

LA IDENTIDAD Y LA LITERATURA*

Grínor Rojo **

Resumen: *Este ensayo se propone discutir sobre la identidad en la literatura. Este propósito lleva a la problematización de conceptos como: "representatividad", "independencia", "mundo propio" de la literatura y a la discusión sobre qué entendemos por "realidad".*

Propongo que, en general y por lo menos provisionalmente, respondamos a la pregunta por la identidad en los mismos términos en que primero se la formuló, los de la lógica aristotélica y como una relación de congruencia: la que se establece entre un parecer y un ser o, dicho menos pretenciosamente, entre un discurso y un referente, que también puede ser otro discurso. Por eso, cuando el lógico H.W.B. Joseph reflexiona sobre "la ley de identidad" hace entrar en la cancha teórica no uno sino dos términos y dice que dicha ley puede formularse planteando que "lo que sea que es, es: o simbólicamente, que A es A"(s.f.: 13). Para los fines de la operación que Joseph recomienda, conviene que nos demos cuenta de que por una parte en el espacio de este cuento

* Recibido para publicación em agosto de 2001.

** Universidad de Chile.

importa poco el origen del término referencial, si éste se encuentra ahí como el remate de un proceso de generación o autogeneración metafísica o a causa de una definición por diferencia. Por otra parte, yo tengo también la impresión de que es el hegelianismo dialéctico de Joseph el que lo lleva a advertir una páginas más adelante que “no puede haber pensamiento a menos que permitamos que la unidad de una cosa consigo misma no impide la variedad en lo que es” (H.W.B., s.f.: 22).

De la identidad a propósito de la literatura podría hablarse entonces de una manera análoga a la que estamos proponiendo para hablar de la identidad en general: describiendo y/o evaluando la congruencia entre el discurso literario y su referente, *cualquiera que éste sea, v.gr.:* por esencia o por diferencia, *pero además como quiera que éste sea* (he escrito “como quiera” que éste sea, porque no se trata sólo de determinar el “qué es” sino también el “cómo aparece”, puesto que el referente en cuestión puede aparecer como duro o blando, como perenne o efímero, como sedentario o nómada, como homogéneo o heterogéneo, en la primera de esas dos series antagónicas cuando lo concebimos al modo de la premodernidad y la modernidad clásica y en la segunda cuando lo concebimos al modo de la modernidad postmoderna. De más está decir que, si hemos respondido a la pregunta por el “qué” adoptando una posición de tipo esencialista, lo más probable es que respondamos a la pregunta por el “cómo” sumando nuestra voz a la de los que defienden los supuestos que forman la primera de las dos series que acabamos de apuntar).

En términos concretos, cuesta poco comprobar que las investigaciones de cualquier naturaleza que se llevan a cabo a partir de esta plataforma de lanzamiento lógico se estacionan cada una de ellas en algún punto a lo largo de un espectro que abarca desde en un extremo la definición esencial o esencialista,

de acuerdo con la cual la congruencia que aquí nos interesa subrayar es la de la apariencia (o el discurso) con una esencia o un ser, hasta en el otro la meramente nominativa, de acuerdo con la cual la congruencia es la de la apariencia (o el discurso) con un (con otro) discurso. Es en este último sentido que, refiriéndose a la “identidad latinoamericana” y a las “identidades nacionales” (de cualquier geografía, supongo yo), afirma José Joaquín Brunner (s.f.: 191) que ellas son “entidades que sólo existen según las formas como hablamos de ellas”. Con un argumento que a mí no me parece abrumadoramente persuasivo y que pone el acento en la posesión en tales casos de un “inconsciente”, una “conciencia” y una “personalidad”, en su pensamiento las identidades individuales no se hallan sometidas a la misma regla.

Como es natural, la primera de las dos vías de definición que yo acabo de enunciar es la “dura” o “pesada” y su resultado pragmático no puede ser otro que la rigidez, la oposición tozuda y no pocas veces violenta a todo cambio. En el extremo contrario, la segunda es una vía “blanda” o “liviana” y lo que en ella se da por de contado es la disponibilidad máxima, la más completa apertura del ente a las transformaciones: un discurso puede reemplazarse por otro sin más requisito que la mediación de un simple criterio de conveniencia. Dejo de ser el que soy porque, habida cuenta de las particulares circunstancias que me rodean, sociales, políticas, económicas o de cualquier otra clase, eso es lo que me conviene hacer, porque me resulta útil “modernizarme” o “renovarme”, porque sin duda es ventajoso que yo comience a actuar de una manera distinta a la que he privilegiado hasta hoy. Para ello, construyo un nuevo discurso acerca de mi referente, fabrico con nuevas palabras una nueva definición de mi ser.

Ahora bien, de conformidad con lo anterior y para proceder a la operación descriptiva y/o evaluadora de la congruencia entre el discurso literario y su referente, yo veo dos caminos principales y ninguno de ellos me deja satisfecho por completo. El primero es el que denomino *representacional ingenuo*, es decir, la petición de principio de acuerdo con la cual el lenguaje de la literatura, como ocurre con los demás lenguajes, nos remite a un algo que se encuentra fuera de él. Cuando por ejemplo en el lenguaje cotidiano yo digo que “Perico de los Palotes es un fulano muy elegante”, quien me está escuchando sabe que mis palabras aluden a un individuo que no está él mismo en el lenguaje, que por el contrario habita en algún barrio del mundo, al que el auditor/la auditora puede/n ver y tocar, si es que así se lo propone/n, y al que el lenguaje – que son mis palabras en su carácter de signos – sustituye/n y representa/n. En este punto, hay quienes enfáticamente sostienen que (o mecánicamente actúan como si) en el lenguaje de la literatura las cosas ocurrieran de igual modo. El convencimiento de dichas personas es que no existe una distancia significativa entre el lenguaje de la literatura y el lenguaje de la no literatura, ya que ambos representan a un algo que los sobrepasa, *que se encuentra fuera de ellos*.

Si le damos preferencia a esta manera de abordar nuestra pesquisa, se seguirá de ello que la mejor literatura va a ser la que da cuenta más fielmente de la realidad del mundo. De esta afirmación a un favoritismo por y a un sobredimensionamiento de la retórica del realismo hay apenas un paso. En la historia de la literatura latinoamericana, su consecuencia perceptible es el aprecio por las novelas realistas y naturalistas decimonónicas (de *Martín Rivas* a *Sin rumbo* y a *Santa*) en contra de la literatura del modernismo (al menos el de *Prosas profanas*), de las novelas regionalistas (las que Marinello llamó “novelas

ejemplares de América”) en contra de la vanguardia (o por lo menos de la vanguardia esteticista) y del neorrealismo nacionalista y socialista de los treinta y los cuarenta (Jorge Icaza, Ciro Alegría *et al*) en contra de la literatura cosmopolita y de intención experimental (Borges, Cortázar y su descendencia).

Por lo mismo, y como un desprendimiento adicional y necesario del corolario anterior, la literatura es o puede ser, para este modo de hacernos cargo del análisis, un medio de conocimiento de la verdad del mundo. Para quienes suscriben el planteamiento representacional ingenuo, las novelas que se han escrito en América Latina sobre el imperialismo, por ejemplo (entre otras, la célebre trilogía bananera de Miguel Angel Asturias), “revelan” o “pueden revelar” la verdad del imperialismo tal vez mucho mejor que los libros de historia o sociología que se ocupan del mismo asunto.

Todo lo cual nos crea un problema bastante serio: sin que sea preciso que nos enredemos en la discusión de cuál es esa realidad “verdadera” del mundo a la que la literatura debiera referirse y en qué puede consistir la misión de dar una cuenta “fiel” de ella (dos cuestiones sumamente peliagudas, sobre todo si se piensa que la “versión” de la realidad que el realismo decimonónico nos presenta es la de la experiencia cotidiana de la burguesía, que en esa historia es la experiencia hegemónica y por ende la más ideologizada y generalizada de todas, y que la “versión” de la realidad que el realismo socialista nos ofrece es por su propio lado la de la burocracia soviética, no menos hegemónica, no menos ideologizada y no menos generalizada en el campo de acción que le pertenece o le perteneció), queda claro que para quienes escogen el camino representacional ingenuo *el lenguaje de la literatura no es diferente de otros lenguajes*, los que también dan o aspiran a dar cuenta de la verdad del mundo, como sucede con el lenguaje cotidiano, el de

la ciencia, etc. El resultado es que para este modo de acercarse a la cuestión el quehacer literario no tiene el estatuto de una praxis autónoma y (por el mismo motivo) tampoco tiene ni puede tener el estatuto de una praxis autónoma el quehacer que se ocupa de él: la crítica literaria. Hacer literatura sería lo mismo que involucrarse en cualquiera de las otras prácticas que cumplen sus funciones con la colaboración del lenguaje y hablar acerca de la literatura consistiría en hablar acerca de ella *desde* cualquiera de esas otras prácticas, desde la economía, desde la sociología, desde la política, etc. (¿desde los estudios culturales?).

La posición contraria, en la que el autonomismo estético ha venido trabajando con una tenacidad de hormiga ciega desde hace ya más de cien años, argumenta que la disolución del lenguaje literario en el lenguaje no literario es una aventura ilegítima, puesto que el lenguaje literario es esencialmente diferente de los otros lenguajes y su “diferencia”, la “específica” nada menos, consiste precisamente en el hecho de que eso que el lenguaje literario representa no se encuentra fuera de él. Largos y artificiosos razonamientos se confeccionan para probar esta tesis. Al fin de esos razonamientos se resuelve lo que podía haberse resuelto en el primer paradero de la expedición, *puesto que venía inscrito en la premisa*: que cuando en una novela leemos que “Perico de los Palotes es un fulano muy elegante”, lo que debe entenderse es que ese fulano muy elegante habita en la novela y sólo en la novela, que su vida cuenta únicamente para los fines de la literatura, *que él es una creación del lenguaje literario y nada más*. No es lo mismo decir que Perico de los Palotes es un fulano muy elegante en el lenguaje de todos los días, es lo que los dómines esteticistas nos advierten, que decirlo en el lenguaje de la literatura. Se sigue de lo anterior que el lenguaje de la literatura no es el de la realidad de verdad sino

el de la realidad de la fantasía, la imaginación, la ficción. Debo dejar constancia de paso que este segundo paradigma teórico es el que en los estudios literarios latinoamericanos se aquerenció y señoreó casi sin contrapeso durante el período de la “acelerada y algo caótica modernización” disciplinaria que según Antonio Cornejo Polar (1994:12) se nos dejó caer en la década del sesenta y que se extendió hasta mediados de la del setenta. Las dos o tres vertientes del estructuralismo, al margen de sus pequeñas y negligibles rencillas, coincidieron en adoptarla como un dogma de fe y en operar metodológicamente a base de ella.

De esta segunda petición de principio se derivan también un par de corolarios que son correlativos de y contradictorios con los del convencimiento teórico cuyas implicaciones yo expuse en el apartado que precede. También surge de aquí un problema importante.

Corolario uno: la mejor literatura sería la que da cuenta de sí y nada más que de sí. Este corolario, que como es de suponerse abomina del realismo y reivindica y promueve una actitud antirrealista, es la piedra de toque de unas cuantas de las vanguardias o mejor dicho, de la línea esteticista al interior de las vanguardias, la que privilegia el repliegue de la actividad artística (en este caso, la literaria) sobre sus recursos específicos, el color y la línea en la pintura, los volúmenes en la estatuaria, la palabra en la literatura. Se acerca de este modo al Jakobson que ubica el predominio de la función poética en la curva ourobórica que en determinadas circunstancias ejecuta el lenguaje sobre sí mismo, o sea en la atención preferente (autoenfocada) que éste le presta de vez en cuando (de vez en cuando que para Jakobson es el tiempo de la literatura) a su propia materialidad con perjuicio o en detrimento de su contenido comunicacional. De una manera semejante, Paul de Man ha argumentado que lo literario surge a partir de la puesta

en ejercicio de la función metalingüística, es decir, de la atención preferente que el lenguaje le presta también de vez en cuando (de vez en cuando que para él es el del tiempo literario) a su código o, como él dice, a su "retoricidad", a su propio "modo retórico", también con perjuicio o en detrimento de la potencia comunicacional que le es propia (y de aquí deriva el fenómeno de la ambigüedad del lenguaje literario, dicho sea de paso, ese que tantó preocupó a Empson y los neocríticos norteamericanos de los años cuarenta y cincuenta). En el límite, y no tanto en el plano de la teoría crítica como en el del doctrinarismo poético, queda claro que nos encontramos frente a una perspectiva que no oculta su deseo de dar con una literatura que sea "pura literatura", lo que sólo es posible en una "literatura del lenguaje", según la conocida propuesta de Mallarmé, quien por eso hablaba de la flor de la literatura como una flor ausente de todos los *bouquets*, y según la propuesta de Valéry, que fantasea con una historiografía literaria en la que el objeto se encuentra desconectado de todas las demás series diacrónicas. Fúndase asimismo en esta perspectiva la autonomización de la faena de la crítica, que se convierte en una actividad de "especialistas" en ese y nada más que en ese tipo de lenguaje, ello hasta el extremo de tornarse en algunos de sus practicantes en una "ciencia abstrusa" (el crítico literario es ese que tiene unos tratos "especializados", científicos o seudocientíficos, con la "literaridad" o la "literaturidad"). Dentro del panorama de la creación literaria latinoamericana, agreguemos a lo ya dicho que por espontánea afinidad esta postura privilegia al modernismo más "escapista" y "exótico" en contra del realismo y el naturalismo decimonónicos, a la vanguardia más autonomista en contra del regionalismo y a la literatura experimental más intransigente en contra del neorrealismo de los treinta y los cuarenta.

Corolario dos: para esta alternativa teórica, y por las mismas razones, la literatura no es y no puede ser un instrumento de conocimiento de la verdad del mundo. Los dos verbos que selecciona Borges (1974:291) para caracterizar su trabajo de escritor en el "Prólogo" del 54 a *Historia universal de la infamia*, cuando declara que su ocupación en ese libro ha consistido en "falsear" y en "tergiversar" ajenas historias, son en este sentido elocuentes por demás.

El problema ahora: resulta obvio que para quienes escogen el partido esteticista habrá quedado cortada absolutamente la relación entre la literatura y el mundo, pues la relación de congruencia se establece (y si es que se establece) en el interior de la literatura misma. Estamos, en definitiva, acercándonos a algo así como el *desideratum* del autonomismo y, a través de un procedimiento de *reductio ad absurdum*, podríamos acusar a aquellos que le manifiestan su adhesión de haber hecho del lenguaje de la literatura un lenguaje inaccesible y, por consiguiente, incomunicable. El repliegue desde el mundo hacia el lenguaje acabaría transformándose para esta perspectiva en un repliegue desde el significado hacia el significante. Vemos pues que el *desideratum* autonomista (que es el esteticismo en la que yo designaría como su fase barroca) desemboca al cabo en un bloqueo de la significación y, por lo tanto, en el silencio: en la página blanca o más bien, en la página jitanjáforica, rebosante de jeroglíficos indescifrables. La congruencia del decir de la literatura lo es aquí sólo para con su propia realidad y esta realidad es otra, alternativa, diferente (y a veces, irreductiblemente diferente) a la realidad del mundo.

Pero observemos nosotros que si es efectivo que el lenguaje de la literatura no le debe nada a nadie, si no nos cabe ninguna duda de que el fundamento de su aparecer en el mundo está dentro de él y nada más que dentro de él, entonces

hablar de identidad a su respecto adopta la figura de la paradoja o la de la *contradictio in adjecto*. En el mejor de los casos, podría describirse o calificarse la consecuencia de ese lenguaje para con una cierta estilística del decir, para con una cierta escuela retórica, y cualquiera puede ver que eso no es terriblemente interesante.

Por el otro lado, yo me temo que desde los ochenta para acá, y por causas de las que podría dar una cuenta pormenorizada en este ensayo pero no me resulta indispensable, la batalla parece estarse inclinando hacia el partido de los indiferenciadores. Si la teoría literaria ha sido desplazada contemporáneamente por la teoría crítica (no la de Frankfurt, en todo caso) es porque nadie puede decir hoy con la conciencia tranquila qué sea eso de la literatura y si nadie puede decirlo es porque no está claro en absoluto que el lenguaje de la literatura nombre a algo que existe sólo en la literatura. De ahí el favor que la academia les dispensa últimamente a los llamados estudios culturales. De ahí que en este ambiente de escasa o ninguna discriminación estén haciendo su agosto “los profesores de literatura francesa que escriben libros sobre los cigarrillos o sobre la manía norteamericana con la gordura, los shakespereanos que analizan la bisexualidad y los expertos en el realismo que están trabajando sobre los asesinatos en serie”, como no sin su cuota de impaciencia observaba en 1997 Jonathan Culler (1997:43). Uno percibe, por debajo de tanto y tan pintoresco cambalache, la sospecha, confesa o no, de que hablar de literatura como de un quehacer o una práctica peculiar ha acabado por convertirse en una presunción o una futilidad.

También habría que darse cuenta que, al renunciar a ese privilegio y al solicitar un cupo entre las huestes del partido indiferenciador, nos topamos con nuevas perplejidades. Angel

Rama, por ejemplo, postuló en 1982, en su *Transculturación narrativa en América Latina*, la existencia de tres “impulsos modeladores” en la historia de nuestra literatura de los siglos XIX y XX. Ellos serían el afán de “independencia”, el afán de “originalidad” y el afán de “representación” (RAMA, 1982:11 et sqq.). No hace falta ser extremadamente sagaz para darse cuenta de que el segundo de estos impulsos, la originalidad, constituye un resultado del primero y que el tercero, el afán de representación, constituye un resultado del segundo: se quiere ser original porque se es independiente y se quiere ser representativo porque se es original.

En resumidas cuentas, según Rama el hilo que va de la independencia a la representatividad estaría a la vista para todo aquel que tenga ojos para verlo y él es el que fija las normas de todo el proceso. Nuestra literatura vino al mundo con el estallido de la independencia política, espoleada por un deseo de desagregación respecto del “centro” hegemónico de entonces, es lo que Rama nos enseña, y después no quiso o no pudo renunciar a ese prurito identitario, en el fondo porque la desaparición del primer “centro” no sólo no impidió sino que facilitó el posterior intervencionismo de otros. Pero el mismo Rama complementa esta tesis relativa a la existencia de tres rasgos perdurables en la historia de la literatura latinoamericana con otra relativa a su variabilidad. Propone entonces una periodización de nuestra historia literaria en cuatro épocas: la de la independencia y formación de las nuevas naciones (1810-1870), cuando el anhelo de representar lo propio es aún joven y enérgico; la del “internacionalismo modernizador” decimonónico (1870-1910), durante el cual la representatividad se recoge, por lo menos desde un punto de vista mimético simple; la época nacionalista y social (1910-1940), cuando cobra fuerza de nuevo; y una actualidad compleja, que él no denomina en 1982

(lo hará en *La ciudad letrada*, cuando la llama “populista”, reservando lo de “nacionalista” para la época anterior), que tiene un ala urbana y cosmopolita (Cortázar) y un ala regionalista, o más bien superregionalista, nutrida ésta con la “organicidad cultural” de los “espacios interiores” (Arguedas, Rulfo), y la que se prolongaría, presumiblemente, desde 1940 hasta el tiempo en que él escribe (en *La ciudad letrada* sólo hasta 1972).

Esto significa que los tres afanes o “impulsos”, que según piensa Angel Rama sustentan la continuidad del proceso literario en América Latina, no se mantienen siempre idénticos a sí mismos sino que ingresan en dinámicas de reconversión en cada una de las épocas indicadas, *incluido ahí el afán de representación*. No fue lo mismo hacer una literatura latinoamericana representativa en 1850 que hacerla en 1890 que hacerla en 1930 que hacerla en 1950 ó en 1980, y no tanto porque la realidad histórica había cambiado de aspecto en cada una de esas cinco coyunturas, lo que era obvio y esperable, como porque habían cambiado los criterios de comprensión de lo real y los métodos capaces de alcanzar la autenticidad de la representación. El Bello que en 1826 escribe la silva a “La agricultura de la zona tórrida” o el Lastarria (1968:94 et sqq) que en el “Discurso...” del 42 suma su voz a la de aquellos que quieren que la literatura sea una “expresión de la sociedad” entienden por Latinoamérica (para ellos, Hispanoamérica) una cierta cosa y tienen una estrategia para representar esa cosa que nada o muy poco tienen que ver con la conciencia con que hacen suya esa misma tarea un Darío a fines del siglo XIX o un Pablo Neruda a mediados del XX.

Ni lo que se representa ni el cómo se lo representa son pues apuestas fijas. Si esto es así, ¿en qué consiste la vocación identitaria de un texto de literatura? ¿Por qué o con qué derecho podemos decir que una literatura es más auténtica que otra? Es

más: ¿cómo podemos vilipendiar a una literatura imputándole el ser desleal o desidentificada? Sabemos la respuesta a estas preguntas. Se nos argumentará ahora que la vocación identitaria es algo que se pone de manifiesto cuando la literatura de la que tratamos es una hija devota de su propio tiempo, cuando, como quería Sartre, ella “se compromete” con su tiempo. Dos maneras hay para verificar este fenómeno del compromiso si se tienen presentes las aspiraciones siempre puntillosas de la mejor crítica, una apoyada en la teoría del reflejo y la otra en la teoría de la producción del texto o del texto como producción. Las novelas hispanoamericanas que en los años cincuenta se ganaron el aplauso de José Antonio Portuondo fueron por ejemplo aquellas que “reflejaban” bien la tipología humana de la región, aquellas que ofrecían un retrato óptimo de nuestra vida comunitaria: “La novela hispanoamericana se ha nutrido principalmente de la realidad social” (PORTUONDO, 1969:90). Con este mismo criterio su compatriota Juan Marinello vapuleó al modernismo, diciendo que “fue un fenómeno americano aunque no al servicio de nuestros pueblos” y que “fue el vehículo deslumbrante de una evasión repudiable, el brillante minero de una grieta desnutridora” (MARINELLO, 1961:172). Estaba acusando así a Darío y los demás de inautenticidad, de flaqueza identitaria, de frivolidad y hasta de falta de patriotismo. La contraparte de esa acusación, en él como en Manuel Pedro González y en Françoise Perus, es un apasionado ensalzamiento de Martí.

Rama, por su parte, entra también en este debate pero no para contradecir a Juan Marinello en el terreno teórico de Juan Marinello y para celebrar de esa manera la ausencia en el modernismo de un reflejo americano bueno o malo, como con una posición esteticista habían hecho en los años cincuenta y sesenta Raúl Silva Castro y Enrique Anderson Imbert, sino para

precisar que el principio de la representatividad puede describirse y aquilatarse haciendo uso de un marco teórico diferente. Para Rama, si bien es cierto que el mundo latinoamericano de fines del siglo XIX no estuvo o estuvo sólo muy parcialmente retratado en la literatura del modernismo, no es menos cierto que el modernismo consolidó “la autonomía poética de la América Española” y que “fue el más ingente esfuerzo creativo de la poesía hispanoamericana, al incorporarse al mercado único cultural y económico que establece la burguesía europea y norteamericana al iniciar la conquista y unificación del mundo entero”. Y agrega: “Estuvo el modernismo al servicio de los pueblos [latinoamericanos] en la medida en que comprendió la necesidad de apropiarse del instrumental, las formas y los recursos literarios de la literatura creada al calor del universo económico europeo” (RAMA, 1970: 5 y 124).

El choque de Rama con Marinello es flagrante y, sin que nosotros tengamos que detenernos aquí a discutir las muchas precipitaciones historiográficas y sociológicas que debilitan el pensamiento del ensayista uruguayo, podemos ver que lo que él está haciendo en su libro es encomiable como quiera que sea, pues lo que procura es oponerle a una perspectiva analítica y evaluadora de la representatividad estrecha, que opera con el respaldo de la teoría del reflejo, otra más generosa, que presta atención a los procesos de producción de los artefactos estéticos. El modernismo sería al fin de cuentas representativo, sólo que no de la manera con que Juan Marinello entiende la cuestión.

Este distingo es de la mayor importancia sin duda, porque sin ir más lejos una crítica reflexionista, que tenga como modelo el realismo tradicional, como las de Portuondo o Marinello (y la de Lukács, dicho sea de paso, si no recuérdese su furibundo “La ideología del modernismo”, de 1955, donde lo sorprendemos

argumentando que las experiencias del arte moderno no sólo no llevan al enriquecimiento del arte sino que terminan en su liquidación), no va a estar en condiciones de medir la representatividad de la literatura de vanguardia. Nada saca Portuondo (1969:93-94) con decir que "Pretender hallar información válida sobre un país cualquiera en sus obras literarias, además de inaceptable aberración estética, constituye peligrosísima falacia". En su discurso, esas son palabras huecas, acertadas a medias y equivocadas en un sentido que a él no puede sino escapársele. Lo definitivo es que neutralizar esa falacia a la que él se refiere es algo que su propia crítica, una crítica de corte reflexionista y sospechosa *por lo tanto* de de "las angustias aprendidas y las náuseas fabricadas", no está en condiciones de hacer.

En cambio, una crítica como la que Rama nos propone puede conjugar cómodamente el desempeño de un arte no realista con el impulso representacional. Basándonos en una propuesta como la suya podemos entender lo que no entienden ni Lukács ni Portuondo ni Marinello: que la revolución que en el arte del siglo XX se desencadena a partir de los experimentos del impresionismo, y que después se prolonga y perfecciona en los trabajos de la vanguardia y la postvanguardia, no es una revolución que se desata para darle con la puerta en las narices al principio de la representatividad. Por el contrario, su propósito es que el principio de la representatividad se cumpla con más eficiencia todavía, porque ahora él va a convertirse en garante de una comprensión de lo real que es más ambiciosa, que por lo mismo duda de la consistencia y la estabilidad del referente y no sólo desde un punto de vista macrohistórico, una ganancia que ya se había consolidado a principios del siglo XIX, sino también desde un punto de vista que incluye la variación temporal mínima, como ocurre en el caso de los impresionistas.

Por otra parte, en el marco de la dimensión espacial, la integridad y la legalidad presuntas del mundo, la validez del axioma que declara que es posible que lo imaginemos como una totalidad con sentido, es blanco asimismo de un cuestionamiento severo. El resultado de estos sucesos es la aparición de unas metodologías representacionales que dan comienzo a la desarticulación del objeto, que ponen fin a su contrato con una experiencia cotidiana ideologizada y petrificante, cualquiera que ésta sea. También se entiende en este contexto una observación como la que hace Néstor García Canclini acerca de las artes visuales latinoamericanas de la década del ochenta, las que a esas alturas y según él para representar nuestras identidades “híbridas” (la jerga de moda), estaban haciendo uso de “una mirada geométrica, constructiva, expresionista, multimedia, paródica” (GARCÍA CLANCINI, 1989:125). Descubrimos pues que, en sentido estricto, para el nuevo arte, el del impresionismo, el de la vanguardia, el de la postvanguardia y hasta el de la ultravanguardia, *el realismo decimonónico es un arte irrealista*, es un arte inauténtico, desidentificado respecto de las urgencias y aspiraciones de nuestro tiempo y hasta, por qué no, respecto de las urgencias y aspiraciones del suyo propio.

Con lo que vamos a dar en el *turf* de Borges. En “El escritor argentino y la tradición” Borges se ocupó de la consecuencia que según la opinión de algunos espíritus buenos los escritores de su país debían guardar para con un antes (cualquiera) de carácter nacional y al que esos escritores tenían que serle fieles. Expuso a propósito de esto su escepticismo primero en cuanto a las bondades epistemológicas de la teoría del reflejo y lo hizo de la siguiente manera:

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de La urna de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no está el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna* [...] yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de la reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad. (BORGES, 1974:268-269)

Pero, claro, Borges es demasiado inteligente para no darse cuenta de que esa es la clase de batalla de la que a él le resulta más cómodo salir bien parado: la que se limita a hacer el reemplazo de un reflejo obvio por otro un poco menos obvio, ombúes por tejados, gauchos por ruseñores. Si exceptuamos la no tan desanudable paradoja de que los ruseñores se transformen en símbolos de la nacionalidad argentina, no hay en efecto una diferencia sustantiva entre uno y otro de esos dos imaginarios. Da Borges (1974:269), por consiguiente, un paso más audaz:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local: encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe [...] un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página.

El remate forzoso (y gozoso) de este descubrimiento borgeano, muy de su firma desde luego, es una nueva y más potente paradoja: un libro será más auténtico, poseerá una identidad más acusada, estará más comprometido con lo que sea que tiene que o quiere estar comprometido en la medida en que se dé en él una adscripción identitaria que sea inversamente proporcional al esfuerzo que se ha hecho para demostrarla. Ponerse a demostrar la autenticidad, la identidad, el compromiso es cosa de “falsarios”, de “turistas” y de “nacionalistas”, dictamina Borges. Uno es el que es porque no puede menos que serlo. Una literatura es la que es porque eso le resulta inevitable. Reflexiona por lo tanto, al fin de su ensayo, tan irónica como melancólicamente: “...o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo [o sea, puede que recurriendo a la fórmula de Enrique Banchs o a cualquiera otra], o ser argentino es una mera afectación, una máscara.” (1976:274)

Pienso yo que este es el momento en que Borges deja atrás la perspectiva reflexionista y se mueve hacia una estética basada *vellis nollis* en las condiciones que determinan el proceso de producción de los textos, y que por otra parte es una estética

ligada a un concepto alternativo de la representatividad. No obstante su horror por el determinismo (“Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos y me pregunto: ¿la tocaré con la mano izquierda o con la mano derecha?, y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo...”[BORGES, 1974: 273]), su raciocinio empalma con la tesis sociológica de Rama: hacemos lo que hacemos y como lo hacemos porque no podemos evitarlo, y ese no poder evitarlo supone nuestra dependencia necesaria con respecto a un cierto repertorio de posibilidades de actuar. Borges sabía mejor que nadie que la originalidad absoluta no es más que un mito romántico, y así nos lo dejó saber en más de una apostilla. En lo relativo a Darío y a los otros modernistas, aunque ellos se propusieran programáticamente no hacer un arte americano (Cfr.: Rodó: “Indudablemente Rubén Darío no es el poeta de América”¹), lo hicieron de todas maneras. Operaron de conformidad con un repertorio de modalidades productivas (en mi propio lenguaje teórico, con un repertorio de modos discursivos ejemplares), el que aunque fuese a contrapelo se constituyó en una marca en/de sus obras. Fueron auténticos, fueron identitarios, fueron comprometidos pese a todas las campañas que emprendieron para ahuyentar a la historia inmediata de sus textos, lo que en el plano de los contenidos lograron en no escasa medida, *y a lo peor a causa de tales campañas*.

Paso a continuación a describir mi propio camino: opino yo que el lenguaje de la literatura ejerce su actividad representacional, esto es, establece la relación de congruencia identitaria que le es privativa, con *un mundo suyo*, y que eso es

¹ Cito de DARÍO, 1957, p. 165.

y tiene que ser así, *porque de otra manera no nos es posible establecer su diferencia específica respecto de los demás lenguajes*. De otra manera la literatura no existe, me interesa que eso quede establecido en primer término. Sin embargo, creo que no se puede negar que, a través de la creación de ese mundo suyo el lenguaje de la literatura *nos remite, indirecta o metafóricamente, al mundo real*, lo que también es o tiene que ser cierto *porque de otra manera el texto literario se aleja parcial o absolutamente del horizonte de nuestra comprensión, esto es, nos resulta paulatinamente ininteligible*. También se derivan de esta propuesta mía un par de corolarios.

Corolario uno: la mejor literatura es *la que es capaz de generar un mundo suyo, rico y poderoso en sí mismo*, pero que al mismo tiempo e *indirectamente* nos ofrece una *cierta interpretación del mundo real*. Nos encontramos ahora en las intermediaciones del Althusser (1971:222) de la “Carta sobre el arte en respuesta a André Daspre”, donde él afirma que la peculiaridad del arte es que ‘nos hace ver’ [*nous donner à voir*], ‘nos hace percibir’, ‘nos hace sentir’ algo que *alude* a la realidad”. Consecuencia directa de esta observación althusseriana, y de nuestro propio corolario ni qué decirse tiene, es la relativización de la oposición realismo/no realismo. Desde nuestro punto de vista, la literatura no realista no sólo puede dar cuenta del mundo real tan eficientemente como la literatura realista sino que suele hacerlo mejor que ella. En concreto, la estética de lo mejor de la vanguardia, la postvanguardia y la neovanguardia sería una estética de abandono de la realidad sólo si se asume que la realidad es la que se nos da (y se nos “naturaliza”) bajo la forma de la realidad burguesa o bajo la de cualquiera otra que patrocinen y/o impongan los poderes que se hallan a cargo de la ordenación social y política de turno. En otro sentido, no lo es en absoluto y, por el contrario, constituye una estética de

búsqueda de una realidad que es más profunda o novedosa. Por lo demás, sólo así adquieren sentido dos tesis básicas de la crítica contemporánea: la de la “desfamiliarización” que el arte produce en nuestra capacidad perceptiva, tesis que como es sabido inauguraron los formalistas rusos, que da origen a la política vanguardista del *shock* y que retoma Jameson (1988:141) para apoyar su idea de la “historicidad” del texto artístico, y la tesis de Peter Burger, quien, contra la propuesta de la deshumanización orteguiana, sostuvo a comienzos de los años setenta que el proyecto de las vanguardias consistió en el reestablecimiento de las relaciones entre la “práctica artística” y la “práctica de la vida” (BÜRGER, 1984:35 *et seq*). Una prueba de esto último, en el campo de la literatura latinoamericana, nos la ofrece el trabajo de la vanguardia brasileña (y también el de otras vanguardias nacionales o el de porciones de otras vanguardias nacionales), que con métodos no realistas instaló (instalaron) una cierta visión de la nacionalidad que fue convincente en su tiempo, que mantiene su buena salud hasta hoy y que ha dado al mundo obras de la calidad de *Macunaíma* de Mário de Andrade o *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (y lo mismo se puede decir acerca de las artes visuales brasileñas, en la tradición pictórica que va de Tarsila a Portinari y en la arquitectónica que transita de Warchavchik a Niemeyer).

Corolario dos: por lo mismo, la literatura es o puede ser el instrumento de conocimiento de *una cierta verdad* del mundo. Esa verdad no es ni puede ser la verdad (al menos, intencionalmente) verdadera del lenguaje cotidiano ni menos aún puede ser la de la ciencia, sino que es la *verdad confusa* de la que habló Kant o la *verdad verosímil* de la que hablaron Platón y Aristóteles. La diferencia entre la verdad de la experiencia cotidiana y la de la ciencia, de un lado, y la verdad confusa o verosímil de la literatura, del otro, no consiste en que las dos

primeras producen conocimiento y la tercera no (como creyó Althusser, enfermo del cientificismo que acabaría por enviarlo primero al loquero y después a la tumba), sino en que eso que las dos primeras producen es un conocimiento factual de la realidad del mundo (más o menos formalizado, menos en el lenguaje cotidiano y más en el de la ciencia), en tanto que el conocimiento que produce la tercera (y en esto estoy siguiendo una sugerencia de Kristeva (1970:65-66) nos abastece con la posibilidad de un “sentido”, con un “pudiera ser que...”, para ese mismo mundo.

Resumo: *Este ensaio se propõe a discutir sobre a identidade na literatura. Este propósito nos conduz à problemática de conceitos como: “representatividade”, “independência”, “mundo próprio” da literatura e a discussão sobre o que entendemos por “realidade”.*

Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. A Letter on Art in Reply to André Daspre (august 1966). En *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Tr. Ben Brewster. New York and London: Monthly Review Press, 1971.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo a la edición de 1954 [de *Historia universal de la infamia*]. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BRUNER, José Joaquín. Escenificaciones de la identidad latinoamericana. *Cartografías de la Modernidad*. Santiago de Chile. Dolmen, s.f.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Tr. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, particularmente el tercer capítulo.

CONEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad de las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.

DARÍO, Rubén. Su personalidad literaria, su última obra. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

H.W.B. Joseph. *An Introduction to Logic*. Oxford: Oxford University Press, s.f.

JAMESON, Fredric . The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernist Debate. En *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*. Vol. 2: The Syntax of History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

KRISTEVA, J. La productividad llamada texto. En *Lo verosímil*, Tr. Beatriz Dorriots de *Le Vraisemblable, Communications*, 11, 1968. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

LASTARRIA, José Victorino. *Recuerdos literarios*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1968.

MARINELLO, Juan. *Ensayos martianos*. Las Villas: Universidad Central de Las Villas, 1961.

PORTUONDO, José Antonio. El rasgo predominante en la novela hispanoamericana. En Juan Loveluck, ed. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Universitaria, 1969.

RAMA, Angel. *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.