

DE LA ANGUSTIA A LA TEORÍA. LECTURAS DE FAULKNER EN AMÉRICA LATINA

DA ANGÚSTIA À TEORIA. LEITURAS DE FAULKNER NA AMÉRICA LATINA

Mercedes Alonso¹

RESUMEN: En América Latina, el concepto de influencia suele describir la relación que las literaturas nacionales o continentales establecen con referentes de los sistemas centrales (Europa, luego EE. UU.). Usado acríticamente, el término delata un presupuesto de dependencia que supone la incapacidad de las literaturas periféricas para producir formas propias o les asigna la única tarea de introducir modificaciones temáticas que destaquen la diferencia. Este artículo propone mostrar y reflexionar sobre algunas variantes que aparecen en la crítica en relación con un caso particular, el que liga a Faulkner con algunos escritores latinoamericanos. A partir de las relecturas de la “influencia” que elaboran Mark Frisch, Ángel Rama y Josefina Ludmer, se trazan las líneas iniciales de un proceso que tiende a superar el marco conceptual dependiente mediante la formulación de un comparatismo latinoamericano que rechaza la idea de la influencia como imitación y de la crítica como receptora de modelos teóricos importados.

Palabras clave: Teoría literaria; crítica literaria; comparatismo; Faulkner; América Latina.

RESUMO: Na América Latina, o conceito de influência geralmente descreve a relação que as literaturas nacionais ou continentais estabelecem com os referentes dos sistemas centrais (Europa, depois Estados Unidos). Usado de forma acrítica, o termo revela um pressuposto de dependência que supõe a incapacidade das literaturas periféricas de produzir suas próprias formas ou atribui a elas a única tarefa de introduzir modificações temáticas que evidenciem a diferença. Este artigo se propõe a mostrar e refletir sobre algumas variantes que aparecem na crítica de um caso particular, aquele que vincula Faulkner a alguns escritores latino-americanos. A partir das releituras da “influência” que elaboram Mark Frisch, Ángel Rama e Josefina Ludmer, traçam-se as linhas iniciais de um processo que tende a superar o quadro conceitual dependente através da formulação de um comparatismo latino-americano que rejeita a ideia da influência como imitação e da crítica como recipiente de modelos teóricos importados.

Palavras-chave: Teoria literária; crítica literária; comparatismo; Faulkner, América Latina.

¹ Doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires-UBA. Es docente de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes-UNA y en Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires-UBA. Se desempeña también como profesora de Lengua y Literatura en el Nivel Medio de la Ciudad de Buenos Aires.

El afecto que se nombra en el título no remite a una condición de los estudios literarios latinoamericanos (a los que entiendo como los que están hechos desde y sobre América Latina y, en lo posible, con perspectiva latinoamericanista), sino que evoca el tipo de relación al que Harold Bloom le atribuye ese efecto: la influencia. Más que angustiar a la crítica, esa forma de describir y conceptualizar la forma en que se plantea la relación entre escritores le resulta enormemente productiva. En el continente, cuando la palabra aparece no se refiere al tipo de descendencia cronológica o generacional con que Bloom explica la construcción de una literatura (de un movimiento, de una nación) en *The Anxiety of Influence* (1973), sino al vínculo jerárquico que se atribuye a la interacción entre la literatura latinoamericana y la “mundial”, “universal”, “occidental” o “metropolitana”, según la terminología, haya o no sucesión cronológica. En América Latina, este tipo de relación, que es un problema –angustiante– para Bloom, se desdobra en dos: uno literario y otro teórico. Cómo se escribe literatura desde la periferia frente a una materia que llega o se impone ya trabajada, por un lado; cómo la crítica explica los procedimientos que despliegan los escritores, por otro.

La cuestión es inagotable, por lo que me concentro en una de las relaciones que sitúan el eje de la disputa: Faulkner y/en América Latina. La insistencia e incidencia que ha tenido el tema, todo lo que tiene de ya dicho, permite correr el foco de la relación literaria hacia el otro problema, que es el de los modos de la crítica que se ocupó de ella. Como segundo recorte, la selección de autores está basada en la presentación de diferentes formas de leer “lo mismo”, más que en la relevancia de cada una de las figuras o en la centralidad que este planteo tiene en el desarrollo de sus trayectorias. Mark Frisch, quien le dedica un libro entero a esta relación: *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*. Mallea, Rojas, Yáñez, García Márquez (1993); Ángel Rama, que la plantea en una serie de conferencias pronunciadas en la Universidad Veracruzana durante 1972, publicadas con el título *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, y la convierte en la idea fuerza que genera uno de sus conceptos teóricos más importantes, que es la transculturación narrativa, y Josefina Ludmer, que reformula los términos de la relación entre literaturas en el libro sobre Juan Carlos Onetti de 1977.

Además de ser una de las críticas elegidas para este desarrollo, Ludmer (2015) establece una diferencia entre la crítica y la teoría que me permite enfocarlos: la crítica trabaja sobre un corpus al que describe o interpreta, mientras que la teoría (a la que también distingue de “las teorías”, que serían las diferentes corrientes o escuelas) analiza sus modos de lectura. Desde su perspectiva, la teoría es una crítica de la crítica, que es lo que se intenta acá: indagar sobre qué materiales y qué sentidos leen Frisch, Rama y Ludmer en los *corpus* que establecen la relación Faulkner/América Latina, por un lado, y desde dónde, desde qué posición social y qué perspectiva o práctica crítica lo hacen. La lógica que sostiene el paso de un crítico a otro no es, entonces, cronológica –mucho menos evolutiva–, sino que responde a la construcción de la categoría de “influencia” y sus variaciones como problema y objeto de la crítica, la teoría y las teorías latinoamericanas sobre la literatura del continente.

1 Mark Frisch. Descendencia y dependencia

El punto de partida es el libro de Mark Frisch porque usa la categoría de influencia para explicar el vínculo de algunos escritores de América Latina con Faulkner. En la lectura, el

concepto aparece como un elemento incómodo que no logra resolverse del todo y que, por lo tanto, sirve para plantear el núcleo conflictivo de la teoría y la crítica latinoamericanas: imitación, originalidad, incorporación.

Frisch empieza en medio del problema, señalando la “molestia” que sienten algunos críticos por la posibilidad de que la atribución de una influencia disminuya el mérito o la posición literaria de los escritores latinoamericanos. Antes que ser un problema de geopoética, para Frisch, la cuestión es el valor. Aunque en esta introducción señala que la otra sospecha que pende sobre la relación es el colonialismo, todos sus intentos de resolver el problema apuntan a la jerarquía antes que a la relación de poder que la enmarca. Por eso, más adelante aclara que las “deudas” entre escritores son parte de la dialéctica entre imitación y originalidad que es propia de la historia cultural. Al no distinguir, en este planteo inicial, un carácter diferencial en el hecho de que la influencia sea entre literaturas y no dentro de la misma y que, además, esas literaturas pertenezcan a dos zonas de América entre las que se establece una relación de poder en lo económico y cultural, Frisch desplaza el problema de la dependencia a la descendencia. Ambas son relaciones jerárquicas, pero mientras una corresponde a las relaciones literarias de dominación, la otra atañe a la historia de la literatura.

La construcción de este objeto problemático se inserta en dos contextos. Frisch, que es un especialista en Literaturas Comparadas de la Universidad de Michigan, escribe desde el sitio de poder, aunque la posición nacional e institucional del crítico sea un dato, no una determinación que le impida ver la relación conflictiva entre las literaturas de América Latina y de EE. UU. El otro contexto es el marco teórico de su estudio, a través del que, por fin, se establece la diferencia entre las literaturas de las que proceden los autores y sus textos. La referencia, entonces, no es Harold Bloom, que se ocupa de la circulación interna al sistema literario, sino el modelo de comparatismo que proponen Wellek y Warren. En el libro *Theory of Literature* (1949), al que se remite Frisch, el capítulo “General, Comparative, and National Literature” define la disciplina como el estudio de la relación entre literaturas. La influencia, desde esta perspectiva, consiste en la transmisión, introducción y recepción de un autor en otro sistema. La prevención que establecen Wellek y Warren es la necesidad de considerar ese proceso en el marco del estudio del conjunto de la literatura nacional en lugar de limitarse al análisis de fuentes, que es el debate que establecen con el modo en que el comparatismo, dominado por la llamada escuela francesa, se practicaba a mitad del siglo XX, cuando ellos escriben.

Wellek refuerza esta posición en su artículo más influyente, por polémico, “The Crisis of Comparative Literature”, presentado en el Congreso de la International Comparative Literature Association (1958), a partir del que se le atribuye un rol fundacional en la corriente norteamericana de esta disciplina. El foco de su oposición es la contraposición entre el comparatismo y el estudio de la literatura general, que convierte el objeto de la primera en el “comercio exterior” de fuentes e influencias. En cambio, propone ampliar el uso del término a todo estudio que involucre más de una literatura nacional.

Se puede pensar que, a pesar del marco teórico que invoca, Frisch vuelve al modelo anterior de rastreo. Sin embargo, su atención no recae en la comprobación de la relación – aunque enumere evidencias de similitudes textuales y temáticas –, sino en su justificación y el trazado de sus variantes. Si lo primero resulta agotador en el esfuerzo de esquivar la idea de dependencia sin una conceptualización que le dé sentido – que es el gran aporte de Rama, según se verá más adelante –, lo segundo convierte a Faulkner en un factor que agrupa a escritores no relacionados entre sí procedentes de diferentes zonas de América Latina. Eduardo Mallea, en Argentina; Manuel Rojas, en Chile; Agustín Yáñez, en México y Gabriel García Márquez, en

Colombia, quedan ligados por una referencia común, que no siempre hacen explícita sino que, más frecuentemente, es introducida por el crítico. La serie está desplazada de la más habitual: solo el último pertenece al “boom” mientras que no figuran nombres frecuentes como Onetti. Más allá de su planteo explícito, el análisis de Frisch hace visibles algunos ejes problemáticos que recorren la unidad en la diversidad que es la literatura latinoamericana: la representación del continente y la creación de formas propias que genera una tensión entre la confrontación con el pasado nacional y la lectura de literaturas extranjeras que se consideran renovadoras.

Frisch no pone en claro la mirada de conjunto, pero se ocupa de ambos puntos en cada uno de los autores sobre los que trabaja. A partir de la diferencia inicial entre influencia e imitación, establece una premisa fundada en Wellek y Warren: que la recepción de Faulkner en América Latina responde a la comunidad cultural entre este espacio y el sur de los EE. UU., que es la forma en que procesa la “special atmosphere and literary situation into which the foreign author is imported” a la que se refieren los autores (WELLEK Y WARREN, 1949, p. 40). Los “paralelos notables” que encuentra entre Faulkner y los latinoamericanos, entonces, se explican “en base a los mitos, valores y expectativas comunes de la experiencia del Nuevo Mundo y por la necesidad de establecer y definir una nueva identidad individual, cultural y artística” (FRISCH, 1993, p. 7). Para Frisch, los dos polos de la relación coinciden en el objetivo de evitar la dominación cultural europea, lo que conlleva “exigencias y expectativas de autodefinición y redefinición” (p. 25).

El gesto es estratégico. Por parte de los escritores, supone una lectura interesada de Faulkner en contra de otra injerencia externa; un remplazo que es tradición latinoamericana desde que Darío se preguntó a quién imitar para ser original en “Los colores del estandarte” (1896). Un siglo después, el modelo comparatista que sigue Frisch sigue dando por válida esta posibilidad. La comunidad entre escritores anula la jerarquía como si fuera posible ignorarla. El método, en general, consiste en proponer un tercer término que ejerce presión sobre los escritores de ambas Américas. Además de la realidad continental que considera en todos ellos, la influencia del cine afectaría por igual a Faulkner, a Mallea y a García Márquez, por ejemplo. Sin embargo, es siempre visible que algo de lo que Frisch no dice hace que las relaciones sean uno a uno entre cada latinoamericano y Faulkner, pero no entre sí, y que la lectura sea unidireccional. Por otra parte, solo en el caso de García Márquez, el último del que se ocupa, hace notar que los paralelos sitúan la relación, pero también las “características artísticas distintas”. (FRISCH, 1993, p. 187)

En este punto se encuentran los dos contextos señalados al principio, el comparatismo de Wellek y Warren funciona en la academia norteamericana donde fue enunciado porque no tiene en cuenta la forma en que las literaturas comparadas se cuestionan y se practican desde América Latina. El gesto estratégico mencionado antes, esta vez del lado del crítico, es una de sus tradiciones: superar la incorrección político-literaria de la influencia y la importación a través del planteo de una lectura interesada o una apropiación. El proceso por el que esta interpretación se radicaliza y precisa sus conceptos es la historia discontinua de la afirmación del latinoamericanismo como teoría y práctica.

Frisch alude a esta posibilidad, pero no se inscribe en su línea. Al contrario, el marco teórico de Wellek y Warren, que piensan la disciplina en el ámbito de las literaturas nacionales de Europa Occidental, presupone un conjunto relativamente homogéneo, en términos de poder, dentro del que se plantean relaciones jerárquicas de valor y sucesión. En cambio, como práctica latinoamericana, el comparatismo considera las diferencias: entre América Latina y las literaturas centrales y entre los diversos sistemas situados en el continente. La primera no reinstala la jerarquía, sino que la cancela y la cuestiona por la postulación del valor de las

producciones de las literaturas receptoras como respuestas creativas que revitalizan o transforman el “modelo” (COUTINHO, 2004). Lo que el enfoque pone en claro es la necesidad de hacer de esta otra perspectiva un modo de leer relaciones literarias que no solo esquive o justifique la “influencia”, sino que transforme el concepto y el marco desde el que se plantea y discute su operatividad.

2 Ángel Rama. La lección del maestro

Ángel Rama replantea la influencia como problema y por eso, entre otras razones, se posiciona como figura tutelar de un comparatismo latinoamericano “arrebataado” a los europeos (CROCE, 2018). En dos textos relativamente tempranos aparecen los mismos conceptos que maneja Frisch. Uno de los “diez problemas para el novelista latinoamericano” del texto publicado por primera vez en la revista *Casa de las Américas* en 1964 es el de los maestros, categoría con la que engloba a las generaciones anteriores de escritores locales y a los “modelos” literarios de las zonas más desarrolladas de Europa y EE. UU. Rama señala que los primeros tienden a ser ignorados o rechazados en el afán de renovación que es vital para la modernización literaria que defienden el crítico y las generaciones de escritores latinoamericanos desde la década del 30. La incorporación de los segundos responde a esa necesidad. En este punto, Rama, igual que Frisch, habla de la literatura comparada que propone Welles como “la más promisoría forma de la crítica literaria” (1972, p. 56). La relación es más distante: la referencia es vaga -no hay cita ni referencia al libro, falta el nombre de Warren, junto con quien produce su crítica y reinterpretación de la disciplina-; un poco porque se trata de un trabajo menos académico, pero sobre todo porque tiende a la elaboración de una teoría propia antes que a la formulación de un marco teórico para un estudio crítico.

El otro texto de este período es el que Rama le dedica a Gabriel García Márquez. En las conferencias, publicadas en 1985 en la revista *Texto Crítico*, Rama dice “influencia”, también como Frisch, pero, a diferencia de él, no esquiva la dependencia que lleva implícita el término por un artilugio lexical, sino a través de la explicación que le cambia el sentido. El desarrollo esboza la historia de la modernización de la literatura latinoamericana entre los 50-60 desde una perspectiva latinoamericanista. No se trata de cambiar las palabras sino de pensar la relación en el marco de un proceso al que Rama concibe como dialéctico. La “influencia” es la primera etapa de un movimiento que termina por producir una literatura nacional y popular como síntesis superadora de la contradicción entre los modelos literarios modernizados y la realidad concreta del continente. Si García Márquez es un “ejemplo para la demostración de una teoría literaria” (1985, p. 147), el “proyecto cultural” de elaboración progresiva al que se refiere Rama no es solo al que pertenecen los textos de la literatura latinoamericana, sino el desarrollo paralelo de la crítica y la teoría que permiten leerlos como producción original del continente en el marco del proceso de su independencia.

Rama es la figura principal -ejemplar- de ese momento que comienza con *Diez problemas para el novelista latinoamericano*. Ahí el crítico establece el marco general desde el que piensa la narrativa de García Márquez en la década siguiente y en el que puede situarse el germen de la elaboración posterior. Estos textos corresponden a una etapa de transición (GÓMEZ, 2015) hacia los estudios más rigurosos en términos teóricos, pero que continúan y profundizan la voluntad de reconocer y producir los aportes latinoamericanos al proceso de la literatura. La “lección extranjera”, dice Rama (1972, p. 57), produce “curiosas imitaciones y

curiosos desencuentros”. La técnica narrativa de Joyce, Kafka, Musil, Faulkner es producto del estado de desarrollo de las sociedades en las que surgen. Su “invasión” de América Latina ocurre, por eso, en las grandes ciudades, que pertenecen a “la misma comarca desarrollada” (p. 58). El problema, en cambio, ocurre con el traslado a comarcas de distinto nivel. Esta delimitación espacial –que luego llamará “área cultural”– y la distinción entre ciudades y zonas internas son centrales para el proyecto de *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) que puede situarse como cierre de este recorrido teórico. Las “influencias” no consisten en la importación directa de elementos fuera de lugar en América Latina, sino que se producen en el contexto de las relaciones de poder entre el exterior, el interior y las ciudades que median entre los otros dos.

Igualmente, la “actitud adulta” del escritor latinoamericano que ve el desarrollo diferencial y evalúa las posibilidades de adaptación de elementos que resulten “vehiculares de situaciones propias” (RAMA, 1972, pp. 60-61) anticipa el proceso de selección al que Rama va a ir complejizando y, sobre todo, en torno al que va a precisar los conceptos. En el 64, la contraposición es entre la “adaptación (nacionalización) a las formas y circunstancias propias de una cultura” y la “mera *mímesis* pasiva” (p. 62). El binarismo tiende a desarmarse en los textos posteriores, pero la oposición entre modos más o menos elaborados de negociar el ingreso a la modernidad a través de la producción literaria continúa presente: es lo que opone a García Márquez con Álvaro Cepeda Samudio en las conferencias y a Rulfo con Yáñez en *Transculturación*.²

En las primeras, el “ejemplo” o caso de García Márquez se presenta a partir de una cita del escritor en la que dice que en Colombia todavía no se ha escrito la novela influida por Joyce, Woolf y Faulkner. En ese señalamiento, Rama no destaca la voluntad de imitación, sino la “apertura” del grupo de Barranquilla, al que pertenece García Márquez en sus años de formación, hacia la vanguardia con la que se opone al modelo vigente que demanda realismo costumbrista como forma de representar lo nacional. Este es el gesto estratégico con que Rama cambia el sentido de la influencia más allá de la terminología. La lectura que el grupo de Barranquilla hace del modernismo no demuestra la posición dependiente del área cultural. Al contrario, se trata de “un estado muy curioso de liberación” (RAMA, 1985, p. 162) que le permite aproximarse a los anglosajones, Joyce y Woolf, y a la generación perdida norteamericana que se traduce en Buenos Aires a partir del 40 y establecer con ellos una relación que define la primera etapa de la construcción dialéctica de la literatura nacional y popular. Para Rama, la influencia no es un movimiento unidireccional condicionado por la jerarquía, sino producto de un paralelo semejante al planteado por Frisch, pero descripto con otros términos:

la afinidad entre la literatura de Faulkner y la que ha de desarrollar el equipo, es una afinidad que tiene que ver, sobre todo, no solamente con el descubrimiento de una forma literaria, de una temática, sino más que nada con una oscura relación genética entre el mundo que representa la literatura faulkneriana, y el mundo en el cual se encuentra inmerso el complejo cultural de la costa del Océano. (RAMA, 1985, p. 163)

2 Entre los primeros, la diferencia es la evocación de la literatura de Faulkner opuesta a su ubicación en una realidad concreta; entre los segundos, la predicación sobre una región opuesta a la construcción literaria de un mundo desde su cosmovisión.

Más adelante: la “influencia” de Faulkner “ha fecundado” a escritores como Rulfo y Onetti, pero “la verdad de esta relación secreta” está en las similitudes entre el universo sureño y la civilización rural hispanoamericana (1985, p. 163). El secreto y la oscuridad amparan una relación que todavía no puede explicarse con los términos teóricos disponibles, pero que ya está claro que no se trata, que no puede tratarse si se va a pensar en la construcción de una literatura latinoamericana, de la asimilación.

Ahí aparece la diferencia principal con Frisch. Existe una comunidad, pero también “una respuesta coherente a la influencia extranjera” (RAMA, 1985, p. 163); una relación consciente que permite la elaboración de los escritores y del crítico. La segunda etapa del proceso dialéctico y de la narrativa de García Márquez –en este caso centrada en *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*– se explica de una manera semejante. El cambio implica un desplazamiento de Faulkner a Hemingway; no es el remplazo de un modelo por otro, sino que está mediado por la inserción del escritor en el periodismo, que es la experiencia en torno de la que se establece, otra vez, la comunidad entre el ámbito local y eso otro que siempre viene de afuera. La “influencia literaria de Hemingway” y “una experiencia directa parecida a la que tuvo Hemingway”, dice Rama (1985, p. 190).

No hay una operación mágica por medio de la que en dos lugares se produce lo mismo sin conocimiento mutuo, como se sospecha en Frisch; hay, en cambio, una relación más compleja y productiva que la imitación. “Me parece en primer término original, en estos escritores [el grupo de Barranquilla], haber optado claramente contra la tradición nacional establecida, en favor de una tradición literaria extranjera” (1985, p. 163). La valoración positiva que hace Rama de lo que en apariencia es contrario a la literatura nacional se explica en el marco de la dialéctica que propone: la opción por lo extranjero permite la formación y reformulación de lo nacional. Esto es, por un lado, el carácter irrenunciable de la modernización que va a enunciar en *Transculturación narrativa*: la renovación literaria permite preservar las tradiciones porque las incorpora a la cultura vigente. Por otro lado, es lo mismo que plantea y hace Ricardo Piglia en la Argentina pocos años antes con las semblanzas de escritores norteamericanos que escribe para la antología de Jorge Álvarez, en la que por supuesto está incluido Faulkner. Según un fragmento de sus diarios con el que explica la operación de aquellos años, el interés y la necesidad de poner en circulación esta narrativa es “una reacción frente a la influencia de Borges y Cortázar, que hacían estragos entre los escritores de mi generación” (PIGLIA, 2016, p. 7).³ Contra la influencia angustiante de la descendencia –modelo Bloom–, la incorporación de otra tradición como estrategia.

La apertura y transformación de la literatura latinoamericana a través de la lectura productiva de los norteamericanos, sin embargo, no solo define un momento de la literatura, también plantea un problema central para la crítica y la teoría literarias latinoamericanas. En la trayectoria de Rama, es uno entre los muchos elementos que participan de la formación del concepto de transculturación narrativa. Lo que difiere en las conferencias y en la elaboración posterior son los marcos teóricos y la precisión conceptual. En *La narrativa de Gabriel García Márquez*, Rama identifica que la tarea a la que se enfrentan los escritores latinoamericanos es la construcción de “una lengua capaz de traducir la novedad literaria extranjera” (1985, p. 166). La productividad de la relación que comienza de esa manera deriva de la falsedad que Rama atribuye a la posibilidad de “extrapolar un sistema técnico”, un “régimen de escritura” o un

³ La operación, a la vez, es paralela a la que Rama hace en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* (1975): ampliar las fronteras de la estrechez nacional hacia adentro y hacia afuera del continente son propuestas paralelas y solidarias. Son soluciones opuestas en términos estéticos y, sobre todo, como posiciones sobre la literatura, pero señalan la misma necesidad.

“material” sin formular simultáneamente una cosmovisión propia desde la que se opera un proceso de “depuración” y “renovación”. En los términos de *Transculturación*, esto es la selectividad que privilegia “elementos recusadores del sistema europeo y norteamericano, desgajándolos de su contexto y haciéndolos suyos” (2008, p. 46); la selección de lo que pertenece a una situación cultural semejante (el modelo es una forma de respuesta a la modernización que también cumplen ellos, no una estructura literaria) y la consecuente producción de una lengua, una estructura y una cosmovisión que definen la literatura latinoamericana. La transculturación plantea la transformación recíproca sin remitirse al comparatismo, pero practicándolo con impronta latinoamericanista.

La precisión produce una diferencia de grado en la forma en que se presenta la “influencia”. En las conferencias, Rama dice, por ejemplo, que *La hojarasca* “deriva directamente” de los modelos narrativos del siglo XX: el monólogo de Joyce, Woolf, Faulkner, “en particular de *Mientras yo agonizo*, al punto de que puede pensarse que estamos frente a una adaptación de una novela extranjera al mundo hispanoamericano” (1985, p. 173); “*La hojarasca* es la traducción de la cosmovisión de Faulkner a una realidad hispanoamericana” (p. 174). Ni siquiera influencia: “derivación”, “traducción”, “adaptación” parecerían eliminar todas las mediaciones. Sin embargo, la dependencia mimética se cancela, casi simultáneamente, en el movimiento dialéctico que hace la narrativa y en la operación que plantea la crítica al decir que lo hace. En *Transculturación narrativa en América Latina*, desde un marco teórico menos anclado en el mecanicismo marxista (GÓMEZ, 2015) –menos determinista, sin imperativo dialéctico–, dice algo diferente sobre la estructura de las novelas de García Márquez: el monólogo no viene del flujo de conciencia que acuñan los modernistas norteamericanos y europeos, sino de las fuentes orales del área cultural en que escribe; por eso *Cien años de soledad* resulta mejor que el “traslado de invenciones” de Faulkner y Woolf a *La hojarasca*.⁴

La idea de síntesis que presenta en las conferencias se convierte en el proceso de transculturación que selecciona también entre los materiales y formas locales. Este, y no el modo de procesar críticamente la productividad de la “influencia”, es el giro en el planteo de Rama: dejada de lado la dialéctica, desaparece la forma superadora que resuelve las contradicciones. La literatura de los transculturadores es una poética del conflicto y en conflicto que, además, corresponde a un momento determinado que puede extenderse, a lo sumo, hasta el 70. La solución teórica, que también corresponde a un momento cultural del continente, tampoco es definitiva porque no terminan ni la crítica ni la literatura latinoamericana que siguen negociando la relación con la producción crítica y literaria de los centros de poder y, por lo tanto, transformando la literatura y los modos en que la leemos y escribimos.

3 Josefina Ludmer. El delirio como lógica del comparatismo

El tercer momento de este recorrido corresponde a un texto de Josefina Ludmer que es contemporáneo y opuesto a los de Rama. En “*La novia (carta) robada (a Faulkner)*” (1970) la influencia deja de ser un problema. Ludmer no ubica a Faulkner en relación con García Márquez, sino con Onetti. Al primero le dedica un libro, *Cien años de soledad. Una interpretación*

⁴ Es llamativa la permanencia de García Márquez después del abandono de la posición de defensa y promoción del boom que Rama había adoptado en la década del 60 y que criticó posteriormente. Sobre esta fluctuación, ver Gómez (2015).

(1972), en el que Faulkner no aparece porque no hay nada por fuera del libro, el árbol genealógico y el mito de Edipo que permiten leerlo como un sistema. *Onetti* aparece un poco después, pero agrupa tres textos que recorren la primera mitad de la década. En el prólogo a la reedición de 2009, Ludmer señala que *La vida breve* es el texto faulkneriano de Onetti. Su ausencia de la lectura que hace en el primero de los ensayos del volumen lo inscribe en la línea del libro anterior; ambos son un efecto del marco teórico, que a la vez es una marca de época. En *La vida breve* que lee Ludmer en el 75, no hay nada por fuera de Santa María ni antes de Brausen. La novela establece “las condiciones mismas de la existencia del *corpus* Onetti” (LUDMER, 2009, p. 23); es “el relato del proceso de producción del relato” (p. 53), un conjunto cerrado que se establece en el subtítulo de *Onetti*: “Los procesos de construcción del relato”.

En la lectura que hace como introducción a la reedición de 2009, Ludmer ubica la novela como parte de la experimentación de mitad del siglo XX junto con Rulfo y Faulkner, sin diferencia cronológica o jerárquica. La introducción de elementos que están fuera del texto resulta clave para el recorrido que propongo porque implica un giro en el marco teórico que, sin embargo, tiene un antecedente en la versión original. En uno de sus apartados, Ludmer propone leer la novela de Onetti junto con “El otro cielo” de Cortázar para interrogarse sobre el “universo ideológico” que podría estar produciendo las semejanzas entre ambos. Este momento es una falla del sistema cerrado desde el que lee Ludmer; no tanto por la introducción de otro texto, que finalmente pertenece al mismo universo de escrituras, sino por la postulación de un tercer elemento que está en otro nivel. La operación está justificada y, en todo caso, no es el objetivo acá estudiar la práctica de la crítica estructuralista, o produccionista, como propone Ludmer. Lo que resulta relevante, en cambio, es, en primer lugar, el tipo de relación y el estatus del otro término: el paralelo con un escritor con el que comparte área cultural y época (aunque Cortázar sea ligeramente posterior). En segundo lugar, la posición de la crítica frente a los modelos teóricos disponibles. Ludmer niega “el fin de postular comparatismos ni influencias” (2009, p. 138). Lo que rechaza no es la carga ideológica de este término, sino su inscripción teórica, los “comparatismos”, un plural en que resuena cierto desprecio hacia lo que carece del rigor del método que ella practica.

Cuando Faulkner finalmente aparece, lo hace igual que Cortázar, en la relación directa que Ludmer lee entre “La novia robada” y “Una rosa para Emily”. Directa no significa importación o traducción, que son las palabras que fueron apareciendo en este recorrido; tampoco dependencia o descendencia. Los dos textos son paralelos, están al mismo nivel dentro de una relación de intertextualidad que no se ocupa del poder entre literaturas, menos entre escritores, sino entre escritores y lectores, que es lo que planteaba Barthes en el manifiesto de este modo de leer que es “La muerte del autor” (1968).

La lógica de la carta que Ludmer le atribuye al cuento de Onetti se presta para este ejercicio: “toda carta forma parte de una cadena que puede extenderse indefinidamente hacia ambos lados: siempre es posible responder-escribir, ser lector-autor” (LUDMER, 2009, p. 204). Cartear, verbo intransitivo; pero además, por fuera del marco teórico de Ludmer, como metáfora, la práctica define el modo de lectura que proponen los estudios poscoloniales: “write back” es el concepto que acuñan Ashcroft, Griffiths y Tiffin (2004) para describir la impugnación y transformación de las normas y representaciones metropolitanas que llevan a cabo las literaturas de las excolonias a partir de una fórmula semejante que usaba Edward Said en *Cultura e imperialismo* (1993) para explicar la intervención textual disruptiva que es parte de la resistencia al colonialismo. Es más, para Ludmer (2009, p. 204) “toda carta -toda escritura- es una carta robada”, arrancada de un contexto y llevada a otro en que se la puede leer de un

modo desviado o impropio; apropiada, que es otro concepto que van a usar los estudios poscoloniales. Ludmer encuentra el mismo proceso: la escritura desbarata la unidireccionalidad de la circulación de los textos literarios.

Antes y desde otro marco teórico, la relación no es esta, sino la intertextualidad. “La novia robada” es producto de otros dos textos: *Juntacadáveres* y “Una rosa para Emily”; una vez impugnada la autoridad del autor, el texto propio y el texto ajeno están al mismo nivel entre sí y con el que los lee y reescribe. Sin embargo, solo con el segundo la crítica rastrea alusiones más que las semejanzas que existen entre los de Onetti: Moncha se parece a Julita, Marcos a Federico Malabia, pero “la ‘efe de la garganta’ alude a Faulkner” (LUDMER, 2009, p. 207). Ludmer marca la diferencia: el texto propio es “citado y reiterado” y el de Faulkner, “transformado, invertido, desplazado” (p. 212). En la intertextualidad, como en la apropiación inversa del poscolonialismo, como en el comparatismo latinoamericano, “se fragmentan, diseminan y perturban los rasgos del objeto sustraído” (p. 212). La diferencia es cómo, desde qué marco (teórico, pero también literario y político) y con qué vocabulario se entienden los procedimientos.

Ludmer repone el nombre de Faulkner que falta en el texto para, a partir de él, marcar la relación de producción que no viene de adentro, como en *La vida breve*, sino de lo que está por fuera pero pertenece al mismo universo de “las escrituras” en el que la crítica interviene como una más. Los elementos que selecciona Ludmer son, sin embargo, semejantes a los que podría enfocar una lectura hecha desde otra perspectiva: una serie de paralelos en la estructura, los narradores y los personajes, y otra de inversiones: “Es evidente la relación entre los dos relatos: varios datos comunes y muchos otros que aparecen invertidos” (LUDMER, 2009, p. 209). Esa síntesis podría ser el punto de partida de una lectura comparatista. Cambian, sin embargo, las reglas: la lógica de la arbitrariedad y el “delirio” (el término es de Ludmer) que produce cadenas verbales que “pueden seguirse indefinidamente” (p. 217) se practica al margen de toda justificación externa al texto: prescinde de las relaciones comprobables que ocupaban al comparatismo tradicional y que cuestionaba Wellek y de la consideración de los sistemas literarios –con sus lógicas históricas y políticas– en que se inscriben estas relaciones para el comparatismo actual y, especialmente, latinoamericano.

En el prólogo de 2009, sin embargo, se refiere a esa lectura como “un intento de lo que entonces se pensaba como literatura comparada: se superponen dos relatos para mostrar cómo la lectura de uno produce la escritura del otro” (LUDMER, 2009, p. 14). Croce le atribuye a Ludmer la formulación de una versión estructuralista de un comparatismo que borra las jerarquías. Sin embargo, lo que “se pensaba” da cuenta de un uso impropio; no una apropiación creativa o subversiva como la que proponen los latinoamericanistas posteriores, sino una recepción imperfecta que parece menos asentada en la comprensión del marco teórico disciplinar que en el preconcepto formulado a partir del nombre, la misma vaguedad que sonaba como impugnación en los “comparatismos” que rechazaba en su lectura conjunta de *La vida breve* y “El otro cielo”. El comparatismo, para Ludmer, no es una teoría, sino un método que puede ejercerse desde otra teoría sobre la que sí está realizando una operación consciente. De nuevo, la muerte del autor. El prólogo de 2009 explica que “el autor Onetti se borra para aparecer como la instancia que articula y unifica escrituras” (LUDMER, 2009, p. 13). Lo mismo pasa con Faulkner; ambos son nombres que clasifican y delimitan los textos, sin procedencia ni posición que afecte el modo en que se los lee.

Ludmer logra el diálogo en pie de igualdad entre literaturas, que es parte del programa del comparatismo latinoamericano, por un camino que está en conflicto con él. Nora Catelli (2020) señala que la crítica y revitalización del comparatismo que lleva adelante Wellek a

principio de los 60 no encuentra eco en la Argentina, monopolizada por la recepción del estructuralismo. Sin embargo, en una sincronía desfasada, Ludmer cuestiona el rastreo de fuentes e influencias por otros medios, con otra teoría –justamente esa que desplaza el comparatismo. A la vez, si bien no inscribe esta operación como una necesidad latinoamericana frente a centros de poder –político, teórico, literario–, en el mismo libro sobre Onetti, pero en el texto intermedio, dedicado a *Para una tumba sin nombre*, reclama la necesidad de “aprender a leer en Latinoamérica”, lo que desde su marco teórico significa “escribir las lecturas” (LUDMER, 2009, p. 158), destruir esa otra jerarquía entre lectores y escritores, entre crítica y literatura.

Así planteada, la inscripción latinoamericana es parte de una política de la literatura, que tiene lugar en sus modos de escritura y lectura, por lo que no haría falta considerarla por separado: “la crítica es inmediatamente política. Interminable” (p. 158). Gerbaudo (2011) apunta que Ludmer produce reflexiones y conceptos teóricos a medida que escribe crítica. En este caso, un comparatismo latinoamericano que se instala “sin querer”, pero que puede aprovechar esta lectura anacrónica e interesada. Con más énfasis, aunque sin decirlo, la práctica de Ludmer desbarata la otra jerarquía que tiende a ubicar la producción teórica en los centros de poder que la exportan a las periferias donde solo se escribe crítica.

4 Coda. Teoría de los críticos

Otro ejemplo cercano permite situar esto. Ricardo Piglia, que por esos años compartía con Ludmer espacios como la revista *Los Libros* y el grupo de estudio de donde proviene la proximidad de sus marcos teóricos, plantea otra relación no conflictiva con Faulkner. En una entrevista de 2008, recogida en *La forma inicial* (2015), dice, por ejemplo, que el estilo de Onetti “es una lectura de Faulkner” (2015, p. 55): el narrador que cuenta hechos que tienen mucha distancia con él, que no conoce o no entiende. Piglia elimina la jerarquía porque falta la idea de una evolución literaria: Onetti “dialoga” (p. 68) con Faulkner (y con Céline), no se ubica en su descendencia. En cambio, en *Teoría de la prosa*, que reúne las clases del seminario sobre las *nouvelles* de Onetti dictado en la UBA en 1995, la cuestión del punto de vista está en línea con Henry James, mientras que Faulkner aparece de manera más lateral para marcar la diferencia en el modo en que crean el universo fantástico a partir del real o entre Onetti y los otros latinoamericanos –García Márquez, Rulfo, Guimarães Rosa– que toman de él el montaje narrativo sobre una estructura familiar.

La relación es siempre ambigua. La mayor parte del tiempo, los procedimientos “están” en los escritores norteamericanos y latinoamericanos; algunas veces, son lo que “viene” de los otros, como también pueden hacerlo de Arlt; a lo sumo, son una “herencia” (PIGLIA, 2019, p. 68) o un “rastros” (p. 86). Piglia rechaza la influencia por arbitraria, no por colonialista. En cambio, postula “una trama dentro de la cual la obra de Onetti funciona” (p. 141); un sistema de referencias explícitas que establecen los escritores. No reinstala la relación comprobable que había rechazado Welck, habla de otra cosa: el contexto de enunciación, la definición de una posición desde la que pretende ser leído; lo que llamaríamos intertextualidad crítica (PERRONE-MOISÉS, 1998), afiliación (SAID, 1985), figura de autor (PREMAT, 2009; LUCIFORA, 2020). De la misma manera, en la entrevista “Sobre Faulkner”, incluida en *Crítica y ficción* (1986), pero fechada en el mismo año que las clases anteriores, habla del “uso” que hace Sabato del melodrama gótico, de los “usos faulknerianos” del tiempo que hace Viñas, del modo

en que Briante “trabaja” los secretos de Faulkner (PIGLIA, 2001, p. 89). Solo Dalmiro Sáenz “transcribía” el tono, pero eso es un juicio de valor más que una hipótesis sobre el funcionamiento de la literatura.

Más allá de la formación, el marco de estos enunciados es una teoría –personal, construida a lo largo de los ensayos y las clases, como la de Ludmer– a la que Piglia se refiere como la lectura del escritor, que resume en una de las frases finales del texto de esta entrevista: su forma de poner en relación literatura y política es “algo que Onetti aprende de Faulkner pero desarrolla de un modo muy personal” (PIGLIA, 2001, p. 72). Como el foco está en el procedimiento, pasa lo mismo que en Ludmer, desaparece la propiedad y, por lo tanto, la jerarquía, la descendencia, la deuda. La literatura no es el universo de escrituras, sino un conjunto de técnicas y recursos que todos los escritores manipulan para construir –o “trabajar”, en el vocabulario de Piglia–⁵ sus ficciones. Sin embargo, la lectura de escritor genera el mismo efecto que el estructuralismo en Ludmer: reemplaza al sujeto autoral por un productor que “viene” del productivismo que invoca Ludmer y, al menos en el caso de Piglia, de “El autor como productor” (1934), de Benjamin, por el énfasis en la técnica, aunque ni Piglia ni Ludmer hablen en estos textos de un arte revolucionario.⁶

Para Piglia, los escritores latinoamericanos “toman” lo que les permite escribir. Esto está en línea con el proyecto de la antología y los perfiles comentados antes: introducir la narrativa norteamericana en el Río de la Plata para airear la literatura local. El paralelo con Rama se puede establecer con los *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*, pero también con lo que, en simultáneo, el crítico uruguayo escribe sobre la recepción de Faulkner por el grupo de Barranquilla. La atención que ambos prestan al modo en que los escritores leen una tradición desde una posición geográfica, social y literaria concreta llama la atención sobre un problema de época –la estrechez de los campos y los sistemas literarios locales– y les permite enfocar y conceptualizar la “influencia” de otro modo, como recurso, “una lectura utilitaria que toma a los textos como *work in progress*”, según la lectura de escritor que propone Piglia (2019, p. 102).

Las ideas de uso interesado y de aprendizaje reaparecen en críticos posteriores. Beatriz Vegh ubica el interés de Onetti por Faulkner en que “si se sigue el ejemplo de Faulkner”, se puede hacer una literatura que vaya en contra de las “constricciones y convenciones” (VEGH, 2000, p. 311) del ámbito local; Enrique Foffani (2013) habla de la “lección-Faulkner” en los modos en que Onetti y Saer construyen mundos ficcionales, aunque el foco de su argumentación esté en la relación de “influencia” entre los rioplatenses, establecida desde la

⁵ Premat (2021) destaca ese uso del verbo como rasgo de la crítica de Piglia. Sin embargo, no señala la inscripción teórica que es, en sí misma, política. García García (2013) da cuenta de la formación de estas ideas de Piglia a partir de Brecht, Benjamin, el formalismo ruso, la revista *Los Libros* y la tarea editorial con Jorge Álvarez durante los 60-70.

⁶ El productivismo puede remitirse al manifiesto que escribe Boris Arvatov, “Lenguaje poético y lenguaje práctico (Para una metodología de los estudios artísticos)” (1923) y a *Para una teoría de la producción literaria* (1966), de Pierre Macherey, traducido y editado por la Universidad Central de Venezuela en 1974. Ambos proponen que el arte resulta de la actividad productiva en condiciones determinadas; el primero desde la izquierda del formalismo en el marco de una producción artística revolucionaria y el segundo desde el marxismo francés. El texto de Benjamin es un discurso presentado en el Instituto de Estudios del Fascismo de París por invitación del PC. La elaboración que hacen Piglia y Ludmer ocurre en un contexto político diferente al de Arvatov y Benjamin y en ámbitos académicos atravesados por necesidades y disputas diferentes a las que enfrentaba Macherey, lo que modifica la recepción y el uso de las teorías. Se trata, sobre todo, de la presencia de un vocabulario de época del que también participa Jitrik con *Producción literaria y producción social* (1975). Eagleton (2013) establece una relación de continuidad entre Benjamin y las vanguardias artísticas y teóricas soviéticas y una oposición con Macherey porque este relega la forma en favor del sentido.

teoría de Bloom para formular, al mismo nivel que la anterior, una “lección-Onetti”. En los dos, se trata de una lectura estratégica de oposición al realismo.

El doble diagnóstico, necesidad de renovación, uso estratégico, es recurrente en el estudio de las literaturas de América Latina. En el proceso de su formación como literaturas nacionales, los primeros historiadores leen de esa manera la relación con los romanticismos europeos, sobre todo con el francés: un gesto de independencia en contra de España paralelo a la alianza con Inglaterra en contra de su injerencia política. Más adelante, es lo que está detrás de la provocación de Rubén Darío, quien, sin embargo, termina por aparecer a la cabeza de una de las corrientes literarias que siguen el camino inverso en las relaciones literarias: una creación original del continente que se “exporta” a Europa donde ejerce su “influencia”. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero no importan los casos particulares, sino registrar la constante que organiza el problema: la influencia es un modo de leer que traza las relaciones literarias mundiales y un concepto teórico que distingue los enfoques y, sobre todo, las posiciones de los críticos.

La relación que cada uno establece entre Faulkner y América Latina responde una de las preguntas iniciales de este desarrollo: desde dónde leen los críticos. Así como Rama señala lo irrenunciable de la modernidad a la que América Latina se incorpora de modo diferencial, puede decirse de su práctica crítica, como hace Croce (2015, p. 195), que enfatiza el latinoamericanismo “sin desdeñar ninguna teoría que pueda servir de orientadora”. Aunque su posicionamiento sea muy diferente, lo mismo puede decirse de Ludmer. Su espacio de producción es académico, está más anclado en la Argentina que en Latinoamérica –a pesar de la nota que ya cité– y, por lo tanto, lee desde el conjunto de teorías que está poniendo en circulación en ese mismo momento, más restringido pero por eso mismo definido, leído y reutilizado con mayor precisión.

La pregunta, entonces, es si el uso de estas lecturas, que borra la influencia de las relaciones literarias, no termina por hacerla reaparecer en la crítica. Sin embargo, Ludmer, como Rama, produce una teoría propia, aunque en estos textos no la formule con el énfasis que pone los conceptos en primer plano, como por otra parte tampoco hace Rama en este momento temprano de su recorrido. La teoría es el modo de lectura autorreflexivo que establece su posición y sus fundamentos (geográficos, sociales, políticos, literarios), un lugar de enunciación situado en el continente desde donde y en función del que se reciben y procesan los aportes de un modo que termina por ser el mismo que se postula para la literatura. Premat (2021) le atribuye a la “lectura de escritor” que Piglia propone y practica la producción de “un dispositivo crítico personal”, que es una “adaptación y transformación” (PREMAT, 2021, p. 70) de sus lecturas teóricas. Esto es, finalmente, una teoría propia, como la que hacen Rama y Ludmer aunque la formulen dentro del discurso crítico con lógica subrepticia, “sin querer”.⁷

La práctica crítica produce teoría como los escritores producen una literatura: con lo que se “arrebata”, se apropia y transforma con las “tretas del débil” –un concepto que sí formula Ludmer– de los latinoamericanos. Si, como dice Catelli (2020, p. 146), “el comparatismo ha sido siempre un malentendido”; en América Latina el desajuste es creativo como el “*misreading*” con que Harold Bloom define otro tipo de influencias. Desde el preconcepto con que lo ejerce Ludmer o la apropiación sin fuentes de Rama, estas formas no declaradas de un comparatismo latinoamericano producen caminos alternativos para la formulación de modos propios de leer

⁷ ¿No es crítica, por otro lado, la mayor parte de lo que leemos como teoría? Entre los citados en este recorrido, Barthes escribe sobre un corpus francés: la lectura de *Samasine* produce S/Z; la de Flaubert, el “efecto de realidad”; “El autor como productor” es un texto sobre Brecht.

relaciones literarias que hacen lo mismo en paralelo: una lectura desviada que desplaza la jerarquía.

Referencias

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The Empire Writes Back*. Theory and practice in postcolonial literatures. London: Taylor & Francis e-library, 2004.

CATELLI, N. Literatura comparada y tradición crítica argentina (a propósito de María Teresa Gramuglio). En: _____. *Desplazamientos necesarios*. Lecturas de literatura argentina. Paraná: EDUNER, 2020.

COUTINHO, E. La literatura comparada en América Latina: sentido y función. *Voz y Escritura*. Revista de Estudios Literarios, número 14, pp. 237-258, 2004. Disponible en: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/25206/articulo14.pdf;jsessionid=EBF262E82A9590A712DA8BFD1DF96B61?sequence=2>>. Consultado el 18 jul 2021.

CROCE, M. *La seducción de los diversos*. Literatura latinoamericana comparada. Buenos Aires: Interzona, 2015.

CROCE, M. *Latinoamérica, ese esquivo objeto de la teoría*. Buenos Aires: Teseo Press, 2018. Disponible en: <<https://www.teseopress.com/esquivo/>>. Consultado el 18 jul 2021.

EAGLETON, T. *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

FOFFANI, E. Saer y Onetti: algunas reflexiones sobre las sagas narrativas. En: BASILE, T.; FOFFANI, E. (comps.). *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay, 2013.

FRISCH, M. *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*. Mallea, Rojas, Yáñez, García Márquez. Buenos Aires: Corregidor, 1993.

GARCÍA GARCÍA, L. I. Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos. *Iberoamericana*, v. XIII, número 49, pp. 47-66, 2013. DOI: <<https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.49.47-66>>. Consultado el 18 jul 2021.

GERBAUDO, A. Al margen de las garantías disciplinares, Josefina Ludmer. *Katatay*, año VII, número 9, pp. 83-93, 2011.

GÓMEZ, F. Ángel Rama y el siglo corto de la narrativa latinoamericana. *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, v. 1, número 373, pp. 381-399, 2015. DOI: <<https://doi.org/10.29166/anales.v1i373.1366>>. Consultado el 18 jul 2021.

LUCIFORA, M. C. *Máscaras autorales: análisis de autopoéticas*. Mar del Plata: Eudem, 2020.

LUDMER, J. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

LUDMER, J. *Onetti*. Los procesos de construcción del relato. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

- PIGLIA, R. En Santa María nada pasaba. Sobre Juan Carlos Onetti. En: _____. *La forma inicial*. Conversaciones en Princeton. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- PIGLIA, R. *Escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2016.
- PIGLIA, R. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- PREMAT, J. *Héroe sin atributos*. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PREMAT, J. *¿Qué será la vanguardia?* Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2021.
- RAMA, Á. *Diez problemas para el narrador latinoamericano*. Caracas: Síntesis dosmil, 1972.
- RAMA, Á. La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular. *Texto Crítico*, Veracruz, año X, número 31/32, pp. 147-245, 1985.
- RAMA, Á. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- SAID, E. W. *Beginnings*. Intention & Method. New York: Columbia University Press, 1985.
- SAID, E. W. *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- VEGH, B. Faulkner, Onetti, Borges: por una narrativa “bárbara” y “alucinante”. En: *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998*. León, 12-16 de octubre de 1998. León: Universidad, pp. 309-320, 2000. Disponible en: <<http://buleria.unileon.es/handle/10612/9003>>. Consultado el 18 jul 2021.
- WELLEK, R. The Crisis of Comparative Literature. En: DAMROSCH, D; MELAS, N.; BUTHELEZI, M. (eds.) *The Princeton Sourcebook of Comparative Literature*. From the European Enlightenment to the Global Present. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- WELLEK, R.; WARREN, A. *Theory of Literature*. London: Jonathan Cape, 1954.

Recebido em: 07/11/2021

Aceito em: 20/01/2022