

Ángel Rama y los raros. Ascenso y desvanecimiento de una categoría

Ángel Rama and the rare. The rise and fall of a category

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

(Uruguay)

Universidad de la República
hbenitezpezzolano@gmail.com

Recibido: 1/10/2020

Aceptado: 13/11/2020

Resumen. Se examina la emergencia histórica, los trayectos de sentido y posterior desvanecimiento de la categoría 'raros', que Ángel Rama empleó en 1966 para designar una línea que entendió minoritaria y permanente de la literatura uruguaya. Independientemente del uso nacional que imprimió a la noción de Rubén Darío –procedente del *mauditisme* verlainiano–, bajo la inflexión posterior de las vanguardias y neovanguardias, identificó un conjunto de narrativas disidentes, distanciadas de los realismos hegemónicos y del fantástico del grupo *Sur*, especie de contracanon y lado oscuro de la nación. Rama construyó la categoría como si resultara, inmanentemente, de una historia propia del carácter literario oculto y reprimido de la literatura uruguaya, inmanencia que parte de la crítica posterior no cuestionó demasiado en tanto se acogió a la etiqueta. Perspectivas más recientes interrogaron la categoría más decididamente, aunque sin arribar a consecuencias mayores. Nosotros abordamos, siguiendo una línea de pensamiento compartida por Rama, el concepto de realismo (Della Volpe, Garaudy) mediante un recorrido del problema, en tiempos de globalización del capital y de

aplanamiento de la excepcionalidad, para arribar a un concepto de desvanecimiento de la potencia negativa de “los raros” y de disolución de la categoría como tal.

Palabras clave: raros, Rama, realismos, Uruguay, disolución categorial

Abstract. The historical emergence, the trajectories of meaning and subsequent fading of the ‘rare’ category are examined, which Ángel Rama used in 1966 to designate a line that he understood to be a minority and permanent part of Uruguayan literature. Regardless of the national use that he imprinted on the notion of Rubén Darío –from Verlainean *mauditisme*–, under the subsequent inflection of the avant-garde and neo-avant-gardes, he identified a set of dissident narratives, distanced from the hegemonic realisms and the fantastic of the *Sur* group, a kind of countercanon and dark side of the nation. Rama constructed the category as if it resulted, immanently, from a history of the hidden and repressed literary character of Uruguayan literature, an immanence that part of the later criticism did not question too much as long as the label was embraced. More recent perspectives questioned the category more decisively, although without arriving at major consequences. We approach, following a line of thought shared by Rama the concept of realism (Della Volpe, Garaudy), through a tour of the problem, in times of globalization of capital and flattening of exceptionality, to arrive at a concept of fading of the negative power of “rare” and dissolution of the category as such.

Keywords: rare, Rama, realisms, Uruguay, category dissolution

1. Ángel Rama y los raros del 66

¿Qué significa pensar “los raros” en la actualidad? ¿Siguen siendo raros aquellos textos-autores que lo han sido en el pasado? ¿Es posible que esta categoría, asimilable con una teoría de norma y desvío, haya quedado sin efecto, en una época en que la carencia de excepcionalidad alimenta el deseo constante de esta en el mundo de lo igual? ¿Qué quiere decir que admitimos la existencia de escrituras raras o de raros, incluida una indeterminada solución de continuidad entre creaciones y figuraciones de las personas de escritores y escritoras? ¿Hay que entender que estos se autoconstituyen como secreciones metonímicas de sus obras, o que, a

la inversa, la noción plural de ‘raros’ subraya que la singularidad de estas ficciones literarias procede de la excepcionalidad de sus personas? Más allá de pensar esto en términos de una línea causal un tanto burda, semejante principio de continuidad entre un estatuto y el otro –el de la persona, distribuida entre escritor/a, autor/a, y el de sus textos– pervive, en el planteo de *Aquí. Cien años de raros* (1966). Sin embargo, justo es decirlo: esto funciona más como huella del pasado que como marca activa, ya que su prioridad son los textos que hacen posibles las obras.

Naturalmente, situar el problema requiere la comprensión de su devenir histórico, concebido como historia de la relación de una categoría con las narrativas sobre las que actúa, desde su formulación inicial hasta el presente. Semejante diferencia consigo misma admite que concibamos la noción de “raros” como un dispositivo hermenéutico que nos cuenta su historia a la vez que la de las ficciones realistas y no realistas que la misma implica y explica. Teniendo en cuenta las producciones reunidas por Rama en el antedicho volumen, conviene pensar, más allá de su percepción inmanente de la rareza, que son gravitantes las diferencias históricas, por ejemplo, entre un cuento “raro” de Horacio Quiroga, como es “Para noche de insomnio” (1899), y otro como “Exceso de sensibilidad” (1963), de L. S. Garini. Ello se debe no solo a la lejanía de un fantástico decimonónico, que evidencia la poética del absurdo de este último respecto del primero, sino porque cada uno de ellos se relaciona con realismos literarios que emergen de distintos tiempos históricos, y, además, porque las ideas de realidad vinculadas con el suelo epistémico que condiciona saberes filosóficos, sociales, científicos y de la subjetividades de la vida cotidiana, no son los mismos.

Ahora bien, semejante diversidad también debe considerarse cuando se trata de producciones muy próximas en el tiempo, como es el caso de *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers, y los cuentos líricos de *Poemas* (1953), de Marosa di Giorgo. Si bien en ambos casos el onirismo y los cauces surrealistas son evidentes y, en algún sentido, compartidos, en di Giorgo se integran a una dimensión de lo maravilloso que connota y en parte cita a los cuentos de hadas, mientras que en Somers ello está completamente ausente.

Efectivamente, esa línea de la literatura uruguaya, que él propone como una fuerza subterránea emanada de raíces ocultas y profundas, integrada como una

trama más o menos impermeable a la explicación de su persistencia en una secuencia histórico-literaria dilatada (el posromanticismo, el 900, la vanguardia, los años cuarenta y cincuenta, la neovanguardia sesentista), confiere inequívoca prioridad a los textos sobre cualquier preponderancia del *bios*. Sin embargo, debe reconocerse que cierta compulsión de lo biográfico no termina de retirarse: cuando decimos “raros”, las heterogéneas excepcionalidades de Isidore Ducasse, Felisberto Hernández y Marosa di Giorgio, entre otras, parece corresponder a sus obras en consonancia con sus personas. Tal como señalé en un trabajo anterior, el crítico uruguayo considera “la rareza” sin formularla “claramente como un concepto (...), a la manera de una noción heteróclita y de contornos difusos, heredera directa de los planteos de Rubén Darío en *Los raros* (1896, 1905), e indirecta, por mediación del nicaragüense, de *Les poètes maudits* (1884, 1888), de Paul Verlaine” (2014, 9). En efecto, la identificación de una tradición de raros, que en el nicaragüense y en el francés es valorada con relación al aura de escritores “malditos”, subsiste de manera explícita en el crítico uruguayo. Para confirmar que el malditismo no ha desaparecido de su horizonte y que es un componente definido de su genealogía, solo basta recordar el título del artículo que Rama publicó en el semanario *Marcha* y que le sirvió de prólogo a su paradigmático libro (1966: 7-12).¹

Ahora bien, el papel que Rama atribuye a la vanguardia no hace más que reforzar el carácter de idealización que funda y da sustento a su categoría de ‘raros’, en especial si se tiene en cuenta el devenir histórico. En su criterio, la vanguardia no es más que un activador contramimético de lo que presume como *ya dado* en la literatura uruguaya desde el siglo XIX, al modo de una dimensión oscura de la creación y de la identidad desplazada por las hegemonías realistas, pero que cada tanto consigue salir a la luz para irrumpir con otra versión de lo real innominado y del *statu quo*. De ahí que para Rama “la vanguardia no sería más que el momento relevante de un movimiento anterior, el cual surgiría con el malditismo de la segunda mitad del siglo XIX y se proyectaría en una zona del 900 uruguayo, obvia-

¹ “Raros y malditos en la literatura uruguaya”. *Marcha*, 1319 (2 de setiembre de 1966). 30-31. En cambio, el pie de imprenta de *Aquí. Cien años de raros* es del mes de agosto del mismo año. Quizás solo se trate de un mismo texto enviado a prensas casi al mismo tiempo, pero es significativo que uno de sus títulos, precisamente el del publicado en *Marcha*, induce al vínculo explícito con la tradición de los malditos.

mente pre-vanguardista, con autores como Horacio Quiroga y Federico Ferrando” (Benítez Pezzolano, 2014: 11). De esa manera mantiene la evidencia de una raíz teleológica que no se retira de la perspectiva teórico-histórica que lo anima. En suma, en ella se reconoce un punto de tensión insoluble, que señala, por un lado, la inmanencia de la categoría; por el otro, a los acontecimientos histórico-políticos que, en el sistema del capital nacional, producen las condiciones de existencia de los realismos, con sus avances, contradicciones, estatuto hegemónico y consiguiente distanciamiento mimético que identifica a los raros, los cuales se intensifican en relación con las fisuras que delatan esos acontecimientos.

Indudablemente, la concepción de Rama debe examinarse, al menos, en relación con ciertos detalles contextuales que incluso él mismo proporciona. Estos terminan por desmentir la historia “en largo”, desde Lautréamont a Tomás de Mattos, configurada como una secuencia inmanente, ya se sabe, de la reiterada rareza. Su pensamiento se ve envuelto en una energía contradictoria, ya que por un lado los raros constituyen una historia en sí, de quienes realizan “una línea secreta dentro de la literatura uruguaya” (1966: 8), y por el otro se trata de la herencia de “los poetas malditos del siglo XIX norteamericano y europeo, sobre todo francés, que son los testigos desgarrados del triunfo de la burguesía capitalista [que] comienzan a tener discípulos en los centros urbanos de América Latina abiertos a la influencia imperial al final del siglo” (1966: 9). Este último argumento, que no deja de admitir para nuestros escritores un estado discipular dependiente de las grandes metrópolis, es completado por la idea socio-política, ahora sí, del surgimiento de un:

[...] empuje democrático y primario, de la media burguesía que se hizo un lugar en la conducción de nuestro país y que en general tiñó toda la cultura latinoamericana a partir de 1910 con su peculiar concepción realista, fuertemente normativa, emocionalista y a la vez estructurada con claro perspectivismo histórico, avizorando confiadamente un futuro de realizaciones, pareció aventar toda posibilidad de escritores experimentales y raros (Rama, 1966: 10).

De modo que para Rama el experimentalismo de los raros termina por ser respuesta de denuncia y resistencia, que proyecta subjetividades revulsivas desde el

campo de la creación literaria, a una serie de ideologemas bien asentados, sedimentados en las transformaciones políticas y sociales que hacen a la nueva composición de la clase dirigente. Esta se presenta como realista, racional, pragmática, ordenada, con proyección concreta de un futuro de prosperidad material y una emocionalidad efusiva pero equilibrada en los relatos de la nación y en la celebración y control de las nuevas sensibilidades y costumbres que encarnan la vida privada moderna. Semejante democratización, de la mano del reformismo batllista uruguayo, hace del acuerdismo general una ideología extendida en todas las esferas de la sociedad (Achugar: 1987). Activación ideológica de la conciliación de clases, termina por promover un *aurea mediocritas* surgida de la complacencia de los sectores medios, nueva estructura de sentimientos proporcionada por un Estado protector y de bienestar que, incluso en poco tiempo, revelará los primeros signos de su crisis.

2. El túnel, la superficie y el problema del realismo

La contracara del bienestar y del realismo triunfante en narrativa –así como de las expresiones idealistas y emocionalistas en la lírica– permite comprender el fenómeno de los raros mediante la imagen de un túnel que corre por debajo del territorio acordado en la superficie visible, concebida esta última como espacio de la vida total en el que se experimenta la plenitud posible y el consenso del sentido. Dicho túnel, que no es más que un hueco subterráneo que se alarga y sobre el que se erige esa superficie, señala una zona negada y oculta, que cada vez se vuelve más activa y prolífica, “que progresivamente emerge a la luz [y] pacta con los lectores que antes había desdeñado [...] hasta formar sino una escuela, una tendencia” (1966: 8). Tal acontecimiento, intensificado, para Rama, a partir de 1940, es simultáneo, no obstante, de un fantástico argentino que identifica con el grupo *Sur*. Para el crítico uruguayo la oposición fantástico/realista que *Sur* promueve –en el marco de la que se publican las dos ediciones de la *Antología de la literatura fantástica* (Borges; Ocampo: 1940, 1965) es reductiva porque su punto de partida es el que confronta un realismo estrecho con un fantástico de evasión. Este concepto es, paradójicamente, el que le permite repensar el realismo en los términos planteados por Roger Garaudy, para quien es preciso reivindicar la categoría de ‘realismo’ a

diferencia de las categorías formuladas y defendidas por Georg Lukács en el eje de relaciones entre realismo crítico y realismo socialista. El realismo sin orillas (“realisme sans rivages”) es un realismo profundo que excede las formas figurativas y el *analogon* de la representación, por lo que Kafka y Picasso son estrictamente realistas para Garaudy, como lo serán Felisberto Hernández y Armonía Somers para Ángel Rama, y, pocos años más tarde, el venezolano Salvador Garmendia y ese portador de “un estremecimiento nuevo” que es Mario Levrero.

La oposición de Rama a un fantástico argentino codificado (lo cual sugiere la distancia con la poética narrativa de Jorge Luis Borges, pero más que nada con la prédica y práctica general de la literatura fantástica del grupo *Sur*), envuelve al conjunto de la narrativa fantástica como categoría general que subsume bajo su poder la riqueza abigarrada de otras ficciones distanciadas del espectro realista hegemónico. En efecto, el crítico montevideano encuentra en el concepto expansivo de realismo, formulado por Roger Garaudy (1964) un desborde del carácter restrictivo del género de lo fantástico y de las poéticas realistas decimonónicas y del siglo XX, que van de Balzac a Thomas Mann y, si se quiere, envuelven de otro modo al realismo regionalista latinoamericano. Así, se entroniza una imaginación que no se subsume en ninguno de los términos de la oposición, tal como los ve Rama en el espejo de Garaudy. De ahí que valga la pena subrayar la evidencia de que el autor de *La generación crítica* construye a los raros bajo estas dos operaciones de distanciamiento simultáneas.

Para una comprensión más ponderada, es imprescindible situar la atención y dedicación que en esos años presta Ángel Rama a la problemática del realismo en los términos de las teorizaciones marxistas de Georg Lukács y Galvano Della Volpe. En dos notas aparecidas en el semanario *Marcha*, de julio de 1964, expone sus razonamientos sobre la muy importante contribución lukacsiana respecto del realismo, desde la polémica con Lenin de 1920 hasta la publicación de su fundamental *La significación actual del realismo crítico*, en 1958 (la versión en español a la que refiere en sus notas es la mexicana de editorial Era, de 1963). Asimismo, se detiene en los puntos de vista de Della Volpe sobre el realismo y la visión crítica que el italiano expone a propósito del pensamiento de Lukács. En la primera de ellas repasa el valioso, complejo y contradictorio trayecto de Lukács, que incluye sus problemas de concepción del arte en relación con las posiciones adversas de los

líderes soviéticos y húngaros, las autocríticas concesivas y la evolución ya más independiente de su pensamiento filosófico y estético sobre el realismo literario, momento decisivo de su pensamiento teórico. La segunda parte de la nota, dedicada a Della Volpe, pone su acento en el carácter dinámico de su evolución intelectual, cuyo punto de partida, detalla Rama, es el materialismo histórico con el que combate el idealismo hegeliano y el platonismo de la filosofía romántica. Entre otras cosas, destaca las críticas a Croce y a Bergson, en contraste con adscripciones aristotélicas que lo conducen, concerniente a la mimesis, a una revaloración de la metáfora como instrumento de conocimiento (Rama, 1964a: 30). Desde la crítica semántica de la forma, que va a proponer el teórico italiano acerca de la poesía, junto con un concepto abierto y transformador de arte y realismo, el uruguayo verá en él la clave para un deshielo más radical, con argumentos que abrevan en la vanguardia. Se trata del momento en que la vanguardia deja de ser “lo otro” antirrealista que amenaza al realismo burgués progresista, porque en lugar de fungir como de un arte degenerado lo hace como aquel que penetra críticamente en una dimensión inédita de la idea de realidad. Esta dimensión, no alcanzada por un realismo crítico impedido en sus propios términos, comporta una crítica, entonces, de la proclamada categoría de totalidad, que precisamente de este modo resulta desmentida. El nuevo concepto de “realismo sin orillas”, de Roger Garaudy (1964), es heredero, como Ángel Rama aclara con justicia, de los planteos de Galvano Della Volpe:

Partiendo de la interpretación engelsiana de Balzac, y de la paralela de Lenin con respecto a Tolstoy, Della Volpe vincula estrechamente todo arte auténtico con el realismo, por lo cual traslada el vanguardismo a una forma distinta de realismo (en una coyuntura histórica de la decadencia burguesa) tal como repetirá más tarde Garaudy [...] Della Volpe reclama a sus compañeros de doctrina que atiendan a “la lección negativa, sí, pero cuán instructiva (porque también ella es rica de verdad artística, sociológica) que nos proporciona sobre la crisis de este tiempo la gran literatura decadente de Eliot, Proust, Joyce y Kafka” (Rama, 1964b: 31).

El nuevo concepto de realismo, tal como queda expuesto, es producto de una revolución mimética que pone en profunda crisis al aristotelismo y a sus reconoci-

das herencias, es decir, que un concepto de realismo con y desde la vanguardia, termina por devenir en la superación de la oposición lukacsiana entre realismo burgués y vanguardismo antirrealista, representados por Tomas Mann por un lado y Kafka y Joyce por el otro. La concepción de Lukács, conviene recordar, es extremadamente clara y, aunque no exenta de matices, como en varios aspectos de su análisis y valoración de la obra de Kafka, esgrime una firme convicción respecto de lo que denomina “los principios ideológicos del vanguardismo”, aquellos que la obra del escritor praguense realiza indeclinablemente, a través de la orientación finalmente abstracta y alegórica. Aunque algo extenso, el pasaje citado a continuación es de meridiana claridad al respecto:

Kafka es un brillante observador aún más que esto: le afecta tanto esta fantasmagorización del mundo, que en él la escena cotidiana más simple contribuye a la evidencia de un presente siniestro, de pesadilla. Pero, además, es un verdadero artista que no se contenta con la simple evocación de ciertos hechos de la vida recibidos directamente de la superficie sino que siempre tiene conciencia de la necesidad de una universalidad artística. ¿Pero qué es lo que abstrae? y ¿cómo? Abstrae los momentos de la vida cotidiana desvalorizados por él mismo, por sus alegorías, por su nada trascendente, hasta la nulificación. Y precisamente a causa de esta trascendencia alegórica no puede seguir el camino del realismo; los detalles que tan sugestivamente lo afectan no realizan la singularidad de lo típico [...] A pesar de su gran fuerza de evocación, a pesar de su alta conciencia artística, no puede aspirar, como el realismo, al punto medio entre la particularidad y la universalidad [...] En este aspecto, Kafka es el paradigma de todo el vanguardismo de nuestra época, alegórico por esencia (Lukács, 1963: 56-57).

Leído a continuación de Lukács, Ángel Rama, en medio de ese propósito de eliminar las fronteras, termina por remarcarlas, en tanto la identificación de raros reabre la brecha que nos conduce a la metáfora del túnel: todo gran arte es realista, y “los raros”, que *parecen* estar en las antípodas (como la vanguardia para Lukács) abren puertas inusitadas para el realismo, al tiempo que, no obstante, el sostén de la categoría de ‘raros’ representa el momento negativo que sostiene la oposición, momento crítico para arribar a un realismo constituido por la borradura de todas las orillas, en la línea de Della Volpe, Garaudy y, por cierto, Rama.

Un pasaje de las conclusiones de Roger Garaudy puede oficiara modo de síntesis. Incluso, recurriendo a un procedimiento de sustituciones. Por ejemplo, en donde Garaudy escribe Picasso nosotros podríamos decir Torres García; en donde nombra a Saint John Perse podríamos nombrar a Vicente Basso Maglio o a Marosa di Giorgio, y en donde dice Kafka escribiríamos Felisberto Hernández o Armonía Somers. Precisamente, sostiene Garaudy en el capítulo epilodal de su libro:

De Stendhal y Balzac, de Courbet y Repin, de Tolstoi Martin du Gard, de Gorki y Maiakovski, se pueden extraer los criterios de un gran realismo. ¿Y si las obras de Kafka, de Sain-John Perse o de Picasso no responden a esos criterios, qué haremos? ¿Hay que excluirlas del realismo, es decir, del arte? ¿O bien por el contrario hay que abrir y ampliar la definición del realismo y descubrirle a la luz de las obras características de nuestro tiempo, nuevas dimensiones que permitan integrar todos estos nuevos aportes con la herencia del pasado?

Nuestra posición está deliberadamente comprendida en esta segunda vía [...] Ser realista no es imitar la imagen de lo real, sino imitar su actividad; no es dar un calco o un doble de las cosas, de los acontecimientos o de los hombres, sino participar en el acto creador de un mundo en vías de formación, encontrando el ritmo interior (1964: 167-168).

Las ficciones no realistas, para llamarle en términos más generales que incluyen narraciones de lo fantástico y neofantástico, del absurdo, de la ciencia ficción, de lo extraño, etc., fueren cuales fueren las determinaciones, se convirtieron en objeto de atención continua por parte de Ángel Rama. Si solo nos remitimos a los diversos artículos publicados en *Marcha* entre 1958 y 1968, advertiremos el examen sostenido de narrativas distanciadas de los realismos, tales como la dedicación a producciones de Giselda Zani, María Inés Silva Vila, Armonía Somers, Felisberto Hernández, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Alejandro Jodorowsky, Julio Cortázar, Salvador Garmendia, Héctor Massa, pero también Franz Kafka. No obstante, en lo que refiere a la narrativa uruguaya de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, en la que la profusión de “raros” es mucho más intensa, con figuras como las de Mario Levrero, Julio Ricci, Teresa Porcekanski y Cristina Peri-Rossi, Ángel Rama da un cierto giro y puesta en sospecha de la eventual

impermeabilidad de los mundos ficcionales de estas narrativas de impronta imaginativa, en función de sus modos de construir o no mediaciones con las urgencias de la realidad sociopolítica. En ese sentido, resultan pertinentes las observaciones de Jesús Montoya Juárez:

En la nueva “literatura imaginativa” de fines de los sesenta parece producirse para Rama un corte o una “suspensión temporal” (Rama, *La generación crítica (1939-1969)*: 239) de los vínculos entre la literatura y la realidad [...] Cabe señalar que en el razonamiento de Rama podría leerse un prejuicio con respecto a ciertas prácticas de la literatura de entonces, entre fantástica e imaginativa, que se apunta en el límite que recomienda para la imaginación, esto es, en el fondo, la reivindicación de una verosimilitud para la fantasía que debe ceñirse al compromiso con la realidad sociopolítica (Montoya Juárez: 2013).

3. Retornos de lo reprimido

Sintéticamente cabe afirmar que la operación crítica de Rama busca entronizar cierta particularidad uruguaya a cargo de unos raros que desafían las hegemonías realistas de su tiempo. Sin embargo, semejante tradición, que, repitamos, aceptamos como soterrada y de indisimulada actividad, expone el ensamble de diversos pasados, multipretérito cuya cadena “histórica” asegura la mencionada fuerza teleológica de “lo raro”. Al rasgar el heterogéneo y poderoso parnaso realista, haciendo que emerjan a la superficie –y varias veces al escándalo– un conjunto de mimesis y mundos imaginativos divergentes, un cierto ‘real’ expone el lado oscuro existenciario, que es también un lado oscuro de la nación.

A diferencia de Rama concederé, como factor concurrente, un acento freudiano a, digámoslo de una vez, *aquella* rareza uruguaya, ya que es sugestivo pensarla como retorno de lo reprimido frente a la referida racionalidad y razonabilidad de la modernidad batllista antes mencionada. Esta controla eventuales virulencias culturales dentro de la que las vanguardias artísticas poseen la capacidad de esgrimir amenazadoras rupturas, hecho que en función de los ideogramas acuerdistas dominantes frente a una coexistencia pacífica regulada, no llega a ocurrir. Las cri-

sis de estas estabildades y equilibrios construidos bajo diversas presiones revelan la emergencia, en cierto momento soterrada, de otras estructuras de sentimiento, según el concepto de Raymond Williams, las cuales, naturalmente, marcan territorios literarios disidentes. Los mismos explican, por ejemplo, el registro sostenido en el tiempo, aunque minoritario, de la narrativa de Felisberto Hernández dentro del campo literario uruguayo, al menos entre los años veinte y comienzos de los cuarenta, así como en Argentina se impone esa irradiante diferencia que se llama Macedonio Fernández.

Ahora bien, un retorno de lo reprimido no puede homologarse en una acepción estrictamente singular y estática, sino plural e histórica, a la vez que la misma se produce por convergencia de los diversos niveles de lo político, ideológico, social, cultural, como de las prácticas de la cotidianidad. No es lo mismo lo reprimido de la vanguardia del primer batllismo que lo que reprime el realismo literario y las operaciones críticas de la generación del 45, o que lo reprimido que regresa en la intensa teorización, discusión y prácticas revolucionarias concretas que abordan y desbordan las fronteras constituidas en el campo de las letras y la cultura hacia otras acciones directas entre 1968 y 1972. Tampoco es lo mismo lo reprimido y sus retornos en función del horror durante la dictadura militar que inició en 1973 con sus acciones de represión, exilio, encarcelamiento, desaparición y otras formas de la muerte, a la vez que también de resistencia popular. Efectivamente no son, por así decirlo, los mismos “reprimidos” ni “represores”. Es decir, las acumulaciones de aquello que reprime y de lo reprimido no son las mismas, así como tampoco la diversidad de las subjetividades en juego.

Queda claro que Ángel Rama presenta la rareza como una energía única transhistórica, devenida, pese a su sentido emancipador, en cierto fetichismo² de la

² Por momentos, Rama nos proporciona una atmósfera algo espectral de los raros, lo que nos recuerda la conocida afirmación de Marx: “lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es solo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres.” (Marx, 2012: 89) Esto significa, para nuestro caso, que la naturaleza de lo raro no constituye un valor en sí, una entidad con un origen e historia autónomos, sino que efectivamente resulta de la relaciones de

poiesis de lo oculto y de la verdad invisible frente a la verdad apariencial, fenoménica y refleja de los realismos. No obstante, si consideramos, por ejemplo, la obra de Horacio Quiroga, en el caso de pensar la oposición en términos de cierta mecanicidad excluyente, de fronteras firmes, nos vamos a encontrar con un problema. Porque es como si la sensibilidad decadente, las torsiones del desequilibrio y todas las dimensiones ocultas que activan lo siniestro no regresaran, por ejemplo, en relatos cronológicamente precedentes (“Los buques sucidantes”), coincidentes (“Los destiladores de naranjas”) y excedentes (“Más allá”) del realismo misionero de Horacio Quiroga. Los retornos de esa alteridad han cursado diferentes y continuos –y hasta obsesivos– modos de reaparición en la trayectoria del escritor uruguayo radicado en la selva de Misiones.

4. Decisiones e indecisiones

La pregunta fundamental en tiempo presente es la que se hace acerca de la vigencia de una categoría que es un *constructo* de otro contexto. Se sabe que cierta pereza crítica ha hecho un empleo desconsiderado, a veces con un etiquetado tan rápido como poco razonado de la cuestión. Vuelvo ahora a una serie de trabajos que se detienen a discutir el problema de la relación entre vigencia histórica y anacronismo a propósito de la noción de raros, tema al que me he referido brevemente en otra parte (2014: 8-13).

Con argumentos diferentes, unos y otros coinciden en el desgaste de la acepción “original” de la categoría, pero no parece que todos aboguen por su eliminación, como es el caso de los capítulos de Hugo Achugar y Carina Blixen, integrados en el número 5 de *Cahiers de LI.RI.CO.* dedicado a los raros uruguayos (Litvan, V; Uriarte, J., 2010), ya que de distintas formas parecen resolver, una reasignación acepcional que consiga no refutar y en cambio mantener una cierta validez de la noción. Paradojas como la de “ser raro es normal” (Blixen, 2010: 60), en que el significado de un término se neutraliza con el del otro; o la explicación según la

producción, lectura, significación y asignaciones de valor dentro de un campo literario en una sociedad dada, tal como se cumple, por ejemplo, en la producción de los realismos y en las relaciones de estos con los raros y todo lo demás.

que quizás la rareza pueda sostenerse en relación con “una conciencia, no diáfana, no confiable, de lo otro, de la división, la pluralidad del yo y la discontinuidad del mundo conocible” (Blixen, 2010: 63), no resuelve, lamentablemente, la anunciada inviabilidad de ‘lo raro’. Este último caso en que me detengo –siempre pensando en el presente de su formulación y aun en una parcela de futuro–, la opacidad y baja fiabilidad de una conciencia, de un yo fragmentado que desafía la eventual estabilidad y unidad de esa conciencia, así como la consecuente cognoscibilidad del mundo y de sí, ya no construyen rasgos distintivos de lo raro, como sí ocurrió en el pasado. No solo en la década del sesenta sino también durante la dictadura y en la posdictadura, una conciencia escindida en las lindes de la locura, formaba parte de la rareza, y continúa haciéndolo en la memoria que traen aquellas experiencias al presente. En todo caso corresponde pensar que esa condición de lo raro, incluso en la antigua formulación de Rama, siempre fue referida a un mundo de ficciones literarias, por más que su significación designe, en el seno de su ambigüedad, también a las personas de escritoras y escritores. Por supuesto que de ninguna manera eso impide una extensión multirreferencial en que se comprometan estatutos de existencia diferentes, hecho que compartimos, como se verá.

Ahora, volviendo sobre el campo de las letras, cabe preguntarse, ¿por qué no sería rara, en el interior de las ficciones narrativas actuales, la emergencia de una conciencia transparente, equilibrada, estructurada, fiable y constantemente normada, en un mundo posible en que la misma devenga como contraste impensado? Parece tentador, pero el callejón y su falta de salida son los mismos que en lo que más arriba he citado de Blixen, aunque con una semántica inversa: lo raro, que aquí he manipulado hacia “la normalidad” por exceso, siempre se constituye por contraste, diferencia, divergencia o disenso ante un poder que le supera y reifica un estado dominante de cosas. La irregularidad, la fisura en el seno de la superficie que gobierna el mapa, sigue perteneciendo a un momento de *afirmación de lo raro*, cuando el desafío, de pronto, es abandonar, no sin memoria activa ni resabio vivo, tanto el asentimiento tácito como el argumentado. Da la impresión de que una parte de la crítica no está dispuesta a tolerar el canto del cisne de los raros. Y es comprensible: la afirmación de “rareza”, incluidos y excedidos los campos ficcionales, propone desde un espacio subterráneo, emancipación, determinaciones de lucha ante objetos tan aparentemente distantes como la dureza del tejido

hegemónico en las letras y la cultura, como los discursos y prácticas de la clase dominante en el campo de la acción social y política.

Por otra parte, aunque ya me he referido a la perspectiva de Hugo Achugar en un trabajo previo, quisiera insistir en el hecho de que la extensión de ‘lo raro’ a otros discursos sociales no ofrece conflicto, pero no convence la idea de que lo mayoritario procese rarefacción, en tanto los rasgos de escasez como de infrecuencia, que arrastran el significado (no solo etimológico) de “raro”, conservan ese imaginario minoritario. En todo caso habrá que repensar si el salto cualitativo a que mueve lo cuantitativo es hacia una forma de rareza –aquí parece pertinente traer el término empleado por Noé Jitrik (1996)– o hacia cierta atipicidad social y cultural que, así extendida, se vuelve candidata a nuevas distribuciones históricas de lo típico, con una fluidez y unos estados de poder que no logramos advertir en el caso de la rareza. Que se trate de materializaciones “contrahegemónicas” en distintos niveles de sentido de dichas prácticas –“José Mujica, Dani Umpi, la cumbia villera o el “look plancha” de algunos uruguayos de hoy” (Achugar, 2010: 25)– no niega un más consistente acumulado de “representación”. El par típico/atípico está conformado por la idea de representación, tanto en los usos cotidianos de la vida social como en las conceptualizaciones del realismo por parte de Georg Lukács. El discurso y las acciones de Mujica desde la escena política posdictadura, por ejemplo, han estado signados por la distancia con lo típico, incluso con la asunción de su antonimia (lo atípico). Como hace ya un buen tiempo que ha estampado un lugar de poder como nuevo tipo, la potencia de lo atípico, que incluye el valor contestatario y crítico, ya no asisten a Mujica como al principio, en consonancia con ciertas decisiones políticas, en todo su esplendor. Fuere como fuere, el horizonte de la representación, que se muestra muy lejano en lo raro, parece de clara pertinencia en la semántica de la tipicidad,³ es lo que más bien alienta en el planteo de Achugar.

Por su parte, Norah Giraldi observa, a partir del cuestionamiento de los usos fosilizados de la noción de ‘raros’, la necesidad de una consideración dinámica

³ Noé Jitrik sostiene, precisamente, que en términos generales el concepto de “típico posee cierto carácter de “representante”, su función sería hacerse cargo de algo que no es, estrictamente hablando, literario, como cuando se dice que tal manifestación es “típica de” una época, una clase, una persona o un discurso y otras, en cambio, no lo son [...]” (1996: 12).

relacionada con el canon, a efectos de “romper con ciertos esquemas que sitúan algunos autores como permanentemente “raros” dentro de un sistema dado”, por lo que postula la necesidad de “pensar estas “rarezas”, y la literatura en general, en términos de territorios literarios en devenir” (2010: 33). Para Giraldi Dei Cas, que por momentos parece desistir más enfáticamente que los autores anteriores de la vigencia de la noción de ‘raros’, sin terminar de acceder a ello la percibe como elemento de cabida prevista, que funciona como “disonancia en la Biblioteca de la nación que precede a la existencia del autor y de la escritura que diverge con respecto a contenidos, perspectivas y valores seleccionados para constituir la” (2010: 36).

No le faltan razones a Blas Rivadeneira cuando reclama que los planteos de Rama sean situados en contexto, básicamente porque confirma que muchos posicionamientos críticos, entre los que se cuentan los de Giraldi Dei Cas y Blixen, “tienden a problematizar el uso del término, pero pocos se han detenido a desmontarlo completamente volviendo al momento de su enunciación” (Rivadeneira, 2016: 39), por lo que dirige sus reflexiones finales al sentido de funcionalidad política de la categoría:

La recurrencia a lo onírico y lo fantástico, la ruptura de la lógica causal y de las pretensiones miméticas, más que características son recursos para expresar un pasaje a la acción: la de cuestionar la realidad existente y pasar a crear realidades alternativas mediante el ejercicio imaginativo [...] El uso del concepto de raro solo tiene el sentido que le dio Rama si nos remitimos al momento de enunciación original: la idea de plantear el surgimiento de una nueva etapa cultural emparentada a la transformación radical de la sociedad (2016: 146-153).

El mérito de Rivadeneira radica en el retorno al momento de enunciación, para examinar las condiciones concretas de un sujeto construido desde las mismas, con el centro en la agudización de una crisis política cuyo momento eclíptico tendrá lugar unos tres años después de la publicación del volumen de 1966. Aunque sus atinadas observaciones introducen un eje necesario, si se limitara el sentido de la enunciación exclusivamente a la esfera de ese eje político, estaríamos descono-

ciendo dentro de las condiciones de enunciación la activación de instancias de autonomía relativa en el campo literario (ideas teóricas sobre tradiciones realistas y funciones de lo fantástico, opciones estéticas en relación con el ejercicio crítico dominante de la generación del 45 en Uruguay, valoración del surrealismo como vanguardia emancipadora, etc.).

5. Los raros después de Rama: fuerza, memoria y desvanecimiento

El acto de retomar la cuestión de los raros propone a la fecha desafíos que no son los mismos que los planteados por Ángel Rama, quien recurre a una categoría doblemente negativa: ante los realismos y ante la literatura fantástica argentina del grupo Sur. Esta queda comprendida en varias oposiciones simultáneas, tales como realismo/no realismo, sólito/insólito, centralidad/marginalidad (o centricidad/exocentricidad), norma/desvío, normal/anormal, mimesis/poesis, codificado/no codificado, y aun de otras de signo más equívoco, tales como realidad refleja/realidad imaginada, o pensado hacia dentro de la crisis realista, fantástica/fantasmagórica. Aunque este juego de oposiciones pueda inducirnos a un malestar originado en dicotomías de apariencia insoluble, no es más que el momento negativo que configura, a su vez, su propia afirmación de estabilidad. La disgregación de esta posibilidad de visualizar, todavía, una confrontación dialéctica, de concebirla y movilizarla como negación, podrá llegar a su fin, cuando esa oposición arribe a nuevas síntesis.

Lo raro de los raros, formulado con referencia a los realismos hegemónicos, mantiene fuerza de acontecimiento irrepetible y aurático, en el sentido benjaminiano, de una melancolía del aura perdida que resiste la reproducción: lo raro exhibe de continuo la compulsa de un origen que es un corte único, y por ello la figuración de un inimitable, de un irreproducible.⁴ Pero también refuta su autocomprensión en

⁴ En su ensayo fundamental, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de 1936, Walter Benjamin introduce el sugestivo concepto de “aura” como el contorno luminoso de origen que la reproducción de la obra de arte anula. Para Benjamin, “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” y ello es así “precisamente porque la autenticidad no

términos de desvío de la norma, porque en verdad propone la superación de la lógica de norma y desvío: el destino de lo raro es su disolución tras un realismo emancipado de sus propios límites.

Pero persiste la pregunta: ¿aún hay espacio para la negación? ¿O es que el mundo globalizado la disuelve continuamente mediante una operación sumativa, en que aquello que está destinado a negar se convierte en sumando y colaboración, condenando la negación a una inmovilidad forzada? En la globalización del capital “la negatividad de lo completamente distinto cede a la positividad de lo igual, de lo *otro que es igual*” (cursivas en el original) (Byung-Chul Han, 2019: 39), dentro de una sociedad cuya actual característica (es) “la eliminación de toda negatividad”, porque “todo se pulimenta y satina”, incluida la comunicación, “hasta convertirla en un intercambio de complacencias” (2019: 43).

La noción de ‘raros’ guarda una memoria intensa determinada, precisamente, por la potencia productiva de la negación, como si esa tensión negativa fuera una suerte de buena conciencia adorniana, en que la extrañeza de lo raro no es más que la metonimia intensificada de la negatividad general del arte. Es la memoria del valor de la diferencia ante la presión repetitiva de la reproducción. La rareza es ante todo suspensión, es decir forma negadora de la repetición; mientras que los realismos, con todos sus brillos, son performances heterogéneas de esa lógica. No debe olvidarse que la reproducción de un mundo mediante configuraciones semióticas orientadas distintamente a la reproducción de las imágenes de “realidad”, desde los grandes realismos decimonónicos a los del siglo XX, se ha convertido en constante histórica de sus poéticas.

Fredric Jameson recuerda con justeza la función originalmente desmitificadora del realismo:

es susceptible de que se la reproduzca” (1994: 21), por lo que “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta” (22). Para el caso que nos ocupa, he tomado, sin rebajar la compleja diversidad de los realismos, la fuerza reproductora de imágenes de la realidad mundana, ante las cuales el emergente de los raros refuta, con su giro disruptivo, aquellas modalizaciones “fotográficas” que impiden un realismo expansivo, capaz de desplegar la profusión de subjetividad en un objeto “sin orillas”.

El realismo como forma (o modo) está históricamente asociado, particularmente para quienes entienden *El Quijote* como la primera novela (moderna o realista), con la función de la desmitificación. Esa función puede adoptar muchas formas, en ese caso fundacional la de socavar el género de los «libros de caballerías», junto con el uso de sus valores idealizantes, para poner en primer plano las características de la realidad social que no pueden asumir (Jameson, 2018: 9).

Es verdaderamente significativa la observación de Jameson, en la medida en que recupera de la historia la función histórica del realismo: desmitificar la realidad mistificada, para entonces reponer la realidad social escamoteada. En cuanto a los raros, han de ser pensados como negación crítica del freno cada vez más acusado de la función desmitificadora. Negación de la negación, los raros desmitifican al realismo en un período concreto de su trayecto histórico. Ahora bien, no podremos sostener que esta instancia represente la disolución de 'lo raro' sino, por el contrario, su momento de mayor fuerza, cuando impugna en nombre de otro realismo las barreras ideológicas del realismo hegemónico.

Sin embargo, al reencontrarnos con esa potencia de negación y proyectarla como posibilidad sobre el presente, advertimos que la fuerza se ha debilitado. ¿Acaso la negación ha devenido, producto de múltiples mediaciones, en afirmación? A lo mejor la respuesta es, en dos niveles, sí y no. En primer lugar, sí, porque 'lo raro', que es el lugar en el que se despliegan figuraciones insólitas, reveladoras de una dimensión oclusa de lo real, se ha integrado a ficciones narrativas producidas en el flujo mimético de diversas tradiciones realistas. En segundo lugar, no, porque esa misma integración conserva la memoria activa de una negatividad crítica particular, proyectada ahora como enclave de resistencia en el marco de la referida negatividad general del arte planteada por Theodor Adorno hacia 1969.

Entre otras cosas, esto último significa que la relación de disidencia con los realismos desde la que Ángel Rama funda dicha categoría posee en aquellos días una estabilidad negativa que, precisamente, hoy en día se ha perdido porque se ha transformado: un conjunto extenso y abigarrado de ficciones narrativas que crean mundos con figuraciones insólitas y de lo extraño se integran junto a otras figuraciones de las tradiciones realistas. En cierto modo, los planteos de Garaudy y Della

Volpe, seguidos por Rama, parecen confirmarse en el plano de la transformación de los realismos, aunque no necesariamente en el de las significaciones concretas del actual estado de la globalización. A la fecha, la hegemonía del capitalismo digital condiciona todos los discursos tras la manipulación de las subjetividades. Ante ello, la construcción de espacios de autonomía ofrece relevancia, en lo que se podrá entender como una batalla discursiva por la subjetividad, dentro de la que las letras tienen una palabra productiva y crítica por decir. Cuando “lo raro” y sus sinonimias se desplazan en el seno de ficciones que parecen sostenidas en la lógica de la repetición, ni unos ni otras se dejan homologar por esa lógica. Lo que se genera es otro espacio de indistinciones, que implica la probabilidad de un salto cualitativo en el orden de un nuevo estatuto mimético que no depende de las oposiciones postuladas por Ángel Rama. Aun sin apostar a una evaluación, bien podemos sostener que en el seno del capitalismo global es un conjunto nuevo de la producción literaria el que queda implicado en la referida batalla con sus múltiples formas. De ese modo, las mimesis que responden a esas tensiones de desborde de las “viejas formas” y de sus memorias, revelan, sino un mundo ya sin “aura”, pero capaz de generar un impacto que podría reclamarla en otro sentido, tal como se puede experimentar, en Argentina, en ficciones narrativas como las de Sergio Bizzio, Mariana Enríquez, Samantha Schweblin o Federico Falco, o en Uruguay con las narrativas de Fernanda Trías y Daniel Mella, entre otras. El desvanecimiento del aura a cargo de la potencia tantas veces insólita de mundos ficcionales posauráticos, contiene nuevos modos de la memoria así como la proyección de una excepcionalidad ya desenfanzada en relación con los realismos. Ahora, estos han sido fagocitados por ese mismo estado de excepción continuo, que no se autosubraya mientras despliega todas las absorciones: el realismo ya no es una categoría oposicional sino el fantasma interferido, desautorizado y a la vez recuperado por prácticas miméticas que lo integran y proyectan desde sus restos, no desde el triunfo de la razón burguesa que otrora pudiera atribuírsele con justicia, aquella vieja conquista.

Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo (1987). “La década del veinte. Vanguardia y Batllismo. El intelectual y el Estado”. *Vida y Cultura en el Río de la Plata*. AAVV. Montevideo: Universidad de la República, pp. 90-115.
- Achugar, Hugo (2010). “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas”. *Raros uruguayos. Nuevas miradas. Cahiers de LI.RI.CO.* 5, pp. 17-28.
- Adorno, Theodor ([1970] 2005). *Teoría Estética. Obra Completa, 7*. Madrid: Akal.
- Benítez Pezzolano, Hebert (2014). “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”. Montevideo, [sic] *Revista literaria de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*. IV/10, pp. 8-13.
- Benjamin, Walter ([1936]1994). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta.
- Blixen, Carina (2010). “Variaciones sobre lo raro”. *Raros uruguayos. Nuevas miradas. Cahiers de LI.RI.CO.* 5, pp. 55-72.
- Borges, J.L.; Ocampo, S.; Bioy Casares, A. ([1940] 1965). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Garaudy, Roger (1964): *Hacia un realismo sin fronteras. Picasso-Saint-John Perse-Kafka*. Buenos Aires: Lautaro.
- Giraldi Dei Cas, Norah (2010). “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”. *Raros uruguayos. Nuevas miradas. Cahiers de LI.RI.CO.* 5, pp. 29-53.
- Jameson, Fredric (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.
- Jitrik, Noé (ed.) (1996). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Litvan, Valentina; Uriarte, Javier (eds.) (2010). *Raros uruguayos. Nuevas miradas. Cahiers de LI.RI.CO.*, 5.
- Lukács, Georg ([1958] 1984). *Significación actual del realismo crítico*. México DF: Era.
- Marx, Karl ([1867] 2012). “El proceso de producción del capital”. *El capital*. Tomo I, Vol. 1, Libro primero. México DF: Siglo XXI.
- Montoya Juárez, Jesús (2013). “El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa”. *Revista de Estudios Filológicos* 24. <https://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm> [Consulta el 18/09/2020].
- Rama, Ángel (1964). “Lukács discutido”. *Marcha*. 1214, 17/7, p. 31.
- Rama, Ángel (1964b). “Crítica marxista. G. Lukács y Galvano Della Volpe”. *Marcha*. 1213, 10/7, p. 30.
- Rama, Ángel (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- Rama, Ángel (1966). “Raros y malditos en la literatura uruguaya”. *Marcha*. 1319, 2/9, p.

Rivadeneira, Blas (2016). *Más allá del centro y la periferia. Mario Levrero: una estética del raro*. San Miguel de Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.