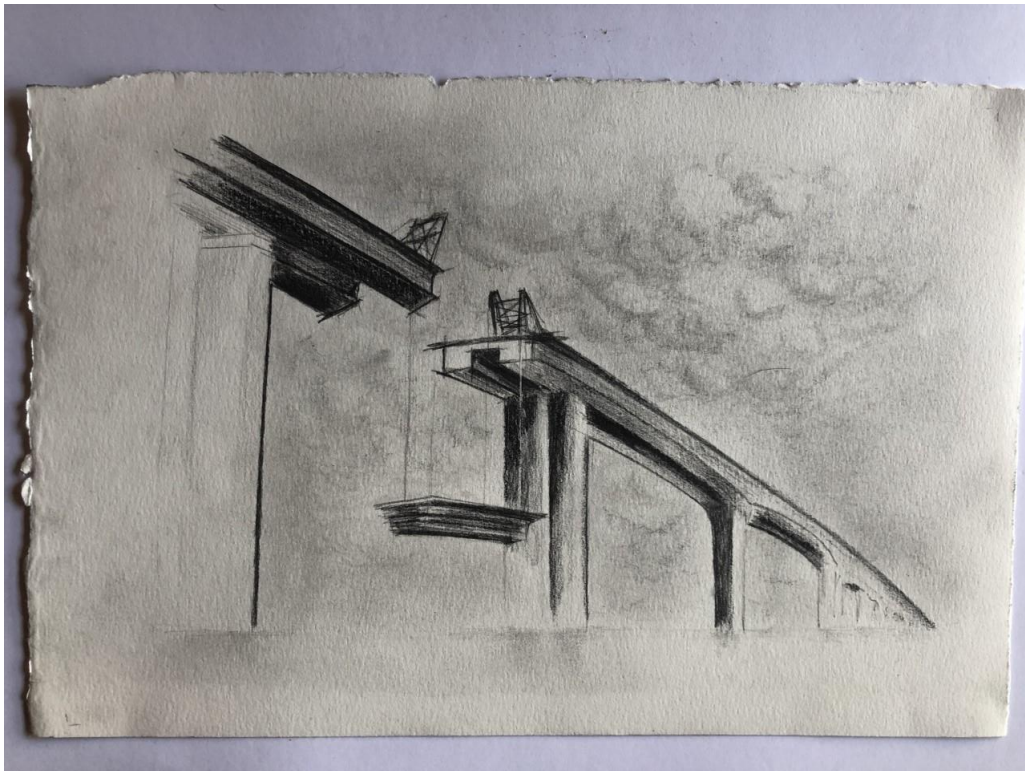


UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS

Cátedra de Literatura Latinoamericana II

Serie *Recensiones*
Acercamientos críticos
Vol. I



Luciana Irene Sastre (Coord.)

Melania Estévez Ballesterero y Mariana Lardone (Ed.)



Serie Recensiones: Acercamientos críticos. Vol. I por Sastre, Luciana; et al... se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Imagen de tapa:

Indira Montoya

Río-Niteroi. Lápiz sobre papel.

Agosto, 2021.

ÍNDICE

Prólogo. Por Luciana Irene Sastre.....	4
MORAÑA, Mabel. (1988). José Enrique Rodó. Por María Costanza Clerico.....	6
JÁUREGUI, Carlos. (2005). Capítulos IV y V de <i>Canibalia</i> . Por Gabriela Cornet.....	8
RUTHERFORD, John. (2006). La novela de la revolución mexicana. Por Agustina Giuggia.....	12
CORNEJO POLAR, Antonio. (1973). Yawar fiesta. Lo único y lo múltiple. Por Fernanda Libro.....	14
WILLIAM, Luis. (1991). Historia, naturaleza y memoria en Viaje a la semilla. Por Natalia Andruskiewitsch	16
OSORIO, Nelson. (1981). Para una caracterización del vanguardismo latinoamericano. Por Mariana Lardone.....	18
SCHWARTZ, Jorge (2020). Introducción a Las vanguardias latinoamericanas. Por Elizabeth Joy Koza Carreira.....	20
AUGIER, Ángel. (1982). Los sones de Nicolás Guillén. Por Abril García Bralo.....	23
ECHEVARREN, Roberto. (1982). La experiencia temporal en El caballo perdido. Por Melania A. Estévez Ballesteros.....	26
ACHÚGAR, Hugo (1996). El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana y VERANI, Hugo (1996). La narrativa hispanoamericana de vanguardia. Por Valentina Chiesa	29

PRÓLOGO

Esta selección de textos, elaborados por miembrxs de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II, de la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba, fueron pensados, escritos y compartidos por primera vez en el año 2020, estimulados por el objetivo de colaborar con el trabajo de lxs estudiantes que cursaban la asignatura en condiciones de excepcionalidad. Al mismo tiempo, el ejercicio se constituía en una instancia de formación alrededor de los géneros habituales de la escritura académica.

Se trata de reseñas que abordan los textos teórico-críticos fundamentales de algunxs de lxs pensadorxs más sobresalientes de los estudios literarios latinoamericanos, en el recorrido propuesto por el programa de la materia, en cuya perspectiva, la literatura y la crítica tienen una relación polémicamente simbiótica, establecida principalmente por las prácticas que lxs intelectuales activan en/contra el marco de las instituciones involucradas en cada periodo y en cada lugar.

En el contexto actual apostamos, mediante la sistematización de esas producciones, a facilitar una mirada de conjunto y a extender la posibilidad de acceso por medio de la plataforma Ansenusa, que pone a disposición pública, respaldando la propiedad intelectual, el material didáctico elaborado por lxs integrantes del equipo de cátedra. En esta serie, han participado generosamente María Constanza Clerico, Gabriela Cornet, Agustina Giuggia, Fernanda Libro, Natalia Andruskiewitsch, Mariana Lardone, Elizabeth Joy Koza Carreira, Abril García Bralo, Melania A. Estévez Ballesteros y Valentina Chiesa. Acompañaron el proceso de trabajo, la actual profesora titular de la cátedra, Dra. Nancy Calomarde, y lxs profesorxs Dra. María José Sabo y Dr. Jorge Brancamonte.

Cabe recordar que la primera publicación de estos trabajos se hizo de modo individual, inscripto cada documento en los espacios virtuales designados para las unidades del Programa de la materia. Queremos destacar especialmente, la labor realizada por la profesora Roxana Patiño en ese año tan complejo que reconfiguró las prácticas docentes en virtud del cuidado mutuo. Fue ella la que imaginó estas herramientas de acompañamiento para facilitar el proceso de cursado, que iba desarrollándose simultáneamente con la urgente renovación del diálogo virtualizado. Asimismo, fue ella quien leyó por primera vez este conjunto como tal y arregló sus notas para que fueran consonantes, sin perder la huella interpretativa personal.

Deseamos entonces, que esta reunión de trabajos atravesados por la generosidad de los esfuerzos en función de lxs otrxs, sea metáfora, homenaje y agradecimiento para quien nos invitó a participar de la docencia universitaria como investigadorxs de los acuerdos.

Luciana Irene Sastre, agosto de 2021.

MORAÑA, Mabel. (1988). José Enrique Rodó. En Luis Iñigo Madrigal (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo II, pp. 655-665). Madrid: Ediciones Cátedra.

Lic. María Constanza Clerico, Profesora Adscripta de Literatura Latinoamericana II.

El artículo forma parte de una *Historia de la literatura hispanoamericana* que fue coordinada por Luis Iñigo Madrigal para la Editorial Cátedra en 1987. Más precisamente, aparece en la tercera parte del segundo tomo, dedicada exclusivamente al modernismo. Cornejo Polar señala, en una reseña de 1988, que el análisis que hace Moraña sobre la obra de José Enrique Rodó (Uruguay, 1871 - Italia, 1917) para esta compilación se destaca por su calidad de entre un conjunto de trabajos a los que considera muy disímiles, que responden a un “viejo sistema” de estudiar la vida y obra de los autores y que reproducen un tipo de periodización clásica que no se sostiene fácilmente.

Moraña estructura su artículo siguiendo el orden de las publicaciones de este autor y presentando paralelamente datos sobre su vida política, académica y periodística y sobre la influencia de los contextos nacional e internacional en su pensamiento. Presenta a Rodó como un intelectual que aún participa de la arena política -llegó a ser diputado por el partido colorado- en un momento en el que esa doble función, la política y la literaria, justamente entra en crisis.

Hay dos elementos clave en la lectura de Moraña sobre la obra del uruguayo, por un lado, el ya mencionado acerca del desplazamiento y crisis en el rol de los intelectuales en el fin de siglo, y por otro, el de la crisis de los proyectos modernizadores en América Latina producto, en parte, de una reconfiguración mundial que se hace manifiesta a partir de la política intervencionista norteamericana desplegada en Cuba en el año 98. El texto que articula una respuesta a estas crisis es justamente *Ariel*, que es publicado hacia 1900.

Antes de este, Moraña se refiere a otros textos que se conocen como los tomos I y II de *La vida nueva*. *Ariel* es el tercero. Y posterior a él, vendrán la publicación de una serie de artículos reunidos en *Motivos de Proteo*, en 1909, y, finalmente, *El mirador de Próspero*, en 1913. En cierto sentido, los textos reunidos en los tomos I y II de *La vida nueva* presentan algunas ideas que reaparecerán en *Ariel*, así como en obras

posteriores, de allí que Moraña se refiera a la literatura de Rodó como una literatura de tesis. Agrega, además, que lo que predomina en estas ideas es cierto eclecticismo.

La importancia de *Ariel*, respecto del conjunto de la obra rodoniana, radica en su proyección continental y en el hecho de que a través de una triple estrategia –la de presentarse como ensayo, como discurso y el uso de las parábolas– incorpora un didactismo que hizo eco en una generación de intelectuales y que le permitió funcionar casi como un texto programático.

En relación con el modernismo, Moraña señala que el motivo americanista que aparece en *Ariel* –o la idea de una identidad cultural común que excede a los nacionalismos– y la construcción del imperialismo norteamericano como amenazante y asociado al utilitarismo es algo que Rodó comparte con Martí. También se refiere al vínculo con Rubén Darío. Dice que ambos se enmarcan en esta estética, aunque Rodó, analizando la obra dariana, repara en las dificultades de comprensión que plantea como estilo. El aristocratismo intelectual que Rodó ve como un peligro en Darío aparece en su propia obra en el lugar que asigna a lxs intelectuales, una especie de guías –interlocutores políticos– e intérpretes de la historia en el marco de un proceso de creciente democratización. En ese sentido, *Ariel* es un texto conservador ya que, si bien es un “alegato americanista”, también asigna a la *intelligentsia* el rol de la conducción social.

Otras ideas que aparecen en *Ariel*, según Moraña, son su marcado espiritualismo, la defensa de los valores hispánicos y de la tradición greco-latina, el individualismo y la fe en el porvenir, que se expresa en su dedicatoria a la juventud. Son elementos que le permiten articular, recuperando los personajes de *La tempestad* (1611) de Shakespeare y del drama de Renán, *Calibán* (1878), una particular respuesta a las crisis que mencionamos más arriba en un contexto de “modernización transnacionalizada”.

El estudio de Moraña permite entender el impacto que generó una obra como *Ariel* al abrir, a partir de la ensayística, un espacio polémico sobre la construcción de la identidad cultural del continente. Otrxs autorxs del programa, como Fernández Retamar, van a intervenir en este debate que no aún no cesa. Muestra, además, cómo la complejidad del proceso socio-histórico de la modernización influyó en la reformulación del rol de lxs intelectuales y de la literatura. Para lxs primerxs, se trató de encontrar nuevas formas de legitimación, en muchos casos a partir de la renovación de las formas artísticas, tal y como pudo serlo el propio modernismo que, apelando al

humanismo y al idealismo e incluso a cierta espiritualidad, hizo su ingreso como estética en el reparto cultural de aquel momento.

JÁUREGUI, Carlos. (2005). Capítulos IV y VI. En *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofágica cultural y consumo en América Latina* (pp. 462-479 y 720-761). La Habana: Casa de las Américas.

Lic. Gabriela Cornet, Profesora Adscripta de Literatura Latinoamericana II.

Los fragmentos seleccionados forman parte de dos capítulos de un libro de crítica cultural en el que Jáuregui traza una genealogía de la figura del caníbal como símbolo de las relaciones coloniales y postcoloniales de América Latina. En los apartados que nos competen, el autor observa la construcción de la idea de América Latina desde las reapropiaciones de Calibán en tanto personaje conceptual y desde las insurgencias calibánicas que ponen en cuestión la concepción arielista de la cultura inaugurada por la obra de José Enrique Rodó. El material de cátedra se compone de tres apartados en los que Jáuregui analiza los campos de discusiones que enmarcan la figura de Calibán dentro de las escrituras ensayísticas de Martí y de Fernández Retamar, y permite observar las operaciones de inversión del mito latinoamericano arielista, así como ciertas relaciones del intelectual y de la política que anteceden y acompañan la Revolución Cubana.

En el apartado “José Martí y el miedo a ser comido del latinoamericanismo finisecular”, Jáuregui ubica el contexto de emergencia de la construcción discursiva e identitaria de América Latina dentro de las contiendas (neo)coloniales y de las amenazas de devoración del imperialismo moderno que se intensifican hacia finales del siglo XIX. En esta coyuntura, observa que la retórica emancipatoria de José Martí toma imágenes del canibalismo, el sacrificio y el consumo del cuerpo para denunciar el colonialismo en Cuba y el temor por el apetito del capitalismo norteamericano sobre los mercados y territorios de las naciones del sur. Y frente al peligro de devoración que representa el imperialismo norteamericano, formula una propuesta de unión cultural, económica y política, como se puede observar en “Nuestra América” y en los ensayos sobre la Conferencia Internacional Americana (1889 – 1890).

El apartado “Calibanismo y Revolución” aborda *Calibán*, un ensayo de Roberto Fernández Retamar, quien se declara discípulo del pensamiento calibanista de Martí. Jáuregui traza un estudio sobre las resignificaciones y reivindicaciones del personaje o concepto metáfora Calibán que propone Fernández Retamar al promover una inversión

semántica del personaje de *The Tempest* de Shakespeare y develarlo como la encarnación de una identidad latinoamericana erigida en tanto resistencia y Revolución frente al asedio imperialista. Sin embargo, y a pesar de los distanciamentos expuestos por Retamar con respecto al *Ariel* de Rodó, la persistencia de la imagen utópica de Latinoamérica, así como el antiimperialismo de la obra conducen a Jáuregui plantear que esta obra no presenta una ruptura con el arielismo, sino su reedición dentro de la Teoría de la dependencia y el marxismo cubano de los sesenta.

Estas continuidades contradictorias, señala Jáuregui, se observan en la hegemonía del hispanismo lingüístico que conlleva el imperio de una episteme, en la colonialidad del poder y en la centralidad de la idea de progreso-desarrollo tanto dentro del imaginario de la Revolución como en las líneas calibánicas de Retamar. Así, y en tanto representación estética y política de una legua que habla por los oprimidos, “Calibán” imposibilita un movimiento real de ruptura arqueológica con la colonialidad y con sus formas de violencia y de exclusión. Sin embargo, y tal como advierte el autor, estas observaciones no deben desatender el contexto de escritura del ensayo y su carácter político en un momento específico de la Revolución cubana, el “quinquenio gris” (1970-1975), así como las divisiones que provocó dentro del campo intelectual el caso “Padilla” y al que alude, entrelíneas, la obra de Retamar.

En el último apartado de la selección, titulado “Transculturación, mestizaje y figuraciones afro-calibánicas de la Revolución”, Jáuregui señala que tanto Martí como Retamar ubican como “antecesores naturales” de sus ideas a los Caribes indígenas, y con ese gesto de recuperación diluyen el tropo racial desde una supeditación de lo étnico a lo nacional. Así, el sujeto cultural y latinoamericano propuesto por estos intelectuales sería un “nosotros” mestizo que, de manera calibánica, disuelve heterogeneidades y diferencias, de manera similar a lo que ocurre en el resto de las construcciones nacionales de Latinoamérica.

Por otro lado, señala que el rescate del concepto de transculturación que formula Retamar -a partir de los desarrollos de Fernando Ortiz- en publicaciones posteriores procura trascender heterogeneidades en busca de una definición integrada tanto de Cuba como de Latinoamérica.

A modo de cierre, podemos señalar que la matriz calibánica que traza el estudio de Jáuregui plantea, desde estas discusiones, el interrogante por el destino de una Latinoamérica simbolizada por los avatares de Calibán, entre sus amarres al legado de

Próspero, al capitalismo y a la colonización, y sus reformulaciones capaces de renovar y complejizar las promesas de redención.

RUTHERFORD, John. (2006). La novela de la revolución mexicana. En Roberto González Echevarría y Enrique Puppó Walker (eds.) *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo II, pp. 231-243). Madrid: Gredos.

Lic. Agustina Giuggia, Profesora Adscripta de Literatura Latinoamericana II.

El artículo escrito por John Rutherford integra el segundo volumen de la publicación editada por Roberto Echevarría y Enrique Puppó Walker, *Historia de la literatura hispanoamericana* (2006), cuya primera edición se publicó en inglés diez años antes bajo el título *The Cambridge history of Latin American literature* (1996). Como lo expresa su nombre, este libro aborda el proceso literario hispanoamericano desde una perspectiva histórica y cultural a través de artículos de diferentes investigadores de universidades de los EE.UU. Mientras que el primer volumen da cuenta del período que va desde la colonia al siglo XIX, este segundo tomo se orienta a estudiar el siglo XX, a partir de obras, géneros y escritores canónicos dentro de la literatura hispanoamericana.

Como el resto de los autores, Rutherford es un experto en el campo sobre el que escribe, en este caso la novela de la Revolución Mexicana, y da cuenta de ello en su artículo. En un primer momento, el autor realiza un breve repaso de los acontecimientos más importantes de la revolución, manifestando la complejidad que caracterizó a este enfrentamiento bélico. A su vez, realiza una explicación de por qué dicho levantamiento revolucionario se transformó en fuente de inspiración para la literatura mexicana de su tiempo. Luego, el texto remarca y justifica las diferencias entre dos nociones de la novela de la revolución acuñadas por la crítica previa. Rutherford opta por aquella que circunscribe la definición a las obras escritas sobre la fase militar del conflicto (1910-1920), dejando de lado una concepción más amplia que entiende que el enfrentamiento perduró aun durante la etapa constructiva.

Después de realizar esa primera delimitación conceptual, Rutherford acomete una clasificación temporal al distinguir y caracterizar dos períodos en la producción de las novelas de la Revolución Mexicana. Un primer momento en el que las obras se escriben en el fragor de la lucha, transformándose en vehículos de propaganda política, y un segundo período, aproximadamente una década después del fin de las hostilidades, en donde las obras miran el conflicto desde una percepción retrospectiva. A partir de

esta distinción, el autor define a la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo* (1916), como una excepción que no termina de pertenecer ni a uno ni a otro período, ya que se escribe en los primeros momentos de la revolución, pero posee todas las virtudes de la segunda ola de novelas. A partir de allí, el texto realiza un repaso por las principales producciones literarias de Azuela para finalmente centrar su atención en el análisis de su obra más paradigmática. Con el objetivo de identificar las características innovadoras de *Los de abajo*, Rutherford destaca el modo en el que esta novela realista se distancia de los procedimientos tradicionales de la ficción del siglo XIX, prefigurando la novela latinoamericana de los años 60, a pesar de no llegar a la fragmentación narrativa de los novelistas posteriores.

Finalmente, el texto realiza un repaso por otros clásicos de la novela de la Revolución, pertenecientes a la segunda ola, tales como *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Guzmán y *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, para luego nombrar a los novelistas tardíos de este ciclo, aquellos que escribieron ya avanzada la década del 30 y pusieron de manifiesto el agotamiento progresivo del tema revolucionario.

Como todo artículo perteneciente a una historia de la literatura, el texto de Rutherford le brinda al lector una clara definición y periodización de lo que la crítica llamó el ciclo de la novela de la Revolución Mexicana, a la vez que enumera y caracteriza sus obras más clásicas. Además, este texto presenta una sólida justificación de por qué la obra de Azuela no solo se transforma en la mayor representante de este ciclo, sino también en una obra que, en sus palabras, ejerce “una gran influencia en la novela hispanoamericana” (236).

CORNEJO POLAR, Antonio. (1973). Yawar Fiesta. Lo único y lo múltiple. En *Los universos narrativos de José María Arguedas* (pp. 57-98). Buenos Aires: Losada.

Dra. Fernanda Libro, Profesora Adscripta de Literatura Latinoamericana II.

“Yawar fiesta. Lo único y lo múltiple” es el segundo capítulo del libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), en el que Cornejo Polar aborda de manera exhaustiva y cronológica la obra narrativa completa del escritor peruano. *Yawar fiesta* (1941) es la primera novela publicada por Arguedas, luego del volumen de cuentos *Agua* (1938). En su análisis de esta novela, Cornejo Polar recupera y ratifica la tesis de Ariel Dorfman, según la cual la obra de Arguedas comienza donde quedó la tarea del indigenismo tradicional. A lo largo del texto, el crítico va puntualizando una serie de rupturas que Arguedas realiza respecto de esta tradición, que son las que se detallan a continuación.

En primer lugar, Cornejo Polar señala una serie de diferencias entre esta novela y la obra que la precede: *Yawar fiesta*, a diferencia de *Agua*, ya no representa el mundo andino como un universo cerrado en sí mismo, sino que ahora la sierra aparece en el marco de un país y de las contradicciones que lo atraviesan, principalmente la oposición entre la costa cosmopolita y la sierra indígena. En segundo lugar, y aquí es cuando el crítico pone de relieve el carácter rupturista de la obra arguediana con respecto a la tradición indigenista, esta obra ya no presenta un conflicto dicotómico en el que se oponen blancos e indios, opresores y oprimidos, la costa y la sierra, sino que se presentan aquí una multiplicidad de estratos (los mistis o principales, los chalos, los indios, los mestizos y mestizos migrados a la ciudad) que ya no constituyen sólo dos bandos. En tercer lugar, Cornejo Polar advierte que en esta obra Arguedas propone una representación del sujeto indígena en la que éste ya no ocupa el lugar pasivo del oprimido, sino que acciona como sujeto colectivo capaz de rebelarse. Así, desde la perspectiva del crítico, la realidad representada por Arguedas ya no es dicotómica sino múltiple, y ya no es en las manos del blanco que descansa la posibilidad de redención del indio, sino en la capacidad de este sujeto de accionar colectivamente. Como afirma Cornejo Polar, “El indio comunero es el héroe de *Yawar fiesta*” (67), y es un héroe colectivo.

Luego de señalar estas rupturas con respecto a la tradición indigenista, el crítico analiza minuciosamente la trama de la obra. Como advierte Cornejo Polar, la novela no sólo busca mostrar la compleja estratificación del mundo andino, sino la dinámica “ciertamente insólita” (79) que allí se pone en juego. La obra gira en torno a la celebración del *turupukllay*, la corrida de toros celebrada en ocasión de la fiesta conmemorativa de la independencia nacional en Puquio, un pueblo serrano. Cornejo Polar señala que la corrida, tradición claramente hispánica, ya no representa aquí sólo la supremacía del mundo blanco sobre el indígena, sino que sus sentidos se multiplican y conflictúan a partir de la apropiación que el pueblo indio hace de esta tradición. Frente al decreto de prohibición de realización de la corrida, llegado desde Lima a través de un representante del poder central, el pueblo puquiano se une para resistir en su tradición. Así, la avanzada “civilizatoria” venida de la costa que busca rescatar de las costumbres “salvajes” y “retardatorias” al pueblo indígena, encuentra la resistencia de un sujeto colectivo que ya no acepta la protección paternalista del blanco.

Por último, Cornejo Polar aborda el tema de la lengua en la novela, uno de sus principales núcleos problemáticos. Como anticipa el crítico en la “Introducción” a este estudio, la narrativa arguediana encierra “una pelea verdaderamente infernal con la lengua” (12). En efecto, la lengua que forja para narrar la novela, un español alterado transversalmente por la gramática y el léxico quechua, forma parte de la apuesta realista del escritor, un realismo que, como apunta Cornejo Polar, ya no se limita a la representación de la realidad, sino a la “revelación” de sus sentidos: una experiencia de lectura que implica el desafío de ingresar al mundo serrano ya no a través de un lenguaje denotativo sino de uno ceñido al referente.

En suma, el texto de Cornejo Polar nos ayuda a dimensionar de qué manera esta obra de Arguedas constituye un claro ejemplo del impacto de la modernización en las narrativas regionalistas, en la medida en que se reelaboran temas de larga tradición popular (el mundo indígena, sus costumbres, la complejidad de la costa, etc.) a través de una técnica fuertemente experimental. Esta experimentación se evidencia tanto en la dimensión del lenguaje, como en la reconfiguración de un realismo que ya no consiste en la representación de la realidad precisa y amigable al lector, sino que se propone como un desafiante acto de conocimiento.

WILLIAM, Luis. (1991). Historia, naturaleza y memoria en Viaje a la semilla. Revista Iberoamericana, N°154, pp. 133-149.

Natalia Andruskiewitsch, Ayudante Alumna de Literatura Latinoamericana II.

El texto crítico de Luis William forma parte de la edición n°154 de la *Revista Iberoamericana*, especializada en literatura latinoamericana y considerada fundamental en la definición del canon literario de América Latina. A lo largo de sus números es posible encontrar estudios sobre autores, obras, y períodos de las letras iberoamericanas. Las principales ideas o ejes que aborda el texto de Luis William giran en torno a la caracterización de *Viaje a la semilla* en relación con una marcada contraposición entre el mundo europeo y el mundo africano, condensada, ante todo, en el tratamiento de la cuestión de la temporalidad. Según William, este contraste impacta a Carpentier en el viaje que realiza a Haití en 1943, un año antes de la publicación del cuento. Allí, el escritor entra en contacto con aquello a lo que llamará “lo real maravilloso americano”, y que se convierte luego en una noción central para entender el Caribe y América. En su análisis relativo al cuento que le compete, William marca la incorporación de dos tiempos: uno cronológico, asociado con el reloj y el mundo occidental, y otro, cíclico, que correspondería a un origen africano de armonía entre la humanidad y el mundo. De esta manera, *Viaje a la semilla* contiene para el autor dos textos, dos estructuras y dos lecturas, una ajustada al mundo europeo y otra al africano. Ahora bien, William señala que esta contraposición marca una tensión, en tanto, el tiempo del mundo africano aboga por una necesidad de corregir o borrar la historia contada por Europa, marcada por la masacre indígena y la esclavización africana. Para ello, niega el orden histórico del reloj, a partir del retorno a un origen común. Este viaje al inicio representaría una manera de volver a comenzar y evitar que los errores del pasado se repitan, una forma de: “rectificar la dominación racial del blanco sobre el negro” (159). El crítico concluye su texto afirmando que *Viaje a la semilla* constituye la representación de la heterogeneidad contradictoria de los opuestos: el blanco y el negro, las culturas africanas y las europeas, el tiempo histórico y el tiempo regresivo, el principio y el final de la narración.

El texto de William resulta sumamente relevante para poder abordar *Viaje a la semilla*, en tanto ofrece una visión que, en vínculo con el impacto de la modernización,

genera una ruptura con las formas temporales tradicionales y regionalistas de comprender la ficción latinoamericana. William nos muestra cómo, mediante la creación de la noción de lo real maravilloso americano y la idea de mito, Carpentier cuestiona y revierte la concepción hegemónica de un tiempo lineal-occidental, incluyendo otras voces y otras miradas, históricamente “negadas”, en una búsqueda de expansión y ampliación de la manera de tejer la literatura latinoamericana.

OSORIO, Nelson. (1981). Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, N° 114-115, enero-junio, pp. 227-254.

Lic. Mariana Lardone, Profesora Adscripta de Literatura Latinoamericana II.

A lo largo de su trayectoria como investigador, Nelson Osorio propuso y llevó a cabo una renovación de las perspectivas teóricas y metodológicas con los que la historiografía de la literatura latinoamericana venía estudiando el periodo de las vanguardias históricas. La antología *Proclamas, manifiestos y polémicas de la vanguardia latinoamericana* que publicó en la Biblioteca Ayacucho, por ejemplo, introdujo una novedad en este sentido al ampliar considerablemente -en cuanto a género, época y escritorxs- el corpus de las obras consideradas bajo el rótulo general de la vanguardia. Aparecido unos pocos años antes en la *Revista Iberoamericana*, el texto seleccionado por la cátedra como lectura obligatoria explícita y condensa los puntos principales en torno a los cuales Osorio estructura su apuesta crítica: dejar de considerar a las obras vanguardistas producidas en Latinoamérica como meras repeticiones de los movimientos europeos para comenzar a analizar en detalle sus especificidades y singularidades propias.

Tal y como lo desarrolla en su artículo, dicho enfoque no implica, sin embargo, realizar un análisis que aísle al continente latinoamericano de los procesos históricos globales trazados por la modernización sino, por el contrario, desentrañar la “dialéctica esencial” (227) que la vanguardia plantea entre su innegable aspiración internacionalista y sus manifestaciones concretas. En este sentido, la renovación “imperiosa” (253) que Osorio le propone a la historiografía latinoamericana consiste en comprender a las renovaciones estéticas impulsadas por la vanguardia como respuestas propias y concretas a “condiciones históricas determinadas” (253) y no como apropiaciones de los recursos, por ejemplo, del dadaísmo o el futurismo. Como primera aproximación en tal dirección, traza un complejo panorama en el que las manifestaciones vanguardistas regionales, nacionales, continentales y globales se van anudando y desanudando al compás de los procesos económicos y políticos que se desplegaron a lo largo de Latinoamérica durante la Primera Guerra y su inmediata posguerra.

La definición de la vanguardia que se advierte con más énfasis en el texto de Osorio es la que la considera como una de las tantas respuestas poéticas que en el marco estético de agotamiento del modernismo dieron cuenta de un momento álgido en el proceso de modernización latinoamericana. Esta postura, a la que él mismo describe como ideológica, propone un análisis crítico que por un lado considere “una valoración adecuada de la función histórica” (232) de las experimentaciones vanguardistas y, por otro, se aparte de un análisis taxonómico que clasifique la variedad de los textos en categorías definida según modelos europeizantes para “captar la riqueza y la variedad de las múltiples variantes” (227) de las producciones latinoamericanas.

Con esta tarea en mente, a lo largo del texto Osorio va realizando una doble operación que, por un lado, propone perspectivas de abordaje de las producciones literarias que derriban los supuestos con los que la crítica anterior venía trabajando y, por otro, señala la necesidad de trabajar con materiales que habían quedado fuera de la clasificación hegemónica, como el *Manifiesto de la Reforma Universitaria* o los textos no líricos de Vicente Huidobro. Entre las perspectivas propuestas, podemos mencionar tres fundamentales: dejar de definir a la vanguardia en oposición dicotómica al realismo para considerarla como un extremo del abanico de las amplias experimentaciones estéticas que siguieron al modernismo; dejar de compartimentar las producciones estéticas según sus pertenencias nacionales para resaltar los “espacios literarios supranacionales”(250) que trazaron las revistas y las redes de intelectuales; y abandonar la división en géneros para comenzar a estudiar la prosa de vanguardia.

Por último, es necesario señalar que si bien se focaliza en un periodo específico el texto de Nelson Osorio va trazando un panorama que permite vislumbrar hacia el pasado y hacia el futuro genealogías enriquecedoras que las vanguardias históricas establecieron con otras poéticas literarias del siglo XX.

La intervención de Nelson Osorio resulta enriquecedora para abordar no solo la producción de la vanguardia sino también el conjunto de la literatura latinoamericana desde un abordaje teórico propio y situado. Además, brinda herramientas valiosas para considerar la agencia política de las renovaciones estéticas.

SCHWARTZ, Jorge. (2020). Introducción. En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 33-94). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Elizabeth Joy Koza Carreira, Ayudante Alumna de Literatura Latinoamericana II.

El texto de Jorge Schwartz es, como lo indica su título, una introducción a una antología de escritos vanguardistas latinoamericanos. La antología, compuesta por el mismo Schwartz, está integrada por dos tipos de textos: por un lado, los programáticos -manifiestos, poemas-programas, editoriales de revistas, introducciones a las antologías de la época, prefacios, panfletos, cartas abiertas-; por el otro, los críticos, que responden a un orden temático -corrientes estéticas de la época, tensiones ideológicas que generaron polémicas históricas, y el tópico de la identidad que constituía una problemática importante en el ámbito intelectual de los veinte y treinta-. Con ello, la selección del corpus de dicha edición busca dar cuenta de las discusiones estético-ideológicas que ocuparon a las vanguardias latinoamericanas. Del conjunto de estudios sobre la vanguardia de la época, la introducción de Schwartz se destaca por su insistencia en incorporar al modernismo brasileño -movimiento sistemáticamente excluido en las consideraciones críticas- dentro de la perspectiva continental sobre las corrientes de vanguardia en América Latina.

Los propósitos de esta introducción son bien definidos al inicio del trabajo: intentar una articulación de las vertientes estético e ideológicas, buscar una integración histórico-geográfica en la que Brasil tome su lugar y esbozar una historia concisa de las vanguardias a través de sus momentos decisivos. Sin embargo, en ella no se pretende glosar el conjunto de cuestiones teóricas que delinearían estos movimientos, más bien se da paso a una periodización que permite visualizar los contextos culturales en los que surge, se desarrolla y decae la actividad de las vanguardias latinoamericanas. Al situarlas en un contexto internacional, traza las relaciones dialógicas con los “ismos” europeos y los sucesos sociales y políticos, prefigurando lo que en el siguiente apartado va a desarrollar más específicamente: las relaciones entre vanguardias estéticas y vanguardias políticas. A partir de la tensión entre estos dos elementos, Schwartz propone varias líneas de lectura: en primer lugar, siguiendo la síntesis elaborada por Lafetá, la diferenciación entre una primera etapa, la “etapa heroica” (39), donde el énfasis está puesto en el proyecto estético, y una posterior donde se va asentando una

creciente politización de la cultura; las líneas editoriales de las revistas de acuerdo a la representación de su función en el ámbito cultural; las relaciones de las nuevas poéticas con la tradición; y finalmente quiénes constituían el público lector.

Por otra parte, dedica un apartado a la voluntad inaugural de las vanguardias. En América Latina lo que Schwartz denomina como una “ideología de lo nuevo” (49) puede resultar un elemento unificador de las corrientes de vanguardia, pero sus efectos sólo pueden ser comprendidos bajo los términos de una pluralidad significativa repleta de tensiones. El abuso y agotamiento de la categoría de la novedad fue tempranamente marcado por los propios escritores como una crítica al carácter imitativo y dependiente de las vanguardias latinoamericanas respecto de los diferentes ismos europeos. Una mirada histórico-crítica puede encontrar en este rasgo las contradicciones que fueron mermando las fuerzas de las utopías americanas.

A continuación, dedica una reflexión a una de las dimensiones utópicas de la vanguardia: la renovación del lenguaje. Realiza una genealogía literaria sobre las problematizaciones alrededor del lenguaje, las tensiones entre las formas orales y las formas escritas, la lengua pública y la lengua popular, y cuáles son las formas en que se articulan la institucionalización del lenguaje con los diferentes proyectos políticos. La concepción del lenguaje cambia según los posicionamientos ante la herencia colonial, el proyecto civilizatorio, la participación en la cultura regional o universal, los aluviones migratorios y el cosmopolitismo. Ya sea desde el nacionalismo, el conservadurismo o el progresismo, las crisis identitarias buscan resolverse en la creación de distintos lenguajes imaginarios.

Finalmente, se encuentra el apartado de las miradas retrospectivas. En él Schwartz retoma las declaraciones de algunas figuras centrales sobre su experiencia vanguardista, e intenta explicar a partir de ellas las fluctuaciones en las diferentes actitudes críticas que estas figuras tuvieron sobre su proceso y evolución creativa. Con ello, revisa las condiciones de producción y recepción de las vanguardias latinoamericanas, y cómo, a la distancia, pueden ser reformuladas sus categorías centrales de “lo nuevo” o “lo moderno”, o leerse el papel asignado al intelectual, los sueños y frustraciones alrededor de la literatura.

La lectura de este texto brinda un amplio panorama sobre la práctica vanguardista y las discusiones críticas alrededor de estas y logra mostrar las

complejidades de su contexto en una perspectiva continental que da cuenta de su dimensión histórica.

AUGIER, Ángel. (1982). Los sones de Nicolás Guillén. En *El libro de los sones* (pp. 5-43). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Abril García Bralo, Ayudante Alumna de Literatura Latinoamericana II.

La siguiente reseña tiene como objetivo presentar, en sus líneas fundamentales, el prólogo “Los sones de Nicolás Guillén”, escrito por Ángel Augier con motivo de la publicación del libro *El libro de los sones*. Dicho volumen es el resultado de una recopilación y edición crítica por parte de Augier de todos los poemas-son del conocido autor cubano. Es importante señalar en primer lugar que el objetivo del prólogo intenta proporcionar un acercamiento a los poemas-son de Guillén, desde sus antecedentes hasta su evolución formal y de contenido, en un abordaje a cada una de las obras del poeta.

Augier considera que al estudiar los poemas-son de Guillén “[...] es importante que se ofrezca separadamente, desglosada de su magno conjunto, para que se tenga una idea más completa de lo que significa, como conquista estética y social, que es ya inmarcesible patrimonio de la cultura cubana” (43). Para ello realiza un recorrido poético e histórico que se focaliza en el son primero como un fenómeno cultural y musical que resulta de un proceso transculturador conflictivo de la cultura española y africana. En un segundo momento, se centra en el uso que Guillén hace de él en sus poemas-son. Para el crítico la incorporación de ese elemento cultural propio de Cuba resalta la originalidad del autor.

El análisis está dividido en nueve apartados. En los dos primeros, el crítico se dedica al estudio del son y en los restantes analiza distintos aspectos de la poética de Guillén. En este sentido, el texto señala que el devenir de los poemas de Guillén está intrínsecamente relacionado al devenir histórico y político de Cuba, el marco cultural de tradición y pasado en la cual inscribe su producción. Augier recupera los estudios de Carpentier, Ortiz y Guirao para plantear y recorrer el origen del son en Cuba a lo largo del primer apartado. De las investigaciones de estos autores resalta la importancia dada a este elemento rítmico, considerado central, al cual Guillén imita mediante procedimientos formales.

El segundo apartado desarrolla el movimiento migratorio del son desde el oriente de la isla hacia La Habana. El éxito que tuvo en la capital trae aparejada una

transformación en cuanto a la instrumentalización, que la complejiza con la incorporación del contrabajo en sustitución de la botija y la marímbula, del cornetín, y de la trompeta. Además, el género se expande desde la esfera popular cubana hacia la clase media. Augier reconoce que las innovaciones tecnológicas propias de la modernidad contribuyeron a que el son se establezca como género musical en cuanto a lo formal, consecuencia del registro en grabaciones, su distribución y la aparición de numerosos compositores e intérpretes.

Este recorrido histórico le permite a Augier señalar que es ese son ya establecido como representante de la identidad cubana el que le llega a Guillén. Expone, a partir de este recorrido, cómo Guillén recupera los factores propios de las culturas internas de Cuba. Estos elementos a su vez son incorporados y acomodados a la estructura poética a través de una modernización de la técnica poética, es decir, el poeta realiza un trabajo formal en cuanto a la distribución de los acentos, el uso de la aliteración, paronomasia, anáfora y jitanjáfora. El crítico expone cómo Guillén utiliza métodos de la poesía tradicional para incorporar estructuras rítmicas africanas en estructuras que funcionan como símbolo de la identidad cubana.

Señala el autor que en la misma operación incluye al negro como sujeto en la recuperación de las tradiciones culturales base de la Cuba mestiza. Augier resalta cómo al conjugar la forma poética moderna, las tradiciones afrocubanas y configurar al negro como sujeto activo y válido culturalmente, el poema-son se direcciona hacia una denuncia social de la discriminación. Recupera la tradición afrocubana en pos de la innovación estética y la configura como una manifestación legítima frente a los oficialismos poéticos hispánicos. Con este procedimiento, tensiona conceptos establecidos sobre quién puede decir qué y sobre qué legitimidad tiene cada manifestación artística.

En el prólogo se resalta cómo los poemas-son experimentan un cambio progresivo en la obra de Guillén, desde lo centrado en lo específicamente en un yo poético negro de Cuba hasta la creación de un yo poético pobre/trabajador cubano. Este cambio en cuanto al yo poético, construido a partir de procedimientos vanguardistas, representa un factor de liberación en cuanto a la lengua, la cultura y los escenarios de los cubanos, personajes relegados del ámbito culto de la poesía como enunciadores y receptores no válidos

El contenido de los poemas-son sigue un trayecto histórico-político y según Augier “Es fácil advertir la evolución de la estructura del poema-son [...] esta evolución formal corresponde a una evolución ideológica del autor, expresada en el contenido” (30). El crítico nos permite vislumbrar que cuando Guillén se compromete más con la revolución, sus personajes y formas cambian también. El poema-son, como categoría poética, está intrínsecamente ligado al devenir político de Cuba.

ECHAVARREN, Roberto. (1982). La estructura temporal de la experiencia en El caballo perdido. *Escritura: revista de Teoría y Crítica Literaria*, VII, 13-14, enero-diciembre, pp. 95-108.

Lic. Melania A. Estévez Ballesterero, Profesora Adscripta de Literatura Latinoamericana II.

Roberto Echavarren es un escritor, crítico, traductor y profesor uruguayo que ha indagado y trabajado ampliamente en la narrativa de Felisberto Hernández. En efecto, en los 80 su libro *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández* (1981) es uno de los que inaugura los estudios orgánicos sobre la obra completa del escritor marcando, como señalara la crítica María Luisa Bastos, una ruptura con la tradición crítica precedente que había privilegiado el abordaje compartimentalizado de la producción escritural de Hernández. El artículo que aquí recensionamos, “La estructura temporal de la experiencia en El caballo perdido” (1982), dialoga precisamente con este libro del cual recupera y reelabora un capítulo entero. Así, aunque este texto propone un análisis focalizado en el cuento “El caballo perdido”, a lo largo de él se trazan numerosas conexiones intertextuales con otros cuentos e incluso novelas como “Las hortensias” y “Úrsula” registrando una serie de insistencias que atraviesan el conjunto de la narrativa felisbertiana. La estrategia discursiva del tejido de conexiones opera, además, a nivel teórico dando lugar al desarrollo de una perspectiva interdisciplinar en la cual la teoría y crítica literarias se cruzan con la filosofía y el psicoanálisis para construir las hipótesis de lectura que se sostendrán en torno a este cuento en particular.

A la luz de este entramado de discursos, el artículo, estructurado en un único apartado, problematiza centralmente los temas de la experiencia, el tiempo, el sujeto y la narración y explora las singulares operaciones de escritura que, en relación a ellos, despliega “El caballo perdido”. Delimitando en el primer párrafo estos focos de interés, el análisis teórico-crítico comienza por explorar el modo en que la experiencia relatada, correspondiente a la experiencia del niño, se estructura en el tiempo. En relación a este punto, Echavarren introduce la hipótesis de que la estructura temporal se compone de tres momentos: un momento de “expectativa” o “confusión”, otro de “interrupción” de la expectativa o “tropezón” y, finalmente, uno de “caída” o “desencanto” y “vacío” (95-96). De cada uno explora tanto sus desarrollos sucesivos como sus repeticiones con

variantes a lo largo de ese bloque del relato en el que se tematiza el recuerdo de la infancia, sus ambientes, conflictos y personajes. De esta forma, introduce un primer eje de lectura centrado en la percepción subjetiva tanto del tiempo como de la realidad, sus sombras, contornos y ambigüedades. Este eje nos brinda herramientas para pensar una de las grandes dislocaciones producidas por la narrativa felisbertiana en lo referente a los tradicionales modos de estructuración del tiempo y representación de lo real definidos por el canon de la narrativa realista latinoamericana.

Junto al tema de la experiencia, se introduce el problema de los vínculos que el sujeto establece con los objetos y con los “otros” con los cuales entra en tensión y conflicto. Tocando este problema, el texto indaga las variables relaciones de deseo, poder, agencia que se traman entre el niño, los objetos y los demás personajes, pero también investiga los cambios de estado e inversiones que posibilitan el pasaje de la condición de omnipotente a impotente, de lleno a vacío, de animado a inanimado, de dominante a dominado, de humano a animal, de sujeto a objeto y viceversa. Este segundo eje de lectura visibiliza otro de los desplazamientos que propone la escritura del uruguayo: aquel relativo a la concepción de un sujeto fuerte, centrado y consistente, propia de la modernidad y también de la estética realista.

La cuestión del sujeto y de sus cambios de estado se enlaza, a su vez, al problema de la narración o de la escritura de la experiencia. Este problema, según sostiene Echavarren, se vuelve el tema central del relato a partir del momento en que el narrador adulto descubre que la estructura temporal de la experiencia del niño es homóloga a la del escritor adulto. Iluminando esta zona problemática, que deja de concentrarse solo en lo que se narra (el recuerdo) para atender también al modo en que se lo narra, se detiene a observar cómo se posiciona el narrador en relación al ejercicio de la rememoración y de la escritura y, correlativamente, qué acontece con su figura al ser sometida al proceso cíclico de esa estructura temporal en tres momentos que rompe con la tradicional linealidad del relato. Así, este último eje profundiza en esa desintegración y cancelación de la voz del narrador como aquel capaz de reconstruir los hechos y de organizar y efectuar el relato.

En síntesis, el artículo de Echavarren, nos permite introducirnos en alguno de los temas y problemas nodales de la inquietante narrativa de vanguardia que construye Felisberto Hernández. En este sentido, ofrece aportes para indagar las innovaciones y rupturas que propone la obra del escritor en relación con la configuración de la voz del

narrador y los modos de estructuración convencionales del relato, las concepciones del sujeto moderno y la emergencia de nuevas subjetividades, la experiencia del tiempo y de lo real así como de su fragmentación, desarticulación y pérdida.

ACHUGAR, Hugo (1996). El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana. En Hugo Verani y Hugo Achugar (eds.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (pp. 7-40). México: UNAM, Ediciones del Equilibrista.

VERANI, Hugo (1996). La narrativa hispanoamericana de vanguardia. En Hugo Verani y Hugo Achugar (eds.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (pp. 41-73). México: UNAM, Ediciones del Equilibrista.

Valentina Chiesa, Ayudante Alumna de Literatura Latinoamericana II.

A continuación, se plantea un breve acercamiento a los textos que preceden a la antología titulada *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, a saber: “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, de Hugo Achugar, y “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, de Hugo Verani, ambos escritos en 1990. En sintonía con los textos recopilados por el libro, dichos prólogos elaboran un análisis de aquellas producciones narrativas de las vanguardias históricas hispanoamericanas inscriptas en un periodo que va desde 1922 hasta 1932. Estos textos introductorios se suman al debate que, en cierta medida, desintegra las fronteras nacionales para articular a las vanguardias en un nivel continental sin caer en una homogenización. En este sentido, la antología recopila y establece un diálogo entre narradores procedentes de Argentina, Chile, Uruguay, Perú, Venezuela, Ecuador y México, pero no incluye a escritores vanguardistas que atraviesan Brasil y el Caribe.

El texto de Achugar, dividido en cuatro secciones, parte de la problemática de la periodización y canonización de las vanguardias evidenciando que, en tanto constructo elaborado por la crítica, se trata de una disputa “por el control de la narración” (8). Es decir, cómo y desde dónde se discursiviza y se les otorgan sentidos a estas producciones. En esta línea, y como propone el autor, la selección *provisoria* -en la medida en que puede ampliarse en un “archivo” de la vanguardia en proceso de revisión- del corpus narrativo responde a determinados criterios, pero es plausible de ser corregida y enriquecida. Permea, entonces, la idea de Ángel Rama por medio de la cual establece que la crítica es quien construye la literatura y no las obras *per se*. Achugar distingue, junto con dos modos de pensar la Modernidad, una vanguardia

estética de otra política, ambas contestatarias de la cultura y las medidas político-sociales de la modernidad burguesa, respectivamente. Por su parte, Verani remarca que las vanguardias, en el momento de su irrupción en Hispanoamérica, no contaron con un gran prestigio o apego por parte de sus contemporáneos.

Para la antología, los prólogos tienen como eje vertebrador la tensión disruptiva o, en otros términos, transformadora, que la narrativa de vanguardia mantiene con las novelas realistas-regionalistas. De este modo, Achugar y Verani establecen ciertos lineamientos dialógicos entre las producciones vanguardistas, los cuales van desde el cuestionamiento del género Novela hasta la incorporación de lo humorístico, en tanto recurso narrativo que permite reflexionar sobre la propia literatura. Asimismo, estas producciones transforman tanto a los elementos heredados de narrativas anteriores como a los propios de aquellas producciones hegemónicas que les son contemporáneas: la emergencia de un “yo” enunciador complejo y subjetivo; una dimensión espacio-temporal que se presenta desarticulada (el espacio, a su vez, no necesariamente responde al mundo real, urbano o rural); una estrategia discursiva que apela al lector; el preponderante protagonismo de sujetos provenientes de los sectores marginados (tanto de las literaturas anteriores como de las sociedades) y un lenguaje escrito que se aleja de los registros de la “literatura culta” y recupera la simpleza y coloquialidad del habla.

Otro rasgo común en las vanguardias hispanoamericanas, según estos autores, es la “conciencia metadiscursiva” (26), de la que habla Achugar, y la focalización de la narración “en el acto de escribir” (61), que menciona Verani. Ambas estrategias tienen por finalidad salirse de toda convención e idea de realidad al tiempo que reflexiona sobre la propia literatura. Sumado a esto, las narrativas vanguardistas establecen una estructuración de la prosa a partir de elementos provenientes del cine, como las imágenes y los montajes, poniendo en evidencia, entonces, cierta adaptación de las narrativas a las dinámicas del mundo social industrializado, tecnológico y cambiante.

El recorrido transfronterizo, alejado de los cánones de las literaturas nacionales, junto con el entrecruzamiento y puesta en diálogo que realizan estos autores con respecto a las obras ponen de manifiesto las razones por las que las vanguardias se encontraron en tensión tanto con las sociedades en las que irrumpen como con la misma literatura contemporánea y la que le antecede. Esta antología traza un panorama de las nuevas estrategias y técnicas narrativas que se le suman a la prosa literaria

hispanoamericana en un momento histórico específico. Ahora bien, el trabajo hecho por estos autores se articula con otras valiosas recuperaciones de textos de diversos géneros que abrieron entre los años 80 y 90 la matriz de la literatura de vanguardia en América Latina, como lo son las antologías de Nelson Osorio (1981) y Jorge Schwartz (1991), de la unidad 5 del programa, la de Hugo Verani (1990)¹, que se encuentra en la bibliografía complementaria de la presente unidad. Estas obras otorgan las herramientas para pensar de una manera más abarcadora al proceso vanguardista surgido en América Latina durante la primera mitad del siglo XX.

¹ VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.