

# Concebir la crítica como un Saber sobre el espacio latinoamericano

OSTROV, Andrea (2014). *Espacios de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana*. Villa María, Córdoba, Eduvim.

## Enrique Foffani

*“En la lucha entre Poder y Saber siempre me incliné y me seguiré inclinando por el Saber, pues si el Saber es por momentos estéril, peligroso y generalmente intratable, el Poder, y sobre todo los poderes del lenguaje, son siempre fascistas”*

Nicolás Rosa, “Estos textos, estos restos”. En: *Los fulgores del simulacro* [1987]

Hacia el final de uno de los ensayos más agudos del libro dedicado a *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos, Andrea Ostrov escribe un último párrafo que funciona como un *excipit* del texto y que voy a transcribir:

En la mitología guaraní –según demuestra Martín Lienhard– el árbol, específicamente el cedro, es el origen de la palabra. Allí está encerrado –podríamos decir “encadrado” en un intento de reproducir el gesto diseminador tan presente en la novela –el Dictador, atravesado por la palabra, sometido a las leyes del lenguaje: sujeto barrado –o *em barrado*, si recordamos la caída del caballo la noche de la tormenta– dotado y despojado a la vez de su identidad de su poder por ese Gran Otro, por el verdadero Supremo: el significante (176)

Por su carácter condensatorio, este fragmento pone de manifiesto la concepción crítica que alienta este volumen titulado *Espacios de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana* [2014] y compuesto por un conjunto de ensayos sobre las obras de los siguientes escritores latinoamericanos: Rulfo, Felisberto, Pablo Palacio, Donoso, Lemebel, Roa Bastos, Huidobro y César Vallejo. La cita nos deja entrever las estrechas vinculaciones que ciertos paradigmas teóricos establecen con lo que podríamos llamar el saber crítico. ¿Pero qué planteamos cuando planteamos la crítica como un saber? El libro de Andrea Ostrov responde a este interrogante con dos de las categorías que se hallan mencionadas en el título que, como primer paratexto, no sólo parece remitir a sus objetos críticos sino también al modo de abordarlos desde la propia subjetividad: así, espacio y escritura

se vuelven mutuamente transitivas: la escritura como una espacialidad y el espacio no solo como el territorio físico sino como –para decirlo con Maurice Blanchot– el espacio literario; y, mientras éste da entrada a la ficción, la escritura deviene el acto deliberado y ético del sujeto.

Es interesante observar que la misma Ostrov interviene su propia escritura con los aportes lingüísticos de las obras literarias que son objetos de estudio. No en el sentido de entender tales intervenciones como meros préstamos ornamentales sino como apropiaciones por parte de su discurso crítico de la palabra del otro, a la que traslada a su escritura crítica en un auténtico proceso de apropiación entendido como marca ineludible de la construcción de un saber. Sin embargo la palabra del otro no debe ser entendida como palabra citada sino como una que resulta o nace o se asocia a partir de la palabra como significante, lo cual se vuelve el fundamento teórico de su crítica: no solamente una teoría del lenguaje, una lectura psicoanalítica, un estudio de la mitología guaraní, sino una apuesta a la escritura considerada en su espacialidad física y simbólica a la vez. Nos detendremos en dos ejemplos del fragmento arriba citado.

El primero. Cuando Ostrov utiliza, desde el psicoanálisis de Lacan, la noción de sujeto barrado para explicar la complejidad de la figura del Dictador, encuentra en la lengua y el imaginario de Roa Bastos la posibilidad de un elemento constituyente para su propio discurso crítico: la imagen del barro, extraída del episodio aludido de la caída del caballo durante la noche de la tormenta, comienza a funcionar en otra dimensión del sentido al *em/barrar* al sujeto, como si la categoría lacaniana no pudiera del todo agotar el sentido de ese personaje denominado El Supremo. Pero, más allá de ese imposible *no-todo* del que Lacan también teorizó, el discurso crítico de Ostrov ha inventado su propia lengua a partir de la literatura, a partir del proceso de la creación artística, propugnando su uso con un valor autónomo respecto de la obra. El segundo. Así como aparece un sujeto *em/barrado* (conjeturalmente sería el sujeto barrado con barro más que con la barra que, de todos modos, no desaparece), Ostrov plantea

un desafío al enunciar vocablos de su invención inscriptos en la estela de las operaciones diseminantes que Roa inculca al lenguaje de su novela: es el caso del vocablo “encadrado” que justamente remite al sujeto encerrado en la cárcel del lenguaje pero también a la mitología guaraní en la que ese árbol es nada menos que el origen de la palabra. Por estas razones de peso, Ostrov no ejercita un mero juego de palabras para matizar su escritura ni busca vitalizarla con retruécanos y homofonías de mayor o menor ingenio, sino que se trata más bien de una concepción crítica, una práctica significativa diríamos en otro tiempo ya pasado, y sobre todo un modo de hacer interactuar la teoría literaria con el discurso crítico de la literatura latinoamericana.

De manera análoga, el ensayo con el que elige cerrar el libro y con el que retorna a la noción de escritura pero esta vez como utopía, vuelve sobre la escena del significativo pero ahora específicamente pone el foco en uno de los títulos más enigmáticos de la poesía latinoamericana del siglo XX, a saber: *Trilce* de César Vallejo que, a través del trabajo anagramático, deviene *l'ecrit*, es decir, lo escrito en idioma francés, puesto que, como escribe Ostrov, la palabra “*Trilce* –y la palabra en *Trilce*– atraviesa a su vez el espejo de la lengua y deja ver en su reverso especular la propia condición de escritura” (205). Tomando como punto de partida la idea matriz de un espacio crítico de la escritura y sus relaciones con el significante, el anagrama o los vocablos (ya sea su vacilación o distorsión como ocurre con *Tamoé/Tamoraé* en el guaraní de *Yo El Supremo* o ya sea una lengua neológica como *auricida* o *meteplata* en Huidobro), cabría hacer ciertas consideraciones sobre el estatuto de la literatura latinoamericana que este libro plantea.

Una primera reflexión evidencia el anclaje territorial de la crítica que se inscribe de cabo a rabo en el área del latinoamericanismo entendido, básicamente, como un conjunto de obras que, más allá del canon o el contracanon, trazan los contornos y los perímetros de un mapa. Se trata de cartografiar los límites de la identidades planteadas, paradójicamente, desde la heterogeneidad o la diferencia: “la identidad –escribe en el ensayo sobre *Yo El Supremo*– radica en su fundamental alteridad”. De allí que esta marca de alteridad o de diferencia, analizada desde la perspectiva del género/*genre*, tal como podemos leerla en los capítulos referidos a los chilenos Donoso y Lemebel, puede considerarse una continuidad del libro anterior *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, publicado en 2008. El *corpus* de autoras (Silvina Ocampo, Diamela Eltit, Ana Lydia Vega, Tununa Mercado, María Luisa Bombal) tiene en común con el *corpus* del libro que nos ocupa

su pertenencia a Latinoamérica. No es un dato menor: la reflexión del género en su doble problematización y de sus “espacios de ficción” donde la constelación ya mencionada parece pivotar sobre la cuestión del poder, tiene siempre como marco de enunciación el espacio americano. Un espacio que ya está originariamente inscripto, grabado, marcado por las fronteras que delimitan su extensibilidad. América Latina se define, en este libro, no solamente como reza el título, esto es, como “espacios de ficción” sino también como esa puja del poder que según Foucault tiene más que ver con el espacio que con el tiempo.

Una segunda indagación pertinente reside en el relevario –que me atrevería a decir– exhaustivo de la bibliografía que las obras estudiadas de este libro han ido suscitando en el curso de las décadas. Hay una deliberada operación analítica que no concibe la crítica sin su rigurosa actualización, como un modo no tanto de validar las hipótesis propias como la de mostrar *al bies* el espesor histórico de las interpretaciones. Esta consciencia de situar la obra literaria no sólo en su contexto de producción sino también en el de su recepción –incluso en este último aspecto dando cuenta de los cambios de sentido según las épocas– tiene como correlato la preocupación por una historiografía social y cultural de la literatura. El libro de Ostrov sostiene implícitamente que todo trabajo crítico sobre la literatura es metacrítico, un atributo que deja entrever justamente las diversas entonaciones inherentes a una historia de la lectura.

La tercera consideración estriba en otro aspecto fundamental de los estudios latinoamericanistas y tiene que ver con la noción de mapa ya señalado más arriba pero referido ahora a la noción de frontera, su núcleo teórico más fructífero, que ahora apunta a las determinaciones de la Historia que conmina a los sujetos: el crimen y la exclusión en el relato de Rulfo, el tema de la enfermedad en Palacio y en Lemebel, el poder dictatorial en Roa Bastos, la fuerza coercitiva de la sociedad sobre las diferencias sexuales en Donoso y en Lemebel, son todas cuestiones que conciernen al poder y, al mismo tiempo, el resultado de una violencia originaria estrechamente asociada a la ley y al concepto de delito o la culpa o la enfermedad que se debaten entre la naturaleza o la cultura. A veces, esa frontera no está delimitada y es porosa a los acontecimientos traumáticos de nuestra historia americana como pueden leerse, nítidamente, en su lectura de la guerra en *Hijo de hombre* de Roa Bastos, en las esquivas de la revolución mexicana en Rulfo o, para retomar un tema afín a sus preocupaciones críticas como es el de la enfermedad, los tiempos del sida a partir de las crónicas de Lemebel.

El libro de Andrea Ostrov es un aporte indispensable al estudio de la literatura latinoamericana no solo por los temas, rigurosamente actualizados, es decir, puestos al día, sino, sobre todo, por el trabajo con el lenguaje, por el espesor histórico de la dimensión metacrítica de su escritura, por esa *claritas* del discurso crítico en

cuanto elaboración conceptual que consigue capturar democráticamente la atención del lector, y por el tono calmado y metódico que infunde a su singular estilo, reconocible en el modo perspicaz con que analiza e interpreta la literatura latinoamericana.