bustos 47):

que la forma de la teoría no fuera sólo un conjunto de principios ni productores ni emergentes de la forma de la novela sino una unidad de dos términos, la teoría junto a la novela, entrando y saliendo de ella, acompañándola (Jitrik “La <novela futura> 481).

De este modo, en *Museo* encontramos al lector como personaje y consciente de su función, a personajes deseando ser personas por la conciencia de su rol, al lector y a personajes interviniendo al autor con sus insatisfacciones sobre la novela y este último cuestionando su autoridad creativa y sobre el texto. En el capítulo X leemos cómo Lector y Autor intervienen en la conversación que Quizagenio y Dulce-Persona mantienen sobre su existencia en la novela:

- No somos irreales, Dulce-Persona. Si lo fuéramos como son los personajes de cine, estaríamos fumando (...)
- El autor: Me están incomodando. ¿Qué cosquillas son éstas de ser que los hace sufrir? (...)
- El lector: ¡Qué trastorno, dónde los leeré si salen a la vida! (...)
- El autor: Mucho me lisonjea usted; si no fuera por los personajes con antojos

sería tan feliz por los lectores como usted. (...)

– El lector: Me apenan los personajes. Pero yo existo. ¿Hay algún otro capítulo de ganas de vivir? Si es así no lo leo más; no hay otro espectáculo tan incómodo (315).

Si la autorreferencialidad en *Museo* indica que la articulación de la estética anti-realista va más allá de la oposición al realismo, como escuela estética, para oponerse a la literatura, encuentro que tal oposición permea todo el aparato literario. Es decir, no solo hay un intento de anular la forma en que la literatura es abordada y escrita—como copia de la realidad—y entendida—lector pasivo que no toma distancia de lo que lee—, sino también a sus medios de producción, distribución y consumo. *Museo* contiene la oposición vanguardista al mercado literario.

### **3.1. Contra la realidad del mercado**

En las décadas del veinte y treinta hay un aumento del espacio suburbano en Buenos Aires con lo que la zona metropolitana comienza a ser afectada geográfica y demográficamente. El estallido del “barrio” es tal, que pasa a ser centro de atención político, cultural y urbano, pasa a proyectarse sobre toda la ciudad como espacio público:

La prensa del periodo cumple un papel destacado en esa proyección. Es el proceso de publicidad política del barrio, el suburbio se convierte en un tema periodístico de primer orden: del mismo modo que los partidos políticos, el nuevo periodismo construye allí su principal clientela, por lo que comenzará en los años veinte a darle un espacio privilegiado (Gorelik 310).

El suburbio es representado por la prensa como espacio de progreso y por la literatura y el tango como espacio pintoresco (311). Como lugar de progreso, la prensa contribuye a universalizar los temas y problemas locales del suburbio integrándolo socialmente a la ciudad. La crónica urbana hace posible esa integración entre lo popular de preocupación social y la cultura cosmopolita que prima en el centro metropolitano en

tanto que el cronista mezcla temas de interés variado: literatura, historia, cultura popular (Mahieux 13). Pero sobre todo, porque el cronista está en una situación de tensión doble: escribe para el periódico aunque privilegia la escritura literaria, con lo que aborda el periodismo como un género menor de su trabajo, por lo que, consecuentemente, se encuentra entre la necesidad de complacer a la audiencia y su propio compromiso con el arte. El cronista parece resolver su situación en el uso que hace del periodismo: como un medio para promover y fortalecer su estatus público, así, se presenta como “intelectual accesible” (23, 22). Es decir, como intelectual no especializado que puede responder a cualquier inquietud de su público, sobre cualquier tema, con lo que comienza a funcionar como organizador y educador, dador de coherencia y conciencia crítica, de su grupo social (27, 23). Para esto, el cronista necesita del mercado para ser leído, para ser accesible, con lo que resignifica al mercado con una labor social. De esto no solo da cuenta la prensa sino también las publicaciones masivas de literatura de corte social, como la mencionada anteriormente de la colección *Los pensadores*.

Cuando en *Museo* se propone una estética anti-realista se apunta a atacar la totalidad del aparato literario: es una propuesta que no solo quiere minar el ámbito estético sino también el social. Es decir, si la literatura que se anula, la tradicional, navega por canales de producción, distribución y consumo determinados por el mercado, a esto también apunta el ataque en *Museo*; especialmente cuando es la literatura de corte social la que navega por tales canales. Hay en *Museo* una forma muy eficaz de minar la lógica del mercado literario: la burla a la dinámica de la publicación.

Ana María Camblong, en su “Estudio preliminar” a la edición crítica de *Museo*, observa que Macedonio construye una “máquina semiótica descomunal” que interviene

en los varios espacios en donde se desarrolla la intelectualidad (conversaciones, café, revistas, etc.) con el propósito de enunciar, aludir, referir, citar, presuponer, “un texto novelesco” que *sería* publicado (XXXII). Esa máquina semiótica, construida del rumor, de volantes que elaboraba el mismo Macedonio, de peticiones a sus colegas de hacerle un poco de propaganda a su novela y de promesas de la pronta publicación de la misma, se traspasa a *Museo* (XXXIII-XXXVII):

el mismo aparato semiótico que en extramuros entretiene al público con promesas renovadamente incumplidas, opera en el texto entreteniéndolo la lectura reiteradamente defraudada: cada prólogo supone, anuncia o amenaza comienzo de novela, el Presidente promete escribir una novela que nunca escribe, se presentan personajes que no se integran a la trama, se inician argumentos sin desenlaces, se propicia la lectura de otra novela que queda inconclusa, etc. (XLIII).

Si bien Camblong lee la máquina semiótica de Macedonio como una forma de parodiar las prácticas políticas del prometer lo que no se va a cumplir, encuentro en ésta una representación irónica de la dinámica del mercado de la oferta y la demanda (XLIII). Por un lado, en *Museo* se ofrece un producto literario, la novela, bajo la demanda que la misma novela está construyendo en su ofrecimiento. Crea la necesidad de la novela. Así, los prólogos son la promesa de la novela que vendrá y los capítulos de la novela son la problematización, del autor, lector y personajes, de esa novela que nunca se publicó – porque no se terminó. Por otro lado, encuentro que *Museo* problematiza la existencia del mercado literario, también de forma irónica. Así, leemos en “Guía a los prólogos (prólogo indicador)” y en “1º nota de posprólogo; y 2º observaciones de ante-libro”, respectivamente:

En fin, los editores me previenen que si ceso de redactar al comprador de mi novela en el delicado instante de la inestable decisión de empezar a comprar la proximidad de un ejemplar, seré indigno de los mil pesos gastados en pegar en las paredes seguridades sobre la “Mejor novela del mundo desde su

principio y el de ella” (230).

*Observación del Editor:* Se me permitirá el aserto respetuoso de que, en efecto, el gran novelista que estoy aquí editando y cuyas dotes de ingenio y fácil extensión de párrafos todo el público conoce desde lejos (con nuestra propaganda se acercará más) ha necesitado (no hablemos de dineros) a veces, cuando ya no podía más con su literatura, enviarnos entre sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco, y hemos comprendido que nos tocaba hacer algo fuera de contrato (264).

La burla que se lee en *Museo* sobre el mercado literario problematiza la clave con la que éste se sustenta: la publicidad. Ésta es minada no sólo en la dinámica propagandística del prometer y publicitar: “Por eso mi propaganda dice: <única novela donde...>”, “el no existir de un libro se obtiene entre el prometerlo y el publicarlo; libro no anunciado careció de no-existencia” (223, 229). Sino también en lo que la publicidad determina. Así, primero, la ética del escritor: “los escritores nada de esto, publicadores de borradores, libros de apuro, de oportunidad, de rumbeo”, “aunque mis escaseces eran asombrosas mientras escribía mi gran novela, no he vendido ni empeñado a ningún personaje. ¿Cuánto me hubieran dado por el Presidente? ¿O por el que hace de millonario con Rolls-Royce?” (197, 249-50). Y segundo, el gusto del lector: “Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible”, “Pasarán las generaciones de lectores de vidriera y nadie comprará” (190, 192).

No obstante la crítica humorística al mercado literario, encuentro que en *Museo* se puede leer a la vez una preocupación por el juicio de la crítica tanto académica como de la prensa—al parecer no se marca una distinción entre éstas. Es decir, si bien la crítica literaria hace parte de uno de los brazos del aparato literario tradicional que en *Museo* se busca minar, también es cierto que las múltiples menciones que se hacen de ésta merece

otra lectura. Como Sarlo bien lo ve, la posición del escritor de la vanguardia ante el poder del mercado de la industria cultural es paradójica: “cuando el escritor siente a la vez la fascinación y la competencia del mercado, lo rechaza como espacio de consagración pero, secretamente, espera su juicio” (“Vanguardia y criollismo” 50). Lo mismo para la crítica académica. Así, leemos, no sólo en la parte de los prólogos sino también de la novela, la ansiedad que la crítica genera. Las siguientes citas son de “Prólogo a mi persona el Autor”, “Prólogo a lo nunca visto”, “Prólogo primero de la novela”, “¿Prólogo cuadruple?”, Capítulo II y XIX, respectivamente:

El mayor peligro que se corre publicando a esta altura de la vida una novela, es que se nos ignore la edad; la mía es de 73, y espero que esto me evitará un prospectivo juicio como: “Para ser la primer novela buena, no está del todo mal; y siendo la primera novela del autor, le auguramos un halagüeño porvenir si persevera con firme voluntad y disciplina en sus inauguraciones estéticas. De todos modos, esperamos sus futuras obras para cerrar nuestro juicio definitivo”. Con tal postergación, me quedo sin posteridad. Y esto sería prematuro. No a cualquier edad es sentador que el crítico nos acuerde la postergación de juicio que se concede para noveles y gaste confianza en nuestro porvenir” (193).

La publicaré próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos de manuscritos, “es novela que nunca antes se ha escrito” (...) Yo buscaré confiado el juicio de la posteridad universal acerca de mi novela en la última edición de *Crítica* y *La Razón* del 30 de septiembre de 1929, día de su aparición impostergable, pues ya he consumido todas las postergaciones por promesa y las más literarias por prólogos (211, 212).

Pero alguno dice que es cierto que hay siempre un gentío lector renovándose junto a mi novela, más quizás ocurra esto no por lo mucho que se quiere leerla sino *porque ha de haber* cerca de mi novela, o enfrente, algún aviso de *La Prensa* que dirá (puras conjeturas) (...) Añaden que lo dicho por los críticos de severa escuela que sólo se preocupan de méritos fundamentales, de estética esencial, al sintetizar su elogio en la conclusión comparativa de que “mi novela tiene más público que el aviso de más alicientes de un gran diario” es una verdad concreta y no un parangón; han hecho el ocioso encomio de la eficacia de un aviso de gran diario para atraer el gentío que había allí (239).

Espero que mis numerosos prólogos, especie de “Obras Completas del Prologar”, y mi novela serán considerados tan buenos como si la Posteridad, que declara lo bueno, me los hubiera encargado (258).

“¿Cosas de los diarios! ¿Es que alguien cree que lo que pasa con este ejemplar de periódico es un hecho de prensa?” [Intervención de Quizágenio] (276).

Al entrar en prensas esta novela se ha cumplido la dispersión de las espaldas, la despedida sin mirarse, la muerte académica [Le dice el Autor al Lector] (349).

Esta preocupación que subyace en *Museo* sobre el juicio aprobatorio o no de la crítica literaria la leo como uno de los objetivos que escapa al discurso oficial anti-realista de la novela: el de consagrarse como *la* forma literaria privilegiada—en reemplazo de la anterior. Esto porque considero que esa preocupación acerca de la crítica es un eje no dicho sobre el que se construye la estética anti-realista en *Museo*. Si bien en la novela se busca anular el aparato literario todo, incluyendo los criterios tradicionales de evaluación sobre el arte, también es cierto que la legitimación de su estética metafísica no busca ser avalado solamente por su autor y lectores ideales, sino que también espera pasar por sus detractores. No digo que *Museo* espere la aprobación directa de la crítica literaria a la que se opone, eso haría parte de su fracaso discursivo, sino que hay una voluntad para que esa crítica preste atención a su proyecto. Esto porque en la desautorización que ésta pueda hacer de la novela, ésta se termina legitimando esencialmente, así, como la literatura que se ha hecho tan diferente a la literatura anterior que escapa de todas sus reglas incluyendo las de evaluación.

Como parte de esa construcción discursiva que se establece en *Museo* para formar una estética anti-realista capaz de legitimarse como literatura nueva y total —que ha suplantado a la anterior en tanto que la ha destruido—, se delinear muy claramente las funciones que el autor y el lector deben cumplir para hacer posible el proyecto de la novela.

#### 4. Lector anti-realista

El proceso de construcción del público lector proyectado por la vanguardia, en general, y por Macedonio, en particular, se lleva a cabo de dos formas retóricas: primero, en la interpelación directa al lector: “Lo que haces, lector (...) que a veces eres recuerdo de presencia frente a mis páginas y no tienes presencia” (343). Y, segundo, en la representación del lector como personaje o figura o categoría literaria que interviene o sobre la cual se reflexiona: “–Quizagenio: ¿No te parece que no está escuchando el lector? // –Lector: Yo digo que no entiendo” (318).

Sobre esto último, Ricardo Piglia cataloga en su *Diccionario de la novela de Macedonio Fernandez* las representaciones del “lector” que se delinean en *Museo*: lector accidentado, adjetivado, de vidriera, artista, atento, de desenlace, en espera, fantástico, indeciso, personaje, salteado, seguido, sofocado (57-8). Del mismo modo, María Teresa Cortina en su estudio “Macedonio Fernandez: tipología del lector y el personaje”, explica cada figura y las equipara entre ellas para delimitar sus funciones, i.e. lector de comienzos pertenece a la misma categoría que el lector perfecto y el crédulo (37).

Mi lectura se enfoca en entender la relación entre la interpelación al/representación del lector y la función del autor, con lo que delimito la variedad de lectores de *Museo* a una hipótesis que se articula principalmente con solo dos de sus categorías. Propongo que en *Museo* hay una voluntad de sustituir un lector –el determinado por el gusto del mercado- por otro –el que entiende y reproduce el gusto de la vanguardia.

Cuando Macedonio parodia la dinámica del mercado de la oferta y la demanda en *Museo* –ofrecer su producto literario bajo la demanda imaginaria del público lector que

está construyendo en la novela-, establece, muy seguramente sin quererlo, en su lector ideal al consumidor de *Museo*. Como tal, el lector no solo aparece como personaje y como objeto de análisis, sino que también cumple su función de demandante:

¡Basta ya de argumentos de personajes y más argumento para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil. ¡Es cómodo hacer una novela en que el lector tenga que pensarlo todo! Aquí no hay nada sobre entendido, todo debe ser contado (346).

Es un lector que, lejos de ser pasivo, es agente activo de la novela: su función no solo es la de consumir lo que en la novela se publicita, esto es, la trama que no llega, sino también y sobre todo la de consumir la dinámica en sí. Cumple dicha función de dos formas: configurándose antitético del lector realista y como complemento del autor ideal propuesto en *Museo*. He establecido dos categorías para explicar esta relación: lector-muleta, autor-cojo.

El lector realista, que es también el del mercado, es el pasivo. El que no toma distancia sino que cree ciegamente en la ilusión de lo que lee. Dentro de esta categoría de lector realista caben las funciones del lector vidriera, seguido, interesado y de desenlace. El lector vidriera es quien lee las tapas y los títulos de los libros. Si bien este lector no es salteado, que sería el paradigma macedoniano de lector, sí rememora al lector de periódicos que sólo se atreve a leer las noticias, artículos o crónicas que le interesan; lo demás lo ojea. El lector seguido es el opuesto al salteado, es el que sigue al autor sin cuestionarlo. Pero de alguna forma lee seguido porque así está escrita la literatura tradicional. El lector interesado es el que se interesa en la trama al punto que no le interesa saltar. El lector de desenlace es el que espera el fin de la trama, su desenlace. Lector interesado y de desenlace son formas de lector seguido. (Piglia *Diccionario* 57-

58).

En *Museo* se configura al lector anti-realista de dos formas: concienciando al lector de sí como lector y configurándolo como lector-muleta, es decir, como lector complemento del autor, que al ser un autor antirealista, es decir, incompleto en el sentido de que necesita del lector, es un autor-cojo. En cuanto a lo primero, el objetivo de *Museo* sería liberar “al lector de su embrujamiento” (Engelbert 381). Explícitamente, produciéndole “un sofocón” (Piglia *Diccionario* 58). Se ha dicho que Macedonio busca generar el mismo efecto que buscaba Brecht con su teatro. Según Walter Benjamin, la propuesta del teatro épico brechtiano consiste en que éste sea consciente de ser teatro y para ello, coincidente con el objetivo macedoniano, tiene que suprimir la mimesis de la realidad que es lo que genera la escena ilusionista (20). Lo hace en la interrupción de la escena que hace que el teatro épico sea gestual: “cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto” (19). El propósito de la interrupción es producir “asombro” en el espectador para que se aleje de las situaciones reales que son representadas y así despertar su “interés original” (20). Ahí yace la diferencia entre el teatro naturalista, o realista, y el brechtiano: el primero “desarrolla acciones” y el segundo “representa situaciones” interrumpidas, episódicas (20, 22).

El efecto del “sofocón” macedoniano buscaría lo mismo que el teatro brechtiano: despertar el interés original del lector a través de interrupciones. Sobre el modo en que en *Museo* se despierta dicha atención, Francine Masiello asegura que:

En cada intervalo el narrador inserta un paréntesis, no solo para recordarnos los artificios del relato, sino para romper el orden de la trama. La revisión de afirmaciones anteriores y las especulaciones sobre la tarea interfieren en la narratividad de los relatos y hacen que la fe del lector en el orden mimético se desvanezca (532).

De este modo, el lector imaginario que lee *Museo* debe responder al “sofocón” macedoniano con su asombro, con su interés auténtico no en lo que pasa sino en la novela como género, con una estética nueva, con su alejamiento de la novela y su conciencia nueva de su rol como lector. Ese sería el ideal, sugiero, de lector anti-realista propuesto en *Museo*. Y esto se hace más explícito cuando el lector es interpelado por el narrador o el autor o por la novela misma: “Adiós, también aquí te diré lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela” (216). En las mismas irrupciones metanarrativas de la novela no sólo se busca “despertar” al lector, sino también configurarlo explícitamente. De este modo, éste irrumpe cuando, personificado, interviene en algún diálogo, como los que mantienen Quizagenio y Dulce-Persona, o cuando es categorizado por el narrador o autor de la novela: “El lector es por definición un simpatizante y yo puedo serle interesante en lo que muestro de mi dudar y variar” (217).

En esas dos instancias –interpelación y representación- sostengo que se construye la figura del lector anti-realista en la novela. Si bajo la suposición de que el lector ideal del realismo es crédulo a lo que su literatura contiene y por lo tanto invisible en tanto que como creyente no necesita mayor protagonismo porque su aporte a la construcción del texto *sería* insignificante, entonces el lector anti-realista es todo lo contrario. Así, el lector que se ha sofocado: el lector salteado, que es “el lector completo, que, sin saberlo, se vuelve lector seguido pues leer corrido esta literatura salteada <para mantener desunida la lectura> y seguir siendo lector salteado” (Piglia *Diccionario* 58). Es el lector personaje, en tanto que tiene conciencia de que no vive; es el lector artista en tanto que no busca solución o desenlace. Es el lector-muleta.

#### 4.1. Lector-muleta. Autor-cojo.

En “La muerte del Autor”, Roland Barthes sentencia que “el nacimiento del lector tiene que hacerse al costo de la muerte del Autor”<sup>8</sup> (1470). Asegura que la multiplicidad del texto debe estar enfocada en el lector y no en el autor por dos razones. Por un lado, porque es el lector, como “espacio”, quien sostiene los múltiples trazos que hacen al texto (1467). Por otro lado, porque cuando el texto comienza a ser leído, el autor muere como persona, como fuente única para poder explicar y entender el texto (1466).

Como respuesta a esta propuesta, es sabido que Michel Foucault propone la función-autor en “¿Qué es un autor?”<sup>9</sup>. Foucault sigue la idea barthiana de que el autor ha muerto como sujeto y como la fuente primaria y “verdadera” del análisis textual, pero asegura que sigue desempeñando un rol significativo a nivel social en tanto tiene una funcionalidad discursiva. Su función es ayudar a revelar la manera en que un discurso es articulado en la base de las relaciones sociales, es decir, ayudar a estudiar no solo el valor expresivo y las transformaciones formales del discurso, sino también sus medios de existencia: “las modificaciones y variaciones, dentro de cualquier cultura, de sus modos de circulación, valoración, atribución y apropiación” (1635).

Cuando en *Museo* se desacraliza la figura del autor, no sólo se mina su existencia subjetiva sino que también hay un intento de desfigurarla como fuente única y verdadera para entender y explicar el texto. En cuanto a lo primero, tenemos que el autor no tiene nombre propio, es simplemente Autor, con o sin mayúscula, o a veces “narrador”, o Quizagenio, o el Presidente. En cuanto a lo segundo, tenemos a un autor que carece de

---

8. Mi traducción.

9. Las citas de este texto son mis traducciones.

autoridad sobre su escritura, que se presenta a sí mismo experimental, en proceso se llegar a ser, incompleto y amateur:

Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna*; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda (190).

Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera ser el primero que (...) (197).

Sugiero que cuando en *Museo* se representa la figura de autor como algo incompleto y en proceso de construcción, se la está dotando de una funcionalidad al interior del entramado textual. Considero que tal función es la de revelar, por un lado, en qué consiste el discurso anti-realista así como, por otro lado, sus medios de existencia. En cuanto a lo primero, el autor-cojo no hace más que delinear y establecer en qué consiste la estética anti-realista al punto en que él mismo la ejecuta cuando es agente de ésta, no sólo en su configuración teórica sino también práctica: él mismo se configura en la antípoda del autor realista. Así, reafirma la voluntad de minar la estética realista en tanto que no se presenta como una figura omnipresente y unívoca, que no cobra sus derechos de autor y que no tiene nombre propio. Se asemeja más al anónimo medieval que a la figura de autor moderna. En cuanto a lo segundo, sugiero que, aunque en *Museo* los medios de existencia del discurso anti-realista sean variados, la función del autor-cojo es hacer que éste circule, sea valorado y apropiado en la figura del lector. Esto es manifestado en el deseo del autor porque el lector lleve a cabo su empresa anti-realista en su constitución como lector consciente de sí y de su rol:

Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un

instante crea él mismo no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle (207-8).

Cuando el lector lleva a cabo la función que el autor le designa, comienza a su vez a ser significado como función discursiva. Esta es la de ser lector-muleta: complemento del autor-cojo. Por dicha función pasa y se reafirma el discurso anti-realista. Encuentro que el autor espera que dicha función sea realizada por el lector-muleta de dos formas. Primero, completando la autoría del texto y segundo reafirmando la estética anti-realista del texto. En cuanto a esto último, el lector-muleta cumple la tarea que le designa el autor. En los capítulos V y XVII el lector se presenta inconforme, crítico del trabajo del autor. Leemos:

–Nuevo Lector: Yo espero nerviosamente mi turno de descender a páginas de la novela. ¿No lo estoy ya?

–Quizagenio: ¿De veras, lector, eres quien lee, o ahora eres leído por el autor, puesto que te dirige la palabra, habla de la representación que de ti tiene y te sabe como se sabe a un personaje?

–Lector: Nada me interesa quién sea; me basta este delicioso mareo que me entra en los ámbitos sutiles de la novela (297).

–Demás lectores: ¡Fuera, lector de desenlaces! Te daremos la “novela rosa”. Y si no te basta, uno de nosotros te contará la trama. O llamaremos a los personajes y podremos luego librarlos de tu curiosidad. Aquí viene uno (347).

Sin embargo, en cuanto a la completud del texto, la figura del lector-muleta se queda en el deseo del autor porque éste complete su obra. En “Andando” se asegura:

Novela cuya existencia fue novelesca para tanto anuncio, promesa y desintimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tal lector *se hará* célebre, con la calificación de lector fantástico. *Será* muy leído, por todos los públicos de lectores, *este lector mío* (195). [Mi énfasis]

Ese deseo de la figura del autor de que su lector ideal complete la autoría de su texto como parte de su función discursiva no se cumple en la representación retórica de

la figura del lector: el lector no llega a ser el autor del texto, sólo se sugiere lo que su función de autor podría llegar a ser. No obstante, la completud del texto por el lector tal vez se cumpla en el lector que lee *Museo*. Aunque esto no pase retóricamente, el intento se lleva a cabo en una representación de lector inconforme con lo que lee, un lector exigente con el autor, un lector activo.

Esta falla retórica me lleva a proponer una hipótesis sobre la figura de autor que se sugiere directamente en *Museo*. Éste se enuncia como autor incompleto. Tal incompletud se enuncia como parte de la poética anti-realista que se está delineando en la novela, así, como modelo de autor anti-realista. Éste es enunciado por oposición al modelo de autor realista que es total no sólo en el sentido formal: sus novelas son cerradas, son una copia verosímil y acabada de la realidad, sino también en un sentido extradiegético, de la recepción: el lector debe creer en lo que lee, debe ser un lector sumiso, inactivo, al mandato del autor. En esa figura de autor total está el inicio y el fin del por qué del texto.

Cuando el autor-cojo desea que su lector-muleta complemente la autoría de su texto y cuando lo configura retóricamente como agente que reafirma su estética anti-realista en su insatisfacción, lo que menos busca es que la función del lector consista en complementar su autoría –además no lo logra a nivel retórico. Encuentro más bien que la complementariedad casi que armoniosa entre el proyecto anti-realista del autor-cojo y la del lector-muleta pertenece más al proyecto de un autor total que al de un autor que busca ser completado. De esto da muestra el hecho de que las preocupaciones del autor sean compartidas por el lector prístinamente y que éste cumpla el rol que el autor le designa a cabalidad –el de reafirmar la estética anti-realista. No hay una figura de lector que se

revele en contra de la estética anti-realista y que decida seguir siendo lector seguido, por ejemplo. Además, el lector-muleta tampoco cumple la función autorial que se enuncia que debería tener. Sugiero entonces que el propósito que subyace en *Museo* no es el de liberar al lector de la monarquía del autor, sino la de construir una figura de autor total legitimada por el lector a ese nivel intradieгético, retórico.

#### **4.2. Autor total. Escritor profesional.**

Se puede sugerir que la voluntad de representar una figura de autor que sale de los parámetros de la literatura realista, es decir, la social y comercial, corresponde a la empresa martinfierrista por llevar a cabo una intelectualidad clerical. Si el autor macedoniano es construido desde la desaprobación de la dinámica del mercado literario (i.e. publicidad, literatura como mercancía, escritura para el lucro), vendría a representar claramente los valores de verdad, permanencia y razón, por oposición a la contingencia política y los valores de clase y economía. Sin embargo, esta figura esconde otra cosa.

La correlación de dependencia entre el autor-cojo y el lector-muleta además de enraizarse en el proyecto de legitimación estética del anti-realismo propuesto en *Museo*, también la leo como parte de la representación de la escritura profesional en sus dos niveles de significación: mercantil y de oficio. La escritura profesional, por un lado, consiste en la interrelación mercantil entre quien ofrece y provee la escritura, el autor o el escritor, y quien la demanda, el lector. Por otro lado, se trata de la identidad social del escritor con su oficio de escribir. Estos dos niveles de significación de la escritura profesional los encuentro en *Museo* en la relación entre el lector y el autor. Así, cuando en *Museo* se parodia tal dinámica de la oferta y la demanda del mercado literario en el prometer del autor de una novela nueva que nunca se va a publicar y en la demanda del

lector de un autor y una novela anti-realistas. Del mismo modo, cuando la identidad de autor como autor es legitimada por el lector—representación del público lector que la vanguardia está formando en su producción escrita—y cuando se propone una reflexión metaliteraria—la poética anti-realista- que es avalada y reproducida por la figura del lector.

Ahora bien, la figura del escritor no necesariamente coincide con la del autor a nivel de funcionalidades: el primero es relativo al oficio de escribir y el segundo a la propiedad de lo escrito. No obstante, sugiero que en *Museo* la figura del autor representa la figura del escritor profesional no solo por la contigüidad entre la dinámica mercantil de la oferta y la demanda que el primero parodia del segundo, sino también porque la figura del autor en *Museo*, pese a su incompletud como tal, sugiere tener la urgencia de desempeñar e identificarse con un oficio: el de autor. Sugiero así que cuando el autor de la novela se identifica como autor que además es hacedor de una poética estética o una reflexión crítica metaliteraria, se está representando la identidad del escritor con el oficio de escribir que lo erige en profesional. No encuentro que este proceso de identidad del escritor con su oficio se dé en, por ejemplo, *La vorágine*. Si bien Arturo Cova demuestra su escritura profesional en la apropiación de la experiencia remunerada del cauchero Clemente Silva, su identidad como escritor no sólo es indefinida en tanto que oscila entre ser poeta e intelectual de denuncia, sino que además no hay una reflexión metaliteraria – aspecto que, como sugiero en este capítulo, es una característica clave de la configuración del escritor de tiempo completo.

Encuentro que la figura de autor en *Museo de la novela de la Eterna* es una representación clara de la profesionalización del escritor de inicios del siglo XX en

América Latina en sus dos dimensiones de mercado y oficio. No obstante, también veo que ni la vanguardia argentina ni la novela de Macedonio escapan a las contradicciones que tal proceso de profesionalización está ocasionando en los escritores de la época. Muestra de ello es la figura del intelectual clerical que están privilegiando.

### **Conclusiones**

Una de las continuidades genealógicas que encuentro entre las generaciones del modernismo, el centenario y la vanguardia es la ansiedad que genera en los escritores su relación con la remuneración por su escritura. Encuentro que tal ansiedad es ocasionada por la contradicción discursiva en la que se encuentran: buscan legitimarse como intelectuales inmaculados de una de las características que más critican de la modernidad que es su productividad y el interés material, pero al mismo tiempo se lucran, aunque poco, de su escritura en el periódico –uno de los brazos derechos de la industria cultural. Estos escritores tienen, por lo tanto, una voluntad por neutralizar su relación con la remuneración que escritores posteriores no tendrán. Lo hacen a través de unos discursos de legitimación intelectual específicos como la *desautorización del pasado y/o de sus contemporáneos intelectuales* y la *deslegitimación del trabajo literario remunerado*. Discursos que se hacen rastreables en su producción en prosa, ensayística y ficcional.

Si bien la escritura profesional es entendida como tal por la relación del escritor con el mercado, en este capítulo encuentro que hay otra característica de la profesionalización, difícil de desprender de la remuneración, que no se desarrolla sino hasta la época de la vanguardia histórica: la de la identidad del escritor con el oficio de escribir. La vanguardia argentina y su novela más reveladora, *Museo de la novela de la Eterna*, dan cuenta de la tensión entre la profesionalización del escritor en sus dos niveles

–mercado y oficio- y su voluntad por legitimarse como intelectual exento de la contingencia del mercado y de la política. Tal tensión la rastreeé tanto en las intervenciones públicas –manifiestos- como privadas –cartas- de algunos de los escritores de la vanguardia argentina así como en la relación de las figuras del autor-cojo y del lector-muleta propuestas en *Museo*.

Encuentro que tanto en la vanguardia argentina como en *Museo* la escritura profesional del escritor no sólo es rastreable en su relación con el mercado y en su identidad con su oficio. También cuando se evidencia el uso de estrategias discursivas de legitimación intelectual, cuando se recurre al análisis crítico literario y cuando se evidencia el proceso de construcción del público lector. Esto porque, por un lado, en el uso de tales estrategias discursivas se está intentando neutralizar la relación del escritor con el mercado en la legitimación de su figura como intelectual clerical. Por otro lado, porque como parte de la identidad del escritor con su oficio éste delinea ciertos postulados de la estética en la que inscribe su escritura y su propia identidad como escritor. Y finalmente, porque en la construcción de tal público lector, el escritor no sólo establece tal figura como otra estrategia de legitimación, sino también es el medio por el cual puede autorizar su estética y su proyecto exclusivista de la intelectualidad clerical que privilegia.

Ahora bien, sugiero que ni los escritores de vanguardia ni el proyecto estético de *Museo* logran neutralizar del todo la ansiedad que la “venta” de su escritura les ocasiona. Esto debido a que refuerzan la profesionalización en su otro sentido: el de la identidad con el oficio de escribir. Dicha identidad si bien no depende categóricamente del mercado, sí es posible en parte gracias a que estos escritores se pueden dedicar de lleno a

su escritura. Es decir, que encuentran modos de subsistencia en el ámbito de la escritura que antes tenían que suplir en otras profesiones como la abogacía o la diplomacia. No obstante, estos cambios dentro de la profesión nunca serán definitivos. Con excepción del boom latinoamericano, hasta hoy en día son pocos los escritores que pueden vivir plenamente de su profesión como lo puede hacer un crítico de literatura. Por eso la vigencia del cargo diplomático o de profesor catedrático o de periodista –columnista de opinión- en muchos escritores. Del mismo modo, la beca estatal, el concurso literario, los talleres de escritura comienzan a ser parte no de trabajos extra sino de la profesionalización misma del escritor.

### Capítulo 3: Periodista ético: el ascenso del escritor profesional

*Era en medio de esas reuniones que, de repente, sentía que nunca sería un revolucionario, un militante de verdad -dijo Santiago-. De repente una angustia, un mareo, una sensación de estar malgastando horriblemente el tiempo.*

Mario Vargas Llosa. *Conversación en la Catedral*.

#### Introducción

El escritor profesional comienza a operar como tal fines del siglo XIX en América Latina. Escritores como Rubén Darío, José Martí, José Eustasio Rivera, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, entre muchos otros, son inaugurales de la profesión de escribir en tanto que se remuneran de sus publicaciones en la prensa. Sin embargo, como argumento en el segundo capítulo de esta tesis, la escritura como profesión no sólo va a ser definida por esa dimensión lucrativa. En la época de la vanguardia histórica otra acepción va a ser añadida al concepto de la escritura profesional: la del escritor que se identifica socialmente con el oficio de escribir como su ocupación principal. Si bien en estos capítulos rastreo representaciones del escritor profesional en novelas representativas de este periodo, como *La vorágine* (1924) y *Museo de la novela de la Eterna* (1967), encuentro que no es sino hasta finales de la década del cincuenta que la narrativa asume la figura del escritor profesional de forma más directa y menos problemática a los proyectos de legitimación intelectual de los escritores latinoamericanos<sup>1</sup>.

La profesionalización del escritor, por su carácter económico, es problemática al

---

1. Textos como *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh o “El infierno tan temido” (1962) de Juan Carlos Onetti prueban este punto.

discurso de autorización intelectual del escritor modernista, centenarista y vanguardista. Tal discurso, originario en el modernismo pero reproducido anacrónicamente hasta fines del siglo XX, es el del desinterés del escritor (Ramos 60). Desinterés como gesto crítico al positivismo de la modernidad que, por sus fines productivos y prácticos, lleva a una crisis espiritual en la que el escritor se erige a sí mismo como sustento moral de su sociedad. El escritor, al utilizar la literatura como discurso crítico de la modernidad y como espacio de su propia sacralización, se erige en sujeto literario (55).

El discurso del desinterés se explica desde la idea del “interés en el desinterés” propuesta por Pierre Bourdieu (40). Para éste, la relación entre el campo literario/artístico y el campo de poder ocasiona dos tipos de jerarquización: una heterónoma, donde domina el campo de poder, sobre todo el económico, y otra autónoma, donde domina el campo literario/artístico. Como el campo de poder engloba al literario/artístico, este último está en posición negativa, es decir, dominada. Es por eso que, por muy autónomo que parezca del campo económico, el campo literario/artístico está atravesado por sus leyes. Muestra de ello es la inversión de los términos de los principios de la lógica económica cuando se habla del campo literario/artístico: “perdedor gana”, “indiferencia a la economía” o “autenticidad por el desinterés” (39, 40). Aun cuando se suponga que el campo artístico/literario carece de interés económico no carece de algún tipo de interés. En el caso de quienes entran al campo literario/artístico, especialmente sus productores, ese interés es en el desinterés de dicho campo: “interés en el desinterés”.

Ante su creciente dependencia al mercado, el escritor refuerza sus estrategias de legitimación intelectual. Encuentro que, en las novelas trabajadas en los dos primeros capítulos de esta tesis, la estrategia principal es la configuración de una figura intelectual

determinada y clara, encarnada en el personaje principal, como forma de contrarrestar su profesionalización. Así, lo que muestra *La vorágine* para la época del Centenario es una representación intelectual nacionalista y politizada en el sentido de que es una figura que se autoriza a hablar por las minorías (Foucault “Los intelectuales” 79). Mientras que lo que muestra *Museo de la novela de la Eterna* para la época de la vanguardia histórica es una representación intelectual clerical en el sentido de su desapasionamiento con respecto a las contingencias políticas, étnicas y de clase y desinterés con respecto a lo económico y productivo (Benda 77-85).

Si bien propongo que en ambas representaciones intelectuales se deja entrever la figura del escritor profesionalizado en la relación de sus personajes principales con el mercado, no encuentro sino en novelas posteriores una representación del escritor profesional mucho más directa y menos paradójica con respecto de la intelectualidad que se privilegia, ya sea comprometida, ética o cínica. Así, en *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa se delinea claramente la figura del escritor profesional más recurrente en la novela latinoamericana contemporánea, la del periodista, a la vez que se privilegia una figura intelectual acorde y consecuente con tal profesión: la del intelectual ético (González 109).

En este capítulo propongo, entonces, que la figura de periodista en esta novela de Vargas Llosa es claramente profesional ya que su personaje principal, Santiago Zabala, se remunera de su trabajo a la vez que se identifica socialmente como periodista. El hecho de que esta figura sea clara y abiertamente profesional me lleva a proponer que el ejercicio de su intelectualidad no busca contrarrestar los efectos de la profesionalización sino que, por el contrario, concuerda y se consolida con el trabajo de escribir

profesionalmente. Con esto sugiero que su profesión se convierte en un medio discursivo para perfilar el tipo de intelectual que se comienza a delinear en el momento: el ético.

En la primera parte de este capítulo analizo el fenómeno del “boom” latinoamericano de las décadas del sesenta y setenta. En la segunda parte hago un breve recuento de la profesionalización de los escritores en estos momentos y de la intelectualidad en boga. En la tercera parte analizo la figura de escritor profesional del periodista Santiago Zabala.

### **1. Boom: mercado, política y profesionalización**

Hablar del boom latinoamericano presenta el reto de su definición, no tanto por lo que no fue (un movimiento o escuela estética), sino por lo que sí fue (un fenómeno sociológico definido sobre todo por el mercado literario desarrollado por universidades, editoriales y prensa). Si bien el boom no inaugura la literatura genuinamente latinoamericana, como lo propusieron sus escritores, como Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa<sup>2</sup>, podría decirse que sí fue inaugural en el modo en que el mercado define un periodo literario en América Latina. Así, el boom, contrario al modernismo, al Centenario y a la vanguardia histórica, no está cohesionado por una estética común a sus escritores, sino que es definido por ser un “fenómeno sociológico enteramente nuevo en el continente” que consistió en “la demanda masiva de obras literarias” (Rama 58). Por la tradición de cohesión estética que había venido definiendo a los periodos o escuelas o movimientos literarios en América Latina, este hecho presenta un reto para sus escritores: ¿cómo legitimar su excepcionalismo intelectual y su discurso del desinterés cuando el mercado los ha convertido irremediabilmente en sus trabajadores? Y a la vez, ¿cómo negarse a la

---

2. El primero con *La nueva novela hispanoamericana* y el segundo con “*Novela primitiva y novela de creación en América Latina*”.

posibilidad de vivir de la escritura como oficio exclusivo que el mercado les brinda?, ¿cómo negarse a la posibilidad de ejercer una intelectualidad comprometida con el nuevo rol que el escritor del boom adquiere gracias a sus ventas masivas: el de celebridad?

*Mercado.* El mercado literario define al boom como fenómeno sociológico cuyo centro motor no es un proyecto estético común a sus escritores sino la venta masiva de sus novelas en Europa, Estados Unidos y América Latina. No obstante, por un lado, como lo desarrolla Idelber Avelar, hay un piso retórico que los escritores del boom desarrollan para legitimar históricamente su escritura y a sí mismos como inaugurales, y por otro lado, hay algunos hechos de coyuntura política a nivel latinoamericano que van a definir su voluntad intelectual comprometida—muy en boga en el momento por la influencia sartreana. Es decir, sugiero que no se puede negar del todo, como lo sugiere Ángel Rama, que los escritores del boom no tuvieran un vínculo moral o político y que éste se redujera solamente al mercado (59).

Para críticos que leen el boom como fenómeno puramente mercantil, como Rama o David Viñas, éste inicia con el premio Biblioteca Breve que Vargas Llosa recibe en 1962 por su primera novela *La ciudad y los perros* y con las altas ventas y reediciones de los libros de Cortázar en 1964 y termina a principios de los setenta con la transformación de las editoriales en multinacionales, el surgimiento de otros autores y la reedición de clásicos literarios latinoamericanos (Rama 85-91).

El mercado no sólo “reconoce”, digamos, a estos escritores con premios y la publicación de sus novelas, sino que éstas se convierten en *best-sellers*. Sin embargo, el mercado no solo se constituye de las editoriales, sino también de los tentáculos de los medios de comunicación que con sus revistas, televisión, cine y publicidad, impulsan la

venta masiva de estas obras (60). Las consecuencias más importantes de dicha venta masiva se pueden enlistar en: el crecimiento editorial; el crecimiento del público lector; y la profesionalización del escritor a un nivel nunca pensado en América Latina. Sobre las editoriales, éstas se transforman en multinacionales con sus propias dinámicas de publicidad y venta. Sobre el público lector éste incrementa no sólo en Europa y Estados Unidos, sino también en América Latina dado el progreso en la educación primaria y secundaria en esta parte del continente. Así, muchos lectores de las novelas del boom van a encontrarse en las universidades y van a estar mejor preparados intelectualmente (62). Visto por Viñas, desde una perspectiva que parece despreciar la calidad de la producción de sus escritores, el boom es una voz impuesta por el imperialismo cultural y la academia metropolitana (16). Con esto se refiere tanto al “desarrollismo” del mercado español, que hace los *best-sellers*, y el latinoamericano en los sesentas y setentas, como al “desarrollismo universitario” de la academia norteamericana que sobrevalora a estos autores en una “crítica acrítica” (23, 24).

Desde esta perspectiva puramente mercantil del boom, que se valida en la ausencia absoluta de una estética y/o proyecto político en común a sus escritores, podría perderse de vista lo que este fenómeno significó tanto para el aterrizaje de una nueva función social del intelectual como para la profesionalización del escritor latinoamericano. No habría que ignorar, entonces, el contexto político de la década del sesenta ni los discursos de legitimación intelectual de sus escritores como ejes definidores de su situación intelectual y profesional.

*Política.* En cuanto al contexto socio político, la época, a un nivel general, estuvo determinada por el dualismo ideológico de la Guerra Fría, dualismo que en Europa lleva

a extremos como la construcción del Muro de Berlín en 1961 y en América Latina al fortalecimiento de la ideología de izquierda que encuentra su expresión máxima en la Revolución Cubana en 1959. En este contexto, la mayoría de la intelligentsia latinoamericana se posiciona del lado del comunismo, de la Revolución<sup>3</sup>, porque lucha en contra del imperialismo estadounidense, capitalista por antonomasia. Dicha posición está sustentada en el principio del compromiso intelectual, definido por Jean-Paul Sartre. No obstante, a fines de los sesentas e inicios de los setentas el panorama geopolítico en Europa y América Latina empieza a dar señales de un “desencanto del comunismo” con lo que la inteligencia ya no encuentra que su función intelectual más apropiada sea la del compromiso (Uribe 39). En Europa se descubren los campos de trabajo soviéticos así como las invasiones de la URSS a Budapest y Praga y la situación alemana del lado oriental del Muro de Berlín expone su lado más represor. En América Latina, Fidel Castro apoya la invasión de la URSS a Praga y se desatan el Caso Padilla y las dictaduras ultraconservadoras del Cono Sur en las que la CIA tiene una participación importante—que no solo interviene en la política latinoamericana desde el aparato militar sino también cultural (Pope 228, King 59-63, Avelar 18-30, Franco *The Decline* 21-56).

### **1.1. Intelectual comprometido**

Si bien en la novela de la primera mitad del siglo XX latinoamericano se pueden rastrear las dos figuras de intelectual más nítidas del momento, las definidas por Gramsci: intelectual orgánico e intelectual tradicional<sup>4</sup>; la narrativa de los sesentas se va a ver influenciada por una tercera categoría: la del intelectual comprometido. En la

---

3. De acá en adelante, Revolución escrita con mayúscula refiere a la Revolución Cubana.

4. Como las defino en la introducción de esta tesis.

presentación de la revista que dirige en 1945, *Les temps modernes*, Sartre da las claves de lo que entiende y perfila como intelectual comprometido. Comienza por determinar que el escritor “tiene *una situación* en su época” y que su compromiso consiste en “tomar partido en la singularidad” de ésta: “Escriba o reme en una galera, elija una mujer o una corbata, el hombre se manifiesta siempre; manifiesta su medio profesional, su familia, su clase, y finalmente, cómo está situado en relación con el mundo” (10, 11, 17).

Tomando partido, el intelectual tiene una tarea que es “hacer entrever los valores de la eternidad que están implicados en los debates sociales o políticos” (11). ¿A quién hace entrever tales valores? Creo que no discrimina sujetos sociales: busca hacer entrever dichos valores a todos los hombres de todas las clases sociales. No obstante, su objeto de enfoque es la clase obrera, los explotados, desde donde sustenta el proceso de compromiso intelectual. Así, a diferencia del intelectual marxista, cuya función era hacerles creer una verdad a los explotados o darles lecciones sobre marxismo, el intelectual comprometido busca *darles la palabra* (Uribe 34). ¿Qué valores hace entrever? Sobre todo su búsqueda de verdad y de libertad de pensamiento y la inconsistencia entre dicha búsqueda y la ideología dominante, burguesa: “deseosa de echar abajo el derecho divino, el derecho del nacimiento y de sangre, el derecho de progeneración, todos los derechos basados en la idea de que hay diferencias de naturaleza entre los hombres, la burguesía ha confundido su causa con la del análisis y construido para sí su propio uso del mito de lo universal” (Sartre 14).

Cuando el intelectual cede a la ideología burguesa aceptando funciones técnicas gubernamentales, se convierte en un técnico del conocimiento, en un intelectual orgánico, desde una mirada gramsciana. Por eso su tomar partido en la contingencia de su época no

puede alimentar a ningún partido o ideología política. Podría leerse que la posición de su revista habla del compromiso intelectual en el que la literatura es parte vital:

No lo hará políticamente, es decir, no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que de ella tiene formada. Si podemos cumplir lo que prometemos (...) nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social (12, 13).

El intelectual comprometido usa la literatura como parte de su compromiso, aunque esto no quiere decir que ésta haga parte de un proyecto político. Al contrario, ésta debe defenderse de la política (Uribe 36). Así, el intelectual comprometido a la vez que se opone a la literatura “pura”, se opone a la politizada (37).

Finalmente, ¿cómo se compromete? Si el intelectual toma conciencia de que la ideología burguesa contradice su proyecto de búsqueda de verdad, que su singularidad concreta de búsqueda se enfrenta con el exterior y que debe suprimirlo para lograr la libertad de pensamiento, entonces se ha hecho intelectual comprometido (32). Así, su función de intelectual comprometido comienza con la concientización de dicha contradicción. El paso a seguir es librarse de tal ideología para poder ver “desde el punto de vista de los más desfavorecidos” y “suprimirse como intelectual”, esto es, ponerse a sí mismo en tela de juicio (32, 34).

Si es claro que Sartre no equipara la función del intelectual comprometido al orgánico gramsciano, es decir, no es el sujeto que toma una posición política definida para favorecer a su clase o grupo social, ¿por qué para la inteligencia latinoamericana de los sesenta apoyar la Revolución y el comunismo constituía parte clave de su compromiso intelectual?, ¿no los erigía esto en intelectuales orgánicos?, ¿no constituía

esto una contradicción discursiva?

Uno de los discursos más potentes de la Revolución fue el de la masculinidad del intelectual revolucionario, del “hombre nuevo”, que se reafirmaba en dos gestos correspondientes: el trabajo manual y la oposición a la homosexualidad (Franco *The Decline* 94). Cuando Carlos Rafael Rodríguez asegura que el trabajo manual, sobre todo el agrario, haría a los artistas del futuro más fuertes, refuerza el lema: “el trabajo hace al hombre”, contenedor de un fuerte mensaje anti-homosexual. Esto en tanto se equiparaba el trabajo y la disciplina a la masculinidad, a la Revolución y al compromiso del intelectual con ésta; mientras que se relacionaba la ironía, el estilo bohemio, el pelo largo, las sandalias y, por ende, la falta de compromiso revolucionario, a la homosexualidad (91, 94). El trabajo manual y la reafirmación de la masculinidad del intelectual refuerzan la ideología revolucionaria de la responsabilidad del intelectual—quien deja de tener una función y pasa a tener una *responsabilidad* en la Revolución. La ideología que le subyace a ésta equipara una postura anti-imperialista con la lucha por la liberación del pueblo (88). Así, el trabajo manual que incentiva la Revolución se corresponde con la propuesta sartreana de des-aburguesamiento no sólo como gesto sino también como cumplimiento del compromiso intelectual, transformado en responsabilidad intelectual. Esto a nivel teórico.

No obstante, el éxito internacional de la Revolución dependió en gran medida de intelectuales simpatizantes. Estos parecían tener sus propios presupuestos prácticos sobre la intelectualidad que querían llevar a cabo, que evidentemente estaba lejos del trabajo manual en los campos de azúcar o de dejar la pluma y el papel por las armas y las balas. Muchos de los intelectuales simpatizantes, que le valieron el éxito a la Revolución,

estaban en camino a la fama, como los escritores del boom, y pronto comenzaron a llevar estilos de vida cada vez más burgueses gracias a las ventas masivas de sus novelas. Sin embargo, a nivel discursivo apoyaban la Revolución. Este aburguesamiento en su estilo de vida les ocasionó dos reacciones contrarias: por un lado, que su creciente celebridad no parecía deslegitimar su compromiso social, sino por el contrario, lo potenciaba gracias al gran impacto mediático de sus intervenciones públicas; y por otro lado, que su imparable aburguesamiento los desautorizara totalmente como intelectuales con algún tipo de compromiso social. Extrañamente, esta última lectura pervive hoy en día como parámetro de devaluación de la calidad estética de sus novelas.

### **1.2. Profesionalización avanzada**

La profesionalización del escritor en la década del sesenta alcanzó un nivel nunca visto en América Latina. Dicha profesionalización inicia en el modernismo cuando sus escritores comienzan a trabajar de forma lucrativa para el periódico y continúa en la vanguardia histórica cuando sus escritores no sólo se siguen remunerando, aunque poco, del periódico, sino que además pasan a identificarse socialmente como escritores. Como lo ve Beatriz Sarlo, éstos eran “hombres que dejaban de ser políticos y *a la vez* escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social” (40). La interrelación entre el oficio y la remuneración se vio diversificada a otras prácticas además de la escritura pero dependientes de ésta; así, el escritor que da conferencias, que publica y dirige revistas, que traduce y publica antologías. El caso paradigmático de la época sería Jorge Luis Borges.

Tal diversificación puede ser leída desde dos focos no contradictorios: por un lado, que el escritor, al no poder vivir plenamente de su escritura debido a la incipiente

del mercado y del público lector, recurre a los múltiples trabajos que están en relación con ésta y, por otro lado, que gracias a que se remunera de su escritura puede dedicarse a estos varios oficios identificándose socialmente como escritor y no como político o burócrata, por ejemplo, en tanto que son oficios no sólo relativos a su profesión sino que la complementan y refuerzan su identidad social como escritor. No obstante, el escritor de vanguardia no acepta la interrelación entre oficio y remuneración, legitimándose así *solamente* como escritor de tiempo completo *pero no* como escritor que se lucra de su trabajo escrito. Tal es la ansiedad que genera la profesionalización en el sentido del lucro que el escritor de vanguardia, siguiendo la tradición inaugurada por el modernista, articula un entramado discursivo para legitimarse como intelectual antes que como escritor profesional. Las condiciones estaban dadas y posibilitaban dicha voluntad: desde el modernismo el escritor se autoriza intelectualmente desde el discurso del desinterés, así que aceptar que es parte del mercado constituiría una contradicción (Ramos 60, Bourdieu 40).

Durante el periodo del boom el mercado termina por imponerse. Dicha imposición consistió en la venta masiva de novelas en Europa, Estados Unidos y América Latina y en la publicidad agresiva, a través de diversos medios de comunicación, de tales novelas y novelistas. Otros factores que ayudaron a que el mercado se impusiera de la forma en que lo hizo fueron: el aumento demográfico en América Latina, el desarrollo urbano, la industrialización de la posguerra y el progreso en la educación (Rama 60). Cuando el escritor del boom logra vivir del producido de sus novelas y gracias a ello logra dedicarse por completo al trabajo de la escritura y oficios afines, ha alcanzado un nivel de profesionalización no pensado en América Latina en décadas anteriores.

Ese nivel de profesionalización no sólo hace imposible de negar la relación del escritor con el lucro sino además hace muy difícil de sustentar la idea de que el trabajo de tiempo completo es independiente de la remuneración. Hay cuatro características de la profesionalización avanzada: primero, el escritor no solo afianza su identidad como tal sino que también asume la profesión como un trabajo al que hay dedicarse de tiempo completo ya sea escribiendo o desempeñando oficios afines a la escritura. Segundo, el escritor se erige y es leído como experto en literatura por sus planteos críticos, aunque dicha experticia ya esté desarrollada desde las vanguardias. Tercero, se afianza un público lector demandante de las novelas del boom y un público lector concentrado en las universidades mejor preparado intelectualmente que encuentra en esa literatura explicaciones a la cuestión de la identidad (Rama 62, 63). Finalmente, como consecuencia de dicha demanda y del trabajo como escritor de tiempo completo, que se afiance su figura como celebridad.

### **1.2.1. Celebridad**

Una de las acepciones del término “celebridad” es la de una persona famosa—aunque no todas las personas famosas sean celebridades. Ya críticos como Jean Franco y Ángel Rama han pensado la cuestión de la celebridad para los escritores del boom. La primera ve el paso del autor individual a la celebridad a nivel intradiegético: escritores que atentos al poder de la industria cultural, como Fuentes o Vargas Llosa, comienzan a hacer representaciones de celebridades en sus novelas, como en *La tía Julia y el escribidor* de 1977 con el personaje Camacho, célebre locutor de radio (“Memoria, narración y repetición” 122). A nivel extradiegético, Rama nota el cambio de autor a celebridad en las nuevas funciones que los escritores del boom adquieren por su nivel de

profesionalización: pasan a dar entrevistas en revistas culturales en espacios privados como sus casas, a dar detalles de su vida, a lanzar libros en los que su firma como estrellas es clave para el consumidor (108). Pero sobre todo, Rama y Franco apuntan a algo clave en la figura de la celebridad y es que con ella estos escritores pueden llegar a públicos masivos, locales e internacionales, impensables en décadas anteriores para los escritores profesionales latinoamericanos.

*Entre lo público y lo privado.* El interés del público por una celebridad, que hace la diferencia entre ésta y una persona famosa, lleva a que la celebridad exponga públicamente lo que es consensuado como parte de la esfera de lo privado. Aquí yace la diferencia entre escritores famosos o reconocidos en su momento, como José Eustasio Rivera o Macedonio Fernández, y escritores celebridades como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar o Carlos Fuentes. Los primeros no acudieron a publicar su espacio/vida privado/a, mientras que lo privado se convierte en un requisito de publicidad de la profesionalización avanzada para los segundos. Aparecer en, por ejemplo, portadas o en la sección de entretenimiento de revistas culturales en espacios íntimos de la casa (sala, estudio, cocina), se convierte en un gancho de interés para el público celebrador de estas figuras famosas. Se convierte en una de las prácticas que los escritores del boom llevan a cabo dentro de la dinámica de promoción de sus novelas y de sus figuras intelectuales. Eso además de la presentación de sus libros en lanzamientos, donde su firma se presenta como gesto último y más significativo de exposición de la intimidad, en tanto huella original del escritor, que se objetiva en fetiche de la celebración máxima posible de sus figuras.

*Sacerdocio.* Con su erigimiento en celebridad, la profesionalización del escritor

del boom toma la forma de un sacerdocio en el que se borra, discursivamente, su relación con las esferas de la religión, el estado y el mercado. Aunque el sacerdocio de la celebridad se enuncie desprendido de esas esferas, encuentro que la constitución de dicha figura viene tanto del mercado como de la tradición intelectual latinoamericana en la que el escritor del boom, quiéralo o no, se inscribe innegablemente. Del mercado por la razón evidente de que es gracias al producido de sus novelas y del trabajo orgánico de los medios masivos de comunicación que el escritor se hace celebridad. Pero también y sobre todo de la tradición intelectual inaugurada por los modernistas, y que los vanguardistas ejecutan exitosamente, en la que el intelectual se erige en guía espiritual de su sociedad, como reemplazo del dios muerto.

Si bien las celebridades del boom no parecen tener interés en ser voces líderes espirituales, sí queda el remanente de la figura superior, a nivel social y moral, que guía, que construye un campo simbólico. En cuanto a esto, la celebridad tiene mucho más poder de construcción del campo simbólico ya que logra imponer masivamente desde qué consumir a nivel cultural, libros, películas, etc., hasta a qué ideología pertenecer. En el caso de los escritores del boom, estos se erigen en guías ideológicos y culturales: armando tendencias, desde sus opiniones públicas, sobre la Revolución, sobre el arte en general y sobre su literatura en particular. De este modo, el escritor pasa de tener voz espiritual a tener compromiso social a la vez que sigue sin aceptar abiertamente que vende su producido (sus novelas) ni que la venta de sus libros, que publicita no sólo en su *performance* de lo privado en lo público sino también en sus teorizaciones sobre la novela, es uno de los objetivos de su escritura en tanto que lo sustenta y legitima como escritor estrella. El gran ejemplo de que los escritores del boom se inscriben en esa

tradicción sacerdotal de sus predecesores lo encarnan Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, como lo analizo más adelante.

Ahora bien, pese a que en la figura de celebridad de estos escritores se pueda notar esa voluntad sacerdotal de guías públicos, sugiero que su objetivo es otro. Si los escritores del modernismo y la vanguardia usan el discurso del desinterés, cuestión que los acerca mucho más al sacerdocio, lo hacen para *legitimarse como intelectuales*. El escritor del boom, para el cual ser intelectual es algo que se va dando en el ejercicio mismo de la escritura y de la opinión pública sobre temas que no solo se reducen a los de su profesión, utiliza su discurso del desinterés y del compromiso *no* para legitimarse como intelectual comprometido, sino para *autorizarse como escritor*. Su erguimiento en celebridad, como resultado de la profesionalización avanzada de su escritura, le garantiza el ejercicio de la intelectualidad que privilegia. De ahí que la prioridad para el escritor del boom haya dejado de ser anteponer una figura intelectual a la figura del escritor profesional, como lo fue para el modernista y el vanguardista. Su reto ahora yace en legitimar esa figura de escritor profesional que había sido tan poco aceptada dentro de la intelectualidad de la primera mitad del siglo XX latinoamericano en la coyuntura del mercado. Esto explica por qué uno de los temas más recurrentes en la narrativa ficcional y de opinión de los escritores del boom sea la de su figura como escritores.

A continuación analizo cómo, desde perspectivas y defensas tan diferentes, tanto Cortázar como Vargas Llosa coinciden en reafirmarse como *escritores*. Encuentro que ambos acuden a discursos de autorización profesional y que son enunciados desde el estrellato, es decir, vienen legitimados por el sacerdocio de la celebridad—tal vez por eso han sido discursos tan difíciles de cuestionar. Sostengo así mismo que ambos proponen

miradas que los escritores del boom tienen sobre sí mismos y se enfocan en definir la esencia del escritor para legitimar esa figura discursivamente. El hilo conductor de primer discurso lo determina la oposición escritor amateur/escritor profesional, en la que no se acepta abiertamente que se es profesional aunque se establece la escritura de tiempo completo y las ventajas de la remuneración, que hace que el escritor viva bien, para poder llevar a cabo tal escritura profesional. Mientras que el segundo discurso está determinado por la validación del fenómeno a nivel histórico.

## **2. Discursos**

### **2.1. Discurso sacro: Amateur vs profesional**

He propuesto, a lo largo de esta tesis, que el escritor profesional de la primera mitad del siglo XX latinoamericano articula un andamiaje discursivo de legitimación intelectual para neutralizar el carácter mercantil de su escritura. Los escritores del boom oscilan entre no escapar de esa voluntad negacionista y asumirla de la profesión como oficio de tiempo completo en donde la relación con el mercado es cada vez más innegable. En algunas de las intervenciones no ficcionales de Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa encuentro una oposición más o menos clara entre el escritor aficionado o amateur y el profesional o el de tiempo completo. En dicha oposición, Cortázar entra a defender la figura del escritor amateur mientras que Vargas Llosa privilegia la del escritor experto. Sin embargo, pese a la posición de Cortázar, su discurso revela la idea del escritor de tiempo completo. Del mismo modo, pese a la defensa de Vargas Llosa por el establecimiento de una figura más profesional, va a sobrevivir en su argumentación la idea del escritor mesiánico y de la escritura creativa, mística (Moraña 137, Angvik 8). En ambos casos y pese a sus discursos, es sabido que son escritores que se remuneraron de

su escritura y de los oficios relativos a ésta.

### 2.1.1. Amateur

Cortázar niega el carácter profesional de su escritura en su acepción mercantil. Dicha negación tiene que ver con el hecho de que su concepción de lo profesional está restringida al ámbito económico, especialmente en lo relativo al mundo editorial, seguramente por las presiones que ya sentía del mercado. De este modo, aunque enuncie su identidad como escritor o su ocupación como escritor de tiempo completo, no tiene en cuenta que tal identificación y el trabajo regular bajo horario y de forma productiva también hace parte de la figura de escritor profesional. Vemos entonces que en la entrevista que da a la revista *Life* en 1968, siendo un escritor *best-seller* con *Rayuela*, *Los premios* y *62-Modelo para armar*, asegura lo siguiente:

Lo primero que me sorprende siempre es que se me hable de *mi carrera literaria, porque para mí no existe*; quiero decir que no existe como carrera, cosa extraña en un argentino puesto que mi país se apasiona por las carreras más diversas (...) En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional para quien la periodicidad de las publicaciones y los eventuales premios literarios cuentan considerablemente, *mi actitud de aficionado* suele dejar perplejos a editores y a amigos. (...) Una “carrera” *supone preocupación por la suerte de los libros*; en mi caso, me fui de la Argentina el mismo mes en que apareció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento. (Guibert 305, mi énfasis)

Definiéndose a sí mismo como escritor amateur, siguiendo una oposición ya clásica entre el principiante o aficionado y el profesional o especialista, Cortázar logra dos cosas. Primero, quitarle importancia al “objeto llamado libro” como producto del mercado favoreciendo la experiencia de la escritura ante el producto mercantil: “lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra” (305). Segundo, desentenderse de lo que pasa con las ventas masivas de sus libros, por lo mismo que lo que dice importarles es la experiencia de escritura. Ambas cosas resultan

problemáticas discursivamente hablando, no sólo con la entrevista que está dando para una revista cultural norteamericana donde los escritores son parte del entretenimiento porque se han erigido en celebridades, sino también con la forma en que opera dentro de la profesión y el modo en que se define a sí mismo. De este modo, sabemos que Cortázar no sólo es uno de los primeros *best-sellers* latinoamericanos, sino que además se dedica a oficios todos relativos a la escritura: es traductor para la UNESCO, novelista, profesor universitario, ensayista y poeta. Mientras que las definiciones que da de sí mismo en párrafos anteriores lo erigen en no otra cosa sino en escritor de tiempo completo: “entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia”, “dije claramente que jamás renunciaría a ser ante todo y sobre todo un escritor” (295, 304).

Sobre esta misma línea negacionista de la profesión, Gabriel García Márquez, en la entrevista que le concede a Vargas Llosa, no sólo entiende el trabajo de escribir como una “vocación apremiante” de simple supervivencia (42, 65). Además añade dos variantes paradójicas al argumento: el pasado y el mercado. En cuanto al pasado, García Márquez no sólo es consciente de las desventajas en las que se encontraban sus predecesores *debido a* que no podían vivir de la escritura, sino que además su afirmación implica que él es uno de los pocos escritores que puede dedicarse a la literatura como trabajo principal y que esa es una condición de la calidad literaria:

Sí, eran escritores que hacían otras cosas. En general escribían los domingos cuando estaban desocupados y les sucedía una cosa de la que no sé hasta qué punto eran conscientes. Y es que la literatura era su trabajo secundario. Escribían cansados, es decir, *después de haber trabajado en otra cosa* se ponían a escribir literatura, y estaban cansados. Tú sabes perfectamente que un hombre cansado no puede escribir. Las mejores horas, las horas más descansadas hay que dedicárselas a la literatura, que es lo más importante. (65, mi énfasis)

En cuanto al mercado, no sólo cree que un escritor es mejor escritor cuando tiene

todos sus problemas económicos resueltos, sino que también asegura que la única subvención que un escritor podría recibir es la del lector, sugiriendo que el boom no es un boom de escritores sino de lectores (64, 65). Aunque acepta la importancia de lo económico en la eficacia y calidad de lo que un escritor produce estableciendo la escritura como oficio principal o profesional, cuando señala que el boom es de lectores cae de nuevo en el negacionismo del mercado en tanto que los desliga de su capacidad de adquisición. Esos lectores, en otras palabras, no pueden pensarse ingenuamente como simples lectores sino que son, irremediabilmente, los compradores *masivos* de sus novelas.

Consecuente con ese carácter amateur que busca establecer y siguiendo paulatinamente el argumento garcíamarquiano acerca de lo que es el boom, Cortázar reafirma una postura antieditorialista y negacionista del boom. En cuanto a lo primero, leemos en la carta que le escribe a Fernando Retamar en 1967 cómo enuncia su repulsión al mercado literario masivo ratificando, nuevamente, su figura de escritor amateur: “A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del *arte al servicio de las masas*, sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, *escribe para su regocijo o su sufrimiento personal*” (Cortázar “Acerca de la situación” 39, mi énfasis). Y en cuanto a lo segundo, en la entrevista concedida a *Life* asegura que “el supuesto 'boom' de nuestras letras no equivale de ninguna manera a cualquiera de los grandes momentos de una literatura mundial, digamos a la del Renacimiento en Italia” (Guibert 321-13). Con esta afirmación Cortázar no sólo niega la importancia del boom a nivel estético e histórico, sino que se desentiende como parte del fenómeno—ignorando, seguramente adrede, las ventas masivas de sus novelas, y señalando, en cambio, a Fuentes y a García

Márquez como sus integrantes.

La posición antieditorialista va a ser reafirmada por la mayoría de los escritores del boom quienes aseguran que los que realmente se usufructúan de sus novelas son los editores o las editoriales, pero no ellos, los escritores (Rama 66).

### **2.1.2. Profesional**

Mario Vargas Llosa es uno de los primeros escritores latinoamericanos que vive de la venta exclusiva de sus novelas. En un momento en el que planea dedicarse a hacer vida académica para sustentarse, puede decidir no hacerlo para dedicarse a *ser* escritor profesional (Williams 53). Vargas Llosa también es uno de los primeros en abrazar discursivamente la escritura profesional de forma más abierta que sus colegas generacionales. Encuentro que sobre todo Vargas Llosa asume la profesión de escritor de tres maneras: en la forma como *trabaja y vive*, en su producción *crítica*, en su relación con la política, en su inserción histórica en el canon literario y en el personaje escritor profesional de varias de sus novelas.

*Trabajo.* Vargas Llosa se erige como un escritor que no sólo escribe de tiempo completo sino que además escribe bajo horario, con disciplina. En su *Historia personal del boom*, José Donoso describe a Vargas Llosa de la siguiente manera:

Y como un cadete, o un oficinista, es metódico para trabajar. Al menos lo era en Barcelona. De las ocho de la mañana hasta la una, escribir, luego almorzar, luego un ligero descanso, de tres a cuatro de la tarde despachar la correspondencia, después comentar *Le Monde* con Gabo en algún café, luego salir con amigos sin volver tarde para poder repetir el horario al día siguiente... (81)

Para Angvik, el escritor peruano, sin llegar a negar la influencia o el origen del genio, privilegia la profesión que es originada en la vocación del escritor por la escritura. Es tal su nivel de vocación, que la escritura se hace su principal razón de ser: “writing is

an exclusive vocation which demands complete dedication from the novelist” (4). Demanda de tiempo, disciplina y trabajo: “the writer has to work like a peon” (5). Para Vargas Llosa el genio, según Angvik, la originalidad y el talento tienen que moldearse, explotarse con el trabajo.

Esa forma de trabajo disciplinado va de la mano con la forma en la que Vargas Llosa vive y entiende la escritura: como algo a lo que se dedica de tiempo completo. Él no sólo se va a dedicar a escribir novelas. También se dedica a otras formas de escritura que están relacionadas con la profesión: la crítica literaria, las introducciones a libros o antologías, las editoriales o columnas de opinión. Del mismo modo, se dedica a dar conferencias y clases universitarias sobre su obra ficcional y crítica o acerca de la obra de escritores que le interesan—y que reafirman su propia teoría literaria. Estas clases y conferencias las da a nivel mundial y no sólo durante sus años más productivos, los sesenta y setenta, sino a lo largo de su carrera literaria (Williams 52-3).

*Crítica.* La producción crítica de Vargas Llosa habla de la forma como abraza la profesión de escribir. Esto no sólo porque demuestra que se dedica a la escritura de tiempo completo, sino también porque como escritor que se asume como tal, construye una teoría sobre el tipo de novela que escribe y reflexiona acerca de su propio trabajo productivo.

En su ensayo “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” Vargas Llosa delinea algunos parámetros de la narrativa que privilegia y en la que se inscribe: la realista. Lo hace en una oposición de enunciados que contraponen la novela que asegura es la que se debe escribir, la de creación, y la que no se debe/debió escribir en América Latina, la primitiva. Afirma que esta última contiene algunas fallas en los diversos

momentos de su evolución. Así: su interés es más histórico que estético, confunde el arte con la artesanía y la literatura con el folklore, no llega a ser realista porque es una “novela pintoresca y rural, predomina en ella el campo sobre la ciudad, el paisaje sobre el personaje, y el contenido sobre la forma” (30). En el lado de la novela de creación, Vargas Llosa asegura que ésta no es localista sino universal, no rural sino urbana, su eje no está en la naturaleza sino en el hombre, la realidad que muestra no es una impuesta sino una acorde con los personajes, y su centro es la estética y no la historia.

Por otro lado, Vargas Llosa delinea en su libro *Historia de un deicidio* una propuesta sobre su propio trabajo creativo proyectada en la obra de Gabriel García Márquez. Asegura que un escritor, para erigirse como tal, debe matar su realidad simbólica. De este modo, escribir se hace un acto de rebeldía en contra de Dios, que es dicha realidad. Con su deicidio, el novelista (teoriza sobre el escritor de narrativa) sustituye la “realidad real” por la “realidad ficticia” y en tal sustitución siempre estará luchando contra tres tipos de demonios: los personales, los históricos y los culturales<sup>5</sup> (85-213).

A la vez que Vargas Llosa demuestra un alto nivel de profesionalización con la escritura de una teoría sobre la novela y sobre la escritura del novelista, no escapa de la voluntad de sus predecesores modernistas y vanguardistas de abordar la figura del escritor desde lo inexplicable que lo convierte en alguien superior. Mito que refuerza sin

---

5. Raymond L. Williams los resume de la siguiente forma: Los demonios personales constan de aquellas experiencias particularmente traumáticas que ha tenido el individuo y que más tarde emergen durante el proceso creador. La aparición de estos demonios personales es de forma completamente inconsciente e irracional: el novelista no los determina racionalmente, sino que va descubriéndolos durante el proceso creador. Son experiencias traumáticas sufridas a nivel personal, tanto en su núcleo familiar como en la sociedad. Los demonios históricos, en cambio, se refieren a la colectividad en vez del individuo: son los acontecimientos históricos de la colectividad como, por ejemplo, los conflictos sociales y políticos, guerras, pestes, conquistas o derrotas. Los demonios culturales son todas aquellas experiencias culturales que han ido formando al novelista, como los libros, el cine, el teatro, la pintura y la música (90).

lugar a dudas la idea tradicional del genio creador, místico, elegido y heroico (Williams 93, Angvik 8, Moraña 216, Franco “From Modernization to Resistance” 295). Asegura, por ejemplo, que la escritura es un “acto de rebeldía” ocasionada por una “demencia luciferina” que lo pondrá siempre en un lugar especial, de marginación: “no es fortuito que el tema del 'excluido', del 'apestado' del 'ser distinto', reaparezca maniáticamente en las ficciones” (Vargas Llosa *Historia* 85, 86, 96). Del mismo modo, y de forma paradójica al ejercicio de teorización que lleva a cabo, asegura que el trabajo del escritor es una “vocación” y que ésta es irracional: “un hombre se somete a ella como a un perentorio pero enigmático mandato, más por presiones instintivas y subconscientes que por una decisión racional” (91). Y concluye que “un escritor no elige sus temas, los temas lo eligen a él” (94).

Tanto en su teoría sobre la novela de creación como en la del escritor como deicida, Vargas Llosa justifica el sacerdocio que el escritor del boom se niega a perder, aunque se entienda a sí mismo como productor cultural y escritor profesional. Ese sacerdocio que Vargas Llosa privilegia es el que ejerce como celebridad. De acuerdo con Mabel Moraña, a lo largo de su carrera, el escritor peruano se esfuerza por construir un “yo” que se auto asume éticamente superior a otras formas de intelectualidad, como la “barata” (totalmente contaminada por la ideología) o la “progresista” (totalmente contaminada por el mercado) (36-39). En ese “yo”, Moraña encuentra los rastros del letrado criollo en tanto que el escritor se atribuye una misión intelectual mesiánica (26, 137). Misión que yace en su fuerte voluntad de figuración pública y de control del campo intelectual:

El mismo Vargas Llosa pareció, en muchos momentos, no terminar de creerse las repercusiones de su celebridad internacional. De ahí, quizá, su constante

necesidad de reafirmar este hecho a través de variadas estrategias intelectuales, políticas y mediáticas que van del periodismo a la farándula política, de las incursiones como dramaturgo e incluso como actor teatral al amplio espectro de su obra ensayística, estrategias que muestran una incansable búsqueda de celebridad e incidencia social (135).

*Política.* Otra forma de reafirmar la figura de escritor profesional o la escritura como profesión es a través de la distancia que el escritor del boom toma de la política. Es cierto que tanto García Márquez como Cortázar y Vargas Llosa apoyan abiertamente la Revolución Cubana. Sin embargo, también va a ser un hecho que cuando la Revolución muestra su lado más dictatorial, estos dos últimos escritores van a tomar distancia públicamente. La relación de García Márquez con la Revolución va a ser la más polémica porque seguirá siendo amigo de Fidel Castro hasta sus últimos días. No obstante estos hechos históricos (de apoyo y distanciamiento), estos tres escritores por igual van a reforzar dos ideas desde antes de su distanciamiento con la Revolución: la de su compromiso ideológico, que coincide con la Revolución, y la de la independencia de su escritura de cualquier tendencia política.

De este modo tenemos que, en la carta que Cortázar le escribe a Retamar en 1967, donde trata de definir la función del intelectual latinoamericano, enfatiza, por un lado, que la Revolución lo ayudó a descubrir su interés por lo latinoamericano, interés puramente ideológico: "... viví de pronto el sentimiento maravilloso de que *mi camino ideológico coincidiera con mi retorno latinoamericano*, de que esa revolución socialista que me era dado seguir de cerca, fuera una revolución latinoamericana" (38). Mientras que, por otro lado, asegura que su escritura no está determinada por ninguna tendencia política: "...sigo siendo ese cronopio que... escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, *sin obligaciones 'latinoamericanas' o 'socialistas'*

entendidas como a priori pragmáticos” (39).

En el diálogo que mantienen Vargas Llosa y García Márquez en Perú en 1967, este último hace dos afirmaciones en relación con el compromiso del escritor. Por un lado, reafirma el carácter ideológico que debe tener el escritor, que en su caso se vio representado en la defensa de los obreros de la masacre de las bananeras:

...la gran contribución política del escritor no es evadirse ni de sus convicciones ni de la realidad, sino ayudar a que, a través de su obra, el lector entienda mejor cuál es la realidad política y social de su país y de su continente, de su sociedad, y creo que esa es la función política del escritor (77).

Por otro lado, siguiendo el movimiento cortazariano, asegura que la escritura no puede ser un arma política:

...yo creo que el principal deber político de un escritor es escribir bien... de acuerdo con sus convicciones... al escritor no hay que exigirle concretamente que sea un militante político en sus libros... no es correcto pedirle a un escritor que convierta su literatura en un arma política, porque en realidad, si el escritor tiene una formación ideológica y una posición política, como creo que yo la tengo, esto está implicado necesariamente en la obra (75).

Finalmente, en la década del setenta Vargas Llosa también reafirma la idea de la autonomía de la literatura de la política, reproduciendo las mismas posturas cortazarianas y garcíamarquianas. Sin embargo, la relación de Vargas Llosa con la política va a ser muy compleja en décadas posteriores, al punto de inclinarse ideológicamente al extremo radicalmente opuesto al que defendía en los sesentas: el neoliberalismo, y al punto de lanzarse como candidato a la presidencia del Perú<sup>6</sup>.

El sacerdocio de la celebridad no sólo va a estar acompañado de un discurso que refuerza la tradición del escritor latinoamericano de la primera mitad del siglo XX de

---

6. Para más información ver los estudios de Williams y Moraña.

ubicarse en un lugar de superioridad social para construir un campo simbólico donde él es autoridad espiritual, cultural e ideológica. Tampoco va a estar acompañado solamente de la negación de la incidencia del mercado o de la política como parte determinante de su profesión y de su legitimación como escritor de tiempo completo. Ese sacerdocio se legitima en otro entramado discursivo que autoriza al escritor del boom históricamente.

*Historia.* Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota* propone que los escritores del boom articulan cuatro recursos retóricos<sup>7</sup>. Estos revelan su voluntad por legitimarse históricamente dentro de la tradición literaria occidental: hacen parte de la evolución literaria latinoamericana pero como su paradigma exitoso; seleccionan, incluyéndose dentro de tal selección, la literatura latinoamericana que debe ser parte del canon occidental, universal; deslegitiman lo que no debe hacer parte de esa selección, como lo local, primitivo, preartístico, que debe quedar en el pasado; se erigen inaugurales aboliendo el poder del padre literario europeo. Esa voluntad de legitimación histórica no sólo es rastreable en las novelas del boom sino también en sus ensayos críticos (como los ya analizados de Vargas Llosa) y en intervenciones públicas donde analizan tanto su propia literatura y trabajo como escritores, como la literatura que legitiman o deslegitiman.

Para Avelar, estas retóricas reinstalan, de forma paradójica a los propósitos

---

7. “(1) el sistemático planteamiento de su propia literatura como consecución definitiva de la modernidad estética de América Latina, en una narrativa evolucionista en la cual el presente surge como inevitable superación de un pasado fallido; 2) el establecimiento de una genealogía selectiva de la producción literaria anterior de América Latina que culmina, teleológicamente, en la incorporación de tal tradición al canon estético occidental; 3) la repetida asociación de lo rural a un pasado primitivo, preartístico y, en términos más estrictamente literarios, naturalista; 4) la combinación de una retórica *adánica* – la retórica del “por primera vez” - con una voluntad *edípica*, según la cual el padre europeo se encontraría superado, rendido al hecho de que sus hijos latinoamericanos se han adueñado de su corona literaria” (41).

progresistas y seculares de los escritores del boom, “lo aurático en lo posaurático” (24)<sup>8</sup>.

Esto es entendido más claramente desde la “retórica *adánica*... con voluntad *edípica*” que a su vez se entiende mejor desde la figura de la metáfora y la del proceso del duelo en tanto que ambas funcionan desde la sustitución. Así, la metáfora borra el pasado y establece un nuevo objeto y el duelo, en términos freudianos, se hace posible si el sujeto incorpora la pérdida en un nuevo objeto. Con la modernización, la literatura latinoamericana pierde su “productividad disciplinadora” que es “la pérdida de [su] estatuto aurático” (49, 50). El boom lidia con esta pérdida articulando su adanismo edípico, con el que reauratiza la literatura, compensando el “atraso” socioeconómico del continente. Visto esto a nivel intradiegético, Avelar propone que la figura fundacional y demiurga de algunos personajes de las novelas del boom alegoriza dicha voluntad de sustitución. Por ejemplo, siguiendo la propuesta de González Echevarría en *Mito y archivo*, Avelar sugiere que el acto fundacional de Melquíades, el personaje escritor de *Cien años de soledad*, al crear un tiempo distinto al de Macondo, que es cíclico, en el archivo, “escapa al insoportable ciclo latinoamericano de repeticiones políticas y sociales” (51). Es erigido en creador inaugural que niega la tradición, con lo que se “trata de retornar al momento prístino en que la escritura inaugura la historia, en que nombrar las cosas equivale a hacerlas ser” (50).

---

8. En su capítulo “The Black Angel of Lost Time” en *The Decline and Fall of the Lettered City*, Franco argumenta que la propuesta de Avelar, de que las novelas de los escritores del boom tienden a reestablecer lo aurático a la vez que reclaman la modernidad y entierran la tradición, tiende a ignorar que la literatura de estos escritores socava sus propias premisas (139-140). Sin embargo, la propuesta de Avelar se muestra altamente consciente de la contradicción discursiva de estos escritores cuando asegura que: “Lo aurático tuvo entonces [un] estatuto equívoco, ambiguo, en el boom. Por un lado, parecía haber sido expulsado por lo que sin duda fue un[a] empresa de modernización, de puesta al día, secular y futurizante. Lo aurático resurgía, sin embargo, encarnado en figuras literarias fundacionales que presentaban su escritura como momento inaugural en el que contradicciones de naturaleza social, política y económica podrían ser finalmente resueltas” (11).

Dicha reauratización es muestra de la voluntad sacralizadora de los escritores del boom que llevan a cabo discursivamente. Si en la oposición entre escritor amateur vs profesional privilegian al primero y su cualidad heroica de genio, en su voluntad de legitimarse históricamente dentro de la evolución de la literatura “universal” demuestran el mismo principio: erigirse en adanes de la literatura. De nuevo, los escritores del boom revelan esa tensión entre los patrones que siguen de la tradición intelectual latinoamericana pero que quieren borrar y la profesionalización avanzada en la que se encuentran. Esto porque esta lectura de la reauratización de su escritura no sólo habla de su voluntad adánica sino que también refuerza su impulso tradicional por erigirse en escritores mesiánicos, heroicos, en la representación de esas figuras también excepcionales. Pero más relevante: habla de que esa voluntad por inscribirse en el canon occidental, ubicando su literatura y a sí mismos como escritores en el centro (o inicio/fin) de un proceso histórico, abre otras aristas a la cuestión de su profesionalización. Por un lado, cómo “ponerse al día” con el mundo profesional de la escritura primermundista y, por otro lado y como consecuencia de ello, cómo controlar la forma en que son leídos/vistos desde afuera (Europa, Estados Unidos) y desde adentro (América Latina) como escritores de tiempo completo.

### ***3. Conversación en la catedral***

*Conversación en la catedral* toma lugar a fines de los cuarenta e inicios de los cincuenta en Lima, Perú, durante la época de la dictadura del general Odría. La novela gira en torno a la conversación que Santiago Zabala, el protagonista de la historia, sostiene con Ambrosio, el exchofer de su padre, en un bar de mala muerte llamado la Catedral. La conversación se desarrolla tiempo después de que el régimen de Odría ha caído y dura

cuatro horas. La construcción estilística de la novela está determinada por dicha conversación, así, está construida de diálogos o de historias muy cortas que narran los hechos más importantes de los personajes que hicieron parte o del régimen o de la vida de Santiago durante esos años del régimen. Pese a la fragmentación temporal, espacial y narrativa de la novela, *Conversación* es una novela que sigue una construcción realista–novela total, según los términos de su autor.

Se podría decir que *Conversación* tiene varias historias que se entrecruzan: la de Santiago y su padre, Fermín; la de Fermín y Cayo; la de Cayo y Hortensia; la de Hortensia y Amalia; la de Amalia y Santiago; la de Santiago y Ambrosio; la de Ambrosio y Fermín; y un largo etcétera<sup>9</sup>. Sin embargo, la novela resalta el protagonismo del héroe en relación con su padre, el régimen, el grupo subversivo de su universidad y el periódico para el que termina trabajando. Así, *Conversación* es la historia de Santiago Zabala, el hijo mayor de una de las familias más pudientes de Lima. Santiago sufre un proceso de transformación que inicia con el conflicto ideológico que experimenta con los valores de su clase social y con el poder de su padre y que lo llevan no sólo a estudiar en una universidad pública, San Marcos, en contra de las expectativas de su familia, sino también a pertenecer al grupo revolucionario de esta universidad: Cahuide. Tal proceso de transformación o *Bildungsroman* termina en su independencia económica familiar e ideológica universitaria, termina con Santiago como escritor profesional: como periodista.

Santiago es hijo de Fermín, uno de los empresarios que apoya el régimen dictatorial del general Odría (fines de los cuarenta e inicios de los cincuenta en Perú). Por

---

9. Para un estudio estructuralista de *Conversación en la catedral* ver: Cifuentes Aldunate, Claudio. *Conversación en la catedral: poética de un fracaso*. Odense: Odense University Press, 1983. 182. Impreso.

la posición social en la que está, su familia espera que estudie en la Universidad Católica, que es privada y es a donde acuden los hijos de la clase pudiente peruana. Sin embargo, Santiago decide ir a la Universidad de San Marcos, que es pública y es a donde van los “pobres”, “cholos” y “revolucionarios”. En San Marcos, Santiago se integra a un grupo subversivo de estudiantes que se opone al régimen de Odría y se enamora de una de sus integrantes, Aída, quien es de clase media baja. El grupo planea un sabotaje contra el gobierno y caen presos. Esto pasa debido a que Cayo, la mano derecha de Odría y quien hace todo el trabajo sucio del régimen, ha interceptado el teléfono de Fermín porque sospecha que éste está traicionando al régimen.

El apresamiento de Santiago es clave en varios sentidos: Cayo le da el mensaje a Fermín de que el régimen está siguiendo sus pasos; Fermín muestra su lado más paternalista con Santiago y se da cuenta del mensaje que Cayo está enviando; y Santiago decide cortar tanto con su familia como con sus amigos de la universidad. Cuando se va de casa, su tío le ayuda a conseguir un trabajo como periodista en *La crónica*, deja la universidad y termina casado con una enfermera de ascendencia no blanca de clase media baja. Un día, cuando va en busca del perro de su esposa, se encuentra con Ambrosio, quien ahora trabaja para la perrera. Lo invita a una cerveza para hablar por un rato en un lugar de mala muerte llamado la Catedral. Durante cuatro horas lo que parece ser una conversación entre viejos conocidos se torna en una entrevista que el periodista Zabala le hace a un testigo de primera mano del régimen.

Por el tono de esta entrevista y el desarrollo del personaje escritor, propongo que Santiago representa el desencanto de la inteligencia comprometida de la generación de los escritores de la década del sesenta. A la vez que Santiago fracasa como intelectual

comprometido, se consolida como escritor profesional y como intelectual ético—sobre este concepto vuelvo más adelante. De este modo, sostengo que Santiago alegoriza la voluntad de legitimación de los escritores del boom: primero como escritor y *después* como intelectual. Es decir que Santiago, visto como estrategia para legitimar a la figura de escritor, es un personaje cuyo objetivo no es legitimarse como intelectual antes que como escritor. Encuentro más bien que es un personaje cuya prioridad es su profesión. Es de este modo que, a través del ejercicio periodístico, trabajo tradicional del escritor profesional, encuentra la forma de ejercer y legitimar su intelectualidad ética.

### **3.1. Santiago, ¿intelectual comprometido?**

Santiago puede ser leído como la representación del intelectual comprometido propuesto por Sartre en sus estipulados principales: desaburguesamiento; toma de conciencia de la contradicción entre su búsqueda y la ideología dominante; toma de partido en la singularidad de su momento histórico; agente que hace entrever los valores permanentes en los hechos contingentes; utilización de la literatura en pro de su compromiso<sup>10</sup>.

Se podría asegurar que la búsqueda intelectual de Santiago es relativa al valor principal del compromiso intelectual, así, la libertad de pensamiento. Esto explicaría su necesidad por salir de su casa paterna, que encarna la ideología dominante o burguesa, y por aliarse con el grupo revolucionario de San Marcos. Santiago cree encontrar en este último esa libertad de pensamiento que no tiene en la casa de sus padres, en tanto que el grupo representa la oposición a la ideología dominante. Podría asegurarse que cuando Santiago se une a este grupo es porque ha tomado conciencia de la inconsistencia entre su búsqueda de libertad y la ideología que la casa de sus padres, o su padre, más

---

10. Sigo su presentación a *Les temps modernes*, resumida al inicio de este capítulo.

exactamente, representa:

–A esos amigos de San Marcos usted nunca los llevaba a su casa -dice Ambrosio-. En cambio, el niño Popeye y sus compañeros de colegio se las pasaban tomando el té donde usted.

¿Te daba vergüenza, Zabalita?, piensa: ¿que Jacobo, Héctor, Solórzano no vieran dónde y con quién vivías, que no conocieran a la vieja y no oyeran al viejo, que Aída no escuchara las lindas idioteces de la Teté? Piensa: ¿o que la vieja y el

viejo no supieran con quién te juntabas, que el Chispas y la Teté no vieran la cara de huaco del cholo Martínez? Ese primer día comenzaste a matar a los viejos, a Popeye, a Moraflores, piensa. Estabas rompiendo, Zabalita, entrando a otro mundo: ¿fue ahí, se cerraron ahí? Piensa: ¿rompiendo con qué, entrando a cuál mundo? (Vargas Llosa *Conversación* 93).

El momento máximo de su toma de conciencia sería cuando decide irse de la casa de Fermín cortando todo contacto y ayuda financiera de éste y consiguiendo un trabajo poco burgués, de periodista de medio pelo, en un periódico limeño. Es decir, ese momento máximo de compromiso intelectual es cuando se dasaburguesa: “Ya no eras como ellos Zabalita, ya eras un cholo” (584). Como parte de ese desaburguesamiento, Santiago no solo se proletariza sino que además se casa con una mujer de clase media baja de ascendencia racial no blanca: “Había conocido por fin a los padres de Ana. Él era un huancaíno gordo y locuaz que se había pasado la vida dando clases de historia y castellano en los colegios nacionales, y la madre una mulata agresivamente amable” (638).

Por otro lado, también podría asegurarse que cuando se une al grupo revolucionario, Santiago está tomando partido en la singularidad de su momento histórico –que está determinado por la dictadura de derecha del general Odría. Esta toma de partido se da porque está ejerciendo su libertad de pensamiento y se ha dado cuenta de la inconsistencia entre ésta y la ideología que el régimen del general impone–que es

precisamente la opuesta: es una dictadura. Lo hace volviéndose comunista: “Todavía no eras, piensa, querías ser comunista” (85). Con su gesto, Santiago se erigiría, en última instancia, en ese agente que hace entrever los valores permanentes—la libertad de pensamiento y la inconsistencia entre ésta y la burguesía—en los hechos contingentes de su época—los debates sociales y políticos en torno al régimen:

- Y entonces por qué le discutes tanto al viejo -dijo el Chispas-. Lo amargas dándole la contra en todo.
- Sólo le doy la contra cuando se pone a defender a Odría y a los militares -dijo Santiago-. Anda, Chispas.
- Y por qué estás tú contra los militares -dijo el Chispas-. Y qué mierda te ha hecho Odría a ti.
- Subieron al gobierno a la fuerza -dijo Santiago-. Odría ha metido presa a un montón de gente. (44- 45)

Finalmente, Santiago no usa su escritura para hacer propaganda política, lo cual puede ser leído como una forma de encontrar su libertad de pensamiento y de reafirmar su compromiso intelectual a nivel teórico. Esto lo reforzaría el hecho de que la escritura del personaje no sólo es la periodística sino también la literaria: él puede ser leído como el autor implícito de la novela. En *Conversación* encontramos varios rastros de esa autoría: Santiago siempre quiso ser escritor de literatura: “–No es que quiera ser poeta pero me gusta mucho la literatura—dijo Santiago—” (89); termina sosteniendo un diálogo que es el hilo conductor de todos los otros diálogos, de lo que se puede concluir que es él quien los escribe; y desarrolla una voz interna en segunda persona con la que se llama a sí mismo “Zabalita”, que es puede ser entendida como muestra de que él está escribiendo lo que estamos leyendo: “Piensa: ahí. ¿No se te ocurrió que ibas a destrozarle los nervios a tu madre? Piensa no. ¿Que ibas a meter en un lío a tu padre? No, Zabalita, no se te

ocurrió” (234)<sup>11</sup>. Pensar hipotéticamente a Santiago como autor implícito de *Conversación* reforzaría la lectura de su intelectualidad comprometida en tanto que la literatura se resignificaría como la función social del compromiso sería el medio para cumplir su responsabilidad intelectual. Es decir, una literatura que es utilizada para dejar entrever los valores permanentes en los hechos contingentes sin que ésta sea necesariamente politizada.

Mi lectura del personaje dista de la del intelectual comprometido. Aunque no parezca difícil rastrear las características que Santiago pueda tener de dicha figura (como lo demostré), encuentro que esta lectura es inapropiada por varias razones. Primero, porque el motor que lleva a Santiago a unirse al grupo revolucionario no es *solamente* una oposición ideológica a su familia, sino también y *sobre todo* el deseo de estar con Aída, una de las integrantes de Cahuide: “–Ah, qué tal -dice Ambrosio-. ¿Y ella también se enamoró de usted? // –No sé si se enamoró de mí, no sé si supo que yo estaba enamorado de ella -dice Santiago-. A veces pienso que sí, a veces que no” (85). Santiago se enamora de Aída y por eso termina tan interesado en hacer parte del grupo y del boicot que planean contra el gobierno de Odría. Es más, de la forma en como suceden los hechos, daría la impresión que todas las decisiones de Santiago con respecto a su familia tienen otros motivos que no corresponden a una convicción auténtica de compromiso intelectual: estudia en San Marcos por rebeldía de adolescente burgués; se involucra con el grupo revolucionario porque se enamora; se va de casa de sus padres porque sus anteriores decisiones lo han llevado muy lejos y se ha dado cuenta que ha

---

11. Esa voz interna que se llama a sí mismo Zabalita se diferencia de cuando Carlitos lo llama Zabalita en que mira las cosas desde el punto de vista de Santiago y aparece en los momentos más reflexivos de éste, mientras que la de Carlitos lo impele directamente: “Pensaría que te asustaste -dijo Carlitos-. Que los traicionaste, Zabalita” (236).

cambiado mucho como para seguir bajo el ala paterna. Desde que asiste a las reuniones de Cahuide, Santiago ya nota esto: “-Era en medio de esas reuniones que, de repente, sentía que nunca sería un revolucionario, un militante de verdad -dijo Santiago-. De repente una angustia, un mareo, una sensación de estar malgastando horriblemente el tiempo” (189).

Segundo, porque cuando Santiago se une a Cahuide sigue viviendo en casa de sus padres. Es decir, todavía no se ha desaburguesado. Este dato, aunque aparentemente insignificante, es vital en tanto que su desaburguesamiento pasa en el mismo momento en que decide cortar con ese grupo y dedicarse a ser periodista. Este hecho transforma totalmente lo que Santiago pudiera tener de intelectual comprometido, o de intelectual en general, porque el periodismo no solo lo eruiría en especialista asalariado, sino que le quitaría toda posibilidad de búsqueda de los valores eternos. Esto si se sigue la idea de que el periodismo es una fuente de represión y frustración moderna en tanto que es uno de los brazos derechos del capitalismo. Esta idea afianza no sólo las lecturas críticas del fracaso del personaje sino también la perspectiva de la literatura como narrativa privilegiada sobre la periodística. En este sentido, la autoría implícita de Santiago, vista desde esta jerarquización de discursos, borraría la importancia de su labor periodística, de su carácter como escritor profesional.

No obstante, sostengo que la relación entre el periodismo y la literatura en *Conversación* es mucho más compleja de lo que se enuncia en la novela y de lo que los escritores del boom postularon: esto es, que trabajaban como periodistas sólo para sostenerse pero que el periodismo no les ofreció herramientas productivas para el

desarrollo de su escritura literaria<sup>12</sup>. Propongo que la importancia del periodismo es tal en la novela que no sólo determina la forma en que ésta está escrita, sino que además establece y privilegia la figura del escritor profesional sobre la del intelectual y da paso a otra forma de intelectualidad más plausible al personaje.

### 3.2. Santiago: escritor profesional

Santiago personifica claramente al escritor profesional: decide dejar el derecho, profesión tradicional de los escritores que no asumen la escritura como trabajo principal, para dedicarse de lleno al periodismo. Esto porque el trabajo le resulta tan absorbente, no sólo por la escritura de sus notas y la investigación (aunque no es más que un reportero de noticias locales) sino también por el estilo de vida que lo acompaña, que deja la carrera: “Levantarse al medio día, almorzar en la pensión, una entrevista, una información, sentarse en el escritorio y redactar, bajar a la cantina, volver a la máquina, salir, regresar a la pensión al amanecer...” (Vargas Llosa *Conversación* 455).

El periodismo es entonces la escritura profesional de Santiago no sólo porque se identifica socialmente como periodista lo que implica que se dedica a esto de tiempo completo sino también porque le da dinero, aunque muy poco, para sustentarse:

–El sueldo me alcanza con las justas -dijo Santiago-. Si me fuera a los bulines con ustedes, no tendría ni para pagar la pensión.

–¿Vives solo? -dijo Carlitos-. Creí que eras un hijito de familia. ¿No tienes parientes? ¿Y qué edad tienes? Eres un pichón, ¿no?

–Muchas preguntas a la vez -dijo Santiago-. Tengo familia, sí, pero vivo solo. Oye, ¿cómo hacen ustedes para emborracharse con lo que ganan? Es algo que no entiendo.

–Secretos de la profesión -dijo Carlitos-. El arte de vivir entrampado, de capear las deudas. Y por qué no vas a bulines, ¿tienes una hembra? (285-286).

---

12. Ver el diálogo entre García Márquez y Vargas Llosa.

Santiago personifica al escritor profesional en las dos acepciones que, hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, están desarrolladas: la del mercado y la de la identidad social del escritor como tal. Una tercera definición del término, que ha estado más sujeta al escritor de entre siglos XX y XXI latinoamericanos, es la que está asociada con el título universitario. Los escritores que buscan hacer una carrera con su escritura, es decir, que apuntan a identificarse socialmente como escritores y a sustentarse de su trabajo escrito, pasan por carreras especializadas ofrecidas en la universidad: filosofía y letras o literatura, para quienes buscan ser críticos literarios; periodismo, para quienes quieren ser periodistas; y en las últimas décadas, escrituras creativas, que es la institucionalización del tradicional taller literario, para quienes se proponen ser escritores de narrativa o poesía. Estas carreras universitarias están sustentadas por mercados que legitiman a esos profesionales, por lo que el profesional de la palabra actual no necesita hacer el recorrido de autorización que hicieron sus predecesores los escritores modernistas, vanguardistas y del boom. Es decir, no necesita de los discursos de legitimación intelectual a los que recurrieron estos para validarse como intelectuales y escritores sino que el hecho de estudiar una carrera universitaria e ingresar al mercado laboral que ésta ofrece (editoriales, periódicos, universidades, publicaciones especializadas) los valida como profesionales de la palabra.

El contexto socio-económico de Santiago es el de la profesión universitaria. Esto lo prueban varias cosas que pasan o están implícitas en la relación con su familia. Así, por un lado, como hijo de una familia de la alta clase media peruana, se espera que asista a la universidad para después ocuparse de los negocios familiares. Por otro lado, sus hermanos, Teté y Chispas, así como su mejor amigo del colegio, Popeye, asisten a la

universidad. También, la universidad misma es un determinante tan grande ontológicamente que la familia Zabala pasa por un gran trauma emocional cuando Santiago decide no asistir a la Universidad Católica, privada, sino a la de San Marcos, pública. Y finalmente, el hecho de dejar la carrera que inicia, el derecho, sin terminar, por *hacerse* periodista genera gran polémica en su contexto familiar.

Encuentro que esta es la razón por la que Santiago mantiene la conversación que articula toda la novela con Ambrosio y no con algún personaje de su contexto socio-económico original ni con algún personaje de su contexto profesional. Ambrosio, al igual que Santiago, también es un profesional hecho a pulso que no cuestiona su profesión sino que la lleva a cabo por motivos de supervivencia. La profesión, y no el fracaso o la pusilanimidad, es lo que igualan a Santiago y a Ambrosio pese a sus abismales diferencias en cuanto a sus contextos social, racial, económico, intelectual e ideológico. Es por esto que Ambrosio acepta cuanto trabajo se le atraviesa como chofer, aún cuando esto implique ser el amante de Fermín sin que lo quiera. Es también por esto que Santiago no cuestiona el hecho de que *La crónica* sea de una de las familias más ricas y con más poder político en el Perú:

–¿Y entonces cómo puedes trabajar en un diario de los Prado? -se humillaba, Carlitos, si le hubiera dicho pídemelo de rodillas que vuelva y vuelvo, se hubiera arrodillado-. ¿No son ellos más capitalistas que su padre? ¿Puedes ser un empleadito de ellos y no trabajar conmigo en unos pequeños negocios que se están viniendo abajo?

–Estábamos hablando de lo más bien y, de repente, te has enojado, papá -se humillaba pero tenía razón, Zabalita, dijo Carlitos-. Mejor no hablemos más de eso (448-449).

Apunto a ver que, contrario a lo que la novela enuncia con Fermín y Chispas y algunos periodistas como Carlitos y Becerra, el periodismo no es propuesto

necesariamente como una profesión mediocre ni que el periodista esté destinado al fracaso. Encuentro que el periodismo es la profesión que Santiago *decide* desempeñar y es por esto que no la cuestiona. Sugiero que, como profesión escrita que el personaje decide realizar, el periodismo se resignifica como discurso con poder social y legitimador de la figura del escritor y su intelectualidad.

### **3.2.1. Periodismo y literatura**

La relación entre la literatura y el periodismo ha existido en América Latina desde el periodo de las Independencias. A lo largo del siglo XIX, esa relación no fue de conflicto porque compartían un objetivo: la modernización del continente. No obstante los modernistas, a principios del siglo XX, cuando comienzan a profesionalizarse como escritores en el periódico, yuxtaponen la escritura literaria, como práctica artística, a la escritura periodística, como práctica del mercado. Bajo la luz de esta diferencia establecen otra: la que hay entre el periodista y el escritor—pensando estas figuras de forma excluyente, es decir, el periodista no es escritor porque no escribe literatura y el escritor es denominado de esta forma porque escribe literatura. Ambos casos pueden pensarse como soportes a la legitimación intelectual del escritor en tanto que éste se define, a partir de las diferencia de su oficio e identidad social con el periodismo y el periodista, no como “simple” reportero ni como trabajador del mercado sino como artista y como productor de arte.

En el valor estético de la literatura estaría la clave para diferenciarla del periodismo tanto a nivel discursivo (narrativas con sus propias reglas) como profesional. Cuando se habla del valor estético de la literatura, se lo ha pensado como característica intrínseca a ésta. Como lo analiza Avelar, éste es contingente en tanto que depende del

contexto en el que es establecido. Dicha contingencia no imposibilita que el valor estético sea “objetivo”, “absoluto” y “motivado” ya que está interrelacionado con un contexto que así lo establece (“La construcción” 218). De ahí que la impresión que tenemos del valor estético sea la de algo permanente. Ahí radicaría la diferencia con el carácter efímero del periodismo: su fin es informar acerca de lo inmediato, de lo que pasa, de lo que viene fechado. Si el propósito estético de la literatura es su perenidad—como característica intrínseca (aunque no lo sea)—, la del periodismo no lo es. A lo largo de la primera mitad del siglo XX, cuando los periódicos dejan de ser propiedad de unos pocos letrados y pasan a ser negocios lucrativos, la literatura es significada como espacio exento de la dinámica del mercado. Sin embargo, y aunque el auge editorial masivo que hubo con el boom no tenga precedentes, la literatura sobrevive gracias a su adaptabilidad a las crecientes industrias culturales de entre siglos XXI y XX. De la voluntad por articular la literatura como espacio crítico del mercado, por lo que no podría estar atravesado por sus leyes, se la significa exclusiva—de valores morales y políticos entendidos como intrínsecos—y excluyente—de la literatura comercial, del lector popular.

La literatura, establecida como arte al que pocos acceden, como narrativa elitista excluyente, sólo puede ser producida por artistas. El escritor es el único autorizado a hacerlo no sólo porque maneja las claves estéticas de esta narrativa, sino porque se legitima discursivamente a hacerlo en tanto tiene acceso privilegiado e ilimitado a ésta siendo su productor. El escritor se representa a sí mismo elitista y excluyente. Es tan determinante este gesto que el término “escritor” es entendido socialmente como el que escribe literatura y no otras formas de escritura, como la periodística. Por el contrario, la escritura periodística es leída por el escritor de literatura como una narrativa y oficio

menores: una escritura que nunca va a estar al nivel de la literaria y un trabajo que nunca va a ser el ideal para el “escritor”. Este discurso que polariza al periodismo y la literatura refuerza la idea de que el periodista es quien vende su trabajo, mientras que el escritor no, es quien escribe notas para la masificación, mientras el escritor no. Aunque esta percepción se transforma un poco durante la vanguardia histórica, va a quedar la idea entre los escritores latinoamericanos de que el periodismo es una narrativa y un oficio menores si se lo compara a la literatura. Ese remanente lo leemos, por ejemplo, en el diálogo que García Márquez y Vargas Llosa mantienen en 1967:

Vargas Llosa: Pero antes de escribir libros tú has hecho muchas otras cosas, ¿no? Al principio no podías convertir la literatura en una actividad excluyente e hiciste periodismo, sobre todo, ¿por qué no nos cuentas un poco cómo conciliaste la actividad periodística con la actividad literaria antes de escribir *Cien años de soledad*?

García Márquez: Bueno, no. Porque siempre fueron actividades secundarias. Yo siempre consideré que eran actividades para comer. Lo que yo quería era ser escritor, pero necesitaba vivir de otra cosa (62-63).

No obstante, el periodismo no sólo fue la forma en que el escritor latinoamericano comienza su profesionalización a inicios del siglo XX (en el sentido de la remuneración), sino también la forma en que practica su escritura. Del mismo modo, el periodismo *es* escritura que, como la literatura o la crítica literaria, es remunerada e identifica a su productor socialmente. Es decir, es escritura profesional en las dos acepciones trabajadas a lo largo de esta tesis. Por todas estas razones en este capítulo no diferencio entre escritor y periodista: el periodista es escritor profesional. Tampoco entro en consideraciones de valor estético entre una narrativa y otra ya que: “both narrative fiction and journalism thrive in a murky rhetorical frontier, an ill-defined territory of mutual borrowings where nothing is quite what it seems” (González 10). Sugiero que aunque en

*Conversación* se haga explícita la voluntad de desprestigiar al periodismo como oficio y narrativa frente a la escritura literaria, yace un intento conciliatorio entre ambas que será lo que terminará por legitimar a Santiago como escritor profesional.

A lo largo de la novela, la idea de que el periodismo es una profesión y una narrativa menores es reforzada por la familia de Santiago, por su colega más cercano, el periodista Carlitos, y por Becerrita, el editor de policiales. Cuando Santiago finalmente vuelve a establecer contacto con su familia, en una conversación con su padre, éste le dice:

–No puedo entenderlo, flaco –sin mirarte, Zabalita, cabizbajo, como hablando a la tierra húmeda o a los pedruscos musgosos-. Creí que te habías ido de la casa por tus ideas, porque eras comunista y querías vivir como un pobre, para luchar por los pobres. Pero ¿para esto, flaco? ¿Para tener un puestecito mediocre, un futuro mediocre? (449).

Por otro lado, Carlitos no sólo le asegura a Santiago que es un poeta fracasado debido al periodismo, sino que contrapone el discurso literario al periodístico como prácticas imposibles de conciliar: “–Trata de escribir poemas después de meterte en la cabeza esas formulitas -dijo Carlitos-. Hay que ser loco para entrar a un diario si uno tiene algún cariño por la literatura, Zabalita” (254).

Encuentro que la oposición de la familia de Santiago a que éste se desempeñe como periodista no solo yace en que es una profesión mal remunerada, sino también en que está desprestigiada socialmente en la época. Tal desprestigio tiene que ver con toda una narrativa que se forma en torno a la figura del periodista en la que éste lleva un estilo de vida poco convencional en tanto que su trabajo le exige no sólo tener horarios laborales particulares sino también relacionarse con esferas sociales marginales. Cuando Becerra se queja por el tipo de vida que le tocó siendo periodista, Arispe le responde: “–

Veinticinco años comiéndose gratis a las putas más caras, emborrachándose gratis en los mejores bulines y todavía se queja, mi señor [...] - Qué nos toca a los que tenemos que bailar con nuestro pañuelo cada vez que nos tomamos un trago o nos tiramos una hembra” (414). Su comentario no sólo apunta a mostrar ciertos privilegios a los que Becerra, siendo el director de la sección de policiales, puede acceder, sino también a que tales privilegios están dentro de la economía del desprestigio, de lo marginal. Del mismo modo, la idea que tiene Popeye de la profesión de Santiago no hace más que alimentar y reproducir el mito de la diferencia: “-Una vida de lo más bohemia, flaco [...]. Debe ser bestial ¿no? Sobre todo para un intelectual como tú” (586).

Ahora bien, encuentro que no sólo la familia de Santiago alimenta la idea del desprestigio del periodismo, sino también los mismos periodistas. Así, Becerrita asegura lapidariamente:

-¿Ahora se puede elegir? -murmuró ácidamente Becerrita-. Cuando yo entré a *La Crónica* nadie me preguntó mi opinión. Vaya a recorrer comisarías, vamos a abrir una sección policial y usted se encargará. Hace veinticinco años que me tienen en lo mismo y todavía no me han preguntado si me gusta (413).

La configuración del periodismo como profesión y narrativa menores por parte de los personajes periodistas la leo desde dos focos. Por un lado, creo que las intervenciones de Carlitos y Becerrita marcan una diferencia generacional con Santiago en tanto que no hay una intervención directa del personaje asegurando el carácter apocalíptico y decepcionante del periodismo. Son Carlitos y Becerra quienes refuerzan la idea victimista del periodismo como oficio aliado de la modernidad aplastante que no sólo afecta a la sociedad sino también, y más profundamente, a quienes lo desempeñan. Como bien lo ve Flasher: “Mediocre journalists like Carlitos and Becerrita, who belong to the lower

bourgeoisie, have to please the ruling dictator who invariably controls the press, and in the process their frustration turns into radical cynicism” (49). Así, Carlitos, en una voz que se confunde con la de un monólogo interior de Santiago, afirma abúlicamente:

Años que se confunden, Zabalita, mediocridad diurna y monotonía nocturna, cervezas, bulines. Reportajes, crónicas: papel suficiente para limpiarse toda la vida, piensa. Conversaciones en el Negro-Negro, domingos con chupe de camarones, vales en la cantina de *La Crónica*, un puñado de libros que recordar. Borracheras sin convicción, Zabalita, polvos sin convicción, periodismo sin convicción. Deudas a fines de mes, una purgación, lenta, inexorable inmersión en la mugre visible (452).

No obstante, y por otro lado, no creo que esta visión marginal y desprestigiada que el periodista tiene de su propia profesión deba ser leída literalmente. Sugiero, más bien, que esa postura de la diferencia tiene una base en el discurso de legitimación del escritor de la primera mitad del siglo XX y que, como ya lo analicé, Vargas Llosa reproduce bajo un entramado teórico que busca autorizar la excepcionalidad del “genio creador” a partir de su marginalidad “natural” de la sociedad. El periodista se redime y legitima como escritor en tanto que es un marginal o rebelde de su sociedad: “–Es que los capaces como tú y yo no nos metemos a la candela -dijo Santiago-. Nos contentamos con criticar a los incapaces que sí se meten. ¿Te parece justo, Carlitos?” (177).

Además de la retórica del periodista como “marginado” que se redime, sublima y legitima por su misma marginalidad, como lo propone Vargas Llosa en su teoría del deicidio, encuentro otro discurso que refuerza la idea del periodismo como narrativa y profesión legítimas, al nivel de la literatura: la de la “vocación”. Dos ejemplos. Primero, cuando Ambrosio le pregunta a Santiago si está feliz con su matrimonio, éste le responde: “–Sí, estoy [...]. Lo que pasa es que ni eso lo decidí realmente yo. Se me impuso solo, como *el trabajo*, como todas las cosas que me han pasado. No las he hecho por mí. Ellas

me hicieron a mí, más bien” (594, mi énfasis). Su respuesta nos remite inmediatamente a uno de los argumentos más fuertes del deicidio vargasllosiano: el escritor no escoge ser lo que es ni escribir lo que escribe, sino que es un elegido al que le toca, prácticamente, llevar a cabo su destino. Segundo, cuando Santiago le pregunta a Carlitos por qué no ha dejado el periodismo si lo odia tanto, éste le responde:

–Entras y no sales, son las arenas movedizas [...]. Te vas hundiendo, te vas hundiendo. Lo odias pero no puedes librarte. Lo odias y, de repente, estás dispuesto a cualquier cosa por conseguir una primicia. A pasarte las noches en vela, a meterte a sitios increíbles. Es un vicio, Zabalita (293).

La respuesta de Carlitos, de nuevo, nos remite a otro argumento vargasllosiano de la vocación de la escritura: el de la irracionalidad del oficio. El escritor no puede explicar su vocación, es algo, de nuevo, que debe hacer.

Finalmente, encuentro que en *Conversación* el periodismo no es una narrativa y un oficio menores por la forma en como está escrita la novela. Si bien con esta novela Vargas Llosa apunta a escribir la novela total y en términos formales sigue las pautas tradicionales de la novela realista, también es cierto que su narrativa se nutre del discurso periodístico. Encuentro dos rasgos de esto. Primero, la novela está escrita a partir del diálogo que mantienen Santiago y Ambrosio. Este diálogo, sostengo, más que un diálogo entre ex-hijo-del-jefe y el ex-chofer da muestras de ser una entrevista periodística que Santiago le hace a Ambrosio, como lo propone Sara Castro-Klarén quien asegura que Santiago interroga a Ambrosio (81): “¿Que qué me hubiera gustado ser en la vida, niño? - dice Ambrosio-. Ricacho, por supuesto” (Vargas Llosa *Conversación* 164). Santiago formula las preguntas y Ambrosio las responde configurando la trama toda de la novela. Esta entrevista, sugiero, es motivada por la pregunta que articula toda la novela: “¿En qué

momento se había jodido el Perú?” (17).

Segundo, *Conversación* carece de un narrador omnisciente permanente: está escrita a partir de la entrevista y muchos otros diálogos, pequeñas historias narradas en tercera persona que se entrecruzan y una segunda persona que refiere a Santiago como Zabalita y que puede ser la voz de Carlitos o del mismo Santiago hablándose a sí mismo. Esta ausencia de un narrador nos remite al anonimato del reportero que cuenta historias, crónicas, cita a personas, etc., siempre sin firmar sus reportajes. Tal reportero podría ser el mismo Santiago quien sólo hasta el final de la novela pasará de escritor anónimo en locales a editor, con lo que por fin podrá firmar sus columnas.

### **3.2.2. La reafirmación de la profesión y la intelectualidad ética**

Una parte de la crítica acerca de *Conversación* ha argumentado o ha dado por hecho que Santiago es un personaje fracasado. Para Román Soto, el fracaso de Santiago consiste en que éste “deja de ser el sujeto de una búsqueda liberadora para convertirse en el receptor pasivo de la modificación degradante impuesta por una sociedad perversa”, es decir, fracasa “en su intento de acceder a una convicción y a un conocimiento” (68, 70). Coincidentemente, para Claudio Cifuentes Aldunante, su fracaso consiste en que éste no puede encontrar la respuesta a la pregunta por la “jodedura” del Perú y de sí mismo— “‘jodedura’ pública y privada”—y que intenta responder recordando las historias de fracaso (148). Con ello, según el crítico, el personaje no puede mejorar. Por otro lado, Lucy D. Harney explica el fracaso del personaje desde el concepto de “*anomie*”, anomia, que denota el colapso de las estructuras sociales de una sociedad determinada y la alienación de los grupos sociales y los individuos como respuesta a ese deterioro (9). Su fracaso consistiría en su alienación: “Santiago is likewise primed for eventual assimilation by the

corrupt powers he despises” (13). Para Harney, el fracaso del personaje es resaltado por él mismo en la pérdida de su pureza debido a la modernidad (14). Mientras que Randolph Pope propone que su fracaso “no es necesario ni resulta convincente en la novela” ya que el personaje lo mide bajo la escala de valores en la que fue educado: “el hecho de que considere que en determinado momento se 'jodió' revela que en su infancia en Miraflores reside todavía una imagen del paraíso” (214, 213). Finalmente Jean Franco, aunque no desarrolla la propuesta del fracaso del personaje, asegura que dentro de las cosas que Ambrosio y Santiago comparten están: la voluntad de no volverse repeticiones de sus padres; el reconocimiento de sí mismos como fracasos sociales y la adquisición de un grado de conciencia en el proceso de confrontar lo que es incambiable en sus vidas (“Conversations” 458).

Encuentro que en estas definiciones no hay un consenso sobre el tipo de fracaso que experimenta Santiago: ¿fracasa como personaje/persona?, ¿como hijo?, ¿como héroe moderno?, ¿como escritor?, ¿como burgués/revolucionario?, ¿como intelectual? Infiero que el fracaso al que refieren estos críticos es al de la realización del personaje como algo que quería pero *no pudo* llegar a ser. La novela deja ver que hay dos cosas claras que Santiago desea pero que no llega a ser: poeta y revolucionario “puro”. En la conversación con Ambrosio, Santiago asegura, tratando de explicar el momento en el que se jodió: “– No había puros en el mundo [...]. Sí fue ahí” (Vargas Llosa *Conversación* 137).

En cambio, Santiago llega a ser periodista. Sus deseos ontológicos van acompañados por los requisitos de las clases sociales con las que se involucra. Quiere ser poeta cuando todavía no se ha enfrentado a la ideología comunista de San Marcos y quiere ser revolucionario cuando hace parte de Cahuide. Es decir, ser poeta está en

relación con ser burgués y ser revolucionario con su desclasamiento, esto es, con el proceso que lleva para convertirse en intelectual comprometido. El purismo al que Santiago se refiere es el purismo artístico e ideológico. Cuando pierde ese purismo es cuando, se infiere de su *Bildungsroman*, se jode. En cambio, llega a ser periodista cuando se desliga de ambos contextos y de ambos deseos de llegar a ser. En ese momento, comienza a reflexionar en perspectiva sobre el momento y la forma en que se jodió. De este modo, no es gratuito que Santiago lance la pregunta por la jodedura de sí y del Perú estando trabajando en *La crónica* y no antes. Tampoco es gratuito que la primera respuesta que le da a su pregunta establezca una relación directa entre su profesión y su jodedura: “alza los hombros, a lo mejor había sido ese día que el director lo llamó, pide una Cristal helada, ¿quería reemplazar a Orgambide, Zabalita?, él había estado en la universidad y podría escribir editoriales, ¿no, Zabalita? Piensa: ahí me jodí” (17-8).

Sugiero que la reflexión en perspectiva del protagonista, que es hecha desde el periodismo, la lleva a cabo *no* para redimirse como poeta o intelectual comprometido ni para evidenciar su fracaso, que pasa a ser un tema secundario en la novela, sino para ejercer su nuevo ser (periodista) y lo que su profesión, a nivel discursivo, le ofrece, esto es: la posibilidad de hacer una reflexión ética.

Para Aníbal González, el periodismo está ligado a consideraciones éticas en tanto que es un servicio público que contiene mucha reflexión ética por parte de quien lo ejerce (110). Asegura que los escritores del boom, en su rol de celebridades mediáticas, sienten la responsabilidad de sus figuras públicas y utilizan su “ethics of writing” no para determinar lo bueno o lo malo o la responsabilidad moral del escritor en la sociedad sino como un intento de resolver las implicaciones morales de su trabajo (111). Es decir, la

prioridad dejaría de ser erigirse en intelectual comprometido moralmente correcto (en reemplazo de la función espiritual que el intelectual cumplía a principios del siglo XX) para pasar a reflexionar sobre las implicaciones de su trabajo en su sociedad. Santiago, de forma indirecta a través de otros personajes que cuestionan su decisión de trabajar en *La crónica*, como su padre o el mismo Carlitos, hace esta reflexión. No es coincidente que Santiago decida casarse con una mujer que le proporcione las preguntas necesarias para conducirlo a una reflexión sobre su trabajo: “Era imposible saber si su terrible, universal curiosidad—cómo se hacía uno periodista, qué era ser periodista, cómo se escribían artículos—era sincera o estratégica” (Vargas Llosa *Conversación* 609).

Por otro lado, siguiendo a Paul de Man, González define la ética como un modo discursivo que surge cuando dos sistemas de valores se encuentran y luchan y cada lado necesita reafirmar sus principios (109). De este modo, la ética no es la imposición de un sistema sobre el otro, como ocurriría con la moral, sino que es el camino por el que cada lado reflexiona sobre sus principios para reafirmarlos o, sugiero, cuestionarlos. Así, si la moral es el ejercicio del principio del bien o de las normas que dictaminan lo que está bien por oposición automática al principio del mal o lo que está mal o es inmoral, la ética es la reflexión acerca de dichos principios fundamentales. La reflexión ética desde el periodismo es posible si se lo entiende como un discurso, esto es, como un sistema textual que “manifiesta (o encubre) el deseo” de quien lo enuncia y articula (Foucault *El orden* 15). Es decir, como un sistema textual donde se ejerce poder. Jean Franco y Sara Castro-Klarén reflexionan sobre esa idea del periodismo o la conversación como discurso.

Para Franco, la conversación entre Ambrosio y Santiago es un discurso donde se

ejerce poder (457). Pese a las semejanzas de estos personajes, el discurso “is projected into relationships already weighted by inequalities of power” (459). Esa desigualdad radica en la relación paternal que los condiciona y que constituye la estructura de la nación: “the exchange is unequal because fathers and sons do not hold the same power, and this is true for all social relationships” (459-60). En este orden de ideas, en este contexto del poder discursivo, la conversación es instrumental en tanto que es “motivated by what the other wishes to hear or what it is convenient for him to hear” (462). La conversación entre Santiago y Ambrosio no hace sino reproducir los abusos de clase y poder donde el primero es amo y el último es sirviente. De mismo modo, para Castro-Klarén, la conversación en la novela es un discurso que se centra en la dinámica de poder en tanto que Santiago entrevista o interroga a Ambrosio para saber quién mató a la Musa y cuándo se jodió el país (79, 81). Si bien la conversación que mantienen está llena de sugerencias, Castro-Klarén asegura que enuncia la “verdad” que no se puede imprimir en el periódico, concediéndole al discurso hablado esa posibilidad de poder enunciarla (104).

Sugiero que si bien la conversación entre Ambrosio y Santiago sí reproduce los abusos de poder de la relación paternalista que le subyace y la condiciona, también es cierto que Ambrosio no puede ser pensado simplemente como dador pasivo de información—o de la “verdad” en términos de Castro-Klarén: Ambrosio no enuncia la “verdad” por la que Santiago lo entrevista, sino que sus respuestas están llenas de silencios, especialmente en lo referente a la homosexualidad de su padre y el asesinato de la Musa—hechos en los que Ambrosio es el agente ejecutor principal. Esto nos lleva a cuestionar entonces hasta qué punto, en la relación entre amo y sirviente que Santiago y

Ambrosio representan, el poder discursivo que se ejerce es puramente unilateral, de dominador a dominado, y no bilateral. Sostengo que el poder discursivo no sólo lo ejerce Santiago, al entrevistar, sino también Ambrosio al responder o no a las preguntas del primero. Entonces, el poder del discurso hablado, en el sentido que lo propone Castro-Klarén, esto es, de poder enunciar la “verdad” que no se puede imprimir en el periódico, saldría del espacio de la entrevista y lo encontraríamos en otras conversaciones, como la que mantienen Santiago y los demás periodistas con Ivonne en la que se entera de que su padre es homosexual o en las conversaciones que mantiene con Carlitos donde revela su rabia contra su padre.

Así visto, sugiero que el poder discursivo del periodismo en la novela, visto en la entrevista que Santiago le hace a Ambrosio, no yace ni en la reproducción de la estructura paternalista nacional ni en el descubrimiento de la “verdad”. Propongo, en cambio, que este poder radica en el hecho mismo de que el personaje pueda reflexionar de forma ética sobre una pregunta que cada vez importa menos responder de manera certera: el momento en que él y su país se joden. Si bien la reflexión ética de Santiago se origina con esta pregunta, el ejercicio mismo de la reflexión y su objetivo apuntan a otro lado.

Por un lado, la reflexión ética que Santiago lleva a cabo no es sobre el momento en que todo se jode, sino sobre los principios de los sistemas de valores que se oponen en la realidad nacional y en su vida en particular y que ocasionan su fracaso o que se joda: el régimen ultraconservador y/o la burguesía vs el grupo de izquierda y/o la oposición. Si bien Santiago no hace esta reflexión de forma directa, él, como reportero anónimo que cita diálogos y como entrevistador de uno de los implicados directos del régimen de Odría—Ambrosio—, deja entrever en la totalidad de la novela esa reflexión—la novela *es*

dicha reflexión. Así, *Conversación* es la reflexión del periodista sobre la burguesía, el espacio donde la poesía tenía cabida, y sobre la revolución, el espacio en el que la intelectualidad comprometida tenía cabida.

La reflexión de Santiago lo lleva a detectar por qué decide apartarse de ambos escenarios y convertirse en periodista: ambos sistemas buscan imponerse irreflexivamente sobre el otro, de una forma que llamaré moral. Cuando Santiago se aparta y se hace periodista, encuentra en su profesión la forma de reflexionar desapasionadamente sobre esos sistemas. Ese desapasionamiento, que ha sido leído como muestra de su fracaso o cinismo, lo leo como la forma que el periodismo como discurso tiene de reflexionar éticamente sobre algún asunto y como el logro que Santiago ha conquistado con el periodismo como profesión—así, que su reflexión contenga algún grado de objetividad periodística en tanto que no se detecta en él ninguna tendencia hacia ninguno de los dos sistemas. Esto lo vemos cuando decide no dar respuesta directa a los cuestionamientos de por qué decide ser periodista por parte de su padre o Carlitos: su postura no es moral sino ética. Por ejemplo, cuando su padre intenta persuadirlo de que deje el periodismo, Santiago miente y excusa su estadia en *La crónica*. Es decir, no responde con ningún argumento ideológico porque simplemente le interesa su trabajo y lo que pueda sacar de él, esto es, la reflexión ética:

—Pero el trabajo en la noche no te sienta, si sigues enflaqueciendo así te puedes enfermar del pulmón. Basta ya de periodismo, flaco. Busquemos algo que te convenga más. Algún trabajo de día.

—El trabajo en *La crónica* no es casi nada, papá, unas pocas horas al día. Menos que en cualquier otro puesto. Y me queda el día libre para la universidad. (Vargas Llosa *Conversación* 446)

—Todos se quejaban de Odría porque se robaba -dijo Don Fermín-. Ahora se roba tanto o más que antes, y todos contentos.

—Es que ahora se roba guardando ciertas formas, papá. La gente lo nota menos.

–¿Y entonces cómo puedes trabajar en un diario de los Prado? (...) ¿No son ellos más capitalistas que tu padre? ¿Puedes ser un empleadito de ellos y no trabajar conmigo en unos pequeños negocios que se están viviendo abajo?

–Estábamos hablando de lo más bien y, de repente, te has enojado, papá (...) Mejor no hablemos más de eso. (448-49)

Por otro lado, sugiero que el objetivo de su reflexión no es responder al momento en que se jode el Perú, aunque lo sugiera: el Perú no se jode por una ideología u otra sino por la incapacidad de auto-reflexión de ambas. El objetivo es doble: reivindicar el periodismo como profesión y como discurso. Como profesión, en tanto que lo muestra como trabajo posible para un escritor profesional que le confiere una identidad y una función social relativa a la figura de intelectual que encarna, la de intelectual ético. Es por esto que Santiago no siente la misma falta de convicción por su trabajo que su colega Carlitos. Dicha función social es relativa al servicio público y la vemos sugerida en varias partes de la novela. Por ejemplo, cuando Santiago va a rescatar a su perro a la perrera y los empleados se enteran de que es periodista, le sugieren que use su profesión para denunciar las condiciones en las que trabajan:

–Acompáñeme, vea en qué condiciones se trabaja -toma a Santiago del brazo, ácidamente le sonríe-. Escribese algo en su periódico, pida que la municipalidad nos aumente la partida (25)

–¿Y sabe usted lo que se gana aquí? -dice Pancras, accionando; se vuelve hacia el otro-. Cuéntaselo tú, el señor es periodista, que proteste en su periódico (26).

Por otro lado, en *Conversación* se reivindica el periodismo como discurso en dos niveles. Primero, en tanto que desde el periodismo Santiago ejerce su poder intelectual discursivo que consiste en la reflexión ética de los principios morales e ideológicos que se oponen a lo largo de la novela—por eso no hay valoraciones morales por parte del narrador, sino la transcripción de diálogos o percepciones, de los personajes. Segundo,

porque se lo establece como narrativa tan importante como la literaria y no como género menor: la novela está articulada desde la entrevista que Santiago le hace a Ambrosio y desde el posible anonimato del editor. Asimismo, se entiende el oficio periodístico bajo los parámetros de la vocación y la marginalidad literarias de quien lo ejerce. De allí que también se pueda sugerir el desarrollo de un sujeto literario desde el periodismo.

### **3.2.3. Periodista: el sujeto literario y su reconocimiento público**

Resignificado como discurso que critica los principios morales de la modernidad, el periodismo en *Conversación* comparte otra característica con la literatura: el sujeto literario, propuesto por Julio Ramos. Esta figura surge con las crónicas modernistas y consiste en el sujeto que usa la literatura como discurso crítico de la modernidad para legitimar su voz como una “voz cargada de valor 'espiritual' precisamente en un mundo desencantado y mercantilizado” (Ramos 55). Dos aclaraciones. Primero, en términos estrictos, el discurso periodístico y el literario no son lo mismo, como ya lo desarrollé. Sin embargo, encuentro que se puede afirmar que Santiago Zabala es un sujeto literario *pese a que* su discurso sea el periodístico y no el literario. Esto es así por dos razones. Por un lado, porque aunque son dos discursos diferentes, los límites que los separan son muy borrosos, como lo he venido analizando a lo largo de este capítulo. Como parte de la imposibilidad de establecer las diferencias entre el uno y el otro está el hecho de que ambos funcionan como discursos críticos de la modernidad y recurren a la narrativa en prosa. Por otro lado, porque el periodista Santiago usa el discurso periodístico para asentar su postura crítica acerca de la modernidad auto-legitimándose en una posición de superioridad social y ética para hacerlo—desde, claro está, su propia configuración marginal y disconforme. Esta postura o estrategia retórica de legitimación intelectual no

sólo borra una vez más los límites entre ambos discursos sino que claramente pertenece al primer sujeto literario que a la vez fue el primer escritor profesional en América Latina: el cronista. Éste, como tal, borraba el límite entre periodismo y literatura, aunque, como lo señala Aníbal González, reforzó la idea de esta última como narrativa superior.

Segundo, también en términos estrictos, el personaje no busca legitimar una “voz cargada de valor 'espiritual'” sino ética. Sin embargo, encuentro que, cuando el personaje se auto-diferencia bajo la retórica de la marginalidad y la vocación por su trabajo, lleva a cabo el mismo gesto de legitimación con la que el sujeto literario se autoriza a ser la conciencia espiritual de su sociedad y que consiste en su propia ubicación en un nivel de superioridad social desde donde emite y legitima dicha voz. La diferencia fundamental radicaría en que cuando el personaje se autoriza como conciencia ética y no espiritual, por un lado, no se ubica a un lado de la balanza de valores o de ideologías o de partidos, como sí pasaba con los modernistas, centenaristas y vanguardistas, por ejemplo. Esto lo vemos en el hecho de que Santiago trabaje *para La crónica* que es propiedad de una familia conservadora y pudiente. Consecuentemente, y por otro lado, que su principal punto de quiebre discursivo no sea su relación con el mercado, como sí pasaba con los escritores de la primera mitad del siglo XX latinoamericano. Ya vemos cómo Santiago no sólo acepta abiertamente que devenga monetariamente del periódico y que trabaje como periodista principalmente para sobrevivir económicamente, sino que su preocupación principal es llevar a cabo su trabajo profesional.

Santiago, contrario a Carlitos y a Becerrita, *quiere* ser periodista, *decide* ser periodista, pese a que esa profesión contenga un alto nivel de frustración—frustración que a la vez, como lo he venido sugiriendo, es lo que alimenta la marginalidad desde la

que se autoriza como escritor e intelectual ético. Cuando Santiago se acerca físicamente por primera vez a las oficinas de *La crónica* hace un primer acercamiento simbólico al periodismo como tal. En tal acercamiento, su reacción no corresponde a la de quien va a hacer un trabajo obligado, es decir, sin interés, sino que más bien está en el ámbito de la genuina curiosidad:

Ésa debía ser la redacción: las puertas estaban abiertas, no había nadie. Se detuvo; con los ojos voraces, vírgenes, exploró las mesas desiertas, las máquinas, los basureros de mimbre, los escritorios, las fotos clavadas en las paredes. Trabajan de noche, duermen de día, pensó, una profesión un poco bohemia, un poco romántica. Alzó la mano y dio un golpecito discreto. (Vargas Llosa *Conversación* 245)

Este primer acercamiento dice mucho de cómo Santiago va a abordar su profesión: desde lo marginal que lo eleva y legitima, es decir, desde la bohemia y el romanticismo. Del mismo modo, cuando el señor Vallejo entrevista a Santiago y le pregunta por qué quiere ser periodista si “el periodismo es la profesión peor pagada. La que da más amarguras, también” y Santiago responde: “–Siempre me gustó, señor. (...) Siempre pensé es la que más está en contacto con la vida”, el personaje está estableciendo el carácter vivo, activo, de poder transformador, del periodismo (248). Es decir, no está reafirmando el carácter frustrante y muerto de esta profesión, como lo hacen Carlitos y Becerrita, sino todo lo contrario.

Ese carácter vivo de la profesión no sólo puede ser leído desde lo que el periodismo puede proporcionar a un nivel social, así, como servicio o como discurso de poder crítico sociales, sino también como profesión que vivifica al personaje mismo. Cuando Carlitos le pregunta a Santiago si después de tantos meses de trabajo en *La crónica* no se ha decepcionado y éste le responde que no, “que entre los trabajos tal vez

sea el menos malo”, su voz interior o Carlitos reafirma: “Pero esa mugre te gustaba, Zavalita, te sentabas a la máquina y te ponías contento. Nunca más esa minucia para redactar los sueldos, piensa, esa convicción furiosa con que corregías, rompías y rehacías las carillas antes de llevárselas a Arispe” (291). Esta escena no puede más que recordar la convicción que los escritores del boom manifiestan por el trabajo profesional que llevan a cabo y que tanto en Vargas Llosa como en Santiago se va a convertir en trabajo disciplinado. Así, cuando el tío Clodomiro le pregunta cómo va en *La crónica*, Santiago le responde: “–Ya estoy aprendiendo a medir las noticias [...]. Al principio me salían muy largas, muy cortas. Ya me acostumbré a trabajar de noche y dormir de día, también” (331).

Finalmente, la profesión de escritor le va a dar a Santiago algo que, si bien no manifiesta abiertamente a lo largo de la novela, es enunciado de forma clave en su configuración como periodista y como intelectual ético: el reconocimiento público. Santiago comienza escribiendo notas anónimas en la sección local y mientras lo hace espera secretamente algún tipo de reconocimiento, por lo menos por parte de sus colegas. Así, cuando en el periódico se hace oficial que Santiago sabe sobre la homosexualidad de su padre, no es raro que Carlitos, quien parece ser el personaje que más conoce sus debilidades, le manifieste: “Eso es lo que tú quisieras [...]. Que la redacción entera hablara de ti, que chismeara, que rajaran. Pero o no saben o se quedaron tan espantados que no abren la boca. Te fregaron, Zavalita” (451).

A la vez Santiago se emociona con la idea de escribir artículos. Es decir, no notas anónimas sino textos que contengan su autoría, su nombre con el que se reconozca públicamente la propiedad intelectual del texto: “Se había sentado, encendía un cigarrillo

enclenque, Santiago esperaba de pie, emocionado de que te hubiera pedido a ti, Zavalita, excitado ya por los artículos que escribirías: al matadero como quien se va a una fiesta, Carlitos” (415). Tal es el deseo de Santiago por figurar como autor que cuando Chispas le pregunta que “¿por qué no firmas tus artículos? Así te irías haciendo conocido”, Santiago no responde absolutamente nada (375).

El hecho de que Santiago se preocupe por figurar públicamente podría ser interpretado desde dos puntos de vista. Por un lado, como la representación de la ansiedad de publicidad que se detecta en los escritores del boom. Sin embargo, cuando Santiago no alcanza ningún tipo de fama o de celebridad y cuando se lo ha analizado como un personaje con una preocupación profesional y una voluntad ética auténticas, sugiero más bien que esa figuración pública tiene que ver con la búsqueda de un público lector que lo legitime como escritor profesional y como intelectual. Sin el poder avalador proveniente de lo público, tanto el periodista como el intelectual se quedarían sin piso legitimador—ninguno puede cumplir sus funciones en la esfera privada.

### **Conclusiones**

La profesionalización avanzada de los escritores del boom no solo es rastreable en sus figuras como celebridades y en sus discursos de legitimación no-ficcionales sino también en los personajes escritores profesionales de sus novelas: periodistas, escritores de narrativa, críticos literarios, poetas. En ese entramado, encuentro que la prioridad para estos escritores es la autorización de sí mismos como escritores antes que como intelectuales comprometidos. Este gesto los diferencia de sus predecesores quienes apostaban a la autorización de figuras intelectuales con funciones sociales específicas para contrarrestar su profesionalización como escritores. Legitimándose como escritores,

los escritores del boom validan de paso el tipo de intelectualidad que privilegian en la década del sesenta: la comprometida.

No obstante dicha profesionalización, los escritores del boom se debaten en una tensión entre las formas de legitimación que heredan de la tradición intelectual latinoamericana y la imposibilidad de negar su carácter profesional. De este modo, aún cuando su figura de celebridad haya sido construida por el mercado y los medios masivos de comunicación, la abordan de forma sacra como intento negacionista de su relación con el mercado. Del mismo modo, en sus intervenciones no-ficcionales acerca de sí mismos como escritores famosos, o acerca de la literatura, de la cultura y de la política, los escritores del boom recurren a un andamiaje de retóricas para justificar que no han pasado a depender del mercado. Así, resaltan que no son ellos quienes se lucran de las ventas masivas de sus novelas sino las editoriales o desvían la polémica asegurando que ese boom es de los lectores y no de los escritores o refuerzan la diferencia entre el escritor amateur y el profesional, privilegiando al primero, o perpetúan la idea de la vocación o del carácter marginal del escritor. No obstante, escapa a su discurso el hecho de que se piensan a sí mismos como escritores profesionales en el sentido de que la escritura es su oficio principal con el que pueden, bien o mal, sostenerse *para* poder seguir escribiendo—esa es una de las diferencias a las que ellos apuntan para legitimarse como “mejores” escritores que sus predecesores, quienes escribían como ocupación secundaria porque no podían sostenerse de su escritura. Pero especialmente escapa a su discurso el hecho de que no pueden negar que sus novelas son *best-sellers* ni que llevan vidas altamente profesionalizadas donde desempeñan varios trabajos acorde con la escritura: son traductores, dan conferencias sobre literatura, escriben crítica literaria, son

profesores, periodistas.

La profesionalización avanzada del boom no solo los pone en tensión con la tradición, con lo que construyen un entramado de legitimación discursiva en donde impera el negacionismo del mercado, sino que también los pone en situación de reflexionarse en un contexto más amplio que el latinoamericano. Su voluntad por autorizarse como *los* escritores latinoamericanos los lleva a validar su escritura y a sí mismos en un contexto histórico bastante amplio: ser los primeros o los más auténticos, ser parte del canon occidental, etc. Desde dicha voluntad se evidencia su afán por controlar la forma en que son abordados y de nivelarse con la profesionalización del escritor del “primer mundo”.

En este orden de ideas, encuentro que el personaje principal de *Conversación en la catedral* representa la voluntad de los escritores del boom de legitimar la figura del escritor antes que la del intelectual. La diferencia es que Santiago Zabala no entra a establecer todo un entramado discursivo para negar su carácter profesional, sino que lo hace abiertamente: enuncia que escribe para devengar dinero y se identifica socialmente como periodista. En el ejercicio de su profesión, el personaje no sólo redime el periodismo como profesión sino también como discurso de poder crítico de la modernidad. Lo hace de dos formas. Primero, reestableciendo una igualdad discursiva entre el periodismo y la literatura. Con ello, el discurso periodístico determina tanto la escritura de la novela como el carácter excepcional del periodista y su voluntad crítica, de sujeto literario. Segundo, ejerciendo una reflexión ética acerca de las fuerzas ideológicas y morales que se imponen en el Perú. Dicha reflexión es a la vez el ejercicio de una intelectualidad diferente a la que se privilegia en la época, que era la comprometida, y

que es dada por la profesión del personaje, así, la intelectualidad ética. Tanto su profesión como su ejercicio intelectual requieren de un espacio público para realizarse. Es por esto que una de las voluntades más fuertes del personaje es la de la figuración pública. Esto puede ser leído como la ansiedad de figuración de los escritores del boom, pero yo lo he interpretado en este capítulo como parte del ejercicio profesional e intelectual del personaje.

## Capítulo 4: Parodia profesional: el crítico literario

### Introducción

Desde los inicios de su profesionalización y a lo largo del siglo XX, el escritor latinoamericano ha lidiado discursivamente con su relación irremediable con el mercado. Lo ha hecho estableciendo narrativas, en torno a su figura y a su función social como intelectual, con las que ha procurado negar, mitigar o neutralizar dicha relación. He sostenido, en los capítulos anteriores, que las estrategias discursivas de legitimación intelectual del escritor profesional latinoamericano se han repetido, con algunas variantes, en cada generación. Su estrategia principal ha sido su auto-ubicación en un lugar de superioridad social y moral desde donde autoriza o desautoriza productos y productores culturales, de acuerdo con su agenda política o estética. De ahí se desprenden otras estrategias entre las cuales encuentro: la deslegitimación estética de obras y escritores predecesores y, en algunos casos, contemporáneos; la deslegitimación del mercado y sus productos y productores, sean estos editores, publicistas o escritores; la legitimación de tradiciones en las que el escritor busca insertar su obra; la legitimación o creación de estéticas literarias en las que su obra se hace paradigmática; la deslegitimación de profesiones consideradas “menores” frente a su propia profesión como el periodismo o la crítica literaria—aunque, paradójicamente, es desde éstas desde donde articula sus estrategias de legitimación intelectual.

Si bien este andamiaje de legitimaciones y deslegitimaciones opera a lo largo del siglo, con los escritores del boom hay un cambio en el propósito legitimatorio, como lo

sustento en el tercer capítulo. Éstos apuntan ya no a autorizarse socialmente como intelectuales sino como escritores ya que son escritores profesionales avanzados: se sustentan, no de forma parcial sino total, de la escritura de ficción, publican en editoriales famosas, son *best-sellers* nacionales e internacionales, se dedican al quehacer literario, escriben crítica literaria. Esto hace que la negación, por parte de sus integrantes, del mercado literario como agente clave de su profesionalización se vuelva aún más problemática y paradójica no sólo por su relación indiscutible con éste, sino porque su identidad social es determinada por la venta de sus libros: son escritores porque venden masivamente y publican con regular frecuencia.

Con las generaciones de escritores posteriores al boom encuentro que pasan varias cosas con relación a la profesionalización. Por un lado, noto que su nivel de profesionalización sigue siendo avanzado, no tanto por las ventas de sus novelas, que no llegan a tener el impacto masivo de las del boom excepto por las de Roberto Bolaño, sino porque se mueven en un mundo literario altamente profesionalizado: son profesores de literatura o de escrituras creativas, periodistas, prologuistas (editores, antólogos, etc.), dan conferencias, talleres literarios, entrevistas, hacen lanzamientos de sus libros, hacen parte activa de la farándula cultural y apuntan a publicar en editoriales muy reconocidas (i.e. Alfaguara) o prestigiosas (i.e. Anagrama). Por otro lado, además de ser escritores que se dedican de lleno a la escritura y a oficios afines y de manejar las dinámicas del mercado literario, ponen en el panorama otro tipo de legitimación profesional: la otorgada por el título universitario. Gracias a la institucionalización de la crítica literaria como área de estudio científizado en la universidad (Aguilar 686)<sup>1</sup>, son escritores que, para la década

---

1. Un análisis más detallado es desarrollado en la siguiente sección.

del 70, avalan su profesión como escritores en el estudio de la literatura. Noto que a partir de ahí, y finalmente, la crítica literaria académica se articula como otra institución laboral y discursiva, además del periodismo, desde y con la que el escritor se profesionaliza y legitima. La crítica literaria, en las últimas décadas del siglo XX, es una plaza laboral bien establecida con la que muchos escritores se remuneran y especializan y, consecuentemente, se erige en un *discurso* tanto de práctica literaria (estético) como de legitimación intelectual. Al igual que el periodismo, la crítica literaria se articula como narrativa “otra” con la cual se sustenta, a nivel intradieгético, la ficción, y a nivel extradieгético, poéticas estéticas y políticas (González Echevarría 31-2).

En este capítulo propongo que, primero, para el escritor de finales del siglo XX, la crítica literaria se establece como uno de los discursos claves desde donde consolida su figura como escritor profesional e intelectual. Muestra de ello es la representación del crítico literario que investiga, enseña, publica y asiste a conferencias, introducido en la narrativa latinoamericana en la segunda mitad del siglo en cuestión. Del mismo modo, propongo que, segundo, esta figura representa al intelectual ético en el sentido de la auto-reflexión profesional: el personaje del crítico literario lleva a cabo una reflexión constante sobre su profesión que es a la vez una reflexión personal sobre el ejercicio de poder individual y estatal (González 111, De Diego 58). La reflexión ética sobre la profesión consiste en un cuestionamiento sobre la misma (para qué la escritura, cómo se establece como discurso de poder, dónde es ejercido) y sobre la tradición sobre la que se funda. De ahí la tercera propuesta de este capítulo: la figura del crítico literario habla de un cambio de mirada sobre la modernidad, de una que celebra el progreso, la razón y lo nuevo a otra que la cuestiona.

En este capítulo me concentro en el análisis de la figura del crítico literario representada en “Nombre falso” (1975) de Ricardo Piglia: los aspectos de su legitimación profesional y su construcción intelectual. En la primera parte me encargo de analizar la intelectualidad ética de la generación del posboom: sus horizontes de expectativa y realidad. En la segunda delinearé la figura del crítico literario: su construcción social y su representación ficcional. En la tercera definiré y recuento el desarrollo de la novela policial en el Cono Sur y su relación con la profesión y la intelectualidad ética. En la cuarta rastreo la poética y postura ética de Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* (2001), y analizo “Nombre falso” como texto donde se legitima y cuestiona la figura y profesión del crítico literario a través del establecimiento discursivo de la crítica literaria y donde las prácticas de legitimación intelectual y profesional modernas son problematizadas.

### **1. El “pos” del posboom**

Cuando se habla descuidadamente de escritores posteriores/paralelos al boom, se agrupan nombres como Manuel Puig, Ricardo Piglia, Diamela Eltit, Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, Jorge Volpi, entre otros muchos, bajo un mismo rótulo: el posboom latinoamericano. Tres anotaciones con respecto a ese término del posboom. Desde el punto de vista temporal, el término ha sido usado para agrupar a escritores que publican después de que se da por terminado el boom así como a los escritores contemporáneos que no hacen parte de este grupo. Es por esto que muchas veces no se hacen las debidas diferenciaciones estéticas e ideológicas entre los escritores de la posdictadura, por ejemplo, y los que se autodenominan pertenecientes a los grupos “McOndo” o “Crack”. Estos últimos son los que precisamente usan, acompañados por los mismos emporios editoriales que popularizaron al boom, el término “posboom” para legitimarse como

generación literaria *frente* al boom. De ahí, y visto desde el mercado, éste es un término que, como el del boom, fue usado para dar una marca de exclusividad a un grupo de escritores publicados por dichos emporios—Alfaguara y Seix Barral (Sánchez 21). Es decir que, en términos estrictos, escritores como Piglia o Eltit no vendrían a ser parte de *ese* posboom, llamémoslo, *editorial* (McOndo y el Crack). Interesantemente, a nivel ideológico el boom y el posboom editorial no sólo comparten la voluntad de representar la identidad e intelectualidad total de América Latina en sus narrativas (ya sea desde el realismo mágico o desde el realismo virtual), sino que además comparten la misma estrategia de legitimación parricida<sup>2</sup> heredada de la tradición moderna latinoamericana<sup>3</sup>.

La tercera anotación tiene que ver con la relación inmediata que se traza entre ese término del posboom y la posmodernidad y con la dicotomía que se establece entre estos términos y los del boom y la modernidad, es decir, con el significado que se le da al “pos”. Para los integrantes de McOndo y el Crack, el “pos” del posboom tiene un objetivo estético claramente posmoderno: la representación de la globalización, de la desterritorialización del sujeto posmoderno y la primacía de la urbe, de la invasión del internet en la vida privada de la clase media occidental, el borramiento del límite entre la alta y la baja cultura, entre géneros sexuales y literarios, entre la Historia y la historia, etcétera<sup>4</sup>. Sin embargo, y he aquí el quiebre de esa voluntad posmodernizante de estos escritores, ese objetivo estético es impuesto al consumidor (al lector) como un producto

---

2. Las introducciones a las antologías de cuentos *Líneas aéreas* y *McOndo* así como la recopilación del encuentro de los “nuevos” escritores latinoamericanos llevado a cabo en Sevilla y publicado por Seix Barral bajo el título *Palabra de América* reproducen de forma notoria ese gesto parricida.

3. En la intruducción a esta tesis argumento que las estrategias de legitimación intelectual del escritor profesional latinoamericano son modernas.

4. Ver *Palabra de Amér aéreas*.

cultural que puede ser comprado (en América Latina o en Europa o en Estados Unidos) para “entender” la identidad latinoamericana contemporánea. Ese gesto, como lo vio Appiah con el arte africano poscolonial consumido en Estados Unidos, es puramente moderno en tanto que en el producto se ofrece autenticidad y exclusividad (336-57). Pero además, y sobre todo, la forma en como se intenta legitimar esa imposición estética—relevo de la generación del boom por la del posboom, la nueva generación que *realmente* representa la diversa identidad latinoamericana—corresponde a la lógica moderna que busca reemplazar lo viejo (los abuelitos del boom<sup>5</sup>) por lo nuevo (los jóvenes trentones del posboom<sup>6</sup>) bajo la demanda del progreso y la mejoría<sup>7</sup>. Ese término del posboom hasta acá es significado como paradigma de esa mejoría—como lo hicieron los escritores del boom, de las vanguardias, del modernismo—a través de una representación estética intencionalmente posmoderna. Esto es problemático no sólo a nivel histórico sino también a nivel retórico. Por un lado, es muy difícil hablar en términos de mejoría, progreso, lo nuevo sin entrar a analizar y cuestionar la historia de violencia que sustentó esos objetivos: guerras mundiales, genocidios, etc. Por otro lado, si el término posmodernidad habla de algo, es de poner en duda los fundamentos de la modernidad, no de utilizar sus formas estéticas para reforzarlos (Appiah 342-43, 346).

No obstante las limitaciones que el término del posboom presenta, creo que hay un piso en común que comparten varios escritores que escriben después del boom,

---

5. Ver introducción a *Líneas Aéreas*

6. Ver introducción a *Líneas Aéreas*

7. Excepto por la intervención de Cristina Rivera Garza, todas las demás hechas en Sevilla (recopiladas por Seix Barral bajo el bastante diciente título *Palabra de América*) se afirman en esa dicotomía.

aunque escriban desde contextos diferentes, que no se inscriban a generaciones literarias—éstas no dejan de tener un fundamento modernizante—y cuyas obras sean tan radicalmente diferentes entre ellos: Ricardo Piglia, Diamela Eltit, César Aira, Cristina Rivera Garza, Roberto Bolaño, Fernando Vallejo, entre otros. Ese piso que tienen en común consiste en describir el cambio de mirada sobre la modernidad como condición epocal de finales del siglo XX y que constituye el centro articulador de su literatura. Esos escritores hablarían de lo que Peter Sloterdijk teorizó como el cinismo moderno, Kwame Anthony Appiah como el “pos” que lo posmoderno y lo poscolonial tienen en común e Idelber Avelar como la posdictadura.

Sloterdijk explica el cinismo moderno<sup>8</sup> por oposición al antiguo y en diálogo con la Teoría Crítica y la Ilustración. La Ilustración contiene una fórmula: “saber es poder”, y se fundamenta en la crítica a la ideología (13-31). Con esto, la lógica de la Ilustración consiste en que el conocimiento garantizaría una vida más fácil, que empoderaría a quien sabe, y un mundo mejor a la vez que una permanente desilusión (una suerte de derrumbe de ideas que “ilusionan”) cuando se cuestionan o critican las ideologías. La crítica así como un juicio fundamentado. El cinismo moderno se da cuenta de que los fundamentos de la Ilustración están en crisis: el saber y la duda no han servido para hacer un mundo mejor ni la vida de las personas más fácil. La forma en que el cinismo moderno ejerce su crítica a *estos fundamentos fallidos* es en la ironía y el sarcasmo. Así es como reproduce la desilusión de la Ilustración: “sólo sigue dándose una fidelidad a la Ilustración en la infidelidad” (41). El cinismo moderno es “falsa conciencia ilustrada” (40). Es decir, es la conciencia de quienes sabiendo que no hay ilusiones ni espacio para la ingenuidad, por la

---

8. En su explicación introductoria, Sloterdijk no distingue entre lo moderno y lo posmoderno.

muerte de las grandes narrativas, no hacen nada al respecto además de mantener el *status quo* y encuentran en el sarcasmo y la ironía un medio de supervivencia en la desilusión.

Esa crisis del saber y la duda es abordada por Appiah desde la pregunta sobre si el “pos” de la posmodernidad y de la poscolonialidad son el mismo. Primero, define la posmodernidad con relación a la modernidad. Si esta última celebra el triunfo de la razón en la economización del mundo (todo se ha vuelto un “commodity”) y en el “derecho” a la exclusividad, la posmodernidad es el nombre que se le da al rechazo a ese derecho y a ese triunfo (342-43, 346). Más adelante, describe la poscolonialidad con relación a la posmodernidad. Asegura que el “pos” que los pone en diálogo no es el gesto de “space-clearing” posmoderno o de trascender lo colonial—que vendría a ser lo poscolonial para la mirada de Occidente impuesta sobre esas sociedades colonizadas (348). Sino que el “pos” que tienen en común es el que desafía lo que se naturalizó como constitutivo de la modernidad: el derecho a la exclusividad y al triunfo de la razón o a las narrativas de legitimación recién dadas las independencias africanas: “Postcoloniality has become, I think, a condition of pessimism. (...) Postrealist writing, postnativist politics, a transnational rather than a national solidarity and pessimism: a kind of postoptimism to balance the earlier enthusiasm for Ahmadou Kourouma's *Suns of Independence*” (353).

Desde otra perspectiva, Avelar observa un cambio epocal en la narrativa de la posdictadura del Cono Sur. Si bien una de las variantes que define la posdictadura es temporal—lo que está después de—, Avelar articula el concepto desde lo político y lo estético. La posdictadura describe el momento en que la derrota política e histórica se vuelve constitutiva del sistema literario en el Cono Sur. Es decir, describe el momento en que la imposibilidad de representar su fundamento, su objeto, “se acepta como la

determinación irreductible de la escritura literaria” (13-4). Tal imposibilidad la representa retóricamente la figura de la alegoría en su connotación críptica y de duelo irresuelto (7, 9). Así, la derrota vive como objeto perdido y como tal guarda memoria de su irrepresentabilidad, de la imposibilidad de aceptar la pérdida, y por lo tanto, de sustituirla por otro objeto: “Alegórica sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido. Éste, enterrado vivo y condenado a una existencia espectral, sintomatizaría la insistencia de la incorporación”—proceso que resiste la introyección, esto es, el trabajo del duelo exitoso (9)<sup>9</sup>. Si para el boom el símbolo representaba su voluntad de totalidad infragmentable, de “síntesis nacional o continental”, de restauración del aura en tiempos posauráticos, de modernizar desde la literatura el atraso político y social del continente, para la posdictadura la alegoría es la expresión de la imposibilidad del símbolo, es la representación de la desesperanza (10, 63, 21, 24, 58).

La violencia, masiva y condensada, es una de las fuentes del cambio de la mirada sobre la modernidad sustentada en discursos totalitarios, en el ideal del progreso, en lo nuevo como valor único frente a lo viejo, en el “derecho a la exclusividad”, en la voluntad de mejoría y modernización, en el capitalismo y la democracia triunfantes, en, resumiendo, la lógica de la Ilustración que reza “saber es poder” (Appiah 342, Sloterdijk 13-31). La posdictadura hablaría del momento determinante en el que la literatura del

---

9. Siguiendo a Abraham y Torok, Avelar define el proceso de introyección e incorporación: “La introyección designaría un horizonte de completud exitosa del trabajo del duelo, a través del cual el objeto perdido sería dialécticamente absorbido y expulsado, internalizado de tal manera que la libido podría descargarse en un objeto sustitutorio. La introyección aseguraría, entonces, una relación con lo perdido a la vez que compensaría la pérdida. En la incorporación, por otro lado, el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero, “invisible pero omnipresente,” innombrable excepto a través de sinónimos parciales. En la medida en que ese objeto resista la introyección, él no se manifestará sino de forma críptica y distorsionada” (8). Al rechazar el duelo, “la incorporación erigiría una tumba intrasíquica en que se niega la pérdida y el objeto perdido es enterrado vivo” (8). Concepto “cripta” designa: “la manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto” (9).

Cono Sur redirecciona su mirada optimista sobre la modernidad dada la violencia de las dictaduras. En otros lugares del continente hispanoparlante, donde no ha habido picos de violencia masiva y condensada, se han mantenido otras formas de violencia, desarrolladas en largos periodos de tiempo, como los regímenes centroamericanos y cubano, las guerrillas centroamericanas y colombianas, el narco colombiano y mexicano que también han transformado la mirada que sus producciones literarias tienen sobre la modernidad. Esa mirada crítica, desencantada, cuestiona no sólo los fundamentos de la modernidad sino también sus narrativas fundacionales, es una expresión de una posmodernidad que no puede ser entendida como “una etapa o tendencia” sustitutiva del mundo moderno—como lo pretendieron McOndo y el Crack—sino como “una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse” (García Canclini 23). Esa literatura lidia con esa crisis en la representación sarcástica o irónica o paródica de la desilusión y del pesimismo, de la pérdida de la esperanza y el optimismo, por lo que esta escritura es altamente consciente de sí. De ahí que la reflexión del escritor como agente productor de discursos de poder es otro eje cohesionador.

El relato “Nombre falso” de Piglia, aunque publicado un año antes de la última dictadura argentina, es un texto que habla claramente de ese cambio de mirada sobre la modernidad que a su vez habla de un cambio en el campo intelectual a partir de la década del setenta en Argentina.

### **1.1. Transición del compromiso a la ética**

Por la experiencia del exilio obligado de muchos escritores durante la dictadura y por el valor que se le da a la militancia política por un sector intelectual en los setentas,

los escritores de la posdictadura comienzan su crítica al boom en la esfera de lo político, para terminar reafirmandose como intelectuales éticos. Esto porque, “si a comienzos de la década del setenta la legitimación del campo artístico e intelectual provenía de la política, a comienzos de los ochenta ese eje se había desplazado. La militancia había dejado de ser la única forma legítima de hacer política” y comenzaba a construirse una postura ética (Varela 775).

En su definición del posboom, Gustavo Pellón asegura que la mistificación del continente y el virtuosismo técnico elaborado en las novelas del boom es una respuesta inapropiada a la coyuntura histórica de ese momento, “marked by unprecedented brutality and political repression”, mientras que los escritores más recientes buscan articular una mejor elaboración (280). Acá, Pellón está definiendo al posboom en el marco de la misma exigencia política que se les hace a los escritores del boom. Ésta sigue privilegiando el ideal del compromiso intelectual sartreano que, paradójicamente, proclamó el boom en sus inicios y que encuentra en la militancia y el uso de la literatura como arma política la forma más efectiva de llevar a cabo su función intelectual. Sin embargo, cuando en *Crítica y ficción* Ricardo Piglia comenta su paso por el maoísmo, recalca las distancias que traza con la postura política que encarnó el boom y sus detractores:

Ese debate en el mundo intelectual por un lado nos preservó del riesgo militarista; nos preservó de la experiencia de la guerrilla guevarista, porque nuestra posición era totalmente antagónica con esa idea foquista de que había un grupo de iluminados que llevaban la historia detrás suyo. Y nos preservó del latinoamericanismo profesional de los procubanos; de esa especie de versión de América Latina que en los años 70 los cubanos promovían desde la revista *Casa de las Américas* (*Crítica* 219)

En esta observación, Piglia toma distancia de la demanda del boom por una

intelectualidad comprometida en el momento en que sus escritores apoyaban la Revolución Cubana y de quienes *continúan con esa* agenda político-intelectual debido a las dictaduras del Cono Sur<sup>10</sup>. Muchos de los escritores de la posdictadura se encierran por un tiempo en el debate sobre “los que se fueron vs los que se quedaron”, que fue una discusión política: los escritores que se quedan bajo el régimen reclaman militancia por parte de quienes se exilian (De Diego 50). Esa exigencia era congruente con la función de la intelectualidad comprometida en los sesenta y parte de los setenta en América Latina, inspirada en los postulados que Sartre traza para la función del intelectual (Uribe 26-52). Sin embargo, lo que Piglia sugiere es que hay una línea de intelectuales que está pensando la situación política no desde la militancia, es decir, no desde el debate que se da en torno al exilio, sino desde otra perspectiva: desde la literatura (*Crítica* 219). Esto señala la diferencia entre los intelectuales que privilegian “la primacía del modelo de la política militarizada” y los progresistas, y entre usar la literatura como propaganda política, que fue lo que hicieron muchos escritores comprometidos, y encontrar en la literatura un campo donde se puede reflexionar sobre lo político (Avelar 43). Lo primero implica un proyecto externo a la literatura, un proyecto social, determinado por la demanda política del momento: la utopía revolucionaria, el compromiso político, la crítica a los exiliados. Lo segundo implica un ejercicio individual de pensamiento, desde

---

10. Acá estoy hablando del Ricardo Piglia que ha cambiado su postura sobre la política, la literatura y la función del intelectual. En su artículo, Laura Demaría rastrea muy bien el cambio de mirada sobre la función del intelectual en la política de Ricardo Piglia. Compara dos intervenciones públicas del autor que tienen treinta años de distancia entre una y otra. La primera, hecha en 1971 a propósito del caso Padilla, “Intelectuales y revolución: ¿conciencia crítica o conciencia culpable?”; y la segunda, para *Casa de las Américas* en 2000, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. En 1971, según Demaría, el punto de contacto entre la ficción y la política para Piglia era la revolución y el intelectual tenía que tener compromiso y conciencia de clase. En el 2000, el punto de contacto entre la ficción y la política está en lo que la primera tiene de oculto del poder y lo que la segunda tiene de ficcional. El intelectual es el que descubre esta dinámica (65-82).

la creación literaria, sobre los límites de la revolución, y más adelante, sobre los límites de la democracia. Lo primero es la ejecución de la intelectualidad comprometida suscrita a un proyecto político colectivo mientras que lo segundo es el ejercicio de una intelectualidad ética como reflexión individual sobre la política. Para Piglia, la función del intelectual modelo, digamos, debe encontrar en la ficción lo que ésta oculta del poder y en la política lo que ésta tiene de ficcional (Demaría 82). Esa reflexión, lejana a la militancia pero que sigue pensando en el poder y su relación con la literatura, es el ejercicio de intelectualidad ética llevado a cabo por el escritor de la posdictadura y requiere, como lo desarrollo más adelante, una reflexión sobre la profesión de escribir.

La actitud ética la abordo en dos sentidos: como forma individual de reflexionar sobre el poder y como forma de reflexionar sobre la profesión literaria y/o intelectual. En cuanto a lo primero, De Diego describe la intelectualidad ética como la manera en que cada persona desde su individualidad puede articular las consecuencias de la dictadura:

La anulación de los espacios públicos de debate, la expulsión de los intelectuales hacia el exilio, el silencio o la marginalidad, y la desaparición de cualquier proyecto colectivo, transformaron a las decisiones que debieron tomarse en cada caso en opciones individuales que no podrían ya medirse en un proyecto político futuro, sino más bien desde los estrechos límites con que una ética personal podría enfrentarse al avasallamiento de la dignidad. Podríamos decir que gran parte de los debates entre los que se fueron y los que se quedaron oscilan entre la ética— asociada a decisiones individuales—y la política— asociada a proyectos políticos de futuro—(58).

En este sentido, la actitud ética como una forma de abordar lo político no con un fin militante o colectivo sino reflexivo e individual donde, y ante la inoperancia de los absolutos ideológicos (la revolución, la democracia), la reflexión es llevada a cabo desde los bordes. Así, ya no desde supuestos absolutos de bien y mal, sino desde los límites entre el bien y el mal. La actitud ética cuestiona los fundamentos de esos absolutos en la

manera en que operan y se construyen como discursos lo que conlleva, inevitablemente, a una reflexión sobre la forma en que el sujeto interviene en dicha construcción. Esta actitud ética es autorreflexiva<sup>11</sup>.

Ese carácter autorreflexivo de la intelectualidad ética no es meramente coincidente con la forma en que el escritor de fines del siglo XX aborda su profesión. Para Aníbal González, la ética de la escritura del escritor contemporáneo ha desplazado la preocupación moral de su responsabilidad social como intelectual, determinada por ideologías, por la reflexión sobre las implicaciones morales que su trabajo como escritor tiene a nivel social (111). Es decir, reflexiona acerca de su ocupación o trabajo y sobre cómo con éste interviene públicamente, así como acerca de los alcances y las

---

11. Debo aclarar dos nociones negativas que se desarrollan sobre esta postura ética precisamente por su carácter autorreflexivo. La primera, es que ésta fue entendida durante los setenta como la actitud del que no quería tomar una posición política, de derecha o de izquierda (57). Y la segunda tiene que ver con la propagación del sentimiento culposo en la población civil durante la posdictadura por haber “permitido” lo que pasó. Esta idea, como lo ve el mismo Piglia en *Crítica y ficción*, corresponde a una de las narrativas de control del Estado (105-6). No es extraño que esa noción de ética culposa esté relacionada con la noción de transición a la democracia. Para Avelar durante la posdictadura hubo una tendencia ideológica conservadora estatal, en complicidad con las Ciencias Sociales, que consistió en oponer los términos autoritarismo y democracia en el Cono Sur, donde el primero habría sido ejercido por la burocracia estatal y la segunda se la relacionaba con el porvenir capitalista. Es decir, se desvinculaba al autoritarismo de intereses capitalistas y se lo definía con relación a una clase burguesa (reemplazable) y al estatismo económico (solucionable) (45-48). Con esto, Avelar llega a varias conclusiones importantes. Por un lado, que las dictaduras son producto del mismo sistema capitalista que promueve la democracia, por otro lado, que lo que se popularizó como “la transición democrática” consistió más bien en una transición del Estado al Mercado y, finalmente, que dicha transición se produjo durante las dictaduras. La noción de culpa colectiva instalado como discurso civil desde el Estado viene a reafirmar esa antinomia conceptual desde el efecto conjurador inherente al concepto de culpa. Sentirse culpable por haber sido cómplice de un grupo depredador que ya no está, que fue desposeído del poder, garantizaría no sólo la redención del culpable al siguiente mundo (el de la democracia) y su participación activa en ésta, sino que además refuerza la idea de la división entre un sistema y el otro, entre un mundo y otro, entre una época y otra, entre autoritarismo y democracia. Debo acotar que, si bien el ejercicio intelectual ético sobre la política que intento definir es autorreflexivo, *no consiste* en un otorgamiento de culpas individuales por los hechos del régimen sino más bien en la reconstrucción del campo intelectual—el fin del compromiso—y en el cuestionamiento de discursos absolutistas—revolución, democracia. Al respecto, la reflexión ética en la posdictadura estaría lejos de idealizar la democracia—aunque haya sido una tendencia popularizada—y apuntaría, más bien, a ver la falencia de lo que con ésta se enuncia. Así, la democracia, como proyecto estatal hegemónico, no sólo no resuelve las desigualdades e injusticias sociales, sino que las genera, profundiza y perpetúa con el afianzamiento cada vez más fuerte del libre mercado en América Latina (De Diego 50, 62). En última instancia, como lo anota Avelar, la democracia como parte del mismo sistema económico que sustentó las dictaduras del Cono Sur.

consecuencias de sus intervenciones. Un eje sobre el que el escritor ético reflexiona es su relación con el mercado y/o con los medios de comunicación. Otro es la crítica literaria y/o el periodismo. Encuentro que esta reflexión no es ajena a los escritores del boom, como en el caso de Vargas Llosa, pero que en su caso es encubierta o por su voluntad de compromiso político en una primera instancia, o por su inscripción en una tradición muy fuerte de escritores que encubren su relación con el mercado, en una segunda instancia<sup>12</sup>. Sin embargo, veo que con Ricardo Piglia, esta reflexión se expresa más abiertamente tanto en sus intervenciones públicas como en la figura del escritor como crítico literario que propone en su narrativa. De hecho, sostengo que la representación del crítico literario, que es la personificación de un ejercicio metaliterario ya presente desde Macedonio Fernández atravesado por reflexiones sobre el mercado en sus diferentes ramas (academia, publicidad, editoriales), no podría sostenerse sin la aceptación abierta por parte del escritor de su relación con el mercado. Esto no sólo por la forma en que está planteada esa plaza: un cargo que requiere labores específicas—enseñanza, servicio, investigación—determinadas por un horario, unos *deadlines* y un sueldo, sino también por los medios en los que se desarrolla: la universidad, las publicaciones especializadas o culturales, las editoriales académicas o comerciales.

## **2. El crítico literario**

Estudiar la figura del crítico literario en Hispano América, en la literatura o no, requiere de la observación de dos campos laborales que se entrecruzan aunque diferentes: la academia latinoamericana y la norteamericana. En los Estados Unidos la literatura

---

12. Jean Franco en “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas” habla sobre los límites que los escritores del boom tienen con esas narrativas populares y mediáticas y cómo los escritores del posboom, como Puig, las usan con mucho más éxito en sus obras.

latinoamericana no se formaliza como programa de estudio sino hasta la década del setenta pese a que hubiera interés y se adelantaran trabajos historiográficos, como los estudios de Mariano Picón-Salas, Pedro Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert en la década del 40 o la apertura de LASA en la década del 60 (Cruz 93, Adorno 454-58). Antes de los setenta, las universidades estadounidenses que contaban con programas de estudio/enseñanza del español se dedicaban sobre todo al estudio de la literatura peninsular (Cruz 92). Sin embargo, suceden varias cosas de orden político en los dos lados del continente que ayudan a que se dé el asentamiento de los estudios literarios latinoamericanos en Estados Unidos. Por un lado, a partir de la Revolución Cubana, la Guerra Fría y las dictaduras del Cono Sur muchos escritores<sup>13</sup> latinoamericanos se exilian en los Estados Unidos empleándose en universidades como profesores de literatura (Cruz 92). Estos escritores traen intereses políticos no sólo por el área privilegiada de estudio del momento—el boom—que pone en escena la cuestión del compromiso intelectual, sino también por el momento histórico en el que se inscriben y del cual son partícipes. Por otro lado, el reclamo de estudiantes de origen latinoamericano por la apertura de programas que los pensara como sujetos de estudio, además del creciente interés en los 70 en el feminismo de la segunda ola así como los estudios étnicos, hicieron que los estudiantes perdieran interés en los estudios peninsulares tradicionales<sup>14</sup> enfocándose en los latinoamericanos (94). Los intereses en áreas no tradicionales de estudio del momento

---

13. Entre ellos, Saúl Sosnowski, Tulio Halperin Donghi, Hugo Achugar, Fernando Alegría, Antonio Benítez Rojo, Ariel Dorfman, Juan Armando Epple y Antonio Skarmeta (Cruz 96).

14. Los departamentos de español, donde el fuerte eran la literatura medieval, del siglo de oro y moderna peninsulares, perdieron considerablemente el número de estudiantes inscritos en los 70. Sin embargo, la adición de literatura latinoamericana a los programas de Español que atrae a muchísimos estudiantes en los 80 y 90 también revitalizan los estudios peninsulares gracias al enfoque de los estudios feministas (94).

surgen, paradójicamente, de la agenda de fomento anti-comunista y desarrollo capitalista en América Latina que los Estados Unidos impulsa con becas (Fulbright Hays, Rockefeller) para los estudios latinoamericanos. De ello resulta un inusitado interés en los estudios coloniales en los 40 y 50 y desemboca en estudios postcoloniales y precoloniales en las décadas del 70 y 80 (Adorno 464, 454).

El estudio de la literatura como área independiente del legal, se institucionaliza en la universidad a finales del siglo XIX con la apertura de las facultades de filosofía y letras (Ramos 58-62, Rama *La ciudad* 119). Sin embargo, no es sino hasta la década del 50 que se da “el surgimiento de una disciplina específica—crítica literaria—con pretensiones de cientificidad” (Aguilar 685). Para Mirta Varela, el académico como figura intelectual parece ser irrelevante en las décadas del 60 y 70 por la exigencia del compromiso político de la época (777). Sin embargo, encontramos su origen en la figura del “literato” que opera desde la profesionalización del escritor y que desde entonces se mueve en dos ámbitos: en el de su área de especialización y en el de la política (Rama *La ciudad* 134). El término “literato” designa un sector muy amplio de escritores que además de escribir literatura, piensan la política, mientras que al crítico literario lo define el carácter científico de su trabajo, es decir, el ejercicio de la investigación de la literatura que sólo es posible en la Universidad—su espacio de profesionalización por excelencia. Estaríamos hablando, esencialmente, de la diferencia entre el intelectual y el experto, entre la universidad humanista, moderna, y la tecnócrata, posmoderna (Avelar, 67, 69). Sin embargo, teniendo en cuenta que, dentro del mismo espacio universitario, emerge lo que Rama da en llamar “la generación crítica” o Avelar la “crítica intelectual”, habría que señalar que, y pese a “la victoria definitiva del experto sobre el intelectual”, la figura del

intelectual sigue operando *en* la figura del crítico literario (159-195, 69-70). Ya no como quien articula un discurso espiritual ni posee un estatus social sino como quien “subsiste residualmente como especialista académico” (Avelar 70).

Esa subsistencia residual cesaría en el momento en que se aborda la figura del crítico literario como figura puramente especializada del ejercicio metaliterario del “literato”—como quien se encarga del análisis literario que el escritor o el estudioso de la literatura hacía de forma no científicista: es el paso del ensayismo a la crítica literaria legitimada en la investigación y en la teoría literaria. No obstante, seguirá operando la voluntad de pensar la política desde la literatura del “literato” en el crítico literario, lo que Aguilar denomina: “intelectuales de la literatura” (685). Así, en la relación entre el oficio y la política que Rama vio encarnada en la “generación crítica” y que Avelar ve en los egresados universitarios que, ante el desarrollismo mercantil y la experticia profesional, desarrollan una “crítica intelectual”. La diferencia entre tecnócratas e intelectuales *en el ámbito universitario* la señala Piglia en *El camino de Ida*. Los primeros son los académicos de las ciencias exactas: “la *intelligentzia* tecnológica del capitalismo criminal (...), sus responsables conceptuales (...), sus ideólogos (...), los científicos enloquecidos con sus máquinas infernales y sus prácticas biológicas” (264). Los segundos son humanistas, como Emilio Renzi, que se encargan de descubrirlos, de desnaturalizar sus prácticas y sus discursos.

La figura del intelectual posmoderno, del “intelectual de la literatura”, la encuentro operante en el crítico literario universitario altamente profesionalizado pero que interviene, desde su disciplina misma, en temas otros, como la política o la cultura. El intelectual de la literatura, de acuerdo con Aguilar, surge en los 50 sobre todo por el

aterizaje de las Ciencias Sociales en la Universidad y de la cientificidad de la literatura (685). El intelectual de la literatura, de acuerdo con Aguilar, utiliza su discurso de estudio o de especialización en dos vías. Por un lado, para legitimar su intervención pública en temas de coyuntura, y por otro lado, para construir narraciones de identidad nacional. Pero además, sugiero que la figura del intelectual de literatura es constituida como tal no sólo por intervenir públicamente en temas otros a los de su especialidad sino también y sobre todo porque reflexiona sobre su profesión como crítico literario.

Si bien la figura del crítico literario parece operar desde los 50, concuerdo con Varela en el sentido de que no es sino hasta los 70, y de ahí en adelante, que se visibiliza públicamente no sólo en los productos culturales de la época (el caso de “Nombre falso”, por ejemplo) sino también como área posible de la profesión de escribir (ya no sólo el periodismo, digamos). De ahí que, propongo, la crítica literaria comience a ser pensada como discurso legitimatorio de la figura del escritor profesional de la posmodernidad. Con esto sugiero dos cosas. La primera, que la importancia discursiva de esta figura es tardía, con relación al momento en que aparece en la esfera real, porque se establece un discurso deslegitimatorio sobre el crítico literario articulado por escritores que ven sus obras criticadas, en muchos casos destruidas, por dichos críticos. Tal discurso asegura que los críticos literarios son escritores frustrados, como se menciona en “Nombre falso” (145-6).

Mi segunda sugerencia tiene dos partes. Por un lado, noto que la crítica literaria se articula como área de estudio *independiente* de la escritura literaria. Es decir, el ejercicio de la crítica literaria no está necesariamente supeditado al de la creación literaria por el mismo hecho de que la universidad especializa en esa área—aunque en la tradición

letrada latinoamericana hayan sido los mismos escritores los teóricos de sus propias poéticas (como en los casos de Vargas Llosa, Piglia o el mismo Macedonio Fernández). No obstante, y por otro lado, encuentro que, de forma similar al periodismo para la primera mitad del siglo XX y parte de la segunda, la crítica literaria se relaciona con la creación literaria como discurso legitimador en las últimas cuatro décadas latinoamericanas. Esto porque, aunque área independiente, desde la institucionalización de los estudios literarios, el paso de escritores de literatura por departamentos de estudios literarios, como profesores o estudiantes, en universidades de América Latina o Estados Unidos e inclusive Europa, ha sido altísimo (Cruz 92)<sup>15</sup>. Esta nueva experiencia laboral del escritor profesional se ha manifestado en obras literarias con la figura del crítico literario y con reflexiones en éstas no solo de tipo metaliterario sino también metacrítico. Así, el personaje del crítico literario como la representación del especialista en letras que investiga sobre su campo de experticia como trabajo de tiempo completo y del cual se remunera, a la vez que reflexiona sobre el ejercicio del poder y sobre su profesión.

Esa relación entre escritura de ficción y de crítica especializada, que se desarrolla con bastante éxito en la academia norteamericana, que además de recibir a escritores exiliados de dictaduras de izquierda y de derecha, también se populariza como plaza laboral estable para críticos literarios latinoamericanos, me ha sugerido una de las preguntas de este capítulo: cómo la crítica literaria es articulada como estrategia discursiva legitimadora de los escritores de fin del siglo XX en Hispano América y de sus obras y a la vez como medio reflexivo sobre su profesión. Legitimación profesional e

---

15. Hay muchos casos donde a la vez que son escritores de literatura son críticos literarios. Algunos pocos ejemplos: Ricardo Piglia, Cristina Rivera Garza, Juan Álvarez, Alejandra Jaramillo, Juan Villoro, Yuri Herrera, Sylvia Molloy, Diamela Eltit.

intelectualidad ética en una época donde los medios masivos han democratizado a la sociedad a tal punto que se duda de la pertinencia del intelectual y donde la crisis de las ciencias humanas y sociales a nivel mundial, reflejada en la falta de apoyo económico para investigaciones, no sólo parece ser financiera sino también de enjuiciamiento sobre su pertinencia y actualidad. Esa pregunta tiene en cuenta los cuestionamientos a la pertinencia del intelectual y de las Ciencias Humanas. Sugiero que la respuesta yace en la pregunta por la *utilidad* del trabajo de escribir. Como lo propone Aguilar, hay una necesidad de los intelectuales de la literatura contemporáneos y es la de “legitimar la pertinencia de su saber y la importancia de su objeto” (688). Por la forma del policial, sugiero que el género da respuesta a la pregunta por la utilidad de la profesión de la literatura.

## **2.1 El boom del neopolicial**

El policial de los 70 y 80 suramericano fue un terreno fértil para representar la figura del escritor profesional, desde el periodismo y la crítica literaria, y para desarrollar la intelectualidad ética de la generación de la posdictadura. Esto no sólo por la representación recurrente de la figura de escritor (periodista y crítico, especialmente) en este tipo de novelas, sino también por la función con la que se dota al personaje—un investigador que debe buscar algo importante—, y por el carácter metaliterario y *metacrítico* de sus reflexiones. Su búsqueda, además, termina siendo ética en tanto reflexiona sobre el ejercicio del poder—estatal y literario— y sobre su profesión. De ahí que en este capítulo me dedique al análisis del policial y de la representación del crítico literario y no al de los otros subgéneros narrativos recurrentes del posboom, como el testimonio o la novela histórica, o al de otras figuras detectivescas recurrentes en el

género, como el periodista o el policía, entre otras (Pellón 282).

El modelo del policial que se produce en la Argentina de los 70 y 80 es el del hard-boiled o novela negra o dura (Padura 40, Simpson 22, González “La evolución” 253)<sup>16</sup>. De acuerdo con Simpson y González, en los 70, durante la última dictadura, la serie negra sirvió para, subrepticamente, criticar el abuso de poder de la represión y su violencia totalmente invasora (52, “La evolución” 254). De acuerdo con Gail González, para despistar a los censores, las obras estaban “llenas de complejidades, de matices de color gris, de preguntas sin respuesta” (253). Así, la novela negra escrita durante el régimen se presenta como un contra-discurso (abierto) al discurso oficialista que era unilateral en su polarización de bandos (254). La excepción a este tipo de literatura, digamos, encubierta, sería *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia. El policial producido durante la dictadura, por el tipo de policía represora y nada analítica del

---

16. No obstante, el género comienza a producirse en los 30 y 40 con escritores como Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, y tal producción se hace con el modelo clásico o de enigma (Padura 37-8, Simpson 21-2). Contrario a lo que pasó en Estados Unidos, donde el género fue leído como literatura popular y menor, en Argentina el policial de esta época fue literatura de élite para una audiencia educada y culta y se lo utilizó con dos propósitos en los 40 y 50 (Simpson 34). Por un lado, como ejercicio erudito lingüístico y filosófico y, por el otro, para marcar una diferencia social entre la alta clase media, culta y educada, y la baja que estaba interviniendo políticamente de forma activa gracias al ascenso del peronismo al poder (Padura 37, Simpson 34, 35). Las novelas de enigma oponían simbólicamente, a través del uso de la parodia y la sátira, los valores del populismo y el nacionalismo a los de la aristocracia letrada, a través de la reafirmación de un arte puro, elevado y apolítico, alejado de la esfera real o del “disorder” de las clases populares (Simpson 35, 38). Don Isidro Parodi, por ejemplo, no sólo consumía productos baratos de las clases populares, sino que además se lo representaba como una caricatura del investigador que encuentra lo que busca gracias a la intuición y no al ejercicio de la lógica (Padura 39). Es por esto que, a fines de los 40 y principios de los 50, cuando aparece en el país el hard-boiled, autores nacionales del policial clásico lo deslegitiman no sólo por su apariencia desordenada sino también por sus explicitaciones críticas e ideológicas y por su apuesta a la verosimilitud (Simpson 43, Padura 40). A partir de los 50 la novela dura se populariza sobre todo como arma para ejercer crítica social y política; *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh es paradigmática en esta línea (Simpson 44, 45). La novela negra argentina busca mostrar las dimensiones psicológica y sociológica de la violencia estatal (corrupción, política, etc), y busca cuestionar más que explicar o solucionar (Padura 41, Simpson 48, 50). La perspectiva sobre el género, entonces, cambia y la novela negra llega a mostrar y a criticar, de forma similar a como la clásica lo hizo con la clase popular, la vacuidad y superficialidad de la clase alta (Simpson 52). También la perspectiva sobre la función del crimen cambia: “If crime is depicted in the puzzle-type work as an aberration from, or a disruption of a basically orderly society, the *serie negra* text, on the other hand, challenges that vision by presenting crime as a symptom of a disordered society and as part of a system that fosters criminal activity” (46).

contexto, no tenía un policía o investigador privado como protagonista (Padura 37, González “La evolución” 255). El género tampoco estaba interesado en encontrar al criminal sino en indagar la fuente de violencia que era la gubernamental (González “La evolución” 258). La utilidad del hard-boiled en este contexto consiste en la misma utilidad que tiene la escritura crítica profesional: es una búsqueda cuyo objetivo más importante es la reflexión de los hechos y no el señalamiento de un criminal. Para la crítica literaria la investigación, la búsqueda, adquiere importancia y legitima su existencia porque en ella se lleva a cabo la reflexión humanística, que es lo que la sustenta. Pese a su cientificismo ese es su fin; contrario a lo que pasa en las ciencias exactas cuyo objetivo principal es el resultado verídico.

El policial de la posdictadura, denominado neopolicial, también tiene el objetivo de indagar la fuente de la violencia (neoliberal secundada por el Estado), hacer un ejercicio de memoria sobre lo que pasó en la dictadura y abrir debates sobre el ejercicio de poder durante el régimen y la supuesta transición a la democracia (González “La evolución” 258, 261). Con relación a esto, hay dos características formales del neopolicial argentino relevantes para este estudio. Primero, la ausencia de héroes o “grandes” narrativas, lo que constituye para Gail González un indicador de que las posibilidades sociales se acotan a “pequeñas redenciones personales” (261). Segundo, pese a que la posindustrialización no llega a América Latina, algunas características de la posmodernidad artística son adoptadas en el neopolicial: modelos de la cultura de masas, parodia de las estructuras de la novela, creación de estereotipos, discursos populares y marginales, eclecticismo, pastiche, mirada burlona y desacralizadora sobre el enigma, fragmentación y paradoja (Padura 41, González “La evolución” 254).

De acá se desprenden varias cosas en cuanto a la intelectualidad ética de la posdictadura. Por un lado, que el policial, así planteado, es un espacio para la reflexión sobre el poder y, por otro, por ser él mismo discurso de poder al criticar lo social e imitar la crítica, se convierte en un espacio para la reflexión metaliteraria y metacrítica. Cuando en “Nombre falso” se reflexiona sobre lo “meta”—crítico y literario— también se da una reflexión sobre el poder, no en el sentido estatal, como en *Respiración artificial* o *La ciudad ausente* (1992), sino en el sentido literario.

Visto desde Foucault, en América Latina el policial clásico o hard-boiled no cumple con la función de separar al pueblo, como sujeto moral, ni a los ricos de la delincuencia (“Criminalidad” 20). Tampoco cumple con la función del planteo del juego de reglas a reproducir o a infringir por el autor que, a través de su héroe suspicaz y perspicaz, demuestra su gran inteligencia sobre el lector<sup>17</sup> (Caillois 1-12, Narcejac 107,

---

17. El policial es leído como un juego formal de reglas, pese a las variantes estético-históricas del género (policial clásico, novela negra, de suspenso, de espionaje) que mantiene algunas características o de dichas reglas. Resumiéndolas: Primero, hay dos personajes clave: el detective y el criminal. El primero usa la lógica y la razón para descubrir al criminal, sus motivos y el modo en que lleva a cabo su crimen, usualmente un asesinato (Caillois 1-12). El propósito del detective no es tanto desenmascarar al criminal como explicar lo imposible, el enigma (1-12). El criminal, por oposición, encarna la locura, lo irracional. Segundo, hay un crimen. Éste, para que se lleve a cabo el propósito científicista del policial, es enigmático, “irracional y perturbador” (Narcejac 105). Éste es lo que ocasiona el misterio y, en algunos casos, el miedo en tanto que éste lo produce lo que no se conoce (Boileau-Narcejac 20-34). Es por esto también que, por un lado, el criminal encarna lo irracional y, por otro lado, pese a su locura, sus acciones se pueden leer en indicios, en sus huellas: se deducen porque obedecen a la lógica (25). Tercero, está la lógica, la razón, la deducción. Ésta se lleva a cabo en la estructura—que sería la cuarta característica—: un crimen, unas hipótesis, unos sospechosos, un ejercicio deductivo, el descubrimiento del criminal y de la inocencia de los demás (Caillois 1-12). La estructura es el ejercicio supremo de la razón a través de la deducción en el policial en tanto que ésta elimina lo azaroso e imaginario. La deducción es “antes que nada el relato de un caso que podría ser verídico” *así dicha deducción no sea “verdadera”* (Narcejac 27, 26). Otros elementos del policial que fueron pensados con la evolución del género son: el autor, el lector y los motivos del criminal, para cometer el crimen, y del detective para llevar a cabo la investigación. El autor es el artífice de todo lo mencionado anteriormente, pero sobre todo, es quien escribe dos historias: la del criminal y la del detective (Boileau-Narcejac 27). El lector no es un receptor puramente pasivo sino que hace las veces del detective por el ejercicio racional que lleva a cabo tratando de deducir quién es el criminal y de adelantarse al final de la novela. En este sentido el lector y el detective son compañeros de investigación, no obstante, muchas veces pueden ser enemigos en tanto que el autor busca confundir al lector (Narcejac 107). Los motivos que llevan al criminal a cometer su crimen pueden variar entre: la venganza, el interés personal, el miedo, la defensa personal o “*el amor al dinero*” (Caillois 1-12). Los motivos del detective

Boileau-Narcejac 44). No es el relevo del lector al rol del investigador, aunque el lector debe tener un papel muy activo descifrando, relacionando, analizando, para que el policial cumpla con su función crítica (Deleuze 29, 30, Mc Luhan 27, 29, Narcejac 107). El uso que se le ha dado al policial en el Cono Sur ha sido desde sus inicios de crítica social: en sus inicios al populismo, más adelante a la clase alta y al poder. Ahora bien, “Nombre falso”, estrictamente hablando en términos temporales, no es un texto posdictatorial. Sin embargo, “Nombre falso” pone en cuestión el saber y la duda como fundamentos de la modernidad y las narrativas que legitimaron dichos fundamentos, lidia con esa crisis epistemológica en la representación paródica de la imposibilidad representacional del símbolo, habla de la reconstrucción del campo intelectual (compromiso a ética) y de la voluntad autoreflexiva del crítico literario como escritor profesional. No hay que olvidar, además, que la poética pigliana hecha de esa transición epistemológica y rastreable en “Nombre falso”, no es un producto posdictatorial sino un proceso de años de formación que atraviesa su obra desde *Jaulario* (1967) hasta *El camino de Ida* (2013).

### **3. Metacrítica y ficción**

“Nombre falso” es publicado en 1975, un año antes del último Golpe de Estado que se da en Argentina. Técnicamente, el relato es un texto pre y no posdictatorial. No obstante, sostengo, la poética y la intelectualidad ética que Piglia desarrollará a lo largo de su carrera así como el cambio de mirada sobre la modernidad y de intelectualidad es rastreable en “Nombre falso”. Es decir, en el relato ya aparecen reflexiones de tipo estético sobre: la relación entre la transgresión (plagio, robo, criminalidad), el discurso

---

pueden ser los mismos, pero siempre va a haber un tipo de remuneración por su trabajo. El género policial es, como lo ven Boileau y Narcejac, lucrativo (57).

crítico y la tradición literaria nacional, así como el policial como género idóneo para desarrollar dicha relación. También reflexiones de tipo ético sobre: el poder de las narrativas del poder y la propuesta de que dicha reflexión debe hacerse desde la literatura y no desde la militancia política. Como lo ve Edgardo Berg,

la poética de Piglia puede ponerse en correlación con el modelo foucaultiano de archivo como < sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados >. El archivo sería, entonces, un campo de enunciación extremadamente poroso e inestable; y, como zona de contacto de registros y articulación de enunciados múltiples, genera la intriga y pone en funcionamiento la maquinaria narrativa (215).

En *Crítica y ficción*, el compilado de entrevistas y artículos cortos sobre literatura de Ricardo Piglia, publicado en 1986 y reeditado con ampliaciones en 2001, se dibuja la poética del autor desde la que reconstruye la tradición literaria nacional. La base de esta reconstrucción es poner en diálogo a dos autores leídos históricamente desde sus diferencias: nacionalizar a Borges y ubicar a Arlt en el centro del canon argentino, ponerlos en relación (44, 49). El tejido poético pigliano tiene dos relaciones de tensión que se entrecruzan y que resultan en lo que para Piglia es la tradición literaria argentina. Por un lado, está la tensión entre la propiedad intelectual y su transgresión: “Piglia afirma la imposibilidad de pensar la nación (lo mismo, lo propio) sin la alteridad que la sostiene”, asegura Avelar (“Máquina” 189). Desde Sarmiento hasta Piglia pasando por Borges y Arlt, entre otros, se da lo que para Piglia es un ejercicio de lecturas mal hechas de otros textos. Estas lecturas se reproducen en una literatura nacional plagada de citas, traducciones, etc. Ese carácter plagario lo determina la condición privativa que yace sobre los textos que se apropian, una de las funciones del autor en términos foucaultianos (1622-1636). Para Piglia,

esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en la literatura? (68).

Por otro lado, está la tensión entre la realidad y/o crítica y la ficción. Para Piglia la ficción trabaja con la verdad para construir algo que no es ni verdadero ni falso, mientras que la crítica:

trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera. (...) Y convencer a los demás que es verdad lo que dice. La ilusión de objetividad de los críticos es por su puesto una ilusión positivista (13).

No obstante esta diferencia, en cómo la crítica y la ficción abordan la verdad, Piglia encuentra elementos ficcionales en la crítica, “la crítica como forma de relato” que resuelven esa tensión (15). En esa línea de la ficcionalización de la crítica, ésta es leída por Piglia, por otro lado, “como una variante del género policial” (15).

Para Piglia el policial es un género narrativo que formalmente se asemeja al discurso crítico en varios aspectos: se busca algo, el detective y el crítico son los que lo buscan, son narrativas positivistas, etc. De esta forma, el policial no sólo encarna la misma tensión que hay entre la crítica y la ficción sino que también es el género donde la tensión entre propiedad privada y su transgresión tienen cabida. En el policial, Piglia se ubica dentro de la tradición que está reconstruyendo. Estas relaciones encuentran resonancia, a su vez, en otra tensión que caracteriza al género y que consiste en una historia que se cuenta y otra que se silencia: “he tratado de construir mis relatos a partir

de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga” (54). En esa dinámica de lo que se dice y lo que no el rol activo del lector, que encuentra antes del final o a la par que el investigador, se hace imprescindible.

Por otro lado, hay una relación entre el policial y la crítica que Piglia no menciona pero que en su carrera se presenta como constante. Ambos son discursos que lo han profesionalizado en dos sentidos: en el de la creación literaria y en el del trabajo remunerado. Tanto el policial como la crítica son discursos que Piglia usa en su producción ficcional, que lo profesionalizan como escritor de narrativa. Pero además, el policial lo ha especializado como editor, cuando dirige la serie la *Serie Negra* de novela policial en Argentina, mientras que la crítica lo ha especializado como profesor de crítica literaria y de literatura, es decir, como crítico literario. Trabajo que realizó, no hay que olvidar, en la academia norteamericana.

De la tensión entre realidad y ficción se desprende su conocida hipótesis sobre el poder estatal: el Estado es productor de narrativas criminales ficcionales (25). Así, leemos:

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato “médico”: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror (105).

Por otro lado, el ejercicio de intelectualidad ética que lleva a cabo tiene otro aspecto: la auto-reflexión sobre la crítica literaria como discurso de poder y sobre el

trabajo del crítico literario. Es decir, su reflexión ética sobre el poder no sólo se enfoca en los discursos estatales sino también en el de la crítica como narrativa positivista. Su ejercicio ético de reflexión sobre la crítica, entonces, es metacrítico. Encuentro que desarrolla dos líneas metacríticas: primero, la que revela la intervención de los intereses personales y/o sociales del crítico en su ejercicio profesional: “Se ve por supuesto ahí con una claridad nada común el carácter ideológico y social de la lectura. Todo crítico escribe desde una concepción de la literatura (y no sólo de la literatura) y a menudo su esfuerzo consiste en enmascarar la trama de intereses que sostiene su análisis” (56). Muchas veces esos intereses, que pueden ser puramente profesionales en su sentido más pragmático, tienden a imponer contextos, conceptos, ideas preestablecidas sobre la literatura, por lo que la reflexión sobre ésta tiende a abordarla como un engranaje: “La crítica tiende a ver a la literatura como un síntoma, como un síntoma de otra cosa. La literatura no es un síntoma de otra cosa” (174).

De ahí se desprende, y segundo, la organización que la crítica impone a la literatura y la especialización del trabajo por la que el crítico aboga:

hay una resistencia bastante generalizada a considerar los trabajos críticos de los escritores en el marco de la crítica. Los críticos defienden su profesión, podríamos decir, defienden la división del trabajo, miran con cierta distancia la intervención crítica de los escritores, que siempre es arbitraria vista con la perspectiva de la crítica académica. Y eso quiere decir que la lectura no obedece a la lógica normativa de las modas teóricas que organizan el corpus y los debates de la crítica (152).

Estas imposiciones discursivas y profesionales que la crítica ejerce sobre la literatura, conducen a otro campo de reflexión: el mercado literario. Éste no solo impone sus reglas de privatización que reconocemos con las leyes de propiedad intelectual, sino que también le impone a la literatura su prioridad: la circulación activa de libros, la venta.

Sin embargo, Piglia nota que la circulación y la producción o escritura son dos cosas que no siempre coinciden:

Cualquier marxista sabe que no se debe confundir la producción y la circulación. Son dos formas incompatibles y en esa diferencia se asienta toda la paradoja del valor. La sociedad por supuesto hace de cuenta que esa diferencia no existe y mira todo desde la superficie del mercado. (...) Me gusta ese ejemplo de escritor [Macedonio], el tipo que se pone fuera de circulación y trabaja tranquilo y sigue sus propios ritmos. El escritor que no piensa sus libros según el modelo del cliente al que hay que satisfacerle una demanda, sino según el modelo del lector que está buscando siempre un texto perdido en la maraña de las librerías (135-6)

Esta crítica al mercado es reforzada desde el valor que Piglia encuentra al corte con lo real para que se dé el espacio propicio para la producción, para la escritura: “Creo que las condiciones ideales son las que se han convertido en mitos generalmente denostados, como son <la torre de marfil> y <la isla desierta> que expresan bien el hecho de que es necesario un corte con lo real, si es posible un corte espacial, para que se pueda producir ese paso por el que cuando uno escribe es siempre otro” (138). Interesantemente, Piglia resignifica desde la profesión estas figuras, que históricamente han estado relacionadas con la concepción del arte por el arte y a la del escritor enajenado de la realidad social, política y económica. En última instancia, a la del escritor que no se somete a las reglas del trabajo pago ni que se remunera de éste:

La fantasía de la isla desierta o de la torre de marfil son ilusiones bastante legítimas que tienen, yo diría, todos los escritores. Un lugar tranquilo para escribir fuera del mundo. La disciplina, ciertos horarios de trabajo son formas, creo, de elaborar y resolver la contradicción con todas las cosas que uno podría estar haciendo en el momento de sentarse a escribir, que siempre es un momento difícil, que se trata de postergar (19).

El mercado, como la crítica, se erige en un discurso de poder del mundo literario que trata de determinar el valor de la obra de arte. Es por esto que, como discursos de

poder a la vez que ficcionales, Piglia es altamente consciente de la importancia que los dos ejercen en la literatura a nivel creativo y a nivel profesional: “me parece que hay que mantener con la crítica la misma relación que se mantiene con el mercado. Interés por los efectos de [éstos en] lo que uno escribe, pero a la vez distancia e independencia” (98). Es por esto que en “Nombre falso” tanto la crítica como el dinero, centro articulador del mercado literario, son sus objetos de reflexión privilegiados y desde los cuales articula la legitimación profesional e intelectual de la figura del escritor así como su reflexión ética sobre la profesión.

#### **4. Falso homenaje: “Nombre falso”**

Hay una oposición pigliana famosa entre sus personajes principales. El escritor es el criminal y el crítico el detective. Del mismo modo, se puede notar que hay dos tipos de personajes en la obra de Piglia: los Renzi y los Kostia o los Piglia y los Tardewski. Los amateur y los experimentados, los de futuro profesional y los fracasados, los legitimados en una profesión (el periodista Emilio, el crítico Ricardo) y los que legitimados en la experiencia saben (de literatura, del Estado), los legitimadores y los fraguadores. “Nombre falso” no puede ser más claro en cuanto a esto: Ricardo Piglia-personaje es el detective y Roberto Arlt-personaje es el criminal, mientras que Kostia es el demiurgo que todo lo fragua y Piglia-personaje el escritor que legitima: una tradición, un escritor y a sí mismo.

“Nombre Falso” está dividido en dos partes. La última, titulada “Apéndice: <Luba>” es el plagio de Arlt-personaje presentado como el resultado de la pesquisa de Piglia-personaje: el gran inédito arltiano. En “Luba” se cuenta la historia de un anarquista en plena huída que se enamora de la prostituta Luba, cuyo nombre resulta ser falso, como

el del autor del cuento y como el del anarquista—lo que le da el título al relato. La primera parte, titulada “Homenaje a Roberto Arlt”—donde las relaciones entre el criminal y el detective y entre el fraguador y el legitimador pululan—, cuenta cronológicamente todo el proceso de la pesquisa desde el inicio hasta la publicación de “Luba”. Así, el personaje crítico comienza el relato contando el motivo de su búsqueda: una edición de homenaje a Arlt, de la que fue encargado, por el trigésimo aniversario de su muerte, y el objeto de análisis: un cuaderno donde Arlt llevaba un diario. En la primera sección de esta parte se cuenta lo que hay en dicho diario: un esbozo de novela, notas sobre anarquismo, menciones del relato “Luba” (éste fue arrancado del cuaderno), notas sobre el procedimiento para hacer medias femeninas engomadas, notas sobre literatura. En la segunda sección se habla de un par de cartas, encontradas en el cuaderno que forman una breve correspondencia entre Saúl Kostia y Arlt-personaje, que prueban la existencia de “Luba”, y una anécdota narrada por Nacaratti (socio de Arlt-personaje en el negocio de las medias) sobre la amistad entre Arlt-personaje y Kostia. En la tercera sección se cuenta el encuentro entre Piglia-personaje y Kostia donde hablan de Arlt-personaje, sobre literatura y el robo, y donde el primero le paga al segundo por las hojas arrancadas del diario donde está “Luba” y la posterior publicación del cuento bajo la autoría de Kostia. En la última sección se narran las reflexiones de Piglia-personaje sobre por qué Kostia publica “Luba” bajo su nombre (ninguna da con la respuesta), su descubrimiento final del por qué (es un plagio de “Las tinieblas”) y, pese a esto, su publicación del cuento bajo la autoría de Arlt-personaje.

Las relaciones entre el crítico y el escritor y entre el fraguador y el legitimador son de tensión por las diferencias que se están estableciendo entre unas figuras y otras.

Sin embargo, cuando el crítico Piglia-personaje incurre en el delito, esas diferencias se relativizan. Por un lado, atendiendo a los postulados piglianos de que el crítico es un escritor frustrado o que el detective es un criminal en potencia, encuentro que esta diferencia habla de las tensiones discursivas (crítica y ficción, establishment y transgresión, lo que se cuenta y lo que no) que Piglia está representando constantemente (“Nombre” 145-46). Es por esto que, del mismo modo en que dichas tensiones se resuelven como narrativas mutuamente imprescindibles (la ficción está determinada por la crítica y ésta es una narrativa; la ley existe si hay transgresión y ésta se convierte en la tradición literaria argentina) la diferencia entre el crítico y el escritor, detective y criminal, se desvanece cuando Piglia-personaje incurre en el mismo delito de Arlt-personaje. Por otro lado, como propongo en este capítulo, el hecho de que Piglia-personaje esté incurriendo en el mismo delito que legitima a Arlt-personaje como parte de la tradición literaria argentina a través del uso de su discurso de especialización, la crítica literaria, está señalando los límites del poder conspirador de Kostia. Éste, sugiero, apunta a legitimar a Arlt-personaje como escritor argentino a través del poder discursivo del crítico literario. Sin embargo, no cuenta con que el crítico está autorizándose no sólo como legitimador sino también como escritor de esa misma tradición incurriendo en el delito arltiano.

#### **4.1 Arlt-Piglia: plagio y mercado para una tradición**

El plagio de Arlt-personaje no se convierte en crimen sino hasta el momento de la publicación de “Luba”. Es sólo en la publicación que la ley de la propiedad intelectual puede ser ejercida, y no antes, porque es ahí cuando la función del autor como propietario comienza a operar. Dicha ley, como lo explica Foucault, consiste en caracterizar la

existencia, la circulación y la operación de ciertos discursos (literarios, de mercado, profesionales, como es en el caso de este análisis) dentro de una sociedad (“Función” 1622-1636). Esa caracterización es dada por la autoría, es decir, por la figura del autor como objeto de apropiación. Esto porque, por un lado, el nombre del autor es un medio de clasificación de textos que se pueden diferenciar/relacionar de otros textos así como de regulación de los mismos de acuerdo con la cultura en los que circulan. Por otro lado, porque bajo el sistema de propiedad intelectual y de derechos de autor, al autor se lo puede “castigar”, por la autoría de algún discurso transgresivo (como el plagio), o premiar en tanto que éste puede disfrutar de los beneficios de la propiedad, por ejemplo, las regalías (1622-1636). Entonces, sólo en el instante de la publicación, Arlt-personaje se erige en el autor a la vez que en el plagiario de “Luba” en el sentido de la propiedad. De su autoría, no como propietario sino como apropiador, la figura de Arlt-personaje es articulada como medio para la clasificación (recordemos que las primeras lecturas críticas de “Nombre falso” leyeron “Luba” como original arltiano<sup>18</sup>) y regulación de su texto. En este caso, un texto que, por su carácter plaguario hace parte de la tradición literaria argentina. Así visto, solamente en la transgresión a la propiedad intelectual Arlt-personaje logra inscribirse en dicha tradición. Lo mismo para Piglia-personaje, sólo que éste hace otro recorrido: falsea el discurso crítico para narrar una historia. En ambos casos la transgresión a la ley implica el (re)establecimiento de dicha ley.

En *Crítica y ficción* Piglia asegura que el material del que está hecha la tradición literaria argentina es la transgresión a la ley de propiedad intelectual: citas, traducciones, plagios, repeticiones, imitaciones (68). Esto es representado en “Nombre falso” bajo la

---

18. Ver: Jitrik, Noe. “En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso* de Ricardo Piglia”.

idea recurrente de que el escritor es un criminal y de que la escritura es un crimen. A modo de indicios típicos de la novela policial, a lo largo del relato encontramos varias formas en las que se reitera esta idea. En cuanto a la relación entre crimen y escritura, tenemos: primero, cómo se equipara el crimen con lo sublime—que es una característica tradicional del arte, de la escritura. En el borrador que Arlt-personaje esboza en su cuaderno se lee:

Rinaldi le habla por primera vez de la belleza del crimen. Tendencia al dominio ilimitado y fe en la autoridad. Él se alegra de sentir ese poder. Se endeuda. Mejor: Rinaldi se empeña en prestarle dinero. La deuda crece. Orgullo desmedido y lucha contra claridad.

La deuda económica como un lazo de sangre. Rinaldi hace entrar en esa mente virgen la idea del crimen. No tanto la idea del crimen sino la idea de un canje natural entre la muerte y el dinero (105).

Segundo, cómo los crímenes literarios representan metonímicamente dicha relación. Así: el personaje anarquista de “Luba”, Arlt-personaje como escritor-criminal, Lettif (personaje que mata a su mujer en el borrador de la novela de Arlt-personaje) establece las relaciones entre su crimen y el del personaje de *Crimen y castigo* de Dostovievski, concluyendo: “La santidad: el antecedente <jurídico> de Raskolnikov” (114).

Tercero, bajo la nivelación de importancia entre el negocio, siempre delictivo, y la escritura. Es por esto que en el borrador de la novela de Arlt-personaje encontramos que uno de los núcleos de la trama es precisamente la ejecución de dos negocios ilícitos: el asesinato que Lettif va a cometer y el del seguro que tiene con su mujer. También es por esto que él parece darle tanto o más importancia al negocio de medias de goma que a su escritura. El negocio, en este caso, se presenta como una profesión de tiempo completo, y recuerda los postulados piglianos sobre los horarios del escritor y la forma de plantearlos

bajo las imágenes de la torre de marfil o la isla desierta:

Arlt se había asociado con el actor Pascual Nacaratti para explorar comercialmente la producción industrial de las medias. (...) Según Martina, Arlt llegaba todas las mañanas y se encerraba en el laboratorio hasta bien entrada la noche. (...) Había que verlo metido en ese galpón, muerto de calor, envuelto con un delantal de cuerina, fumando sin parar y hablando solo. (...) No pensaba en otra cosa. (...) Arlt estuvo yendo al laboratorio de Lanús casi todos los días, entre febrero y junio de 1942 (102).

Por último, en la falsificación. El anarquista está lleno de dinero falso, Rinaldi falsifica una fórmula para envenenar a Lisette, “Luba” es una falsificación de “Las tinieblas”. En todos los casos, la diferencia entre la copia y el original (crimen o escritura) se anula: “Es plata falsa, pero eso no importa: nadie va a notar la diferencia. Son perfectos: los hizo el más grande falsificador de Sudamérica. Nadie se va a dar cuenta”, le asegura el anarquista a Luba (185). Al anularse la diferencia, la falsificación se presenta como lo real de la literatura, así como lo es del crimen plagario. La falsificación, entonces, como vía de autenticidad: “imitar la letra de Napoleón, copiar los rasgos de su escritura para adquirir su carácter” (110). También como acto anárquico, como negación de la propiedad privada (Fornet 43). Pero sobre todo, como vía de afirmación de la existencia del original o de la propiedad privada.

La falsificación nos conduce al símil directo que se establece en “Nombre falso” entre el escritor y el criminal. Gran parte de la tensión entre Luba y el anarquista gira en torno a la definición de su pureza, que está dada por su anarquismo, los billetes falsos que carga, y la falsificación de su nombre. Su pureza como criminal es alcanzada de la misma forma en que el escritor logra su grandeza, su inscripción en la tradición. Kostia, defensor del plagio y único conocedor del material del que está hecha la literatura argentina, le asegura a Piglia-personaje cuando habla de Arlt: “Lea *El escritor fracasado*: eso es lo

mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones” (140)

Otra forma de establecer ese símil es a través del género literario. Así, nos encontramos con la historia del criminal Luis Castruccio quien, a principios del siglo XX, asesinó a su empleado para cobrar su seguro de vida. Fue condenado a muerte y se dedicó a escribirle cartas al presidente de esa época arguyendo su inocencia: “Al morir, en un hueco que había practicado en el muro de su pabellón, se encontraron más de 5.000 cartas, en las que, con leves variantes, repetía siempre lo mismo” (105). También sabemos que “En la cárcel, Lettif lleva un diario” y que recurre a otras formas de escritura para narrar su vida y su crimen (115). Tanto la carta de Castruccio como el diario y las otras formas escritas que usa Lettif coinciden en el relato autobiográfico que es un género literario. Son criminales que, en la escritura de éste, pueden ser considerados escritores.

Finalmente, el símil entre criminal-escritor no sólo se establece en figuras criminales que escriben literatura sino también en el *performance* que llevan a cabo. En el esbozo del personaje Rinaldi, éste debe tener “conciencia instintiva de superioridad” (107). Mientras que Luba le aclara al anarquista por qué pensó que él era escritor: “Usted parece, efectivamente, un escritor. ¿No le molesta eso? Los escritores son como usted. Primero manifiestan compasión y después se enojan cuando una no se arrodilla frente a ellos como ante un Dios. Son exigentes” (170). Dicho *performance*, que es llevado a cabo por criminales en “Nombre falso”, no es más que la naturalización discursiva de la superioridad del artista, del escritor.

\*\*\*

El dinero y el negocio en “Nombre falso” están en relación constante con lo criminal—de la tradición literaria argentina—; y lo criminal, a su vez, está en relación con lo sublime—del arte. Leído de otra manera: el crimen en “Nombre falso”, como clave en el establecimiento del arte y la tradición literaria argentina, es (o tiene que ver con lo) económico. Negocios donde se estafa o se asesina para ganar dinero; dinero que se falsifica; negocios que requieren la creatividad y el aislamiento de la escritura; escritura que se falsifica. Esa dinámica, sugiero, habla de la relación entre el mercado y la literatura. No sólo en el sentido crítico al que Piglia apunta en *Crítica y ficción*: el mercado ha intentado igualar el proceso de producción (creación) al de circulación (venta) de textos (135-36, 174). También en el sentido de su *inevitabilidad*. El mercado determina la literatura de forma innegable: en la demanda y oferta de textos, en la construcción y legitimación de tales textos y de la figura del escritor profesional. En el caso de “Nombre falso”, la figura del autor.

A lo largo del relato se aclara que la idea de propiedad la determinan el mercado y la profesión: el dinero y el trabajo. Arlt y Piglia-personajes son escritores que se lucran de su trabajo escrito: el primero creativo y el segundo académico. Arlt-personaje se remunera de la venta de sus escritos a periódicos o revistas: “Este cuento lo escribí medio obligado porque me lo pidieron el *El Hogar* (me pagan \$1 la página. Más que a Gálvez) y le saqué \$25 de anticipo” (“Nombre” 131). Mientras que Piglia-personaje tiene recursos económicos para “comprar cualquier material inédito de Arlt que se pudiera conservar” (100). Se infiere que dichos recursos provienen de quien lo encargó de “preparar una edición de homenaje” por el trigésimo aniversario de la muerte de Arlt, seguramente una

editorial (97). Tanto a Arlt como a Piglia-personajes, centros del mercado literario (prensa, editorial) los han encargado de hacer un trabajo *debido a* sus especialidades: Arlt es escritor de literatura y Piglia crítico literario. La profesión y el mercado refuerzan la ley de propiedad intelectual, lo autorial: se requieren los textos *de* Arlt y la investigación *de* Piglia, sobre todo cuando “está en juego la propiedad de un texto” del primero (97). Sobre todo, cuando van a ser remunerados por sus profesiones, por sus nombres.

Cuando se pone de relieve la inevitabilidad de la relación entre el mercado y la literatura en la figura del autor, es decir, en cómo la función autor *es* legitimada por su relación con la propiedad—del nombre, de los derechos de propiedad intelectual—, se puede ver que el relato de Piglia no es solamente un discurso contra la propiedad, como lo sugiere la lectura de Jorge Fornet, o el cuestionamiento al concepto de propiedad intelectual, como lo lee Ellen McCracken (44, 1072). Es más bien el reconocimiento de la propiedad privada y del mercado como componentes clave para el establecimiento de dicha tradición—que, como cualquier tradición, está hecha de nombres, de autores, de propiedad privada. La transgresión sólo es posible si hay una ley para transgredir. Por eso su quebrantamiento en vez de destruirla, recalca su existencia. Con esto Piglia desplaza el intento de neutralizar o mitigar la relación entre literatura y mercado en la figura del intelectual, que ha sido una de las estrategias de legitimación de los escritores del siglo XX latinoamericano, a una aceptación de dicha relación que, lejos de minar la figura del escritor, la reafirma.

Lo mismo para “Nombre falso”: el plagio a la propiedad intelectual enuncia de tal forma que ésta existe, que el plagio se convierte en *La* forma en que dicha propiedad establece y es establecida en una tradición. El crítico literario, quien va a ejercer la ley, va

a borrar la duda y a reafirmar, con la científicidad de su profesión, la autoría, la propiedad del texto. Lo hace del mismo modo en que ésta se ha hecho tradición: transgrediéndola. Avelar anota, en su análisis sobre *La ciudad ausente* y *Respiración artificial*: “Nadie, fuera del loco, puede verdaderamente perder el nombre propio, conquistar el anonimato a través de la identificación con todos los nombres posibles. La paradoja es que sólo se pierde el nombre propio conjugando verbos en primera persona” (“Máquina” 187).

#### **4.2. Piglia-Kostia: tema del fraguador y del legitimador**

Si Arlt-personaje es el periodista infeliz que escribe casi contra su voluntad para los diarios, que busca a toda costa hacer dinero no importa con qué tipo de ocupación: un experimento, escribiendo, Piglia-personaje no demuestra ningún tipo de frustración profesional. Si Arlt-personaje no tiene dinero, Piglia-personaje sí lo tiene y, consecuentemente, el primero se dedica a otras formas de sustentación además de la escritura, mientras que el segundo a su especialización. Si Arlt-personaje es la representación de los inicios de la profesionalización del escritor con el periodismo, Piglia-personaje de la profesionalización avanzada con la crítica literaria en América Latina. Los paralelos entre ambas figuras están señalando no sólo diferencias epocales de un proceso histórico, también lo están legitimando: son nombres *propios* que definen la tradición literaria argentina que Ricardo Piglia está reconstruyendo. Esto no está simplemente dado, es una construcción discursiva que, recíprocamente, se logra en la legitimación de esas figuras como parte de dicha tradición. Lo hacen con el delito. Si el crimen legitimatorio de Arlt-personaje es el plagio, el de Piglia-personaje se diversifica en: traición, complicidad y plagio.

El tema de la traición es introducido en “Nombre falso” cuando Kostia le asegura

a Piglia-personaje que de haber sido Max Brod hubiera publicado *El castillo* bajo su autoría, a lo que Piglia-personaje le responde que Arlt también lo hubiera hecho, pero que él no es Arlt (142-3). Con esto se adelanta el desenlace del cuento: Kostia plagia “Luba”. Así, el mejor amigo de Arlt-personaje se convierte en el traidor de la historia haciendo lo que Brod no hizo: usurpar un nombre y apropiarse de un texto. Seguida a esta introducción del dilema brodiano (kafkiano), hay una nota al pie de página donde Piglia-personaje recuenta la historia—Kafka, en su lecho de muerte, le pide a su amigo Brod quemar todos sus manuscritos cuando muera—y el dilema de este último: “¿traiciona a su amigo o traiciona a la literatura?” (143). Piglia-personaje asegura que Brod resuelve la tensión pensando que la respuesta estaba implícitamente sugerida en la orden del escritor: “si Kafka hubiera deseado realmente destruir sus manuscritos, él mismo los habría quemado” (143). Brod, entonces, publica los manuscritos bajo la autoría de Kafka y en este acto termina anulándose como héroe y reafirmando como traidor de la voluntad de su amigo. Un traidor noble si pensamos que realiza los verdaderos deseos de Kafka, con lo que lo canoniza. Piglia-personaje en efecto no es Arlt, pero tampoco es Brod: está en juego su nombre como crítico literario, como legitimador, como escritor profesional.

Dos lecturas de la apropiación de “Luba” por Kostia: está buscando proteger a Arlt del desprestigio que un plagio puede traer a su figura, o está buscando inscribirse en la tradición literaria argentina de la que él, más que cualquier especialista en literatura, es conocedor: sabe que el plagio *forma* esa literatura. De ser así, su acto implicaría la desinscripción de Arlt en dicha tradición. Una tercera lectura, más plausible al análisis de este capítulo: Kostia, adelantándose con la publicación de “Luba”, está presionando a Piglia-personaje para que publique el cuento bajo el nombre de Arlt. Cuando Piglia-

personaje recibe la caja con las pertenencias de Arlt-personaje no sólo se da cuenta del plagio, sino que además entiende que su rol en toda la historia tiene que ser la publicación del plagio, aunque a primera vista sea abordado como traidor, por asignación de labores: Kostia debe ser el fraguador y Piglia-personaje el legitimador.

Después de que Piglia-personaje asegura: “Adentro encontré la explicación, el motivo, que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre”, enlista las cosas que había en la caja, entre otras: una copia de “Las tinieblas” y una crítica bibliográfica escrita por Arlt-personaje titulada, “Fosco o la economía al revés” (155). “La explicación, el motivo” de Kostia, sugiero, no es que Arlt-personaje haya plagiado y que lo quisiera encubrir o usurpar su texto, es decir, no yace en “Las tinieblas” sino en el artículo bibliográfico. En éste se critica la idea del autor Menaché quien sugiere que “las <dictaduras son el producto de la locura de un individuo> y no la consecuencia de las necesidades de la clase capitalista que trata de buscar salida a la crisis económica a expensas de un violento sometimiento de la clase trabajadora” (156)<sup>19</sup>. Esta idea resuena con la derivación de la novela policial de enigma—que plantea que el acto criminal es producto llano de la locura individual del asesino—en la novela negra—cuyo crimen hace parte de una dinámica socio-estatal de la que el criminal hace parte, como una suerte de engranaje. Así como el criminal es un engranaje en la dinámica socio-estatal, el detective también lo es. Del mismo modo funciona la tradición literaria argentina. El plagio de Arlt-personaje no puede ser leído como un crimen individual, suelto, sino como parte de esa construcción donde escritores, críticos, lectores, editores, son partes activas y en relación. Esa relación forma la dinámica de poder del mundo literario. “La

---

19. Acá se podría hacer un análisis de cómo el concepto de posdictadura avelariano se puede rastrear como germen en textos predictatoriales de Piglia.

explicación, el motivo” del plagio de Kostia que Piglia-personaje encuentra en la crítica a la idea de Menaché, es que Kostia y él tienen un papel, una agencia, dentro de la construcción de esa tradición y que es difícil de reducir al acto brodiano.

Piglia-personaje se da cuenta de que Kostia ha hecho su parte: presionarlo para que publique el plagio y responsabilizarlo por su legitimidad. Es decir, Kostia prevé que la autoridad del crítico, que ha hecho la investigación sobre los inéditos arltianos, legitimaría a Arlt-personaje dentro de esa tradición más que si él—cuya única autoridad reside en haber sido su amigo—hubiera performado de Brod publicando “Luba” bajo la autoría de su amigo. En este caso, el plagio de Arlt-personaje hubiera sido descubierto y habría sido leído como crimen legal, desacreditándolo, y no como su acto heroico por inscribirse en la tradición que lo marginó. Tampoco habría sido leído como el material del que está hecha dicha tradición. Kostia, entonces, como si fuese un demiurgo borgeano, entiende en qué consiste esta tradición, la dinámica con la que se forma y la función que cada personaje debe ejecutar para que tal formación se lleve a cabo. Es por esto que el punto clave en “Nombre falso”, presentado como indicio policial, es la enunciación de lo que Kostia piensa que es la literatura argentina: “todo falso, falsificaciones de falsificaciones” (140). Fraguando, Kostia no sólo hace posible la legitimación de Arlt-personaje, también la de Piglia-personaje.

Berg asegura que cuando se le atribuye a Arlt y no a Borges el epígrafe a *Nombre falso* (“Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”), Piglia pone a dialogar a ambos autores: “Borges y Arlt como escrituras paralelas y simétricas, eso es lo que postula Piglia en »Homenaje a Roberto Arlt« al cruzar y entreverar los postulados del ensayo borgeano »El escritor argentino y la tradición« con el relato arltiano »Escritor

fracasado» (49). Pero, ¿dónde queda Piglia en este diálogo? Encuentro que la respuesta yace en otro texto de Borges.

En “Tema del traidor y del héroe”, Borges narra que Fergus Kilpatrick, héroe patrio y rebelde, le encarga a James Nolan descubrir quién es el traidor de la rebelión que dará la libertad a Irlanda. Nolan descubre que es el mismo Kilpatrick y sugiere que, para no perjudicar a la patria, que lo tenía por héroe, éste fuera ejecutado por un asesino reconocido y continuara como héroe en los anales de la Historia—que él mismo escribe, plagiando a Shakespeare. El asesino nunca es identificado. Con la muerte de Kilpatrick se adelanta la rebelión que liberta a Irlanda. En ambas historias, la oficial y la que el bisnieto de Kilpatrick descubre, éste es héroe: ser rebelde lo canoniza ante el pueblo y su traición era la única forma de adelantar con éxito la rebelión. Kilpatrick, gran confabulador, fragua no sólo el destino de Irlanda sino también el rol que cada personaje va a tener en la historia: el suyo, el del pueblo, el de Nolan, el de su bisnieto—lector y descubridor de la verdad. En “Nombre falso” Kostia es el reverso simétrico de Kilpatrick: es el héroe que pasa a la historia como traidor. Es quien sacrifica su nombre por el buen nombre de otro. Del mismo modo, es quien confabula todo, como demiurgo borgeano, determinando la función que cada personaje lleva a cabo: él como el gran confabulador, Arlt-personaje como el gran escritor, y Piglia-personaje como el gran legitimador. Kostia no escribe la historia pero la fragua. Piglia-personaje, como Nolan, la escribe.

En la historia de Max Brod y Franz Kafka, la traición de Brod consiste en publicar los manuscritos de su amigo en contra de su voluntad. En “Nombre falso” la traición de Piglia-personaje consiste en algo similar: publicar “Luba” en contra de la voluntad de Arlt-personaje, quien ha decidido no publicarlo pese a que *La Nación* ya le ha pagado por

éste. En su traición Piglia-personaje ha legitimado a Arlt-personaje como parte de la tradición literaria argentina. La asignación de Kostia, digamos, se cumple. Sin embargo, Piglia-personaje, como Nolan, escribe, *decide*: desde la forma en como va a contar la historia, hasta los indicios que va a dejar para el lector del futuro. Así visto, la gran encrucijada de Piglia-personaje está en consagrar a Arlt-personaje pero sin pasar a la historia *solamente* como quien hizo posible dicha consagración. Es sabido que Max Brod fue un escritor prolífico, pero que la historia con Kafka prácticamente lo enterró como tal para ser reconocido como quien hizo posible el (re)conocimiento del mejor escritor del siglo XX. El reto de Piglia-personaje es legitimarse a sí mismo como escritor. Y no sólo como escritor, como escritor de la misma tradición en la que está inscribiendo a Arlt-personaje. Así, si Piglia-personaje fue “sometido a la misma prueba que Max Brod”, no fue sometido a ser Max Brod (144). La superación de dicha prueba, reto máximo del personaje, lo asemeja mucho más a James Nolan.

Nolan descubre el crimen de Kilpatrick, lo enuncia ante el cónclave y, en complicidad con éste, narra la historia de su heroísmo y no la de su traición. En su relato histórico, sin embargo, deja pistas, como los plagios de Shakespeare, para que el lector futuro encuentre la verdad de la historia: Kilpatrick fue héroe pero por su traición. Nolan traiciona su pacto con el cónclave revelando lo que se proponía ocultar. Justo ahí se define como escritor de ficción y no de historia. Piglia-personaje, similarmente, descubre el delito de Arlt-personaje, publica “Luba” ocultando que hay un plagio, pero deja el relato de su pesquisa que está lleno de indicios que lo revelan. El lector de “Nombre falso”, como el bisnieto de Kilpatrick, encuentra el relato oculto: el plagio que redime y canoniza a Arlt-personaje. Pero en ese mismo relato, no en otro, está la historia del

crimen de Piglia-personaje, de lo que lo va a legitimar como escritor argentino. Como Nolan, Piglia-personaje se revela contra el demiurgo descubriendo otro relato: el de su crimen.

El límite (o el éxito, depende de la lectura) de Kostia como demiurgo está en no prever la voluntad de legitimación como escritor de Piglia-personaje. Esto lo noto cuando se enfoca especialmente en sustentar la tradición literaria argentina en el motivo del plagio pero no en el de la profesión. Kostia marca una diferencia ontológica entre el crítico literario y el escritor: el primero tiene una profesión mientras que el escritor no. Esto lo vemos cuando persuade a Arlt-personaje de no abordar la escritura como profesión en una de sus cartas arguyendo que el valor estético de la literatura radica en su inutilidad, mientras no tiene problema aceptando que Piglia-personaje es un especialista (“Nombre” 129, 151). Sin embargo, sugiero que además del plagio, el personaje del crítico literario en su relación con Arlt-personaje, está sosteniendo no sólo el motivo del plagio sino también del dinero *que profesionaliza* como ejes de la reconstrucción de la tradición literaria argentina propuesta por Ricardo Piglia.

### **4.3 Crítica: crimen ético**

Así como Nolan, Piglia-personaje es un carácter activo, con agencia. Traiciona en pro de la canonización de un héroe. Es cómplice del traidor y del criminal. Es escritor de esas historias ocultas de traidores, criminales y héroes. Es, en última instancia, legitimador. En su escritura selecciona, discrimina, arma: elige. No recurre al discurso histórico, como Nolan, para legitimar a Arlt-personaje. Recurre a otro también privilegiado por el positivismo: el crítico literario. Lo imita, lo falsifica, lo plagia, transgrediendo el límite entre la realidad y la ficción, entre la crítica y la ficción,

incurriendo en el delito. Ahí, y doblemente, se legitima como escritor argentino: plagia y lo que plagia es la crítica literaria—que es otro de los elementos claves de la tradición literaria argentina (*Crítica* 176, 190). Así como la transgresión a la ley resalta su existencia, así como “el delito puede ser visto como una de las formas más polémicas sobre el eslogan básico de la propiedad privada”, del mismo modo la crítica a la crítica literaria la corrobora (Berg 216). El uso del discurso crítico es una constante en “Nombre falso” y encuentro que logra legitimar tanto la profesión como el discurso crítico literario. Esa legitimación no se presenta de forma celebratoria y optimista, sino de manera crítica. Es por esto que, lo que leo como un intento legitimatorio, está acompañado por una crítica a la crítica literaria como discurso de poder y por una reflexión ética sobre la profesión de escribir—crítica y ficción. No en vano el personaje con el que el crítico literario legitima su figura ficcional es el detective con voluntad criminal.

El discurso crítico literario en “Nombre falso” es usado con tal veracidad que las primeras lecturas académicas del relato daban por hecho el inédito arltiano, entre ellos el análisis de Noé Jitrik. Se pasó por alto el hecho de que el relato estaba incluido en una colección de cuentos y no en un libro de crítica especializada o en una revista académica. No se leyó el indicio clave del final de la primera parte: la copia de “Las tinieblas” en la caja que Kostia Martina le manda a Piglia-personaje con las pertenencias de Arlt-personaje, ni la nota aclaratoria del crítico donde explica por qué su informe es publicado en un libro de relatos bajo su autoría y no en un ensayo académico independiente. En efecto, el cuento comienza con la narración de una investigación, no con un ensayo dando cuenta de los resultados de esa investigación, por ejemplo, con el análisis de “Luba”. Esto nos pone frente a lo se define desde el principio del relato: un informe de investigación.

Piglia-personaje está dando un informe de su pesquisa: cuenta el objetivo de ésta, la forma como la llevó a cabo, los obstáculos, las constantes y los cambios que surgieron en el camino, y el resultado: “Luba”.

Por el carácter de este tipo de informes, el crítico tiene la licencia de narrar lo anecdótico personal y de introducir crítica literaria a la medida de sus necesidades explicativas, sin que al final pese lo uno más que lo otro, es decir, sin que el informe termine en una consecución de anécdotas puramente personales ni en un ensayo puramente académico. Sin embargo, además de las condiciones de la publicación del cuento ya mencionadas, desde el principio de éste lo define su carácter literario. El elemento ficcional más importante, el de la narración en primera persona subjetiva y contingente, queda establecido en la primera oración: “Esto que escribo es un informe *o mejor* un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt; de modo que *voy a tratar* de ser ordenado y objetivo” (97, mi énfasis). Como lo ve Naomi Lindstrom: “The text of the “Homenaje” itself, which consists of the narrator's efforts to explain the entire complicated matter, may be an elaborate falsification. In that case, the work belongs not to the essay, though it is structured using the conventions of that genre, but to the short story” (138). Crítica y plagio: falsificación del discurso crítico literario.

El discurso narrativo de “Nombre falso” es el crítico literario. Piglia ha dicho que le interesan los elementos ficcionales de éste y ha establecido que éstos son los mismos del policial: el crítico que es detective, el escritor que es criminal, la pesquisa que es la investigación (*Crítica* 15, 56, 176-7, “Nombre” 145-6). De ahí que, no sólo la figura del crítico se esté legitimando en la del detective, como lo observa Fonet, sino también que se esté borrando el límite entre la ficción y la crítica. Ahora bien, en “Nombre falso”,

además de estos paralelos, encontramos otros elementos de la crítica literaria como la cita, el parafraseo, la explicación, las notas al pie de página, el análisis crítico, el resumen, etc. Todos estos elementos son paródicos del discurso crítico. La parodia entendida acá como un texto que, al imitar un pretexto, revela su carácter metaliterario, es decir, de reflexión sobre el proceso de escritura literaria. Parte de ese proceso, observo, es la reflexión inevitable sobre la profesión y, la figura del escritor. En su acepción intertextual y metaliteraria, la parodia “requiere una lectura doble: por un lado, una lectura horizontal evocadora del modelo y, por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original” (Skłodowska 10). La parodia en “Nombre falso” es una “práctica indisociable de la escritura auto-reflexiva” que nos remite al discurso crítico literario original y a sus usos, formas y propósitos en el relato, en el texto paródico (11). Al parodiar no un tropo o una forma literaria sino el discurso crítico literario, “Nombre falso” puede ser pensado como un ejercicio metacrítico, es decir, de reflexión sobre el proceso y resultado de la escritura crítica así como de la profesión académica y la figura del crítico.

A nivel formal, encontramos la parodia en la simulación de informe de pesquisa en el que está escrito el cuento, así como en todos los elementos que lo constituyen: citas, notas al pie, etc. Mientras que a nivel de contenido, el carácter paródico de la crítica se evidencia en su falta de rigurosidad científica. Así, en la recurrencia a citas falsas—a veces entremezcladas con citas auténticas, de textos como los de Arlt u Onetti o el personaje Emilio Renzi—y en las reflexiones de carácter personal del crítico literario—lejanas de rigurosidad científica aunque encubiertas en la economía del razonamiento. De todos los elementos rastreables en “Nombre falso” del discurso crítico me interesa

analizar dos: las intervenciones de la voz del crítico en el cuerpo del texto y las notas al pie de página. En estos encuentro tanto el establecimiento, legitimación y crítica a la crítica literaria como discurso de poder así como la reflexión profesional del escritor—periodista y crítico literario.

#### 4.3.1 Voz diluida: de crítica y de legitimación

La voz de Piglia-personaje, en su rol como crítico literario, va perdiéndose a medida que su voz narrativa va apoderándose del relato. Esto lo vemos en dos cambios: a nivel formal, sus intervenciones son hechas en letra cursiva y tienen un propósito meramente explicativo y analítico. Un ejemplo: *“El cuaderno está numerado del 1 al 80: las páginas centrales (de la 41 a 77) han sido arrancadas. Se encuentra en las treinta primeras páginas el esbozo y plan de una novela. Es la historia de un Borgia menor, un asesino enfermizo y genial que tramó un crimen perfecto. Transcribo las anotaciones según el orden que tienen en el manuscrito”* (104). Esta intervención no cuestiona, como pasa después, el hecho de que el cuaderno tenga unas páginas arrancadas; simplemente informa y describe lo que hay en el cuaderno y lo que viene más adelante en el informe. A nivel de contenido, estas intervenciones de corte científicista van desapareciendo a medida que avanza la pesquisa mientras que la voz explicativa y analítica se diluye en la narración de la anécdota, escrita con letra estándar. Después de que el crítico intenta fallidamente buscar a Kostia para que le explique su robo, relata:

Cuando llegué a casa estaba anocheciendo. Había andado por la ciudad tratando de calmarme y por último me metí en un cine. Desde el medio de la sala vacía miraba las imágenes, sin verlas, y me sentía como alguien que había perdido un objeto personal y no puede terminar de convencerse. Las siluetas se desplazaban, azuladas, en la pantalla, y yo repasaba los hechos sin poder encontrar una salida. Al fin me levanté en la oscuridad y me fui. Volví a casa caminando, mientras caía la tarde, sin pensar en nada, decidido a meterme en la cama y dormir hasta el otro día (154-55).

Este fragmento es un relato puramente introspectivo de la emoción y de la perspectiva subjetiva sobre lo que pasa al rededor. Lo que cuenta no tiene relevancia ni contribuye a la investigación ni a la economía del informe. Es la voz del crítico hecha ficción. El tono crítico no lo va a poder recuperar aún cuando intenta ejercer la lógica del razonamiento deductivo cuando, al final de su informe, piensa en los motivos que llevaron a Kostia a robar “Luba”:

No había más que tres hipótesis posibles: 1) Realmente Kostia había querido evitar que el cuento de Arlt fuera publicado y conocido. Era absurdo pensar que trataba de preservar su imagen: a mi juicio el cuento estaba entre los mejores relatos de Arlt. ¿Había que pensar, entonces, que el mismo Arlt se había negado—por algún motivo que yo desconocía—a que se publicara? En ese caso: ¿por qué Arlt no destruyó el cuento? ¿Por qué lo conservó Kostia? 2) Kostia había escrito el relato para cobrar el dinero. Si dejamos de lado el absurdo de que un tipo en ese estado pueda escribir un cuento así en una semana, la pregunta era: ¿por qué me devolvió el dinero? Además, ¿por qué no me dijo directamente que el cuento lo había escrito él? 3) Última hipótesis: el cuento era de Arlt, Kostia se lo había—literalmente—robado. En ese caso: ¿por qué no lo hizo antes? ¿Por qué no lo publicó cuando nadie conocía la existencia de *Luba*? (151-52)

Al final de estos cuestionamientos hay una nota al pie de página con una última hipótesis:

1. Había también otra hipótesis que quizás recién ahora (cuando todo ha terminado) me puedo plantear: Arlt pudo haberle pedido expresamente a Kostia que destruyera el texto. En ese caso, ¿qué secreto encerraba ese cuento? Si Arlt había viajado a Adrogué durante Semana Santa para conversar—también—sobre *Luba*, ¿hay que pensar que Kostia o él mismo había encontrado algo en el texto que impedía su publicación? De todos modos el círculo se vuelve a abrir: en ese caso, ¿por qué no lo destruyó Arlt? ¿Por qué lo conservó Kostia? ¿Por qué lo publicó con su propio nombre?, etcétera, etcétera (152)

Estos razonamientos nos recuerdan la figura del detective del policial deduciendo y no la del crítico literario analizando. Esto porque no está utilizando herramientas de la

crítica literaria para llegar a una conclusión—no hay pruebas—sino al puro razonamiento del héroe policial que se encuentra perdido. Y tal es su desorientación que ninguno de estos razonamientos dan con la respuesta, sólo la nota al pie lo sugiere. La personificación de Piglia-personaje del final del relato bajo la figura del detective del policial es parte del mismo proceso de la pérdida de la voz crítica que lo caracteriza al inicio del cuento. La pérdida de esta voz en la adquisición de otra, la ficcional, no sólo da cuenta del desdibujamiento del límite entre crítica y ficción. Ese borramiento también señala una crítica al discurso crítico literario a la vez que un intento por legitimarlo.

*Crítica a la crítica.* La crítica apunta a minar dos aspectos de la crítica literaria: su función como discurso de poder y su uso especializado. Como discurso de poder, la crítica literaria ejerce su principio de control a través de la explicación y la prueba. Apunta a, en general, ejercer un dominio sobre la tradición literaria, lo que entra lo que se debe mantener al margen; y, en particular, a legitimar a unos autores específicos dentro de esa tradición. El ejercicio de ese poder lo hace como aparato donde los elementos del discurso crítico—cita, análisis, resumen, prueba, etcétera—así como quien les da uso—el crítico—interactúan para hacer funcionar la máquina discursiva. Esa dinámica está atravesada por unos intereses sociales, políticos y profesionales—del crítico—que determinan los criterios de formación de esa tradición. La crítica a la crítica literaria en “Nombre falso” se lleva a cabo minando la eficacia de ese aparato en su desvanecimiento como discurso meramente positivista, es decir, explicativo y corroborativo, para convertirse en uno especulativo y anecdótico.

Por otro lado, la especialización de la crítica literaria se preocupa por determinar las diferencias entre sus elementos y la forma en como es llevada a cabo frente a la

escritura ficcional. Si la explicación, la prueba y el análisis son los elementos claves de la crítica literaria, los de la ficción son lo abstracto, lo creativo, la invención. Si la crítica tiene unos objetos de estudio específicos—los libros—en la ficción varían en temas incontables de diferentes fuentes: literarias, sociales, políticas, etc. Si la voz del crítico debe ser objetiva al punto de anularse en el impersonal “se” o en la colectividad científica “nosotros”, la del escritor tiene la licencia de subjetivarse en el “yo” del narrador y/o de otros personajes. Muy relevante para este análisis, la crítica literaria carga en su nombre dicha especialización: es crítica a la literatura pero *no es* literatura. La especialización discursiva de la crítica literaria es llevada a cabo por el crítico quien, como lo observa Piglia, aboga por la división del trabajo. En ésta, el crítico no sólo tiende a no aceptar los trabajos críticos de los escritores de ficción, también estos deslegitiman a los críticos bajo el mito de que son escritores (de literatura) frustrados (*Crítica* 152, “Nombre” 146). En “Nombre falso” la crítica a esa división de especialidades se lleva a cabo desvaneciendo los elementos que los diferencian. Así, cuando la crítica literaria es trabajada como discurso ficcional—crítico es el detective, etc,—y cuando el crítico literario *es* el mismo narrador del relato—transformación de su voz.

Cuando en “Nombre falso” se lleva a cabo una crítica a la crítica literaria como discurso de poder y de división de saberes, se lo está desnaturalizando como discurso positivista, esencialmente moderno. Esto sólo es posible transgrediendo el límite entre crítica y ficción: ficcionalizando, en este caso, a la crítica. En esta ficcionalización se articula la función del intelectual posmoderno propuesta por Piglia en tanto que la ficción ha mostrado lo que tiene de poder oculto (ser discurso de poder) y lo que la crítica tiene de ficcional (ser narrativa). Cuando se utiliza el discurso crítico literario para llevar a

cabo dicha desnaturalización en lo que éste tiene de ficcional, se está sugiriendo que en la misma crítica literaria yace su poder desnaturalizador: autocrítico.

*Legitimación.* La crítica a la crítica literaria como discurso de poder y de división de saberes a la vez que se sustenta en el borramiento de diferencias discursivas y profesionales entre la crítica y la literatura, señala esas diferencias. En esa relación paradójica, es decir, no en el reconocimiento de tales diferencias ni en su desvanecimiento como tal, encuentro las claves con las que se legitima a la crítica literaria como campo profesional para el escritor y la figura del crítico como una de las representaciones más poderosas y dicientes del escritor profesional de finales del siglo XX. Así, cuando Piglia-personaje hace las veces de crítico y de escritor de ficción, reivindica la tradición latinoamericana en la que los escritores, además de escribir poemas, novelas, cuentos, escriben también sobre literatura de forma crítica. Reivindica esa tradición donde los escritores ejercen como (des)legitimadores. Reivindica ubicándose a sí mismo dentro de esa tradición, legitimándose como escritor argentino. Del mismo modo, cuando en el cuento se señala que hay unos elementos que operan en la división de especialidades entre la escritura de ficción y la crítica y que hay dos figuras que los utilizan definiendo sus profesiones, se está indicando que la crítica literaria y el crítico literario son un discurso y un tipo de escritor profesional posibles dentro del mundo literario. Esta sugerencia se potencia, no lo contrario, cuando esos límites se borran y asientan la pregunta más importante de “Nombre falso”: ¿no es la crítica literaria un forma de escritura profesional?, ¿no es el crítico literario una profesión del escritor? Ricardo Piglia, como escritor y crítico, es la respuesta a esos interrogantes.

#### **4.3.2 Notas al pie de página**

Las notas al pie de página en “Nombre falso” conducen a otro tema del análisis de este capítulo: la reflexión ética. A lo largo del relato, encontramos varias notas al pie de página con explicaciones de Piglia-personaje sobre Arlt o sobre el contenido del diario: erratas, personajes que cambian de nombre, tachaduras, aclaraciones sobre la caligrafía del autor, ejemplos de la fórmula de las medias de goma que no parecen relevantes en el cuerpo del texto. Sólo como ejemplo ilustrativo, en la página 114, en medio del resumen del borrador de la novela de Arlt-personaje, se lee la siguiente nota al pie: “1. Tachado, se puede leer: <El juez ordena que Lettif presencie la ceremonia. En medio de la autopsia toma la mano de su mujer y llora (fin del capítulo)>”. Otro tipo de nota al pie de página es la que cita textos de Arlt-personaje, como su disertación sobre sí como escritor (98-100), un fragmento de su cuento *Escritor fracasado* (121), la crítica bibliográfica a Menasché (155-157). Otras notas al pie de página incluyen la bibliografía a textos de Arlt o a otros autores, como el personaje Emilio Renzi o al escritor Juan Carlos Onetti. Finalmente, están las notas reflexivas de Piglia-personaje sobre la profesión de escribir. Entre ellas, la historia que relata entre Max Brod y Franz Kafka<sup>20</sup> (142-144), su disertación sobre la relación entre el crítico y el detective, el policial y la crítica y el escritor y el criminal (145, 146), una reflexión, a modo de indicio, sobre por qué Kostia plagia “Luba” (152).

El uso de la nota al pie de página en “Nombre falso” es totalmente paródico en el sentido que le da Sklodowska: intertextual, metaliterario y, como lo propongo en este capítulo, metacrítico. La intertextualidad la vemos en las notas y citas bibliográficas o en las menciones y citas de escritores. Lo metaliterario y metacrítico lo encuentro en las

---

20. Acá explica por qué su informe está en un libro de cuentos.

reflexiones que se hacen sobre la literatura y la profesión del escritor de ficción, por un lado, y en las que se hacen sobre la crítica y la profesión del crítico literario, por el otro. Me voy a reducir a dos ejemplos de las notas al pie. El primero, la cita de un relato autobiográfico de Arlt-personaje y, el segundo, la reflexión sobre la figura del crítico literario que hace Piglia-personaje.

En el relato autobiográfico hay dos afirmaciones relevantes que Arlt-personaje hace. La primera, que él es un “perfecto egoísta” y la segunda que los escritores que firman sus textos lo hacen para lucrarse (99). Su preocupación en sí mismo, en su propio bienestar, la resalta comparándose con otros escritores/intelectuales cuya preocupación principal es “estética o humana, pero no en sí mismos, sino respecto a los otros” (99). Mientras que la remuneración por su escritura la plantea desde la construcción social y personal de la figura del escritor:

En nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública, consciente o inconscientemente. La gente que hasta experimenta dificultades para escribirle a la familia, cree que la mentalidad del

escritor es superior a la de sus semejantes. Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más (100).

Ambas afirmaciones son una reflexión sobre la profesionalización del escritor de literatura en su acepción lucrativa—no de ocupación. La exaltación del egoísmo de Arlt-personaje por oposición a otras preocupaciones más “loables” de otros escritores, nos ubica en los inicios de la profesionalización del escritor, en las primeras décadas del siglo XX, cuando éste se lucra por su escritura a la vez que construye un discurso de desinterés sobre la escritura y sobre sí para legitimar sus posiciones críticas acerca del capitalismo. Como parte de esa construcción discursiva, como lo desarrollo en los dos primeros

capítulos de esta tesis, el escritor opera bajo unas funciones intelectuales específicas que tienen que ver con la reflexión sobre el arte, el ser, la sociedad, la política, el mercado (critica el mercado excluyéndose de éste). Cuando Arlt-personaje afirma que el escritor lleva a cabo un trabajo lucrativo, no sólo se aparta del discurso legitimatorio intelectual de la época, también reflexiona sobre la figura del escritor y sobre la profesión de escribir. Esta reflexión pone a Arlt-personaje en relación inevitable y triple con la tradición en la que está siendo inscrito en “Nombre falso”, legitimándolo. Por un lado, por el carácter metaliterario de la reflexión, por el otro, por el reconocimiento del mercado en la importancia del dinero y, finalmente, por el carácter delictivo de la profesión que está describiendo:

Y para ganarnos el dinero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa. La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa. Es el oficio, el “métier”. La gente cree que recibe la mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones (100).

Si la reflexión de Arlt-personaje habla de la profesionalización del escritor en una época (sus inicios), de unas transgresiones específicas (al discurso intelectual establecido) y de formas de legitimar su figura (lo metaliterario, lo delictivo, lo económico), la de Piglia-personaje hará justicia a los retos de su momento histórico. En su intervención, el crítico reflexiona sobre algunas ideas que Arlt-personaje tiene sobre la escritura y la función del crítico literario. Para éste, la escritura debe estar fuera de la ley (del mercado y de la crítica) y el crítico es el encargado de “regular la circulación y la venta de los libros en el mercado” (145-6). El análisis que Piglia-personaje hace del postulado arltiano es articulado desde el género policial: si la escritura está fuera de la ley, el escritor es el criminal y, si criticar una obra es descubrirla, el crítico es el detective. Acudiendo al

policial, género que Arlt y él trabajan, el crítico apunta a tres legitimaciones: de la crítica y el crítico, de la profesión y la tradición. En cuanto a lo primero, si la estructura de la crítica es la misma que la del policial, y si éste es el género que tanto el escritor como el crítico elaboran, la crítica no es ajena a la escritura arltiana. Prueba de ello son las reflexiones metaliterarias de Arlt-personaje a lo largo de “Nombre falso”. Esta sugerencia, bastante oculta, de que el escritor hace las veces de crítico, confirma el postulado pigliano, del final de la nota al pie, desde su reverso: “cuando se dice—como Arlt—que todo crítico es un escritor fracasado, ¿no se confirma de hecho un mito clásico de la novela policial?: el detective es siempre un escritor frustrado (o un criminal en potencia) (...) En más de un sentido, el crítico es también un criminal” (146). Si Arlt-personaje hace las veces de crítico con su reflexión metaliteraria, Piglia-personaje, el crítico literario, se legitima a sí mismo como escritor.

El crimen, por otro lado, legitima la profesión del escritor (sea de literatura, sea de crítica) cuando es realizado por dinero. Se escribe por dinero: se estafa (la escritura como falsificación) por dinero. Esta regla se sugiere aplicable a cualquier tipo de escritura lucrativa—literaria, crítica—cuando se equipara la figura del detective a la del criminal. Se asegura, en otras palabras, que ambos escriben, estafan, para lucrarse. Las falsificaciones escritas de Arlt y Piglia-personajes (“Luba”, “Homenaje”) son representaciones metonímicas de esto: son textos (plagios) escritos para el periódico o la editorial que los están remunerando. Este tipo de legitimación profesional, que pone las figuras de Arlt y Piglia dentro de una misma tradición—la del plagio, la de la remuneración por lo escrito—es lograda del mismo modo que la escritura: “fuera de la ley” (145). A nivel global, Ricardo Piglia replantea la tradición literaria argentina

ubicando a Roberto Arlt como centro del canon, adelante de Borges. Lo hace leyéndolos no como opuestos, que es la lectura canónica, dentro de la ley, digamos, sino desde la articulación que ambos escritores hacen de la cita, que es lo que tienen en común entre ellos y con otros autores del canon (Berg 49). Esa reconstrucción de la tradición literaria argentina es hecha desde el margen de la ley o del canon establecido. A nivel particular, en “Nombre falso”, ese replanteamiento pigliano de la tradición está en relación inevitable con el dinero: hacen también parte del canon quienes se lucran con su escritura, los escritores profesionales, es decir, los que no sólo piensan en lo estético y lo humano, sino en sí mismos, en su porvenir, en su profesión y el bienestar que ésta les pueda traer. Es por esto que, en esta misma nota al pie, Piglia-personaje asegura que cuando el escritor es descubierto por el crítico, o sea, criticado, lo que está en juego “no es un problema moral (en este caso: literario) sino económico” (146). Este desplazamiento del abordaje moral y estético de la literatura al económico habla precisamente de la legitimación de Arlt y Piglia como escritores profesionales y de la profesión de escribir, vista desde el lucro, como parámetro de inserción en la tradición. No en vano ambos tienen como objeto de reflexión el dinero. Pero habla sobre todo de un desplazamiento en cuanto al método de legitimación profesional: de la negación a la aceptación del mercado.

Finalmente, con el establecimiento del policial como género legitimador del discurso crítico literario en la reflexión hecha en esta nota al pie, Piglia-personaje está llevando a cabo una reflexión metacrítica. Reflexiona sobre la profesión del crítico desde el discurso crítico. Este ejercicio es el mismo que realiza Arlt-personaje con la literatura y la figura del escritor. Pese a las diferencias entre la metacrítica y la metaliteratura, el

límite es borrado, una vez más, cuando se plantean como reflexiones sobre la profesión y la figura del escritor. Es decir, como reflexiones éticas en el sentido que le da Aníbal González: la forma en como el escritor está pensando su rol y su oficio en la sociedad.

### **Conclusiones**

La contribución de Piglia al tema que estudio en esta tesis no consistió en destruir—para comenzar de cero, de nuevo—las categorías modernas de legitimación intelectual, sino en desnaturalizarlas. Comenzar de nuevo, anulando el pasado, correspondería a la voluntad progresista moderna que desarrollaron los escritores latinoamericanos desde el modernismo hasta el boom. Con esto Piglia (re)articula la relación entre el escritor y el mercado, legitimándolo desde la noción del trabajo remunerado, antes rechazado, y desde una plaza laboral, antes cuestionada y enjuiciada: la crítica literaria. Lo hace a través de la figura del crítico literario y del discurso crítico literario en su calidad ficcional y como plaza profesional en “Nombre falso”. La rearticulación de esa relación no resulta en la destrucción de la propiedad intelectual—como se supuso—ni de la división del trabajo, ni de la especialización del conocimiento del escritor, sino en medios en que el escritor contemporáneo puede legitimarse como profesional e intelectual a la vez que los cuestiona. Lo hace borrando el límite entre la crítica y la ficción. Borramiento que, además, conduce a una reflexión profesional que puede ser pensada también como reflexión política en el sentido de la profesión como discurso de poder.

“Nombre falso” como ejercicio de reflexión profesional es un cuestionamiento sobre el poder. Cuando se aborda lo literario como un entramado discursivo, se está haciendo una reflexión ética no sólo en el sentido profesional, sino también de la construcción y articulación del poder que la profesión en cuestión lleva a cabo. Esta

reflexión ética es, si se quiere, una metáfora de la crítica al Estado. El cuestionamiento sobre el mundo literario en “Nombre falso” es hecho sobre las prácticas de sus productores—escritores, editores, críticos—que lo articulan como aparato de poder. Aun más, esta reflexión, escrita en clave crítica y dirigida a *legitimar y a la vez cuestionar* a la crítica literaria, es la única posibilidad de ejercicio intelectual que le queda al crítico literario. Si la única forma de mantener la lógica de la Ilustración es cuestionando sus fundamentos (“saber es poder” y “la razón crítica”), entonces, lo que todavía puede articular la existencia de la figura del intelectual en la posmodernidad se desplazó de la pregunta por el fundamento del saber a la de la profesión (Sloterdijk 13-31, Avelar 66). La reflexión sobre la profesión como forma de pensar acerca del ideal fallido del progreso y la universalidad infragmentable<sup>21</sup>.

La reflexión metacrítica pigliana aborda a la crítica literaria como discurso de poder positivista que refuerza la división de saberes. Pero el hecho mismo de que lo ficcional de la crítica como discurso positivista, contenga las claves de dicha reflexión, la legitima *también* como espacio intelectual, es decir: donde se ejerce una de las formas de

---

21. Encuentro que en esto yace la diferencia entre la representación del periodista y del crítico literario así como el uso del discurso periodístico y del crítico literario. Si bien este capítulo se enfoca en la crítica literaria como una de las profesiones mejor establecidas del escritor finisecular y como su discurso de legitimación intelectual, es indiscutible la relación del policial con el periodismo. No se puede hablar del género sin la prensa, especialmente después de las guerras mundiales. Pensando los dos discursos con relación al policial, el periodismo y la crítica literaria apuntan a lo mismo: a establecerlo como género crítico del Estado, del aparato literario y a llevar a cabo una reflexión “meta”. Sin embargo, noto una diferencia fundamental en la forma en cómo opera la reflexión sobre el mundo literario desde el periodismo y desde la crítica literaria en el policial. Mientras ambos discursos son críticos en tanto que visibilizan prácticas del mundo literario—el mercado, sus jerarquías, juegos de poder—de forma autoreflexiva, solamente la intervención de la crítica literaria logra un nivel metacrítico. Es decir, tiene a la crítica literaria, como discurso y profesión, como objeto de crítica. Esto lo vemos en la representación del crítico literario y de su mundo—la academia, las conferencias, las publicaciones, la rivalidad profesional con sus pares—así como el ejercicio de la crítica literaria dentro de la ficción—la investigación, el análisis, la deducción, la escritura crítica. Analizo entonces uno de los textos más complejos y productivos en cuanto a la representación del crítico literario (no la del periodista) por la reflexión metacrítica profesional que en éste se establece como vía ineludible de ejercicio ético intelectual y como muestra del cambio epistemológico que la legitimación profesional del escritor sufre en la posmodernidad.

pensamiento intelectual posibles en nuestra época y es la que piensa la profesión des-Ilustradamente, des-encantadamente. Esa reflexión piensa, en retrospectiva, la figura del escritor, y en presente, la del crítico literario. Ambas legitimadas en el plagio y el dinero, construyen y hacen parte de la misma tradición literaria. Así visto, la crítica, de nuevo, como discurso de poder, no sólo por la división de saberes, o su carácter positivista, sino también y sobre todo, como maquinaria discursiva donde cada una de sus partes funciona como engranaje.

Con esto retomo, para finalizar este capítulo, el punto en el que coinciden la rama del hard-boiled del policial y la crítica bibliográfica (“Fosco o la economía al revés”) de Arlt-personaje: los actos criminales no son llevados a cabo por el individuo de forma dislocada de su sociedad sino que son producto de ésta y terminan reafirmando su principio de orden sistémico. Crimen, ley, sistema. El mundo literario opera bajo esta lógica de máquina que necesita de la totalidad de los engranajes para funcionar: el mercado, la escritura, el escritor, la crítica, el crítico. Por separado, cada uno de esos elementos opera bajo esa misma lógica lo que permite ver desde la particularidad la totalidad del sistema, por ejemplo, la crítica literaria necesita de la investigación, del crítico literario y su discurso, de la academia, del mercado académico, etc. A su vez ese mundo tiene amenazas: plagio, omnipotencia del dinero, que en vez de destruirlo, lo reafirman, desnaturalizándolo, como sistema. El policial pigliano, entonces, lleva a otro nivel sus propios postulados—detective/crítico, escritor/criminal—para hacer eco estructural de la profesión: ambos como máquinas discursivas y como espacios de reflexión intelectual ética sobre el poder y la profesión.

### Bibliografía

- Adorno, Rolena. "Sur y norte: el diálogo crítico literario latinoamericanista (1940-1990)". *De Guancane a Macondo: Estudios de literatura hispanoamericana*. Sevilla: Renacimiento, 2008. 447-64. Impreso.
- Aguilar, Gonzalo. "Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad". *Historia de los intelectuales en América Latina*. Editor: Carlos Altamirano. Madrid: Katz Editores, 2010. 685-711. Impreso.
- Alonso, Carlos. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge UP, 1990. 212. Impreso.
- Angvik, Birger. "The Writer's Theory and Practical Criticism". *A novelist who feeds on social carrion: Mario Vargas Llosa*. Costa Rica: Editorial Porvenir S.A., 1997. 1-30. Impreso.
- Appiah, Kwame Anthony. "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Critical Inquiry*. 17.2 (1991): 336-357. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Trans. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. 544. Impreso.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes Porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*. Buenos Aires: Losada, 2005. Impreso.
- Artundo, Patricia. "Punto de convergencia: Inicial y Proa en 1924". *Bibliografía y antología de las vanguardias literarias. Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Carlos García y Dieter Reichardt, editores. Madrid: Iberoamericana: 2004. 253-272. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS*. Web. 14 abril, 2015.
- . *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 336. Impreso.
- . "Máquina apócrifa, alegoría del duelo y poética de la traducción". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Compiladora: Adriana Rodríguez Pérsico. Pittsburgh: ILLI-ACP, 2004. 177-199. Impreso.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York/London, WW Norton & Company, Inc.: 2001. 1466-1470.

Impreso.

- Barrenechea, Ana María. "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada". *Museo de la novela de la Eterna. Edición crítica*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, coordinadores. Madrid: ALCA XX Colección Archivos, 1997. 472-480. Impreso.
- Benda, Julien. *La traición de los intelectuales* (1927). Trad. Rodolfo Berraquero. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. 290. Impreso.
- Benjamin, Walter. "¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht". *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1999. (1972). 15-29. Impreso.
- . "El narrador". *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trans. Roberto Blatt. Buenos Aires: Taurus, 2001. 111-134. Impreso.
- Berg, Edgardo H. "Ricardo Piglia, lector de Borges". *Iberoamericana*. 1.69 (1998): 41-56. Impreso.
- Beverly, John. "The Margin at the Center: On Testimonio". *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 69-86. Impreso.
- Boileau-Narcejac. "Una literatura de la ambigüedad". *La novela policial*. Traductora: Basilia Papastamatín. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1968. 13-19. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé: 1978. 267-274. Impreso.
- . "Tema del traidor y del héroe". *Ficciones*. Ediciones La Cueva. n.d. Web. Diciembre 2, 2015.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios* 25.28 (1989): 20-42. Impreso.
- . "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed". *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993. 29-73. Impreso.
- Bustos Fernández, María. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid : Editorial Pliegos, 1996. 160. Impreso.
- Callois, Roger. "The detective novel as Game". *The Poetics of Murder, Detective Fiction, and Literary Theory*. San Diego/New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. 1-12. Impreso.
- Camblong, Ana María. "Estudio Preliminar". *Museo de la novela de la Eterna. Edición*

- crítica*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, coordinadores. Madrid: ALCA XX Colección Archivos, 1997. xxxi-lxxxix. Impreso.
- Camou, Antonio. "Se hace camino al transitar". *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2007. 19-48. Impreso.
- Canclini García, Nestos. "Entrada". *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo: 1990. 13-30. Impreso.
- Castillo, Eduardo. "La vorágine". 1924. *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 41-44. Impreso.
- Castro-Klarén, Sara. *Understanding Mario Vargas Llosa*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1990. 247. Impreso.
- Cifuentes Aldunate, Claudio. *Conversación en la catedral: poética de un fracaso*. Odense: Odense University Press, 1983. 182. Impreso.
- Colombi, Beatriz. "Alfonso Reyes y las <Notas sobre la inteligencia americana>: Una lectura en red". *Cuadernos del CILHA*. 12.14 (2011): 109-123. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". *Textos políticos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985. 27-44. Impreso.
- Cortina, María Teresa. "Macedonio Fernández: Tipología del lector y el personaje". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. 64 (1999): 33-52. Impreso.
- Crespi, Roberto Simón. "La vorágine: cincuenta años después". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Cruz, Anne J. "American Hispanism(s)". *South Atlantic Review*. 73.4 (2008): 86-106. Impreso.
- Cruz, Jacqueline. "Discursos de la modernidad en las culturas periféricas: La vanguardia latinoamericana". *Hispanamérica*. 26. 76/77 (1997): 19-34. Impreso.
- Darío, Rubén. "Marinetti y el futurismo" publicado en *La Nación*, Abril, 1909. *Obras completas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917. Impreso.
- Deleuze, Gilles. "El público como tercero del crimen". *El juego de los cautos*. Compilador: Daniel Link. Buenos Aires: La marca, 2003. 29-30. Impreso.
- De Castro Rocha, João Cezar. "<Futures Past>: On the Reception and Impact of Futurism in Brazil". *International Futurism in Arts and Literature*. Editor: Günter Berghaus. New York: De Gruyter, 2000. 204-221. Impreso.

- De Diego, José Luis. "La transición democrática: intelectuales y escritores". *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2007. 49-82. Impreso.
- Demaría, Laura. "La prolijidad de lo real: el lugar del intelectual y de la crítica". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Compiladora: Adriana Rodríguez Pérsico. Pittsburgh: IILI-ACP, 2004. 65-82. Impreso.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Madrid: Alfaguara, 1998. 233. Impreso.
- Engelbert, Jo Anne. "El proyecto narrativo de Macedonio". *Museo de la novela de la Eterna. Edición crítica*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, coordinadores. Madrid: ALCA XX Colección Archivos, 1997. 373- 391. Impreso.
- Eyzaguirre, Luis B. "Arturo Cova: héroe patológico". Ed. Monserrat Ordóñez. *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. (1967) 653. Impreso.
- Ferreira de Cassone, Florencia. "Boedo y Florida en las páginas de *Los pensadores*". *Cuyo*. Vol. 25 Web. Mendoza, 2008. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-31752008000100001](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-31752008000100001)
- Flammersfeld, Waltraut. "Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández". *Museo de la novela de la Eterna. Edición crítica*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, coordinadores. Madrid: ALCA XX Colección Archivos, 1997. 395-430. Impreso.
- Filer, Malva E. "La vorágine: Agonía y desaparición del héroe". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Flasher, John. "Conversación en la catedral: a bleak social, political and moral vision of Lima". *The City in the Latin American Novel*. Michigan, Department of Romance and Classical Languages and The Latin American Studies Center at Michigan State University: 1980. 45-55. Impreso.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 241. Impreso.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets: 2010 (1970). 76. Impreso.
- "Criminalidad, poder, literatura". *El juego de los cautos*. Compilador: Daniel Link. Buenos Aires: La marca, 2003. 20-23. Impreso.
- . "Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault-Gilles Deleuze" (1972).

*Microfísica del Poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Las ediciones de, 1980. 77-86. Impreso.

---. *Microfísica del poder*. Madrid: La Epiqueta, 1979. 77-86. Impreso.

---. "What is an author?" en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York/London, WW Norton & Company, Inc.: 2001. 1622-1636. Impreso.

Franco, Jean. "Conversations and Confessions: Self and Character in *The Fall* and *Conversation in the Cathedral*". *Texas Studies in Literature and Language*. 19.4 (1977): 452-468. Impreso.

---. "From Modernization to Resistance: Latin American Literature" *Latin American Perspectives*. 5.1 (1978): 77-97. Impreso

---. "Image and Experience in *La vorágine*". *Bulletin of Hispanic Studies* 41. 2 (1964): 101-110. Impreso.

---. "Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas". *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ciudad de México: Marcha Editores, 1981. 111-129. Impreso.

---. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge-London, Harvard UP: 2002. 341. Impreso.

García, Carlos. "*Prisma* (1921-1922): Entretelones". *Bibliografía y antología de las vanguardias literarias. Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Carlos García y Dieter Reichardt, editores. Madrid: Iberoamericana: 2004. 243-252. Impreso.

García Haymes, Mateo. "Una vanguardia conservadora. La revista *Martín Fierro* ante la emergencia de las industrias culturales (1924-1927)". *Letras históricas*. 4 (2011): 75-93. Impreso.

Gilard, Jacques. "Esa cosa que se llama *La vorágine*...". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.

Gómez Restrepo, Antonio. "*La vorágine*". 1925. *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 45-48. Impreso.

González, Alfonso. "Elementos hispánicos y clásicos en la caracterización de *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.

González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa, 1983. 237

Impreso.

- . *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 165. Impreso
- González, Gail. "La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura". *Hispania*. 90.2 (2007): 253-263. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo*. 1990. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 285. Impreso.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. 455. Impreso.
- Gramsci, Antonio. *Selections from Prison Notebooks*. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell editors and translators. New York: International Publishers, 1971. 846. Impreso.
- Green, Joan R. "La estructura del narrador y el modo narrativo de *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Guibert, Rita. "Julio Cortázar". *Siete voces*. Ciudad de México: Organización editorial Novaro S.A., 1974. 294-318. Impreso.
- Harney, Lucy D. "Modernity as Anomie in Mario Vargas Llosa's *Conversación en la catedral* and *Guerra del fin del mundo*". *Latin American Literary Review*. 29.58 (2001): 5-22. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obras Completas. Tomo X. Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Santo Domingo: UNPHU, 1980 (1949). 463. Impreso.
- Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York and London: WW Norton & Company, 2001. 1960-1974. Impreso.
- Jitrik, Noé. "En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso* de Ricardo Piglia". *Cambio*. 3 (1976): 84-88. Impreso.
- . "La <novela futura> de Macedonio Fernández". *Museo de la novela de la Eterna. Edición crítica*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, coordinadores. Madrid: ALCA XX Colección Archivos, 1997. 480-500. Impreso.
- . "Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardismo latinoamericano." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15 (1982): 13-24. Impreso.

- King, John. "The Boom of the Latin American Novel". *The Cambridge Companion to The Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 59-80. Impreso.
- Lindstrom, Naomi. "The Aguafuerte of Roberto Arlt: Reprises of an Idiosyncratic Genre". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 12.1 (1987): 134-140. Impreso.
- Loveluck, Juan. "Para una relectura de *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Magnarelli, Sharon. "La mujer y la naturaleza en *La vorágine*: a imagen y semejanza del hombre". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Mahieux, Viviane A. *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The shared intimacy of everyday life*. Austin, University of Texas Press: 200. 234. Impreso.
- Manrique Terán, Guillermo. "*La vorágine*". 1924. *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 37-40. Impreso.
- Manzoni, Celina. "Buenos Aires 1936. Debate en la república de las letras". *Hispanamérica* 34.100 (2005): 3-17. Impreso.
- Martí, José. "Modernos novelistas franceses" publicado en *The hour*. New York, 1880. *Obras completas*. Vol. I. La Habana: Editorial Lex, 1946. Impreso.
- Masiello, Francine. "Lenguaje e ideología". *Museo de la novela de la Eterna. Edición crítica*. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta, coordinadores. Madrid: ALCA XX Colección Archivos, 1997. 520-535. Impreso.
- McCracken, Ellen. "Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt". *PMLA*. 106.5 (1991): 1071-1082. Impreso.
- Mc Luhan, Marshall. "Cómo se lee el policial". *El juego de los cautos*. Compilador: Daniel Link. Buenos Aires: La marca, 2003. 27-29. Impreso.
- Melo, Jorge Orlando. "El periodismo colombiano del siglo XIX: colecciones, conservación, digitalización". *World Library and Information Congress: 70th IFLA General Conference and Council*. Agosto 2004. Web. Enero 2013. <http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/prensacolombianasxix.xlsx>
- Menton, Seymour. "*La vorágine*: Circling the Triangle". *Hispania* 59. 3 (1976): 418-439. Impreso.
- Molloy, Sylvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*". *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial, 1987. Impreso.

- Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999. 192. Impreso.
- . "Nación: una historia de la incultura". *Colorado Review of Hispanic Studies* 5 (2007): 37-54. Impreso.
- Morales, Leonidas. "La vorágine: Un viaje al país de los muertos". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana, 2013. 314. Impreso.
- Narcejac, Thomas. "La novela policiaca como juego". *Una máquina de leer: la novela policiaca*. Traducción: Jorge Ferreiro. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 96-111. Impreso.
- Neale-Silva, Eduardo. *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. 506. Impreso.
- Nieto Caballero, Luis Eduardo. "La vorágine". 1924. *La vorágine: textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Oliviera, Otto. "El romanticismo de *La vorágine*". *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.
- Padura, Leonardo. "Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica". *Hispanamérica*. 28.84 (1999): 37-50. Impreso.
- Pellon, Gustavo. "The Spanish American Novel: Recent Developments, 1975 to 1990". *Cambridge Histories Online*. n.d. Web. Octubre 2014.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke UP, 1982. 200. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama: 2001. 226. Impreso.
- . *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: FDE, 2000. 113. Impreso.
- El camino de Ida*. Barcelona, Anagrama: 2013. 289. Impreso.
- . "Nombre falso". *Nombre falso*. Barcelona, Anagrama: 1975. 95-189. Impreso.
- Pope, Randolph D. "La vorágine: autobiografía de un intelectual." *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial, 1987. Impreso.

- . "Precauciones para la lectura de *Conversación en la catedral*". *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. 6.3 (1978): 207-217. Impreso.
- Pöppel, Hubert. "La vanguardia literaria colombiana y sus detractores". *Estudios de Literatura Colombiana* 6 (2000): 35-50. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. 1984. Chile: Tajarar Ediciones Ltda., 2004. 195. Impreso.
- . "El 'boom' en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ciudad de México: Marcha Editores, 1981. 51-110. Impreso.
- . "Las dos vanguardias latinoamericanas." *Maldoror* 9 (1973): 58-64. Impreso.
- . *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 1982. 519. Impreso.
- . "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)". *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 1982. 99-202 Impreso.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 243. Impreso.
- Rasch Isla, Miguel. "Cómo escribió Rivera *La vorágine*". 1949. *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1984 (1924). 318. Impreso.
- . "*La vorágine* y sus críticos". 1926. *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- . "Segunda contestación de José Eustasio Rivera a Luis Trigueros". 1926. *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Romero, Armando. "De los Mil Días a la violencia: la novela colombiana de entreguerras." *Manual de Literatura Colombiana*. Vol. 1. Bogotá: Planeta, 1988. 395-432. Impreso.
- Rueda, María Helena. "La selva en las novelas de la selva". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29.57 (2003): 31-43. Impreso.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Bogotá: Debate, 2007 (1994). 142. Impreso.
- Sánchez, Pablo. "Un debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la

- literatura hispanoamericana". *Guaragua*. 13.30 (2009): 19-28. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 8.15 (1982): 39-69. Impreso.
- . "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*" (1983). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Espasa Calpe: 1997. 261-268. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. "Presentación de *Les Temps Modernes*". *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1969 (1948). 7-23. Impreso.
- Schulman, Ivan A. "Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia". *Prosa hispánica de vanguardia*. Burgos, Fernando, ed. Madrid: Orígenes, 1986. 29-41. Impreso.
- . "*La vorágine*: contrapuntos y textualizaciones de la modernidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40. 2 (1992): 875-890. Impreso.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 748. Impreso.
- Simpson, Amelia. *Detective Fiction from Latin America*. New Jersey: Associated University Presses, 1990. 218. Impreso.
- Skłodowska, Elzbieta. "Con indiscreta curiosidad les pregunté...! El discurso heterólogo en *La vorágine*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.41 (1995): 193-211. Impreso.
- . *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1969-1985)*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991. 221. Impreso.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Traductor: Miguel Ángel Vega. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. 786. Impreso.
- Sommer, Doris. "Love of Country: Populism's Revises Romance in *La vorágine* and *Doña Bárbara*". *Foundational Fictions*. Berkeley: University of California Press, 1991. 257-289. Impreso.
- Soto, Román. "Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje y confrontación en *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*". 19.2 (1990): 67-74. Impreso.
- Thomas, Eduardo. "*La vorágine*: el marco narrativo y el retorno del héroe". *Revista chilena de literatura* 37 (1991): 97-104. Impreso.
- Trigueros, Luis. "José Eustasio Rivera, novelista y poeta". 1926. *La vorágine: textos*

- críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Uribe, Catalina. "Sartre y la figura del intelectual comprometido". *Coloquio Jean Paul Sartre. Ciencia política 2* (2006): 30-57. Impreso.
- Varela, Mirta. "Intelectuales y medios de comunicación". *Historia de los intelectuales en América Latina*. Editor: Carlos Altamirano. Madrid: Katz Editores, 2010. 759-782. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en la catedral*. Madrid: Alfaguara, 2003. (1969). 734. Impreso.
- . "El novelista y sus demonios". *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971. 85-213. Impreso.
- . *La novela en América Latina. Diálogo entre Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez*. Lima: Ediciones Copé, 2013. (1968). 91. Impreso.
- . "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". *Revista de la Universidad Autónoma de México*. 23.10 (1969): 29-32. Impreso.
- Verani, Hugo J. "La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24.48 (1998): 117-127. Impreso.
- Videla de Rivero, Gloria. "La dirección criollista de la vanguardia". *Bibliografía y antología de las vanguardias literarias. Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Carlos García y Dieter Reichardt, editores. Madrid: Iberoamericana: 2004. 217-231. Impreso.
- Villordo, Oscar Hermes. *El grupo Sur: una biografía colectiva (biografías del sur)*. Buenos Aires, Planeta, 1994. 321. Impreso.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortazar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1971. 60-66. Impreso.
- . "La Vorágine: crisis, populismo y mirada". *Hispanérica*, Año 3, No. 8 (Oct., 1974), 3-21. Impreso.
- . "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ciudad de México: Marcha Editores, 1981. 13-50. Impreso.
- Walker, Carlos. "Jorge Luis Borges: de "Martín Fierro" a "Sur" (1924-1935)". *Iberoamericana*. 11.41 (2011): 25-42. Impreso.
- Williams, Raymond. *Palabras clave*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008

(1976).

Williams, Raymond L. *Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio*. Ciudad de México: Taurus, 2000. 304. Impreso.

Wylie, Lesley. "Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the *Novela de la Selva*". *The Modern Language Review* 101.3 (2006): 728-742. Impreso.

Yurkievich, Saúl. "Los avatares de la vanguardia." *La movediza modernidad*. Madrid, Taurus: 1996. 83-104. Impreso.

### **Biography**

María Catalina Rincón-Bisbey earned a B.A in Literature from the National University of Colombia in 2006, an M.A. in Spanish from Tulane University in 2012, and a Ph.D. in Spanish from Tulane University in 2016. She received several grants from the School of Liberal Arts at Tulane to undertake research in Argentina and Colombia. She has published scholarly work in academic journals in Colombia and the United States. She has participated in international conferences in Mexico and the United States. She lives in Chicago where she teaches Spanish and contributes cultural analysis to local media.