

MABEL MORAÑA

Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi

In our highly mobile world of today, the usual equivalent of the catacombs is exile. Exile or silence seem to be the only choices open to writers who, born and trained in the ways of liberalism, are suddenly compelled to meet situations of absolute dictatorship wholly alien to their training. Bred to one situation, with their methods formed by it, they find a totally alien situation abruptly forced upon them . . . But I can imagine there gradually arising, among a younger generation of writers bred to the new situation, a new language of deployments and maneuvers, with sly sallies that have an implied weighting far in excess of their surface meanings. In short, I am suggesting that no political structure, if continued long enough for people to master its ways, is capable of preventing forms of expression that tug at the limits of patronage. A patronage may affect the conditions of expressions, but cannot prevent this pressure against its limits.
Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*.

1. Hacia una crítica de la nueva narrativa

La producción narrativa latinoamericana posterior a los años sesenta y no encuadrada dentro del lujoso y exportable marco del *boom* ha suscitado en los últimos años numerosas tentativas de análisis por parte de la crítica. En efecto, se ha intentado ubicar a las nuevas promociones de escritores no solamente en relación a las propuestas contenidas en aquel ya consagrado repertorio de *best sellers* (en cuyo pináculo se exhibe, orgullosamente, *Cien años de soledad*) sino

también en lo que atañe a su particular entroncamiento con las agitados alternativas de la historia continental de las últimas décadas.

Desde esa perspectiva, la “nueva narrativa” representada en la producción de escritores cuya obra empieza a madurar hacia fines de los 60 y en la década posterior, se manifiesta en primer lugar como un conjunto extenso y heterogéneo en el que rige—si quisiéramos sintetizar los rasgos ya notados por la crítica—una imaginación problemática.¹

Con respecto a la obra de autores tan disímiles como Severo Sarduy y Ricardo Piglia, Reinaldo Arenas y Elena Poniatowska, Cristina Peri Rossi y Alfredo Bryce Etchenique, Antonio Skármeta, y Sergio Ramírez, el establecimiento de constantes y variables se vuelve tan cauto y tentativo que los análisis no superan, en la mayoría de los casos un nivel de adecuada y vaga generalidad. En estos términos es que puede caracterizarse esa producción como encauzada en una dirección innovadora y experimental desde la cual se asedia una temática que se concreta en brillantes “novelas de lenguaje” tanto como en testimonios más o menos mediatizados de la experiencia histórica.

Lúdica, crítica, desacralizadora, esa literatura se exhibe—mirada globalmente—como un conjunto heteróclito de búsquedas y logros individuales cuya misma desarticulación interna es significativa. La dificultad de totalización que ha sido vista en la joven narrativa hispanoamericana, su “descuadre” generacional” visible sobre todo en relación al grupo del *boom*, su disparidad formal, temática, ideológica, no importan solamente como indicios de promisoria fecundidad y heterodoxia. Alertan, sobre todo, con respecto a la metodología crítica a utilizar para la comprensión del hecho cultural.²

En este sentido, es útil insistir sobre algunos aspectos no siempre incorporados en el análisis de la producción literaria y que puede resultar útil discutir para el caso del conjunto literario mencionado.

En primer lugar, parece imprescindible reactivar, para la interpretación de la producción literaria actual en Hispanoamérica el concepto de *cambio social* como forma de sistematizar los textos que componen la serie literaria con consideración de las modificaciones que puedan alterar la apropiación de modelos estéticos, temáticas, funciones del lenguaje, en un momento histórico determinado. Las variaciones en la configuración del Estado, la relación de fuerzas de los distintos sectores que componen una formación social, el grado de unificación o fragmentación de una cultura nacional, obviamente

alteran y modulan la producción literaria. De este modo, toda variación de entidad en los niveles antes aludidos se manifestará con mayor o menor evidencia, con mayor o menor retardo, a nivel poético. Sin embargo, la modificación o continuación de los códigos dominantes que integran un sistema literario está lejos de ser un proceso mecánico. La serie literaria incorpora y formaliza recursos expresivos a impulsos de los cambios que afectan a la totalidad social, y a través de un complejo sistema de mediaciones que la crítica debe, en cada caso, tomar en consideración.

En segundo lugar, y en estrecha relación con lo anterior, parece pertinente discutir la posibilidad de realizar *enfoques regionales* que permitan atender al hecho literario tal como éste se manifiesta en áreas culturales afectadas por problemáticas diferenciadas dentro del panorama continental englobante. Una acotación de este tipo, histórica y geopolítica, permitiría ajustar y matizar categorías tan amplias como las de tradición o canon estético, y resemantizar, en muchos casos, buena parte de la terminología que afecta el trabajo de la crítica y la historiografía literaria.

Una tercera estrategia, ahora ya analítica más que histórico-literaria, obligaría a focalizar el nivel de los *procedimientos* a través de los cuales el texto literario se articula internamente y se proyecta lingüística, semántica, temáticamente, en tanto práctica cultural. La reactivación — tanto como el abandono — de determinadas técnicas o modalidades que rigen la producción del texto literario debería ser considerada un dato relevante que informa sobre los peculiares modos de inserción de las formas de representación literaria en un momento histórico determinado.

De acuerdo a las estrategias de análisis antes aludidas . . . podría hablarse de un fenómeno bastante visible sobre todo a nivel de algunos sub-sistemas identificables dentro del sistema mayor de la narrativa del período. Se trata de la transnacionalización de formas culturales y específicamente literarias, surgidas como respuesta a modalidades también transnacionalizadas de organización político-social. Las condiciones materiales en las que han sido producidos muchos de los textos que integran el corpus de la “nueva narrativa” se revelan a través de estrategias que actualizan de modo muy específico los rasgos generales del sistema. Esto no implica una relación necesaria y puntual entre ambos niveles. Sugiere, sí, la existencia de una red de correspondencias que vinculan no solamente

“ser social” y “conciencia social” en un momento histórico determinado, sino que alcanza asimismo el nivel de la formalización poética. Piénsese por ejemplo en algunas de las formas que asume el discurso literario contestatario expresado a través de la literatura del exilio o la producida bajo censura, como parte de un proyecto cultural alternativo, que impugna las formas discursivas dominantes y presenta otras propuestas expresivas. Casos como éste plantean el problema de la jerarquización discursiva, al mostrar la tensión existente entre formas hegemónicas de expresión cultural y minorías ideológicas que pugnan por moldear su propia identidad formalizando un lenguaje propio y diferenciado. Finalmente, la dinámica entre discurso cultural dominante y no dominante obliga a replantear la cuestión de la canonización literaria, así como los problemas de referencialidad y representatividad del discurso poético. Esto merecería, como los demás puntos mencionados aquí de modo introductorio, un tratamiento mucho más extenso. En cualquier caso, todos ellos constituyen un marco pertinente y necesario para el estudio y problematización de la obra de Cristina Peri Rossi. Su producción literaria importa por un lado en relación al sistema global de la nueva narrativa hispanoamericana. Por otro lado, se articula a la problemática regional, formando parte de la cultura de la resistencia que ha explorado múltiples formas expresivas como respuesta a la situación concreta de la represión política y la marginación social e ideológica. Es en contra de las limitaciones derivadas de esas condiciones materiales de producción cultural que textos como los de Peri Rossi se afirman en su capacidad expresiva. Es también en su doble articulación, con el sistema literario global que integran y con la problemática regional, que esas obras adquieren pleno sentido.

2. Realismo y fantasía: códigos del imaginario

La consolidación de regímenes dictatoriales en el Cono Sur desde la década de los años 70, los procesos de “reorganización nacional” impulsados por gobiernos de fuerza, las diversas formas de apertura y redemocratización que vienen ensayándose recientemente en Argentina y Uruguay, forman sin duda un marco difícil de evadir en la consideración de la producción literaria de las dos últimas dé-

cadadas en la región. Además de la censura y el exilio, la rearticulación de los escritores a las imposiciones, gustos y expectativas de un público lector desconocido o recondicionado, las necesarias adaptaciones de lenguaje y temática, han arrojado al tapete de la crítica una serie de desafíos y de nuevos problemas a los que se ha ido respondiendo con enfoques y acercamientos tentativos, de calidad provisional. Entre ellos el antiguo problema de las relaciones realismo/fantasia o, dicho de otro modo, el de las posibilidades y grados de representatividad de una literatura surgida en medio de la crisis de democracias burguesas crecidas dentro de una tradición liberal que se prolongaba como por inercia más allá de las alternativas políticas regionales. ¿Cómo deben interpretarse los despliegues de la imaginación poética ante una realidad que como nunca pide la palabra? ¿Es la fantasía una modalidad autónoma, esteticista, que se retrae frente a la historia? ¿Una forma rebelde y reivindicativa de la libertad, la concretización de un espacio simbólico que afirma los derechos de existencia de la esfera privada? ¿Un canon encubiertamente comprometido, simbólicamente contestatario? ¿Cómo dialogan las formas más abiertas de la fantasía con la tradición romántica y realista? ¿Qué relación mantienen con otras modalidades de formalización literaria coexistentes a nivel continental, la novela biográfica, la crónica, el testimonio, la “novela de lenguaje”? ¿A qué corriente filiar sus procedimientos, a qué fuentes remontarse en busca de influencias y antecedentes? Todas estas preguntas remiten, en última instancia, al problema antes mencionado de la articulación discursiva, y adquieren particular vigencia dentro de los parámetros fijados por la experiencia del estado autoritario.

Desde una perspectiva diacrónica, la obra de Cristina Peri Rossi aparece, dentro de la literatura uruguaya, como la heredera más cercana de una dirección poética que Angel Rama remontara con acierto a los tremendos *Cantos de Maldoror* del franco-uruguayo Isidore Ducasse, conde de Lautreamont, editados en 1869.³ Pasando por Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Armonía Somers, entre otros, esa “línea secreta” de la literatura uruguaya alcanza su realización más actual y destacada en la producción narrativa de Teresa Porzekanski, Mario Levrero, Jorge Onetti, Gley Eyherabide, Ulalume González León, Cristina Peri Rossi.⁴

Contrapuesta a la constante realista que atraviesa las letras uruguayas, la producción literaria de esos autores configura ya, a me-

diados de los 80, un proyecto alternativo de representación estética. Lo que Angel Rama considerara en 1972 en su estudio sobre *La generación crítica* un “libertinaje de la imaginación”, “un ejercicio de libertad total en el cual la imaginación sobrevuela lo real, se enfrenta a él”, se presenta ahora, de un modo más orgánico, como una vertiente que ha afinado sus propuestas y sus procedimientos, afirmado sus posibilidades de representación contestataria de una realidad en crisis (244–45).⁵

Redondeada ya en doce volúmenes en que se alternan poesía y narrativa, la obra de Peri Rossi aparece como un claro exponente de esta corriente.⁶ Su narrativa se concreta a partir de una combinación de registros — histórico, cultural, cotidiano, lúdico, onírico, erótico — creando un espacio ficticio en el que coexisten, como en un ámbito surreal, elementos disímiles que aluden alternativamente a la realidad y a la imaginación. Esa combinatoria no aspira, sin embargo, a la creación de un universo simbólico autónomo y gratuito, ni a la reconciliación de órdenes dispares en la zona neutra del imaginario. La realidad se mantiene, más allá de las incursiones de una imaginación cuestionadora, como un reducto no menoscabado que la ficción expone en sus fracturas más profundas.

La filiación de muchos de los procedimientos característicos de la ficción de CPR con el modelo expresivo de la vanguardia y específicamente con la estética surrealista no da cuenta, por lo mismo, del carácter referencial, cuestionador y hasta “profetizador” de una literatura preocupada en mantener su anclaje en la realidad, que los vuelos de la fantasía sobrevuelan y recuperan constantemente, como en un movimiento de bumerán.⁷

Desde los primeros textos narrativos de Peri Rossi (*Viviendo, Los museos abandonados*) hasta los más recientes (*El museo de los esfuerzos inútiles, La nave de los locos*), la ficción de la autora uruguaya se configura en base a una serie de motivos que articulan con singular coherencia su universo simbólico. La recurrencia temática del motivo del viaje, el ámbito virtual y clausurado de los museos, el mundo de la infancia, el problema del tiempo, la creación y la sexualidad, la opacidad de una cotidianeidad permeada por prácticas lúdicas o visiones oníricas, fija los parámetros desde los cuales la ficción se dispara como un discurso parafrástico y, en este sentido, autorreferente. El estilo de Peri Rossi no opera, sin embargo, por simple agregación; paradójicamente, sus textos — cuyo carácter

digresivo y reiterante ha sido suficientemente señalado por la crítica — no producen un efecto de dispersión o superabundancia sino de concentración de significados.⁸ Los tópicos, motivos y temas recurrentes en su obra se articulan constituyendo extendidos sistemas metafóricos que operan oscilando entre la singularidad individual y cotidiana y la conceptualización más abstracta y totalizante, poniendo entre paréntesis la noción de verdad, historia y realidad como categorías univocas.

Estas notas intentan explorar el sentido y alcances de la alegoría como principio estructurante en la ficción de Cristina Peri Rossi. Probablemente es éste uno de los principales mecanismos a través de los cuales sus textos se vinculan a la producción literaria regional y a la circunstancia histórico-cultural que corresponde a la producción de su obra.

3. La estructura alegórica

Allegories are the natural mirrors of ideology.
Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*

La ficción narrativa de Peri Rossi se organiza a partir de un procedimiento analógico. Esencialmente, sus textos recuperan en casi todos sus fundamentos el modelo alegórico presente en la literatura occidental desde sus orígenes.

Ligada en un principio a representaciones míticas y religiosas, la alegoría no solamente expone una visión del universo, sus componentes y sus fuerzas en lucha, sino que al mismo tiempo formaliza la actividad interpretativa creando una dialéctica que une el microuniverso factual y cotidiano con representaciones macrocósmicas o imágenes que globalizan la experiencia del individuo. En todo caso, la base intencional de toda alegoría es una voluntad de orden y totalización: la alegoría racionaliza, categoriza y da sentido al material empírico y al conjunto de expectativas y creencias que constituyen el mundo cotidiano.

Como tropo de transferencia, la alegoría opera en distintos niveles simultáneos. El nivel conceptual se representa figurativamente: la imagen define, clarifica o describe un conjunto de ideas o fenómenos, dramatiza sus interrelaciones, prestándose a una doble lec-

tura, en el plano literal y en el de la fábula.⁹ En el mismo sentido, la alegoría se integra en la retórica de la persuasión. Su capacidad bisémica enmascara, sin embargo, su fuerza argumental, manteniendo la imagen como un registro dual, premeditadamente ambivalente y potencial.¹⁰

La ficción de Peri Rossi integra la alegoría como principio estructurante de un discurso narrativo surgido durante la crisis de las democracias burguesas en el Cono Sur y, específicamente en el Uruguay, en los años que corresponden al desmoronamiento económico y afirmación dictatorial, represión y exilio masivo. A partir de esa circunstancia, su narrativa reincide en la creación de espacios simbólicos desde los cuales se problematizan, como en paralelos de gran escala, diversos aspectos de la realidad. La relación sujeto/objeto, individuo/sociedad, las tensiones entre lo abstracto y lo concreto, el problema de la identidad individual y colectiva, el ataque a valores y convenciones recibidas, el lastre del pasado, se elaboran en los distintos textos como modulaciones de un discurso que cuestiona las bases mismas de una sociedad represiva y alienante. Este cuestionamiento elude, sin embargo, la adhesión realista a los dictados de la evidencia empírica o racional. La ficción de Peri Rossi traduce a imagen el concepto, dramatiza simbólicamente las tensiones y traumas de la sociedad representada, alegorizando en términos fantasiosos e irrestrictos, un mundo de clausura, con pocos intersticios disponibles para la libertad.

A los niveles de cuestionamiento y problematización, la ficción de Cristina Peri Rossi contrapone el paradigma del ideal.¹¹ La niñez, la creación, los rituales del juego y la sexualidad, incorporan la idea de una perdida armonía originaria que confiere esa base hiperestésica, de acentuada nostalgia, presente en todos sus textos narrativos y poéticos. Sin embargo su tratamiento temático apunta, dualísticamente, no sólo a aquel nivel ideal paradigmático sino también al plano de su realización en sociedad. En tanto prácticas culturales, socialmente reguladas por tabúes y convencionalismos, esos temas introducen más bien al escándalo de un orden desviado y cuestionable, de oculta perversión.

Los niños — presencia constante en la obra de Cristina Peri Rossi — desencubren el mundo en proceso de desmoronamiento de una familia patricia en *El libro de mis primos*. Como Cortázar indicara en su prólogo a *La tarde del dinosaurio* de ella, “los niños son tes-

tigos, víctimas y jueces de quienes los inmolan al engendrarlos, educarlos, amarlos, vestirlos, delegarlos” (8). Juego y sexualidad se articulan constantemente en su prosa tanto como en su producción poética facilitando un enfoque inusual y perverso de la sociedad. Al igual que en el capítulo que lleva por título “El velorio de la muñeca de mi prima Alicia,” en *El libro de mis primos* en general las acciones infantiles alegorizan el mundo adulto visto como situación límite, interpolan sus códigos desde una posición de impunidad, redimensionan el mundo cotidiano como en un acto mágico que deja al descubierto la vulnerabilidad del orden establecido (cfr. Mora y Verani).

Juego y erotismo no representan entonces, en sí mismos, actividades puras y liberadoras. Aunque en muchos casos niñez, pubertad y adolescencia operan como la introducción a un mundo virtual, propicio para la liberación de los instintos, en muchos otros casos la violencia infantil, los tabúes sexuales, la represión de la mujer, descartan a la niñez y al amor como ámbitos ideales y armónicos. Ellos constituyen más bien reductos potenciales de fuerte capacidad catalizadora: son el instrumento de penetración en una realidad profunda y problemática a la que se sustraen las prácticas cotidianas, reglamentadas socialmente.

El paradigma del ideal se presenta también en *La nave de los locos* bajo la forma del tapiz de la creación, que remite a la idea del Génesis — alegoría de la creación, fin del caos — como a un estado virtual y primigenio de perfección, que juega como telón de fondo y contrapunto temático en la novela, creando esa correspondencia entre microcosmos y macrocosmos propia de muchas construcciones alegóricas.

Como en otros textos narrativos de Cristina Peri Rossi, y fiel a los principios de la alegoría, el ideal, como centro temático, concentra un sistema de creencias y valores al cual se contrapone, en continua oscilación, el nivel paralelo de la fábula.¹²

La ficción de Peri Rossi presenta también múltiples rasgos propios de la construcción alegórica en el nivel de las acciones y de los personajes. Muchos de sus textos narrativos, y más acentuadamente aún en su último libro de relatos, *El museo de los esfuerzos inútiles* y en *La nave de los locos* los personajes se adelgazan hasta alcanzar un nivel de actantes o agentes que cuentan con un “adecuado poder representacional,” siguiendo la dirección de progre-

siva pérdida de humanidad del héroe que ya anotara Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* al caracterizar la literatura occidental (citado en Fletcher 142).¹³

Condicionados por jerarquías autoritarias y convenciones represivas y anacrónicas, los movimientos de esos actantes son tentativos, ansiosos y cargados de emocionalidad. Equis, protagonista de *La nave de los locos*, manifiesta esa “abstracted behavior” que caracteriza también a personajes de Orwell o de Kafka (Fletcher 19, nota 8).

Como protagonista alegórico, Equis emprende acciones desencadenadas por visiones oníricas o enigmas que debe resolver, como si a su trayectoria constante de exiliado correspondiera también un viaje a través del yo.

Como es sabido, el viaje constituye una típica situación alegórica. A través de las distintas instancias de su travesía, el héroe reproduce un modelo de acción arquetípico. Las pruebas del héroe (su lucha por sobrevivir, la búsqueda de objetos mágicos, el enfrentamiento a fuerzas sobrenaturales, el intento de resolver enigmas o exorcisar el mal), su misma representatividad (el héroe arquetípico encarna valores de la comunidad), lo someten a un modelo de conducta compulsiva, sobredeterminada. El objetivo final es el autoconocimiento, la adquisición de un saber que luego revierte sobre la comunidad, dando resonancia colectiva a sus actos individuales. *La Odisea*, *La Eneida*, *La Divina Comedia*, *Los viajes de Gulliver*, *Moby Dick*, el desplazamiento de los personajes kafkianos, los traslados de la Alicia de Carroll, tematizan el motivo del descenso del héroe a los infiernos en busca del conocimiento. El viaje posibilita la confrontación de su experiencia con realidades diversas y al mismo tiempo homologables a su realidad propia, propiciando el encuentro del héroe con otros personajes, *alter egos* que le devuelven imágenes de sí mismo y complementan conceptual, ideológica, temáticamente, su experiencia del mundo.¹⁴

Equis tiene en Vercingetorix su complemento; en ambos, el tránsito constante de desterrados equivale al modelo de acción laberíntica del héroe. Las evocaciones del campo de desaparecidos, la visualización del país lejano como una torre de Babel en que conviven ignorándose recíprocamente miembros de una sociedad enajenada, destruyen el ideal de continuidad entre individuo y sociedad, la noción de unidad nacional y territorialidad como asiento de la vida civil. Todos los personajes participan de esa movilidad continua,

sobredeterminada, y manifiestan una nostalgia permanente por lo perdido. El astronauta se siente un desterrado en su planeta, sin poder reponerse de la melancolía que lo invade después de haber abandonado el paisaje lunar. Como en “Aeropuerto” o “El viaje inconcluso” incluidos en *El museo de los esfuerzos inútiles*, el motivo del viaje se asocia a sentimientos de frustración y pérdida, que aparecen tematizados también líricamente en *Descripción de un naufragio* y muchos de los textos de *Diáspora*.

La nave de los locos afirma, sin embargo, su carácter alegórico en el relato de Artemius Güdrom, cuyo tema da nombre a la novela. Como los locos arrojados al mar en tiempos remotos, los desterrados son expulsados por la sociedad moderna, que arroja de sí, en un ritual de despiadada purificación, a quienes no respetan sus principios de orden.

Como ha sido indicado por Fletcher, la intención alegórica es comunicada menos por el contenido mismo de los textos que por el ritmo. El modelo alegórico se establece en base a un patrón que se repite como un código que se ofrece al lector para ser descifrado (172 y sgtes.). En el mismo sentido, Honig señala el método digresivo y episódico como propio de la narración alegórica (15). Ambos rasgos de estilo se cumplen en la ficción de Peri Rossi. Como unidades de un código literario que las distintas obras van desenvolviendo ante el lector, en un trabajo de tácita intertextualidad, los textos fijan alegóricamente una serie definida de imágenes que corresponden a diversas pero analógicas realizaciones de núcleos narrativos. También según las leyes de las composiciones alegóricas, el tema predomina sobre la acción y la imagen: la alegoría enfatiza el mensaje, confiriendo a las imágenes que lo visualizan y lo exponen estéticamente una presencia vicaria, simbólica.

Los espacios aparecen también en la ficción de Peri Rossi como ámbitos alegóricos que enmarcan y condicionan, como en Kafka, acciones que se ritualizan, mostrando un quiebre de la transitividad y la intercomunicación. Los castillos o palacios desiertos, los museos abandonados, la casa patricia, la ciudad convertida en visión onírica o Torre de Babel, las alusiones constantes a estatuas, cuadros, banderas, apuntan a la visualización de un orden social fosilizado en que la represión y el culto al pasado se institucionalizan. Los sentimientos dominantes de frustración, melancolía, nostalgia, los fallidos intentos de los individuos por proyectarse fuera de los pa-

rámetros preestablecidos, colaboran a la creación de una atmósfera opresiva, deliberadamente ambigua.¹⁵

La tensión entre la esfera pública y privada, la condición humana versus la condición social, la presencia del objeto —cotidiano o cultural— como referencia a un mundo cifrado, la problemática identidad individual y colectiva, alegorizados en los textos de Cristina Peri Rossi, forman un repertorio que cuestiona, en última instancia, una determinada concepción de la historia en tanto recuperación del pasado o proyección hacia un futuro marcado de antemano por los proyectos sociales dominantes.

4. Conclusiones

Lo que ha sido visto, en atención a la existencia de una serie de constantes estilísticas en la ficción de Peri Rossi, como la recuperación de la estética vanguardista, debe ser entendido, más globalmente, en un nivel que alcanza los planos lingüístico, temático, compositivo e ideológico, como la búsqueda de un lenguaje que exprese una nueva concepción de la historia capaz de incluir proyectos sociales de apertura y participación colectiva.

Después de la eclosión social y literaria de los años 60, correlativa al triunfo de la Revolución Cubana, las décadas posteriores, en lo que atañe especialmente al Cono Sur, enmarcan los procesos de agravamiento de crisis económicas y políticas que dejan definitivamente al descubierto los quiebres del sistema liberal y los efectos de la radicalización de la lucha, tanto en el Sur como en América Central. Alegóricamente, la literatura de estas regiones tematiza, en muchas de sus manifestaciones, la experiencia traumática de la represión y la definitiva pérdida de vigencia de la concepción liberal de la historia, afirmada sobre los pilares ideológicos de orden y progreso. Las alteraciones de la esfera social, así como las variaciones en los modos de conceptualizar e interpretar los procesos nacionales y continentales penetran el nivel de codificación estética produciendo cambios y reacomodos a nivel de sistemas globales, en una dinámica compleja. En este sentido es que ha sido visto, para el caso de la literatura argentina actual, por ejemplo, cómo el progresivo desgaste del canon realista, el surgimiento de un “discurso mestizo,” contestatario, el abandono de las clásicas utopías realistas, implican

algo más que una mera variación de registro literario sin correlato objetivo, y que “la disputa canónica se convierte así en un pensamiento sobre el monopolio de los discursos, incluido el discurso estético” (Avellaneda 583).

La formalización de nuevos cánones de expresión, en los que se ha notado el establecimiento de ciertos paradigmas que se repiten como un *pattern* en la narrativa de las últimas décadas en el Cono Sur (el paradigma de la cotidianeidad escindida, del melodrama y del grotesco, de la travesía, de la alegoría, el paradigma superrealista, intuitivista, de ensoñación nostálgica, de la búsqueda, etc.) se plantea así como un proyecto alternativo de representación literaria que expresa las expectativas de minorías sexuales, estéticas, políticas, cuyos reclamos y propuestas comienzan por impugnar, haciendo uso de estrategias discursivas transnacionalizadas, los modelos de expresión dominantes (Vidal, Cesáreo, Plotnick).

Esta posibilidad de trabajar, a nivel de la crítica, no ya con individualidades creadoras sino con grupos orgánicos de obras, cuyos parámetros expresivos se van formalizando como respuesta a variaciones históricas continentales, acotadas y particularizadas a nivel regional y nacional, permite emprender, sobre bases orgánicas, la tarea de análisis y canonización literaria. Esa producción se presenta así como sistematizada implementación de nuevas formas de expresión por medio de las cuales grupos diferenciados de productores interpelan a grupos receptores. Consecuentemente, las nociones de *autor* en tanto individualidad irrepetible, de *obra* en tanto creación de microcosmos privados y autónomos, de *subjetividad* en tanto estrato psicológico no objetivizable, van siendo sustituidas por categorías más amplias y comprensivas que muestran a la literatura como una praxis representativa, que, en registros diversos, dramatiza conflictos sociales, expone y discute proyectos dominantes y plantea alternativas desde un horizonte cultural históricamente condicionado.

La impugnación del canon realista como modelo de representación mimética implica entonces algo más que la revitalización de una vieja polémica circunscrita al campo de la estética y limitada al problema de la opacidad o transparencia del lenguaje poético. Constituye una búsqueda de nuevas formas de conocimiento de una realidad fracturada y represiva, un cuestionamiento de los principios y valores que el canon impugnado representa, un intento, en

fin, por redimensionar el mundo cotidiano e interpelar al lector planteando a nivel literario, como en otra trinchera, el problema de la hegemonía discursiva.¹⁶

University of Southern California
Los Angeles, CA

NOTAS

¹ Juan Armando Epple ha realizado un avance en el estudio de la joven narrativa hispanoamericana, indicando los rasgos más salientes del conjunto de escritores que empiezan a escribir a partir de 1960, concentrándose en Severo Sarduy y Antonio Skármeta como muestras disímiles del grupo de narradores aludido.

² Epple ha indicado con acierto ese “descuadre’ generacional” así como “cierta incapacidad para dar una visión total del mundo” como rasgos del conjunto de escritores estudiados. En su artículo también indica, ahora en el terreno de la metodología crítica, la necesidad de atender a “la existencia de rasgos diferenciadores en las condiciones histórico-sociales de cada país, más allá del imperativo de la unidad latinoamericana [. . .] y segundo, la existencia de una tradición literaria nacional, en cuyo marco las obras de cada país explican su sentido en términos de diálogo y renovación, de continuidad y ruptura” (146 y 147-148).

³ En *Aquí. Cien años de raros*, Angel Rama recoge, a partir de Lautreamont, cuentos de Horacio Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis S. Garini, Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Gley Eyherabide, Hector Massa, Luis Campodónico, Marossa di Giorgio, Jorge Sclavo, Mercedes Rein y Tomas de Mattos.

⁴ Rama ubica a este grupo de escritores como posteriores a la “promoción de la crisis,” la cual emerge alrededor de 1955. Ese “estremecimiento nuevo” de la narrativa uruguaya que para principios de los 70 Rama registra, toma cuerpo y exhibe su raigambre latinoamericana en una obra que se afirma y define en el correr de la década. (Ver *La generación crítica. 1939-1969*). A principios de la siguiente el mismo crítico agrupa a narradores del continente entre 1964 y 1980 tratando de fijar constantes y variables en su producción, en *Novísimos Narradores*.

⁵ Ver también “Los contestatarios del poder,” prólogo a *Novísimos narradores*, antología en la cual Rama incluye a Peri Rossi.

⁶ Obras de Peri Rossi: *Indicios Pánicos* (Montevideo: Nuestra América, 1970); *Evohé* (Montevideo: Ed. Girón, 1971), *Lingüística General* (Valencia: Ed. Prometeo, 1979), *La rebelión de los niños* (Caracas: Monte Avila Ed., 1980).

⁷ Sobre los aspectos vanguardistas y particularmente surrealistas en la literatura de Cristina Peri Rossi cfr. Achugar y Verani. Sobre la constante realista en la literatura uruguaya existe también el trabajo de Barros-Lémez.

⁸ Caracterizando la narrativa de Peri Rossi, Rama indicaba que su literatura “corroboraba ese mismo tacto de lo imprevisible, inseguro e inestructurado de lo real, a través del sistema de acumulación que configura una falsa solución de precisión. Una de las notas irrefrenables de la creación de Peri Rossi es su abun-

dancia reiterante, su verdadera incapacidad para detenerse en una sola forma, redonda y significativa, su necesidad de agregar incesantes ejemplos que son incesantes palabras y comparaciones de una misma situación” (*La generación crítica* 243).

⁹ En palabras de Coleridge, “Allegory changes a phenomenon into a concept, a concept into an image, but in such a way that the concept is still limited and completely kept and held in the image and expressed by it . . .” (Citado por Fletcher 17, nota 30).

¹⁰ La estructura alegórica tiende a ser apodíctica y predicativa, favoreciendo la transmisión de contenidos axiológicos o doctrinarios (Fletcher 304 y sgtes.).

¹¹ En su libro *Dark Conceit* Edwin Honig enfatiza la importancia del ideal como base de la construcción alegórica. En Kafka y Orwell, para sólo citar dos autores cuya obra se aproxima a muchos de los aspectos mencionados en estas notas, el paradigma del ideal funciona como tácito plano de referencia de una ficción que extrema sus procedimientos en la denuncia de un mundo alienado. Honig antecede su capítulo “The Ideal,” en la obra citada, con un texto de Kafka que se aplica, en muchos de sus puntos, a *La nave de los locos*: “We were fashioned to live in Paradise, and Paradise was destined to serve us. Our destiny has been altered; that this has also happened with the destiny of Paradise is not stated” (147).

¹² “In life as in literature,” escribe Honig, “ideals generally issue from the tendency to visualize a state of uninterrupted happiness or perfection; these images are shaped upon the past or future so that the memory or anticipation of such a state is localized in time. A primitive form of the ideal appears in fantasies and dreams as something imagistically or dramatically ready-made” (149).

¹³ Fletcher habla de ese “adecuado poder representacional” al caracterizar al agente demoníaco (protagonista alegórico) (32).

¹⁴ Según J. Eduardo Cirlot, “Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo [. . .] los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viaje es una imagen de la aspiración — dice Jung — del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto” (471–472). Sobre la importancia del viaje en composiciones alegóricas insiste también Fletcher a lo largo de la obra citada.

¹⁵ Balanceando su tendencia doctrinaria y predicativa, la alegoría es al mismo tiempo un género premeditadamente ambiguo, ambivalente, que juega con la tensión conflictiva de polos antagónicos, manteniendo al lector en el espacio intermedio que queda entre el nivel de las acciones y la serie extendida de metáforas que componen el plano simbólico, propiamente alegórico. Situado en una alternativa de aceptación o rebeldía, el lector no puede sustraerse al carácter referencial de la composición alegórica desde sus posibles niveles y ángulos de recepción. Fletcher hace numerosas alusiones tanto al carácter doctrinario como a la ambigüedad en la alegoría. William Empson, por su lado, había ya caracterizado a la alegoría como una ambigüedad del tercer tipo, en su clásico *Seven Types of Ambiguity* (102–132).

¹⁶ Avellaneda ha expresado claramente que “cualquier intento de expandir un canon es en realidad un intento de cuestionar los valores que ese canon institucionaliza” (586).

OBRAS CITADAS

- Achugar, Hugo. "Neo-vanguardia y poesía joven de Uruguay." *Eco* 193 (Nov. 1977): 65-92.
- Avellaneda, Andrés. "Realismo, antirealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares," en *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*, Hernán Vidal ed. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985: 578-588.
- Barros-Lémez, Alvaro. "La larga marcha de lo verosímil: literatura uruguaya del siglo XX" en *Fascismo y experiencia literaria . . .*, Hernán Vidal ed., 469-488.
- Cesáreo, Mario. "Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso," en *Fascismo y experiencia literaria . . .*, Vidal ed., 501-531.
- Cirlot, J.E. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Labor, 1969.
- Cortázar, Julio. Prólogo. *La tarde del dinosaurio* de Cristina Peri Rossi. Barcelona: Planeta, 1976.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: 1930; New York: New Directions, 1966.
- Epple, Juan Armando. "Estos novísimos narradores hispanoamericanos." *Texto crítico* IV, 9 (enero-abril 1978): 143-164.
- Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell U P, 1964.
- Honig, Edwin. *Dark Conceit. The Making of Allegory*. Evanston: Northwestern U P, 1959.
- Mora, Graciela. "El mito degradado de la familia en *El libro de mis primos*." Randolph Pope, Ed. *The Analysis of Literary Texts. Current Trends in Methodology*. Ipsilanti, MI: Bilingual Press, 1980: 66-77.
- Peri Rossi, Cristina. *Viviendo*. Montevideo: Alfa, 1963.
- . *Los museos abandonados*. Montevideo: Arca, 1968.
- . *El libro de mis primos*. Montevideo: Marcha, 1969.
- . *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen, 1974.
- . *Diáspora*. Barcelona: Lumen, 1974.
- . *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Planeta, 1976.
- . *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Plotnik, Viviana. "Alegoría y proceso de reorganización nacional: propuesta de una categoría de mediación socio-histórica para el análisis discursivo" en *Fascismo y experiencia literaria . . .*, Vidal ed., 532-577.
- Rama, Angel. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- . *La generación crítica. 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.
- . *Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980*. México: Marcha, 1981.
- Verani, Hugo. "La experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi." *Revista Iberoamericana* 118-119 (Enero-Junio 1982): 303-316.
- Vidal, Hernán. "Hacia un modelo general de sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo" en *Fascismo y experiencia literaria . . .*, Vidal ed., 1-63.