

como gestor de una nueva visión para la literatura nacional, en oposición a lo que venía siendo el modelo o el punto de referencia: Tomás Carrasquilla, quien se burlaba de los todos los inventos modernistas. Tal oposición es planteada en el ensayo de una manera tajante. Esta interpretación se volvió clásica en la literatura colombiana en las dos décadas siguientes y es necesario discutir con ella, ya que, si bien el Grupo de Barranquilla dio impulso a la literatura colombiana, su contraparte del interior difícilmente puede considerarse opuesta.

El libro de Ángel Rama proporciona una visión panorámica de una época. El recorrido que hace desde Rubén Darío y el modernismo hasta la Generación crítica nos permite ver el desenvolvimiento de la literatura en Latinoamérica tomando como puntos de contacto algunos de los grandes creadores iberoamericanos. Es muy nítida la intención del crítico por no desvincular su análisis literario del problema social y político. Esto, naturalmente, acarrea un riesgo previsible, y es que los lectores que adoptan la tendencia que concibe la obra de arte como ente autónomo, que debe ser analizada en cuanto tal y sin acudir a otros referentes, vean en este libro una dificultad para apreciar la literatura, al estar contaminada de política. El riesgo vale la pena. Latinoamérica tiene especificidades propias que no deben dejarse pasar por alto en ningún momento. Ni siquiera cuando se habla de arte y literatura, pues se corre otro riesgo, y es el de perder la noción de la ubicación en el planeta. Éste me parece un importante aporte que hace Ángel Rama: ayuda a no perder, en lo literario, el sentido de la ubicación.

Universidad Nacional de Colombia

José Gabriel Cruz

González Echevarría, Roberto. *Crítica práctica / práctica crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 312 págs.

La figura de Roberto González Echevarría no se asocia con facilidad al fenómeno del *boom*. Al menos no como figura activa. Sorprende que su discusión crítica registre una cercanía intelectual y biográfica a autores como Emir Rodríguez Monegal o Ángel Rama, estos últimos emparentados con los escritores de la época, y que protagonizaron un episodio de éxito sin precedentes de la literatura

y la crítica del continente. Pero su labor se encuentra en estrecha relación con este momento. Si bien es cierto, como lo indica en el texto que abre el libro, que el *boom* y el impacto de la revolución cubana provocaron un giro en los estudios literarios de la academia en Estados Unidos, lo es también que ambos hechos definieron la ruta de las búsquedas personales del investigador cubano, vinculado desde el principio de su labor crítica y docente a la Universidad de Yale. Afincadas desde hacía tiempo en las literaturas hispánicas, las universidades de Estados Unidos empezaron a interesarse por los estudios latinoamericanos y, en este movimiento de renovación, la presencia de críticos latinoamericanos que provenían no sólo de la universidad, sino de otras instancias como el periodismo, resultó fundamental. La universidad se vio lanzada de golpe, en un gesto de apertura académica y editorial, a tener en cuenta autores contemporáneos, escritores vivos que conformaban una actualidad literaria. González Echevarría estaba escribiendo su tesis doctoral sobre *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, cuando Rodríguez Monegal arribó a Yale en 1968. Desde entonces, sus preocupaciones intelectuales se definieron en relación a los nuevos narradores, y el barroco español no volvió a aparecer en sus escritos sino en contacto con los intereses del neobarroco de Sarduy o la particular interpretación que hizo Lezama de Góngora. Así mismo, la corriente estructuralista, que él reconoce como parte importante de su formación universitaria, empieza a ser socavada por un concepto de crítica y literatura proveniente de las lecturas de Borges y del neobarroco. “Tuve de pronto un contexto latinoamericano que vivificó mis vínculos intelectuales y afectivos con la lengua y la literatura de nuestros países, incluida España. Fue entonces que ingresé en la tribu errante de intelectuales latinoamericanos” (17). En su libro, González Echevarría aspira a explorar su labor en el acto mismo de la práctica crítica. Quiere afirmarse como sujeto crítico, cuya escritura es emitida desde Estados Unidos. No hay nostalgia en su mirada a Cuba sino más bien un fuerte compromiso intelectual con ella, así como con Latinoamérica, en donde están las coordenadas principales de su ejercicio crítico.

Crítica práctica / práctica crítica se presenta como un punto de llegada en el que se da cuenta de una vida intelectual. Resulta significativo que aunque esté construido a partir de conferencias, artículos y ensayos de carácter universitario o periodístico, escritos a lo largo de casi veinte años, desde mediados de la década del ochenta hasta

el 2001, no se debilita la cohesión del libro. Hay una preocupación fundamental que sustenta toda la obra y que antecede al trabajo más antiguo, lo que no quiere decir que exista una sola y pulida inquietud que defina el libro. Al contrario, lo que se ve es un conjunto de preguntas dirigidas por preferencias personales, pero siempre remitidas a un territorio académico de preocupaciones críticas que se intentarán explorar a continuación.

Para González Echevarría hay una condición biográfica que sólo cobra sentido cuando determina la postura de un sujeto respecto a la tradición en la que desea inscribirse. Por eso la pregunta acerca de qué es lo que motiva el retorno de los narradores contemporáneos a las crónicas de Indias y a los textos coloniales en general, no sólo deriva en una caracterización de escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Gabriel García Márquez, sino que conlleva a una indagación acerca del origen de la narrativa latinoamericana. Por medio del examen de las relecturas del barroco y del concepto de ficciones de archivo (o novelas-archivo), el autor intenta darle densidad al diálogo que la narrativa contemporánea establece con los textos del periodo colonial, en una necesidad de comprender la literatura latinoamericana en su especificidad diferenciadora. “La búsqueda de esa peculiaridad, de esa identidad, es la forma en que se articula, desde el periodo colonial, la cuestión de la legitimidad” (86).

La épica colonial, influida por la corriente barroca, aparece para los primeros historiadores del siglo XIX como el origen de la historia literaria latinoamericana. El ensayo titulado “Álbumes, ramilletes, parnasos, lirás y guirnaldas: fundadores de la historia literaria latinoamericana” profundiza en esta idea. La edición del *Arauco domado* de Pedro de Oña, publicada en 1849 por Juan María Gutiérrez (1809-1878), o la “Introducción” a *La literatura colonial de Chile*, en la que José Toribio Medina (1852-1930) elabora un concepto de apropiación de *La Araucana*, son ejemplos que demuestran una conciencia historiográfica fundacional de acuerdo con González Echevarría, que se diferencia de la valoración romántica del poema épico. En ésta, hay una exaltación de valores nacionales asociados a cierta “sencillez estética, lingüística, ética y política, que proviene del primitivismo general de la ideología romántica, que es lo que la hacía rechazar el barroco” (104). Los primeros historiadores de la literatura latinoamericana, conscientes de este rasgo del romanticismo europeo, están interesados en diferenciarse desde su propio origen,

para lo cual deben hallar vías de desarrollo independientes. De esta manera, sus ficciones historiográficas dirigen su atención a la monumentalización de la verdad histórica o de la relación del poeta con el medio como origen del poema épico, que a su vez se erige como texto de fundación. La forma como resultado de la tradición extranjera o la aplicación correcta del molde occidental (pues el barroco, así como algunos principios historiográficos de la literatura, proviene de Europa), no es importante, y lo que vale más bien son las grietas del empaque: la torpeza formal señala un uso propio y diverso, hace más auténtico el poema. Los historiadores latinoamericanos quieren hacer énfasis en el contenido que define un espacio original, unos hechos primigenios, que ponen en relación directa la procedencia española del autor (es el caso de Ercilla) con el medio americano, factor que acaba por determinar la posibilidad de escritura del poema épico. Se monumentaliza, así, la obra colonial para privilegiar los rasgos que hacen particular la literatura latinoamericana.

Esta relectura del barroco viene a complementarse con la interpretación que hace Lezama Lima del mismo y la apropiación literaria que hace Severo Sarduy de Lezama en “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto” y en “Plumas, sí: *De dónde son los cantantes* y Cuba” respectivamente. Lezama pone el énfasis en una especie de poética del mal gusto que propone ser una lectura romántica de lo más vilipendiado de la tradición española, en vez de remontarse a las crónicas de Indias. Por ello la figura de Góngora encarna un tipo de arte y de vida que seduce al escritor cubano desde muy temprano. “Lo español era un antídoto contra la influencia de los Estados Unidos en la vida política y cultural de Cuba, una afirmación de la identidad cubana. El regreso a Góngora fue un aferrarse a lo irreductiblemente español, a lo ‘intraduciblemente’ español” (197). El Góngora que le interesaba a Lezama Lima era el poeta asfixiante de figuras, alusiones y conceptos, ya que era entonces cuando el autor de *Soledades* lograba individualizar más la poesía: en tales momentos Góngora resultaba sublime. Se trata de la adopción de una postura radical ante la poesía, por lo que el concepto de sublime en Lezama Lima alude a la elevación del pensamiento poético que logra transportar y producir emociones, en una especie de raptó del sentimiento. Más que lo bello, a Lezama Lima le interesaba lo sublime, por eso su interpretación del barroco lo transgrede, sin respetar las reglas del decoro poético, y deforma así la fuente original hacia su propio tono personal, que admite ele-

mentos de mal gusto siempre y cuando lleven al éxtasis, al asombro, a la emoción poética.

Para comprender a Lezama es importante, a su vez, tener en cuenta la noción de sujeto metafórico al que le corresponde tomar distancia de los objetos y asumir una vivencia oblicua, no inmediata, en la búsqueda de autenticidad que obsesionó al escritor cubano. “El neobarroco es el arte de la lejanía conquistada por medio de las figuras, que rechaza las engañosas seducciones de la identidad, que antes aparece como la amenazadora injerencia de lo referencial que como la apoteosis sublime de la satisfacción” (228). La comprensión de Lezama de su lugar histórico, de Cuba, parte de la incorporación de este sujeto metafórico a la poesía, de modo que se da una transformación del mundo en otra cosa, “tan rara como el Tlön borgesiano”.

Lo significativo de la actitud de Lezama Lima reside en el carácter romántico de su aproximación al barroco, que incluye la noción del sujeto desde el que se reorganiza la percepción del mundo, la presencia de lo sublime, y la necesidad de introducir tonos personales y contrastantes. “El de Lezama es un barroco romántico proclamado [y en esto coincide con Octavio Paz] como el origen hispánico de la modernidad, una modernidad fuera de paso con la del resto del mundo occidental” (213). Así, el barroco se localiza en el origen pero sólo cuando es reinterpretado, monumentalizado desde ciertos aspectos que la actualidad quiere privilegiar.

Con su “énfasis en lo falso, con su deleite en lo complejo y ambiguo, con su negación del mundo natural y valoración delirante de la cultura y sus códigos”, el barroco se presenta no sólo como el origen de la modernidad en general sino de la literatura latinoamericana en particular (108). La inclusión de la épica colonial en la tradición que funda la historiografía latinoamericana se relaciona con las búsquedas estéticas de Lezama y de quienes se empeñaron en el neobarroco. Quizá sea por la persistencia en este tipo de búsquedas, que conforman una misma tendencia a la delimitación de la especificidad de la literatura latinoamericana, que pueda hablarse, como si se nombrara una unidad bien delineada, de una nueva narrativa, o incluso del *boom*. Frente al barroco, los autores que centraron su interés en las crónicas de Indias le permiten elaborar a González Echevarría su concepto de ficciones de archivo.

El archivo tiene un valor de acumulación y de pérdida. Salva guarda cierto tipo de documentos, pero a la vez es un sitio que tiene

sentido por lo que no está en él, que incluye la necesidad de elisión, la supresión de los documentos que han decidido no conservarse. Como se señala en el ensayo titulado “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana”, este encuentro de fuerzas contradictorias está presente en las crónicas de Indias, a las que los novelistas contemporáneos dirigen la mirada, encantados por el testimonio que dan los europeos de una realidad inédita, por la posibilidad del acto mágico de enunciar lo que todavía no tiene nombre. “La novela actual extrae del arca el texto de las crónicas para investirlo con el aura del origen, pero al hacerlo lo inserta en la economía de ganancia y pérdida del archivo” (45). Por otro lado, las crónicas de Indias son documentos de carácter histórico, muchas veces legales, y por tanto están impregnadas de la retórica notarial, en donde la legitimidad del discurso se halla en relación al poder y al Estado. Las ficciones de archivo también quieren recordar ese origen jurídico y lo señalan a propósito, pues la novela pretende no ser literatura o, por lo menos, que su modelo procede de un texto no literario, como por ejemplo la carta de relación, y así, de manera paradójica se afirma al renegar de sí misma. Su interés por lo no literario tiene que ver con la necesidad de vinculación al discurso hegemónico de la época, a las convenciones de verdad, en un gesto que entronca con el origen de la novela moderna. El trasfondo de *El Lazarillo de Tormes* es el discurso legal del siglo XVI español.

En esa originalidad espúrea, González Echevarría localiza el impulso antropológico de la narrativa latinoamericana en el siglo XX, caracterizada por las novelas totales. Situados en una misma línea histórica que las novelas de la tierra, los narradores del *boom* elaboran una especie de etnografía ficticia en la que aspiran a contener toda la realidad latinoamericana. La noción de ficciones de archivo está vigente en *Cien años de soledad* y *El arpa y la sombra*. El símbolo del archivo constituye la imagen fundamental de cada novela: se trate de la habitación en que son descifrados los manuscritos de Melquiades por varias generaciones, o la almohada bajo la cual guarda Colón sus diarios, “un edificio, recámara, habitación, caja, arca, baúl, o cualquier otro tipo de receptáculo o depósito contiene y custodia estos documentos, como hipóstasis del archivo; es decir, como materialización simbólica” (133). En contraposición a estas novelas totales González Echevarría presenta la obra de Severo Sarduy. Si en *De dónde son los cantantes*, por ejemplo, hay un ansia totalizado-

ra, ésta tiene un valor opuesto a la que se presenta en las ficciones de archivo. En la novela de Sarduy, la estructura fundamental es la construcción apositiva y no la síntesis. En ella se modela una alegría sistemática ante el vacío, representada en la noción del desperdicio como concepto representativo del orden novelesco, en una asimilación barroca, próxima a Lezama, que permite ver la obra de Sarduy en los términos de antinovela.

En la reelaboración de las crónicas de Indias, Colón es la figura más representativa. Sus textos tienen un valor de origen, de principio sin principio, en el que los autores contemporáneos cifran el secreto de su propia literatura. Pero además, el diario de Colón, por el fracaso histórico de la canonización de su texto y por el carácter incierto de su historia textual, representa lo relativo y marginal, el fragmento que inaugura un inicio indeterminado de la ficción latinoamericana. Pedro Mártir de Anglería es según González Echevarría otra figura representativa para las ficciones de archivo, aunque no por ello menos desconocida. Si el Almirante representa a los cronistas del descubrimiento y la conquista, Pedro Mártir es el emblema de la historiografía latinoamericana y su figura es la del archivista por excelencia. “En otras palabras, mientras que el problema de cómo los conquistadores percibieron y expresaron cosas y costumbres que nunca antes habían visto o experimentado seduce la imaginación posromántica, la cuestión más ardua, desde un punto de vista intelectual, retórico, y en última instancia político, era cómo inscribir el Descubrimiento y la Conquista en la historia” (54). Pedro Mártir y su *De orbe novo decades* es el primer y más significativo intento de esta tarea, que funciona como un segundo descubrimiento de América. Si bien Pedro Mártir no ha tenido un Carpentier que se interese por el valor histórico y literario de su figura, su callada labor de coleccionista de textos, su permanente añoranza de una vida de acción, y sus expediciones por bibliotecas y archivos también son características de los escritores hispanoamericanos contemporáneos. Borges, Carpentier, o García Márquez se acercan a Pedro Mártir en la medida en que sus obras son experiencias mentales, librecas y archivísticas.

Por último, la figura de Simón Bolívar renueva la tradición de las novelas—archivo a partir de *El general en su laberinto*, escrita por Gabriel García Márquez en 1989. Este personaje actualiza algunas categorías de este tipo de ficciones, pues no es parte del periodo colonial sino de la independencia americana. “Pero lo fundamental

del archivo en *El general en su laberinto* es el carácter tan marcadamente literario de la vida de Bolívar, que aparece como reflejo de una poderosa tradición narrativa, en vez de pretenderse que sus fuentes sean documentales, como suele ocurrir en las ficciones de archivo” (140). Realizando un recorrido inverso al viaje de Colón, Bolívar perfila un segundo origen, en oposición al descubrimiento: no el de la independencia en sí misma, sino el de la disgregación de América Latina. Por eso, la novela presenta el carácter contradictorio de los últimos días de Bolívar, cuando éste empieza a huir de la misma ley que él representa. De nuevo, hay una relación entre la indagación histórica y la historia de la narrativa latinoamericana, esta vez afianzada por el origen ficcional de la biografía de Bolívar: “el fracaso de su sueño de integración también alude a la narrativa misma, porque junto con la ruina física y moral del Libertador, la fragmentación de la Gran Colombia, conlleva también la de todo proyecto narrativo que pretenda dar una visión coherente y global de la cultura y la historia latinoamericanas” (146).

González Echevarría liga la nueva narrativa latinoamericana a la Colonia en una búsqueda del origen que parece ser la marca de la historia literaria de Latinoamérica y de sus escritores. Para el crítico cubano, la literatura del continente existe desde que hubo conciencia de la literatura como campo autónomo. Se sugiere así una relación entre la literatura del siglo XIX, el surgimiento de la autonomía literaria, y el origen de la historia literaria como práctica crítica. Esta relación postula unos fundadores de la historia literaria latinoamericana, los cuales conforman un amplio mapa de difusión de la literatura. Al mismo tiempo, la conciencia, no ya de una literatura latinoamericana, sino de la posibilidad de historiarla, los remite a la pregunta por la legitimidad del periodo colonial como origen de la historia del continente. Así, González Echevarría se inserta en el curso de una tradición que viene del siglo XIX. La búsqueda del origen, de la identidad, y con ella la imagen del viaje a la semilla, reflejan la ruta trazada por él en su vida intelectual. Renovar la autenticidad de esta formulación es un gesto crítico de amplia validez en el marco de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Quizá sea éste el mayor acierto de *Práctica crítica / crítica práctica*. O por lo menos el más seductor.