DOSSIER

Ángel Rama (1926-2026): literatura, crítica y utopía latinoamericana

PRIMEROS CUENTOS DE DIEZ MAESTROS LATINOAMERICANOS COMO "ARTEFACTO CULTURAL". UNA TRANSCULTURACIÓN IRIDISCENTE

PRIMEROS CUENTOS DE DIEZ MAESTROS LATINOAMERICANOS AS A "CULTURAL ARTIFACT". AN IRIDESCENT TRANSCULTURATION

Hugo Herrera Pardo
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Actualmente es director del programa de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha publicado, entre otros, los libros Próximo destino: las afueras. Anotaciones, samples, paratextos (2023) *y* La querella de realidad y realismo. Ensayos de Ángel Rama sobre literatura chilena (2018). *Investiga sobre ensayo literario, literaturas de vanguardia, crítica literaria y cultural y las relaciones entre derecho y literatura.*

Contacto: hugo.herrera@pucv.cl
ORCID: 0000-0002-0757-8564
DOI: 10.5281/zenodo.23602517

RESUMEN

El siguiente trabajo lee la antología Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos, publicada por Ángel Rama en 1975, en clave de "artefacto cultural". Tal concepto es tomado de Luis Miguel Isava, quien define los artefactos culturales como marcos culturales que organizan la recepción de determinados objetos o situaciones y los hacen experiencia (visible, audible, inteligible). La lectura se organiza en dos momentos. En el primero de ellos, se advierten ciertas transformaciones narrativas apuntadas alrededor del corpus de formas iniciales que reúne la antología, por medio de las cuales podemos ver, en perspectiva, modificaciones en los "protocolos de experiencia" que se fueron asentando en la crítica literaria latinoamericana y que el propio Rama contribuyó a impulsar. Un segundo momento, se concentra de manera más específica en algunas implicancias sobre el pensamiento de la transculturación que pueden extraerse desde el análisis de algunos de los cuentos, puntualmente en reflexiones que el crítico uruguayo hace de autores como João Guimarães Rosa, José María Arguedas, Julio Cortázar y Juan Rulfo.

PALABRAS CLAVE

Artefacto cultural

Transculturación narrativa

Protocolos de la experiencia

Ángel Rama

Narrativa latinoamericana

ABSTRACT

The following work reads the anthology Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos, published by Ángel Rama in 1975, as a "cultural artifact". This concept is taken from Luis Miguel Isava, who defines the cultural artifacts as cultural frameworks that organize the reception of certain objects or situations and make them an experience (visible, audible, intelligible). The reading is organized into two moments. In the first, certain narrative transformations are noted around the corpus of initial forms that the anthology brings together, through which we can see, in perspective, modifications in the "protocols of experience" that were established in Latin American literary criticism and that Rama himself helped to promote. A second moment focuses more specifically on some implications for the thought of transculturation that can be drawn from the analysis of some of the stories, particularly in reflections that the Uruguayan critic makes on authors such as João Guimarães Rosa, José María Arguedas, Julio Cortázar, and Juan Rulfo.

KEYSWORD

Cultural artifact

Narrative transculturation

Protocols of the experience

Ángel Rama

Latin American narrative

Fecha de envío: 14/05/26 **Fecha de aceptación: 29/06/26**

1. "Artefactos culturales" y "protocolos de experiencia"

Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos puede ser visto, en retrospectiva, como un "artefacto cultural" que abrevia varias relaciones y proposiciones reconocibles en el proyecto intelectual de Ángel Rama, tanto anteriores como posteriores a su publicación original, en 1975.[1] En dicho volumen, además del Rama investigador, atento a desarrollos y transformaciones de la literatura y la crítica latinoamericanas, y que durante el periodo de elaboración del libro se encontraba explorando el paradigma de la "transculturación" en cierta narrativa de corte regionalista, convergen también el editor con vasta experiencia en proyectos por él impulsados (como Ediciones Fábula, Editorial Arca o Biblioteca Ayacucho); el archivista que rastrea —a inicios de la década del 1970— los primeros relatos que Gabriel García Márquez publicó en la prensa barranquillera o que encuentra un desconocido y temprano cuento de José Lezama Lima; el crítico literario fogueado por más de veinte años en periódicos y revistas (*Clinamen*, *Acción*, *Marcha*, etc.); y, por ultimo, el agente cultural preocupado por construir redes a lo largo y ancho de América Latina.

En este sentido, dicha antología puede ser vista como una especie de umbral que perfila dos momentos en la travesía del crítico uruguayo; por una parte, aquella etapa que se extiende entre fines de la década de 1940 e inicios

[1] *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* fue publicado en Barcelona por Editorial Planeta, en 1975. El volumen tuvo una segunda edición aparecida en México, en 1977, por editorial Mosaico. La antología se compone de los siguientes autores y textos: "El coquito y la Rosa" de Mário de Andrade (1893-1945), "Oficio de tinieblas" de Alejo Carpentier (1904-1980), "Barrabás" de Arturo Uslar Pietri (1906-2001), "San Marcos" de João Guimarães Rosa (1908-1967), "El posible Baldi" de Juan Carlos Onetti (1909-1994), "Fugados" de José Lezama Lima (1910-1976), "Los comuneros de Ak´ola" de José María Arguedas (1911-1969), "Las puertas del cielo" de Julio Cortázar (1914-1984), "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo (1917-1986) y "La mujer que llegaba a las seis" de Gabriel García Márquez (1927-2014). En 2026 Planeta volvió a publicar el libro, esta vez en Montevideo. Todas las citas que haga de este libro a lo largo del artículo están tomadas de la edición de 1975 y se consignan mediante la sigla PCDML seguida del número de página.

de la de 1970, caracterizada por su asidua colaboración en publicaciones impresas, por su trabajo como docente y bibliotecario, por sus empeños editoriales y, por otra, aquella fase que comienza a configurarse a partir del exilio, con la mayoritaria concentración de su trabajo en el ámbito universitario (en Puerto Rico, Venezuela, Estados Unidos, además de cursos en diversas instituciones de América Latina), con su ejercicio de reunir bajo la forma libro algunas de sus preocupaciones y líneas de trabajo manifestadas previamente en múltiples seminarios y colaboraciones dispersas (*Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, *Rufino Blanco Fombona y el egotismo latinoamericano*, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, *La novela en América Latina*, *Transculturación narrativa*, *La ciudad letrada*, etc.).

La noción de "artefactos culturales" la tomo a partir de los sentidos en torno a ella propuestos por Luis Miguel Isava en *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia* (2022). En el pensamiento de Isava, tal noción tiene por objeto responder a la pregunta por cómo la experiencia, ligada de manera estrecha a la percepción y la comprensión, se dinamiza, se modifica y se construye permanentemente. De este modo, dicha acepción de artefacto es entendida bajo la idea de marcos culturales que arrastran condiciones de legibilidad para la recepción de determinados objetos o situaciones, convirtiéndolos, así, en experiencia material y sensible. Se trataría de objetos cuya operación de lectura convoca una paradoja; por una parte, imponen "repensar los determinantes que la tradición estética proyecta sobre las obras", aunque para tal tarea requieren "las sofisticadas técnicas de lectura desarrolladas a partir de dicha tradición" (Isava, 2022: 20). A estas técnicas de lectura demandadas por los "artefactos culturales" Isava las denomina "protocolos de experiencia", los que no pueden ser vistos meramente como condiciones formales de recepción, debido a que "se consolidan a través de una *in-corporación*, de un 'hacerse cuerpo' en los individuos de un colectivo" (Isava, 2022: 20). Constituyen, por lo tanto, mediaciones que le otorgan no sólo condiciones de posibilidad a la percepción, sino también a la "comprensión de lo percibido y su integración en el archivo que es la experiencia" (Isava, 2022:21).

Mediante esta alteración simultánea y recíproca entre "artefactos culturales" y "protocolos de experiencia", el autor piensa una teoría dinámica de la cultura en la que continuamente se van afirmando, cuestionando y transformando las condiciones de posibilidad de lo comprensible y de lo percibible. Tomando como punto de partida el concepto heideggeriano de *Kunstwerk*, Isava se pregunta qué es lo que se "pone en obra" a través de los "artefactos culturales", para responder que lo que en ellos "se hace obra y opera de manera simultánea es la cultura, con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones" (Isava, 2022: 36-37). En otras palabras, la acción que define en su quehacer al "artefacto cultural" es que ponen en

funcionamiento "las redes de significación que lo hacen posible y lo justifican, pero al mismo tiempo las pone de manifiesto, al escenificarlas en una suerte de inscripción significante susceptible de ser leída, analizada, interpretada e incluso (re)pensada" (Isava, 2022: 39).

Para el caso de *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* podemos advertir un conjunto de presupuestos, convenciones y concepciones con los que Rama venía trabajando desde antes de la publicación del libro y que seguirá elaborando con posterioridad a ella; conjunto que por lo demás mantenía como foco construir una teoría de la cultura. Vale preguntarnos, entonces, ¿qué "pone en obra" esta antología para producir este efecto de condensación y dispersión? Inicialmente podemos responder que propicia la conformación de este estado abreviado la confluencia entre el interés por las formas iniciales —objeto declarado de la antología— y las restricciones impuestas como criterios organizativos del volumen, los cuales son básicamente tres. Primero, no más de diez cuentos, para así "beneficiarse, bajo los auspicios del decálogo, de las limitaciones editoriales" (PCDML: 10). Segundo, situarse en el que para el crítico-antologador constituye el momento de arranque del ciclo renovador en la literatura del continente y que se encuentra referenciado con la irrupción vanguardista alrededor de la década del veinte. Tercero, el intento por abordar una cobertura que refleje "las diversas áreas culturales del continente y los diversos momentos de una historia literaria extraordinariamente agitada, lo que exigía representar al Brasil y a México, a la Argentina y al área andina, al área caríbica y a Venezuela" (PCDML: 11). A su vez, los autores están presentados de manera linealmente cronológica, de acuerdo con sus fechas de nacimiento, con la intención de posibilitar un entramado que "ayude a percibir el proceso histórico" (PCDML: 11). Es decir que la articulación entre un estado seminal de formas literarias proyectadas en su potencialidad, un cúmulo de restricciones operativas sobre las lógicas de archivo y una perspectiva que busca ser heteróclita y regional movilizan desde el interior de la antología lo que en su léxico Luis Miguel Isava denomina como "espesor significante", esto es, "una virtualidad que atraviesa y transfigura con su operación la materialidad misma del artefacto" (Isava, 2022: 37).

Estos tres rasgos dinamizan, así, las redes de significación que Ángel Rama fue entretejiendo en su obra crítica, los fundamentos culturales en los que se inscribe dicha obra a partir del trabajo de reflexión sobre el corpus de relatos seleccionados, a la vez que hacen aparecer interrogantes sobre las condiciones de posibilidad de tales fundamentos. Las mediaciones *puestas en obra* por el trabajo archivístico, editorial y crítico de Rama en este artefacto dejan ver las condiciones de posibilidad que subyacen a la comprensión de lo percibido, al propio acto de la percepción y también a su integración en el archivo que es la experiencia latinoamericanista. En otras palabras, la

virtualidad de este artefacto muestra cómo el fundamento de lo nacional-popular latinoamericanista se constituye en aquellas mediaciones, a la vez que arroja condiciones para que pueda ser repensada.

De entrada, ya el mismo título del libro nos remite a este juego de lo que en él existe en potencia y en el que confluyen una serie de relaciones, entre ellas modos de vinculación entre el *antes* y el *después*. La figura del "diez" nos relanza a otros dos textos ramianos, anteriores a la aparición del volumen en 1975, el célebre "Diez problemas para el novelista latinoamericano" (1964)[2] y el menos conocido "Diez tesis sobre integración cultural de América Latina a nivel universitario" (1972).[3] En años recientes, el primero de ellos ha sido leído por Rafael Mondragón como "la fundación de un programa para la filología latinoamericana" (Mondragón, 2019: 425),[4] mientras que el segundo ha sido rescatado por Facundo Gómez, para quien resulta ser un "auténtico manifiesto de su vocación latinoamericanista y una pieza trascendental de su discurso" (Gómez, 2022: 32). En cuanto al *después*, el libro se concentra en una zona de trabajo asediada por Rama desde variados presupuestos e hipótesis y que guarda relación con el medio siglo que va desde el despuntar de las vanguardias, a inicios de la década de 1920, hasta la década de 1970, ciclo histórico en el que el crítico cifra una serie de transformaciones profundas en la narrativa latinoamericana y, correlativamente, en la crítica.[5]

---

[2] Publicado originalmente en el número 26 de la revista *Casa de las Américas*, como se sabe, el texto tuvo luego varias otras ediciones: en revistas, en volúmenes colectivos (por ejemplo, en *La novela hispanoamericana*, editado por John Loveluck en 1969), de manera monográfica y también al interior de otros libros de Ángel Rama (figura como capítulo III en *La novela latinoamericana. Panora-mas 1920-1980*).

[3] Fue inicialmente una disertación realizada por Rama, en 1972, en el marco de la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, celebrada en la UNAM. Facundo Gómez recuperó las actas del congreso en el Archivo Rama y la publicó en el libro *América Latina: un pueblo en marcha* (2022).

[4] Ver el capítulo VI, "Las nociones de literatura y cultura como campo de batalla: de *Marcha* a los primeros años de la Revolución Cubana (1944-1964)", de su espléndido libro *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*.

[5] Haciendo un juego fabulativo con la antología preparada por Ángel Rama, se podría pensar un volumen de "primeros cuentos de diez maestras latinoamericanas". Dicho libro podría estar compuesto por relatos iniciales de Teresa de la Parra, Silvina Ocampo, Marta Brunet, María Luisa Bombal, Armonía Somers, Elena Garro, Clarice Lispector, Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Marta Traba, Sara Gallardo, Elena Poniatowska, Rosario Ferré, Cristina Peri Rossi, entre otras narradoras posibles de ser consideradas. He tenido en cuenta tres criterios organizativos para proponer, especulativamente, este corpus tentativo. En primer lugar, he considerado a autoras que tengan cierto grado de presencia en la obra del crítico uruguayo. También, en segundo lugar, he pensado en escritoras latinoamericanas relevantes de las primeras décadas del siglo XX, prácticamente contemporáneas a los autores escogidos por Rama, para así dialogar con el arco histórico propuesto por éste. Y,

En este sentido, la antología de relatos seminales preparada por Rama se encuentra estrechamente vinculada a proyectos que alcanzó a organizar y publicar en vida, como *La novela en América Latina. Panoramas, 1920-1982* (1982), *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), cursos como "La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular" (dictado en 1972 y publicado como texto en 1985)[6] o libros compilados y aparecidos de manera póstuma, como *Literatura y clase social* (1984) o *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1998). A diferencia de estos, en dicha antología Rama accede a la hipótesis del medio siglo transformador de la literatura continental a través del descubrimiento y examen de las formas iniciales de un grupo prominente de renovadores literarios, lo cual, como veremos más adelante, le permite desplegar una "escenificación de sentido" (Isava, 2022: 43) que condensa varias singularidades sobre el proceso cultural latinoamericano leído en clave de transculturación, a partir de lo que dicha escena prescribe, produce, pero que también suspende o deja abierto. De acuerdo con Isava, en los "artefactos culturales":

> Se puede investigar lo que *dicen* de una cultura, pero también aquello a lo que *apuntan* como cambios, alteraciones, transformaciones en la misma. En muchos casos, estos la evidencian; en otros muchos, la alternativizan, la desplazan, la enrarecen. Constituyen formas complejas de significación que sólo en la cercanía, como diría Heidegger, nos colocan en el espacio excéntrico en el que pierden su familiaridad para convertirse en maneras complejas de interrogar y teorizar la cultura. Una nueva forma de existencia se cierne sobre este conjunto heterogéneo y heteróclito de artefactos: la de llevar inscrita la cultura que los produce y, con dicha inscripción, la posibilidad de verla, repensarla e incluso transformarla" (Isava, 2022: 43-44).

En lo que sigue, por consiguiente, me interesa explorar en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* ese vaivén entre lo que se *dice* y lo que se *apunta*. Como ya he adelantado, sostengo que en este volumen puede verse contenida, perfilada, contrastada —y también problematizada— una de las hipótesis que sostiene el trabajo ramiano en torno al medio siglo renovador de la narrativa latinoamericana, pues ella actúa como una teoría de la cultura; me refiero a la hipótesis de la transculturación. Dicho de otro modo, a lo largo de la presentación tanto del volumen como de los diez ensayos que anteceden a cada uno de los relatos antologados, se escenifican "protocolos de experiencia" que vuelven analizables e interpretables las obras seleccionadas, a la vez que, sobre todo en ciertos pasajes, estos protocolos son remecidos, enrarecidos y abren así la posibilidad de cuestionar las formas

por último, he procurado respetar uno de los criterios centrales de la antología original, esto es, que sean representativas de diversas áreas culturales del continente.

[6] En revista *Texto Crítico* 31-32, págs. 147-245.

de inscripción que habilita la cultura que los produce. Organizaré mi lectura en dos momentos. En el primero de ellos, advertiré ciertas transformaciones narrativas apuntadas alrededor del corpus de formas iniciales que reúne la antología, por medio de las cuales podemos ver, en perspectiva, modificaciones en los "protocolos de experiencia" que se fueron asentando en la crítica literaria latinoamericana y que el propio Rama contribuyó a impulsar, a *in-corporarlas*. En un segundo momento, me detendré de manera más específica en algunas implicancias sobre el pensamiento de la transculturación que pueden extraerse desde el análisis de algunos de los cuentos, puntualmente en reflexiones que el crítico uruguayo hace de autores como João Guimarães Rosa, José María Arguedas, Julio Cortázar y Juan Rulfo.

2. Una *crítica in nuce*

En el *Diario* de Ángel Rama, más específicamente entre los meses de septiembre a diciembre de 1974, encontramos noticias no solo del volumen mismo, sino también de ensayos que forman parte del libro y que fueron publicados previamente como textos independientes.[7] La entrada del 31 de septiembre comienza con una anotación en la que el diarista escribe que en aquella jornada acabó de "pasar en limpio" el ensayo sobre "No oyes ladrar los perros", de Juan Rulfo, para luego plasmar la siguiente reflexión:

> La diferencia de la crítica con la creación, es que la primera puede volver a empezar siempre otra vez. La literatura también, no me engaño, pero con más aparente autonomía entre una y otra pieza. Al concluir el ensayito encaré —y así lo digo— la segunda lectura a partir de la constelación simbólica (y ya no de la imagen básica) y tuve que contener el deseo de volver a revisar todo. Recuerdo una bonita frase de José Pedro [Díaz] en su ensayo sobre Felisberto: la crítica también consiste en saber abandonar los temas (Rama, 2008: 63-64).

Es este un pasaje que interesa por esa tensión evidenciada en el ejercicio de la crítica entre "volver a empezar siempre otra vez" y "saber abandonar los temas". Por una parte, nos ofrece un hilo desde donde pensar la dinámica libresca al interior de la bibliografía de Ángel Rama. En términos

[7] De los diez textos de presentación para cada autor/cuento antologado, cuatro fueron publicados de manera independiente por Ángel Rama, a lo largo del mismo año en que el libro fue puesto en circulación: "El primer cuento de Alejo Carpentier" en *Hispamérica* 9 (1975): 83-86; "La iniciación literaria de García Márquez" en *Texto Crítico* 1 (1975): 5-13; "Una primera lectura de 'No oyes ladrar los perros', de Juan Rulfo" en *Revista de la Universidad de México* 29 (1975): 1-8; "Mario de Andrade, fundador de la nueva narrativa" en *Diálogos* 66 (1975) : 28-31.

compositivos, la gran mayoría de sus libros (a excepción, quizás, de algunos pocos: *Rubén Darío y el modernismo, La ciudad letrada, Las máscaras democráticas del modernismo*) deben evaluarse bajo el filtro de procesos simultáneos que se van sedimentando y cobrando forma en el transcurso de su agitada actividad como colaborador en medios impresos, en la que se despliega el deseo de volver a retomar algo previamente avanzado e inquietante en sus hallazgos. La forma-libro, en él, actúa mayormente como aquel estado catalizador del "saber abandonar temas", al menos de manera provisoria (recordemos, por ejemplo, su persistente interés en el modernismo), una vez que el "volver a empezar siempre otra vez" ya ha evidenciado indicios de momentáneo agotamiento o de aparente completitud.

Por otra parte, entre ambos polos se produce una relación similar a la que se establece entre "artefactos culturales" y "protocolos de experiencia", debido a que ambas tensiones responden a un vínculo de naturaleza simultánea y recíproca. Si tanto la crítica como también la creación (aunque, claro está con diferentes modulaciones), trabajan sobre la tendencia de "volver a comenzar siempre otra vez", entonces en ese permanente regresar se van esparciendo los fundamentos que sostienen a ambas prácticas. Es este el procedimiento con el que opera Rama para armar *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* e identificar, de manera contenida en ese momento inaugural de la trayectoria de un grupo de escritores, ciertas cualidades en ciernes que posteriormente se desplegarán con mayor plenitud, y es este, por tanto, el procedimiento que se repliega sobre la propia antología y hace que, en definitiva, el volumen pueda ser reconocido como un "artefacto cultural". De este modo, se trata de un artefacto que genera la sensación de desperdigar a lo largo de sus páginas ciertas frases o expresiones que funcionan como un juego de espejos con respecto a lo que el propio libro produce. Para aglutinar las ideas en torno a este primer momento del análisis, veo tal potencial en la expresión *crítica in nuce*. Esta última es un juego de palabras con una locución que el propio Rama emplea al momento de caracterizar los cuentos iniciales de Juan Carlos Onetti, en el ensayo que en la antología antecede a "El posible Baldi":

> La compleja evolución de la narrativa onettiana a partir del momento en que, con *El pozo*, aborda el género donde alcanza más fértiles resultados, la novela corta, reconocerá en estos cuentos primerizos una suerte de estética in nuce. Nada puede decirse de ellos que no se vea cumplido, ampliado y perfilado, en sus posteriores obras, con la ventaja, para quien procura un conocimiento de cuáles son las proposiciones centrales que hace el autor, de que en el tamaño reducido resultan nítidas y ostensibles las tensiones y categóricos los planteos (PCDML: 122).

Podemos decir que en los ensayos mediante los cuales Rama presenta a los autores y relatos compilados se encuentran, en tamaño reducido, algunas

de las "proposiciones centrales", de las "tensiones y categóricos planteos" que nuclean la propuesta del medio siglo renovador, inscrita a su vez al interior de un proceso cultural más vasto, definida en sus parámetros centrales por la operación transculturadora. De este modo, a lo largo del volumen, la presentación y análisis de los cuentos seleccionados va arrojando la exhibición de una serie de significativas transformaciones que experimentó la narrativa del continente, vista desde una perspectiva de conjunto. Aparece como sugerente, este respecto, el hecho de establecer consonancias entre los efectos del ejercicio realizado por Rama en este libro con el método filológico auerbachiano, particularmente con su noción de *Ansatzpunkt*, entendida como punto de partida o de irradiación, a partir del cual se puede acceder a un proceso histórico dotado de sentido, y que a decir de José Manuel Cuesta Abad, "irradia efectos permanentes y omnicomprensivos" (1998: 9), mediante los cuales se trama una imbricada relación entre forma literaria e historicidad cultural.[8] Para el caso de Rama, este proceso histórico dotado de sentido se expresaría en la fórmula "Un pueblo en marcha", empleada como título en el prólogo a otra antología, esta vez de ensayos sobre historia y cultura de América Latina y que se propuso cubrir un arco histórico extendido desde José Martí a Salvador Allende, publicada en Alemania, en 1981.[9]

Por lo demás, es esta comprensión del tiempo histórico la que le otorga sustancia a la propuesta de *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos,* basada en reconocer, en el momento seminal de ciertos escritores relevantes, las operaciones y procedimientos que posteriormente cristalizarán transformaciones notorias en el campo narrativo continental. En una frase que también podría participar del juego especular que venimos describiendo, tomada de la presentación a "San Marcos" de João Guimarães Rosa, el intelectual uruguayo identifica la materia de un escritor, como aquella elaboración obsesiva que puede discernirse de manera manifiesta en su edad adulta "y que frecuentemente le acompaña la vida entera en una suerte de juego reiterativo hasta lo alucinante" (PCDML: 78). Esa materia, precisamente, añade Rama "muy a menudo hunde sus raíces en el más remoto pasado, frecuentemente procede de los tiempos infantiles y desde ellos viene e inunda al escritor maduro de manera incontenible" (PCDML: 78). Así, tres son las modulaciones que el crítico reconoce en su acotado

[8] Para un desarrollo más detenido de esta noción, se puede revisar el prólogo que Cuesta Abad hizo de *Figura*, texto que en la obra de Erich Auerbach ha asumido el rol de orientador metodológico por excelencia.

[9] La antología referida es *Der lange Kampf Lateinamerikas. Texte und Dokumente von José Martí bis Salvador Allende*. Dicho prólogo puede leerse en *América Latina: un pueblo en marcha*, editado por Facundo Gómez (ver nota 4).

corpus de formas primerizas. Por una parte, están los textos que se aprecian como coherentes con respecto a la obra madura del escritor, "perfectamente discernibles en su estricta individualidad, verdaderas apuestas literarias que claramente rompían con los antecedentes y con las composiciones de su tiempo" (PCDML: 9), siendo este el caso de José Lezama Lima, Alejo Carpentier, José María Arguedas o Juan Carlos Onetti. Luego, una segunda modulación es aquella cuyos caminos desplegados en sus formas iniciales no se reconocen del todo en la literatura posterior de un escritor. Gabriel García Márquez es el caso paradigmático de este segundo punto. Por último, está el caso de escritores como Juan Rulfo, Julio Cortázar o João Guimarães Rosa, en quienes ya en el primer relato se reconoce "la plenitud creadora más total y absoluta" (PCDML: 10).

Establecido lo anterior, algunas de las transformaciones que el volumen va escenificando en los "protocolos de experiencia" de la narrativa latinoamericana guardan relación con la irrupción del subjetivismo en tanto modo de organización del relato con alteraciones en la configuración de la voz narrativa y, de modo más amplio, en la construcción del acto narrativo propiamente dicho; con convenciones en torno al espacio narrado y, en último término, con la experiencia misma del acto de lectura. Con respecto a la irrupción del subjetivismo, la operación ya se cifra en el autor que abre la antología, Mário de Andrade, y se presenta como una técnica que ejerce un dominio tácito sobre la narración:

> Hay en este manejo de la literatura (que estaba siendo el modo en que Kafka venía tratando los «particulares» narrativos desde *La metamorfosis*) una secreta, no confesa, supeditación al subjetivismo. Éste ensambla el conjunto y lo unifica por la mirada del autor: ella es candorosa y humorística a la par. La levedad de este material, su apariencia inconsútil, juguetona y hasta ingenua, la limpieza y pulcritud de la composición, la constante humildad del asunto y de su tratamiento, no disimulan la sabiduría de un estilo con el que se pone en movimiento la narrativa nueva del continente (PCDML: 25).

Retomando la consonancia con la filología de Erich Auerbach, llama la atención en este pasaje el reconocimiento de similitudes en cuanto a las innovaciones narrativas de procedencia vanguardista, puesto que Rama identifica en Mário de Andrade algunos aspectos que el autor de *Mimesis* también señala en autores como el mismo Franz Kafka, además de Marcel Proust, Virginia Woolf o James Joyce. Estos rasgos afines son la levedad del material, la humildad del asunto, lo llano de su tratamiento y, junto a todo ello, la presencia de un cierto tono humorístico. El cotejo con este grupo de escritores europeos de vanguardia hace aparecer con nitidez, en la selección planteada por el volumen, el relieve de algunas modificaciones en torno al espacio narrado. Un rasgo común entre ambos grupos (el europeo y el de los

escritores latinoamericanos antologados) guarda relación con el cambio de estatus de la ciudad y su influjo en la conciencia de lo narrado o de quien narra. En el ensayo de presentación a Onetti se describe con detalle este cuadro. Para Rama, dicha obra es paradigmática en cuanto a exponer al espacio urbano como una "estructura inabarcable, enemiga y trituradora", en la que acontece "la cancelación del ser, la destrucción de la personalidad, la pérdida merced a la objetivación y a la prestación incesantes de las zonas más íntimas de la sensibilidad y la conciencia" (PCDML: 122). Listado de efectos al que también se encuentran asociados otros que ahondan en el proceso perceptivo y su comprensión, tales como "la disgregación de la conciencia, las mediaciones simbólicas enrarecidas, la variabilidad y superficialidad de la percepción, el manejo de los contrastes rítmicos, la destrucción de la peripecia orgánica, la progresiva preterición de los personajes en cuanto conciencias reflexivas" (PCDML: 123).

Sin embargo, lo que se encuentra a la base de todos estos cambios es la mayor imbricación entre el hecho literario y el sustrato cultural en el que se inscribe, un fundamento que altera, entonces, la lógica de funcionamiento al interior de las redes de significación que constituyen a la cultura. Como veremos en el siguiente apartado, este vínculo es, también, el fundamento de la operación transculturadora. Rama esboza, despliega, reitera, en varios de los ensayos de presentación, cómo el procedimiento de interiorizar el sustrato cultural en el que se insertan los "maestros latinoamericanos" produce el efecto de redefinir el propio acto narrativo, reconfigurando sus convenciones, sus voces, sus posibilidades de escritura y, por ende, también de lectura. Es esclarecedor, en este sentido, el contraste que realiza entre Euclides da Cunha y João Guimarães Rosa, en el texto que introduce a este último:

> Esa original cultura no solo proporciona la materia prima. También de ella procede una especial definición del acto narrativo que viene a constituirse en un producto específico de su peculiar tradición. El universo minero ya había dado materia a la novela con que se abre la contemporaneidad literaria brasileña, *Os Sertões* (1902), pero no le había proporcionado a Euclides da Cunha, disciplinado alumno del positivismo sociológico, esa interior visión del hecho literario, allegándole un enfoque que fuera igualmente original y específico como la materia que estuvo elaborando. En da Cunha ambos planos quedan escindidos: él contempla seres humanos y una alucinante historia, productos todos de una cultura que evidentemente lo fascina, pero habla desde fuera de ella, sin percibir y sin interesarse en el hecho de que esa cultura también debe forzosamente generar un modo literario, una singularidad narrativa, que ella no se limita a ofrecer al extranjero procedente de otra estructura cultural un repertorio de objetos más o menos exóticos, sino un sistema de valores donde están implicados también los literarios (PCDML: 81).

Esta conjunción entre enfoque y materia también repercute en el modo de leer, pues la interiorización de aquel sustrato cultural le otorga al hecho literario un espesor, manifestado en una profundidad discursiva que hace tambalear las asociaciones previamente asentadas en la lectura de la tradición. Es significativo cómo el reconocimiento de esta profundidad hace emerger la sospecha al interior del acto de leer, algo que como vimos, también se encuentra consignado en las entradas de su *Diario* que dan cuenta del proceso de elaboración de *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. En su interpretación de "No oyes ladrar los perros" de Rulfo señala que es "necesario desconfiar de las lecturas simbólicas que en la narrativa rulfiana son desbordantemente convocadas por el laconismo enigmático del texto y por las poderosas cargas que transportan sus imágenes" (PCDML: 217). O en la misma presentación a Guimarães Rosa, recientemente convocada, abre paso a la discordancia que puede llegar a producirse entre las lecturas que se hacen de un mismo texto. Se encuentra en esa demanda una apertura hacia otros niveles de significación que emergen durante el proceso de lectura, como puede ser un nivel sensorial, y se reconoce, igualmente, el carácter inestable e inquietante del discurso literario:

> Si en la primera lectura el objeto, como es de rigor, parece absorber por entero al signo lingüístico y reemplazarlo con su mera realidad (árbol, ave, insecto, paisaje), en la segunda lectura se da un importante paso hacia la atenta consideración de las señales sonoras que emiten los objetos de la realidad pero que no son esa realidad misma. Tanto vale reconocer que hay un plano sensible con el cual se constituye un mensaje, pero este mensaje es inseguro y resbaladizo, impone una mayor atención para elaborar sus significaciones ayudándose de los elementos proporcionados, pues éstos no son unívocos sino potencialmente polisémicos (PCDML:88).

El "protocolo de experiencia" que Rama escenifica en el volumen fundamenta un modo literario que emerge desde el espesor de la propia cultura en la que se inscribe. La percepción, la comprensión y la experiencia son fundamentadas a partir de un ensamblaje entre el sistema de valores que la cultura construye y el hecho literario. Esta articulación altera el lazo entre "las palabras y las cosas", en una clara resonancia con el planteamiento de partida que luego será ensayado en *La ciudad letrada* (1984). En el texto sobre Guimarães Rosa Rama apunta que la resistencia que los signos lingüísticos oponen al devenir de "las cosas que representan, digamos su falta de transparencia para ser penetrados por las cosas, les confiere un espesor y una realidad que obligan al lector a situar su apropiación literaria en la travesía misma del texto" (PCDML: 84). Esta misma experiencia de lectura es una de las correlaciones que estructura el postulado de la "autonomía literaria" que Rama venía trabajando en paralelo a la elaboración de *Primeros cuentos de diez*

maestros latinoamericanos [10]. En *De las prolongaciones de lo humano,* Isava sostiene que los juegos de sentido que los "artefactos culturales" ponen en escena, propician que "los marcos de estructuración de la experiencia se vean cuestionados, e incluso transformados, para dar paso a nuevas formas de experiencia que eventualmente pueden ser sancionadas por la cultura y que resultan inherentes a su dinámica" (2022: 22). Las condiciones de lectura apuntadas por Rama en las reflexiones anteriores modifican los marcos de estructuración de la experiencia por medio de la *in-corporación* de la inestabilidad, la sospecha y el reconocimiento de aquello que produce resistencia. No obstante, como veremos a continuación, se trata de un cúmulo de condiciones que el paradigma de la transculturación resolvía, en último grado, suturar.

3. La operación transculturadora y sus iridiscencias

Siguiendo con el juego de espejos que podemos leer en el artefacto comentado, otra frase extraída de la antología nos servirá para caracterizar este segundo momento del análisis, concentrado en los avatares de la transculturación narrativa. Rama señala al poroso proceso metafórico de José Lezama Lima como "tan constantemente hecho de pequeños fragmentos iridiscentes que se van acoplando como cuentas de collar" (PCDML:146). Esta frase nos sitúa ante un asunto de óptica, de perspectiva, mediante el cual las superficies muestran tonos cambiantes que varían según el ángulo desde donde se las observa. Hay aquí, creo, de manera concentrada un modo de funcionamiento de la transculturación, ya que en él se reconocen disgregaciones del sentido, a las cuales se hace converger. Los diferentes acercamientos que el ensayista uruguayo hace de los textos y autores compilados permiten observar desde diferentes ángulos la transculturación y sus iridiscencias. Estos ángulos afirman su capacidad de integración y síntesis, pero también deslizan una brecha con respecto a las dificultades tras esta operación. Nos detendremos en pasajes alusivos a tres autores, José María Arguedas, Julio Cortázar y Juan Rulfo, destacando cómo, a pesar de férreas distancias entre ellos, sus respectivos procedimientos narrativos son leídos por Rama como una reintegración final de lo disperso.

En relación con el primero de ellos y refiriéndose a la "concepción mítica del universo" que se reconoce en la obra arguediana, Rama reconoce que ella se construye teniendo como base un "torrente de lirismo recatado, aferrado a las cosas y como escondido en ellas, que inunda la escritura"

[10] Al respecto, ver por ejemplo textos como "Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana" (1974) o "Sistema social y sistema literario en Hispanoamérica" (1975). Con posterioridad, ambos fueron recopilados en *Literatura, cultura, sociedad en América Latina* (2006).

(PCDML:164). Se trata de un planteamiento que describe como "una fe de carbonero que no es propia del siglo XX sino del que Foucault llamaría un *episteme* prerrenacentista, acerca de la absoluta e íntima vinculación del signo y la cosa" (PCDML: 162). Este modo velado de concebir las correspondencias entre "las palabras y las cosas" genera, a juicio del crítico, una "técnica dispersiva" que desordena la materia del cuento, haciendo emerger en ella "asuntos dispares, desconectados entre sí, como episodios levemente independientes que concentran un instante la atención para conseguir bruscamente que todo ese rosario deshilvanado se rearticule en una figura precisa de significación que anuda y superpone, hacia el final del relato, todas las imágenes" (PCDML: 164). Es esta "técnica dispersiva" lo que le habría permitido al escritor peruano liberarse del modelo cuentístico indigenista realista, imperante en la época en la que él hace ingreso a la literatura, y que le habría permitido, a su vez, "manejar la escritura con una sorpresiva libertad, de tal modo que su imaginación estética, su afinada estructuración de planos y colores y la impetuosa sugerencia lírica de su temperamento, le permitieron instaurar un nuevo modelo cuentístico" (PCDML: 162). Arguedas es leído por Rama, en el contexto de esta antología, como figura paradigmática de la sutura transculturadora, en tanto producto de un "espontánea fe en que «la realidad es fuente de creación» y que ella está en el mundo exterior como está en el texto literario", la que impone una "necesidad unificadora" (PCDML: 164) bajo la forma de una narración elíptica.

Si bien Julio Cortázar ha sido ubicado en las antípodas de José María Arguedas (a lo que contribuyeron, por cierto, los mismos autores con su reconocida polémica), en la lectura de Rama, la resolución de lo disímil ejecutada por ambos guarda cierta cercanía. Si el procedimiento de Arguedas es la "correspondencia", en Cortázar lo son la analogía y la coparticipación, lo que el crítico extrae del ensayo "Para una poética". En este texto, Cortázar "destacó el principio de analogía y el de coparticipación como rectores de una experiencia irracional y poética, emparentable con las experiencias mágicas de los pueblos primitivos" (PCDML: 183). Comentando dicho ensayo, Rama resalta que Cortázar defiende una función analógica y no mimética tras esta figura, de modo similar al:

> descubrimiento de una asociación comunitaria que sólo puede existir a partir de la previa constancia de la dispersión y de la diferencia, imponiéndose como una nostálgica reintegración de la unidad. Porque el establecimiento de la analogía parte de una comprobación previa: el reconocimiento de la diferenciación y aun de la antinomia, de la contradicción y del conflicto, sobre todo a partir de la concepción posterior al surrealismo acerca de la creación poética, que restablece la analogía pero a partir del mayor distanciamiento entre los elementos componentes de la imagen, reconociendo que sin embargo de esta conjunción de fuentes alejadas y distintas

> (incluso opuestas) surge un componente nuevo, ahora ya indisociable, que instaura la realidad (PCDML: 183).

Dentro del "protocolo de experiencia" sostenido por esta técnica de lectura, en la que se contraponen un autor identificado con el paradigma de la transculturación y otro que trabajaría en una zona cultural opuesta, incluso antagónica, es llamativo cómo el crítico hace hilvanar una cadena de significantes que marcan una notoria disyunción (dispersión, diferencia, antinomia, contradicción, conflicto, distanciamiento, etc.), para luego hacerla converger en un principio ordenador que reintegra e instaura de modo indisociable incluso nostálgico. Este procedimiento destacado en Arguedas y en Cortázar también lo apreciamos previamente en las citas sobre João Guimarães Rosa y Juan Carlos Onetti. Para el caso del primero se resaltaba la consolidación de un mensaje inseguro y resbaladizo, potencialmente polisémico; para el segundo, se les otorgaba relevancia a la disgregación del plano de la conciencia, a las mediaciones simbólicas que se presentaban como enrarecidas, a la variabilidad y superficialidad a través de las que oscilaba el proceso perceptivo y al dominio de los contrastes rítmicos, además de lo que Rama llamaba "la destrucción de la peripecia orgánica, la progresiva preterición de los personajes en cuanto conciencias reflexivas" (PCDML: 123). Un procedimiento de absorción similar opera en Juan Rulfo, en cuyos relatos las imágenes adquieren un carácter monstruososin dejar por ello de cumplir una "función unificante":

> Esa imagen, como es frecuente en la narrativa rulfiana, es monstruosa. Tal rasgo cumple una función unificante de los plurales ingredientes constitutivos de la imagen, exactamente en las antípodas de la racionalizada concepción horaciana del arte poética, y más bien dentro de esa búsqueda del aglutinante que recorre el barroco, se extravía por el romántico y arrolladoramente corre por el moderno vanguardista. Esa monstruosidad tiene tal imperio, tal toque inquietante y absorbente que puede existir de manera autónoma, sosteniendo a la imagen en su propia virtualidad sin descender a las explicaciones racionales, reductivas, que destruirían su extrañeza e ineditez fragmentándola. Pues ellas funcionan sobre los criterios del análisis: sus primeras operaciones implicarían desmontar la unidad postulada por la imagen, con lo cual reducirían la energía derivada de su monstruosidad (PCDML: 209-210).

A través de este pasaje se puede apreciar la resistencia que surge entre el acto de lectura y el protocolo de la transculturación, tensión cifrada en la siguiente pregunta: ¿cómo atender a la virtualidad que construyen este tipo de textos literarios "sin descender a las explicaciones racionales, reductivas, que destruirían su extrañeza e ineditez fragmentándola"? En la crítica latinoamericana de los últimos años, el problema de la monstruosidad de los textos literarios y de las dificultades de leerlos ha sido abordado por Silviano

Santiago en su lectura de João Guimarães Rosa, uno de los transculturadores señalados por Rama. Más específicamente en la lectura que Santiago realiza de *Grande Sertão: Veredas* (1956) en el libro *Genealogía de la ferocidad* (2018). Para el ensayista brasileño, la novela de Guimarães Rosa escenifica una cualidad salvaje (*the wilderness*) que se materializa en una belleza monstruosa, la cual disloca – "temática, histórica, social e ideológicamente" –

> [La]artificialidad cultural operada por los sucesivos ejercicios de racionalización y control de la barbarie vehiculizados mediante los diferentes estilos de época o los buenos y progresistas sentimientos nacionalistas que fundan las manifestaciones letradas en las antiguas colonias europeas y, en realidad, en todas las naciones recién independizadas del yugo antropocéntrico y eurocéntrico en el planeta (2018: 30).

Silviano Santiago califica como lectura domesticadora a variados esfuerzos por interpretar la novela (entre ellos Antonio Candido, José Geraldo Vieira y Cavalcanti Proença), en tanto constituyen ejercicios de antropomorfización que le sustraen su cualidad salvaje a "sucesivas e infatigables figuras animales y humanas, árboles y vegetación, montes, despeñaderos, grutas, ríos, vertientes, estratagemas, jeroglíficos, etc." (Santiago, 2018: 36). Como se aprecia, la opción defendida por Silviano Santiago en su lectura de lo monstruoso es el desplazamiento a lo que él define como "lo abierto", esto es, des-antropomorfizar lo monstruoso, estableciendo un "protocolo de experiencia" que pasa de la "convivencia amistosa" a la "convivencia conflictiva". Santiago detalla su técnica de lectura –asumida como deconstructora– con una sintonía que reverbera en la tensión que Isava plantea entre "artefactos culturales" y "protocolo de experiencia":

> En un primer momento, se acata el desdoblamiento explicativo y analítico del objeto en cuestión (la novela de Guimarães Rosa) mediante otro y semejante objeto (*Los sertones*, de Euclides da Cunha), que se propone como manifestación artística ajena al objeto, pero que ya está rigurosamente incorporado a la tradición cultural y literaria nacional. En el debido tiempo, esta imagen semejante y ajena ya había sido absorbida por la mayoría de los letrados, a través de elegantes y siempre útiles juegos de convivencia historiográfica o estilística que consideraremos como de *convivencia amistosa* (en oposición a la convivencia conflictiva, arriba señalada). En un segundo momento, la deconstrucción descarta la imposición de una imagen semejante y ajena al objeto de análisis, aunque la superposición pueda ser considerada correcta o juzgada feliz por la mayoría de los pares llamados conservadores. En un tercer momento, la lectura deconstructora descarta la posibilidad de que la imagen semejante y ajena sea superpuesta aisladamente al objeto, controlando y dirigiendo su imprevisible y original semántica mediante la amalgama amistosa con la imagen propuesta. (2018: 102-103)

Este planteo de Silviano Santiago nos permite volver sobre la transculturación y sus iridiscencias. ¿En qué sentido? En el que nos abre la

posibilidad de otro "protocolo de lectura" sobre la actividad transculturadora, uno cuyo foco esté puesto en la "convivencia conflictiva" –y no dominantemente antrópica– y ya no en la "convivencia amistosa" que acaba subsumiendo una sobredeterminada violencia. Después de todo, la naturaleza de la transculturación siempre ha oscilado entre estos dos polos. Pérez Firmat, citado por Gareth Williams, "ha observado que la transculturación indica una colisión de culturas que produce el fundamento subyacente para una colonizada 'cultura vernácula en su fase formativa'". Por tanto, la transculturación 'designa la fermentación y la confusión que precede a dicha síntesis' (Williams, 2022: 23). De esta manera, en su entreverada genealogía:

> La transculturación es, por lo tanto, una cuestión relativa siempre a la relación entre el orden y la inestabilidad; entre el poder constituido y el poder constituyente; entre la producción de diferencia cultural y la potencial subsunción de la diferencia, por ejemplo, en el despliegue del poder institucional, en la época colonial o en la modernidad. En esta formulación, la transculturación es, entonces, el nombre de un momento profundamente ambivalente y confuso y de una potencial transición hacia un orden social que, por medio de la realización de la síntesis, puede calmar de manera efectiva la agitación producida por la misma transculturación. Como Ortiz ha indicado previamente, y como hemos citado más arriba [en el libro de Williams], la transculturación está enraizada tanto en la negatividad traumática de la violencia y la subordinación colonial o neocolonial, como también en la promesa utópica de la resolución y estabilidad de la síntesis cultural (Williams, 2022: 52).

Los textos por medio de los cuales Ángel Rama, en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos,* piensa las obras de João Guimarães Rosa, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas, Julio Cortázar o Juan Rulfo, entre otros de los autores antologados, dejan ver este momento profundamente ambivalente y confuso que es propio de la transculturación. Si este "protocolo de lectura" tiene un porvenir más allá de su declive en tanto función articuladora y legitimadora de los proyectos de corte nacional-popular en América Latina, este porvenir se encuentra abierto hacia el énfasis en su cualidad de ensamblaje heterogéneo, no circunscrito a una lógica antrópica. La propia travesía del concepto de transculturación, desde Fernando Ortiz en adelante, se encuentra vinculada a otras formas vivientes (plantas, animales, ríos, etc). Es momento de contemplarlas en su iridiscencia.

Bibliografía

CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL. "Erich Auerbach: una poética de la historia", en Erich Auerbach. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.

ISAVA, LUIS MIGUEL. *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2022.
MONDRAGÓN, RAFAEL. *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
RAMA, ÁNGEL. *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Barcelona: Planeta, 1975.
——————. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982 [1976].
——————. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1982.
——————. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca, 1998.
——————. *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Montevideo: Trilce, 2006.
——————. *Diario, 1974-1983*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego/Ediciones Trilce, 2008 [2001].
——————. *La novela en América Latina. Panoramas, 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008 [1982].
——————. *América Latina: un pueblo en marcha*. Organización y presentación por Facundo Gómez. Santiago de Chile: Tucán ediciones, 2022.
SANTIAGO, SILVIANO. *Genealogía de la ferocidad. Ensayo sobre Gran Sertón: veredas, de Guimarães Rosa*. Santiago de Chile: Ediciones Mimesis, 2018.
WILLIAMS, GARETH. *El otro lado de lo popular. Neoliberalismo y subalternidad en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Macul, 2022.