



CRÍTICA ANFIBIA: TRÁNSITOS EDITORIALES DE LA CRÍTICA LITERARIA ANTE LAS FRONTERAS DE LA POST-AUTONOMÍA

Lucía Tennina

Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires/CONICET
E-mail: luciatennina@gmail.com

RESUMEN

En este artículo me interesa pensar particularmente sobre aquellas acciones que en los últimos años se concentraron en el esfuerzo crítico de estudiar producciones literarias excluidas de las concepciones hegemónicas en función de desestabilizar, desde su fuerza disruptora, el canon establecido y que transitaron por ámbitos ajenos al suyo para profundizar sus objetivos y ampliar los campos de análisis. Particularmente, se trata de experiencias críticas que proyectaron sus análisis al campo de la edición, la industria del libro y la traducción, sin dejar de reconocerse en todo momento dentro del campo profesional de la crítica. En este sentido, resulta esclarecedor pensar a ese conjunto de agentes como “críticos anfibios”, tomando como base la definición de Maristella Svampa respecto de la figura del intelectual-investigador anfibio. El eje del análisis de este artículo considera experiencias críticas en torno a un objeto en particular que sacudió la arena literaria brasileña en los últimos quince años: la literatura producida por escritores oriundos de los barrios periféricos o favelas de diversas ciudades de Brasil, principalmente de São Paulo. Se analizan así las trayectorias críticas alrededor de ese objeto de Regina Dalcastagnè, Heloísa Buarque de Hollanda y mi propia trayectoria también, haciendo uso de la primera persona como respuesta a la regla objetivadora del saber académico que disfraza así su falsa universalidad.

Palabras clave: crítica literaria, edición, canon, literatura marginal, transdisciplina.

RESUMO

Neste artigo interessa-me pensar particularmente sobre aquelas ações que nos últimos anos concentraram-se no esforço crítico de estudar produções literárias excluídas das concepções hegemónicas em função de desestabilizar, desde a sua força disruptora, o cânone estabelecido e que transitaram por âmbitos alheios para aprofundar seus objetivos e ampliar os campos de análise. Particularmente, trata-se de experiências críticas que projetaram suas análises ao campo da edição, a indústria do livro e a tradução, sem deixar de se reconhecer em todo momento dentro do campo profissional da crítica. Neste sentido, resulta esclarecedor pensar esse conjunto de agentes como “críticos anfíbios”, considerando a definição de Maristella Svampa a respeito da figura do intelectual-pesquisador anfíbio. O eixo da análise deste artigo considera experiências críticas em torno a um objeto em particular que

sacudiu a areia literária brasileira nos últimos quinze anos: a literatura produzida por escritores oriundos dos bairros periféricos ou favelas de diversas cidades do Brasil, principalmente São Paulo. Analizam-se então as trajetórias críticas de Regina Dalcastagnè, Heloísa Buarque de Hollanda e a minha própria trajetória também, fazendo uso da primeira pessoa como reposta à regra objetivadora do saber académico que disfarça no impessoal uma falsa objetividade.

Palavras-chave: crítica literaria, edición, canon, literatura marginal, transdisciplina.

El lugar de la crítica literaria académica en el campo de lo social suele ser bastante incierto. Se cree, a primera vista, que su papel está directamente ligado a la discusión sobre el valor y que su rol apunta a administrar lo que puede ser considerado literario y lo que no. Efectivamente, a diferencia de los años 60 y 70, cuando la crítica literaria se posicionaba como una práctica social, a partir de los años 80, quizás como respuesta a la sobreideologización de aquellos años, el papel del crítico literario se fue consolidando profesionalmente desde una superespecialización y la adopción de un perfil abstencionista en materia de compromiso intelectual. La crítica, entonces, se fue ajustando a una serie de preguntas en función de un paradigma de cierta idea de literatura y, en este sentido, su actividad se volvió un órgano regulador que dice operar en nombre de la estética. Esta tecnificación del quehacer del crítico lo volvió hermético y francamente jeroglífico, perdiendo así su impacto sobre los otros campos y sobre el público lector. Además, las producciones de la crítica literaria académica se fueron volviendo profundamente autorreferenciales y repetitivas, hecho que se tradujo en una reducción radical del disenso. El paradigma de lo literario desde el punto de vista de la crítica se propaga desde una suerte de inercia entre sus pares al punto tal de que aquellos libros excluidos ni siquiera son leídos, como es el caso extremo de Paulo Coelho. ¿Cuántos de los críticos literarios que miran con mala cara a quien se dice lector de ese escritor brasileño han leído efectivamente su obra? No hay dudas de que la mayoría no la leyó.

De todos modos, paralelamente a esta institucionalización de la crítica, existen trabajos profundos en relación con el cuestionamiento este estado de apatía que se manifiestan desde dimensiones casi performáticas, dado que no solamente se

desarrollan en las publicaciones en revistas especializadas, sino que se proyectan a otros campos de acción, y se traducen en una auto-reflexión sobre su auto-discurso. “A arte da performance supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas” (Klinger, 2007: 56). Estas manifestaciones críticas parten, de hecho, de la asunción de la primera persona, respuesta, sin dudas, a la regla objetivadora del saber académico que disfraza así una pretensión de validez y legitimidad. Además, este conjunto de acciones críticas explicitan sus reflexiones respecto de su papel en relación con la oferta de productos simbólicos para repensar la idea de literatura.

El corpus crítico que se encuadra en esta línea no es homogéneo, sino que hay varios caminos que podrían trazarse para definir estos posicionamientos. En este artículo me interesa pensar particularmente en aquellas acciones que en los últimos años se concentraron en el esfuerzo crítico de explorar producciones literarias excluidas de las concepciones hegemónicas en función de desestabilizar, desde su fuerza disruptora, el canon establecido y que transitaron por ámbitos ajenos al suyo en función de profundizar sus objetivos y ampliar los campos de análisis. Particularmente, se trata de experiencias críticas que proyectaron sus análisis al campo de la edición, la industria del libro y la traducción, sin dejar de reconocerse en todo momento dentro del campo profesional de la crítica. En este sentido, resulta esclarecedor pensar a ese conjunto de agentes como “críticos anfibios”, tomando como base la definición de Maritella Svampa respecto de la figura del intelectual-investigador anfibio: “el intelectual-investigador como anfibio, a saber, una figura capaz de habitar y recorrer varios mundos, y desarrollar, por ende, una mayor comprensión y reflexividad sobre las diferentes realidades sociales y sobre sí mismo. Así, a la manera de esos vertebrados que poseen la capacidad de vivir en ambientes diferentes, sin cambiar por ello su naturaleza (...)” (2008: 14). Esta figura, de acuerdo con Svampa, es la figura capaz de integrar los modelos aparentemente opuestos de intelectuales: el que se pretende objetivo y abstencionista y el comprometido y militante.

En este artículo tomaré como eje de análisis experiencias críticas en torno a un objeto en particular que sacudió la arena literaria brasileña en los últimos quince años: la literatura producida por escritores oriundos de los barrios periféricos o favelas de diversas ciudades de Brasil, principalmente de São Paulo (Tennina, 2017). Estas producciones suelen ser directamente ignoradas por la crítica académica en general, incluso aquella que levanta la bandera de la “post-autonomía” y que afirma que ya no es posible hablar de “campo literario”, dado que la literatura del presente rompe o realiza una operación de vaciamiento de sus elementos definitorios (como el objeto libro, la letra escrita, las ideas de ficción, de género, de autor e incluso de sentido). El conjunto de críticos brasileños o brasileñistas que piensan desde esas coordenadas a la literatura contemporánea, insistiendo en que estas producciones dialogan directamente con a hora histórica, excluyen drásticamente del corpus de análisis a la denominada “literatura marginal” de manera silenciada, como si no existiera, o de manera prejuiciosa, clasificando esas producciones como estéticamente pobres, con un “valor meramente documental” (Sussekind, 2005: 12) y con una “importância literária mínima” (Scholhammer, 2009: 99). Evidentemente, existe un límite para pensar la ausencia de límite del campo literario y es el no ir más allá de un corpus homogéneo de escritores que responden a las coordenadas de representación letradocéntrica respecto del mundo literario. De esta forma, retorna con fuerza la idea de campo literario, en la medida en que, como la plantea Pierre Bourdieu, un campo es un espacio de luchas entre los diferentes agentes que ocupan diversas posiciones. “El campo de producción cultural es sede de luchas que, a través de la imposición de la definición dominante de escritor, tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor” (2005: 332). La invisibilidad de una serie de producciones literarias y el reconocimiento de otra serie por parte de la crítica literaria habla de un *habitus* que gobierna la lógica de un campo determinado, que es producto de un sistema de esquemas de percepción y de apreciación asociados a las prácticas de lectura y escritura y no a las del mundo de la oralidad. Frente a esta limitación sensible de la crítica, resulta de interés analizar las estrategias de algunas críticas literarias para abrir el juego literario a otras voces y trayectorias.

LA CRÍTICA LITERARIA COMO EDITORA

Uno de los nombres que más destaque han tenido en este sentido es el de Regina Dalcastagnè, profesora de literatura brasileña de la UNB y coordinadora del Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea del la Universidad de Brasilia. Dalcastagnè, para abordar críticamente la literatura marginal-periférica brasileña, se volvió una crítica anfibia que transita por la sociología de la literatura, por el mundo editorial y por la gestión académica. En principio, para dar cuenta del estado de la cuestión de la crítica brasileñista, no se basa en supuestos, sino que asume una metodología cuantitativa, inusual en nuestro campo, llevando a cabo investigaciones estadísticas que involucran cuadros, números y porcentajes. Ligada a un mapeo de los periódicos universitarios más importantes, en una investigación que llevó a cabo entre 2017 y 2018, “buscou identificar quais as correntes mais presentes, os autores de referência e as obras citadas em alguns dos periódicos mais representativos da área nos últimos 15 anos.” (2018: 200). Así, reunió 4 revistas de diferentes regiones de Brasil evaluadas con el máximo puntaje por el órgano regulador de revistas académicas y llevó a cabo un recabamiento de datos duros, entre ellos cuáles eran los autores más trabajados. Y, las conclusiones a las que llegó son contundentes. Por un lado, constató la dependencia del corpus de análisis crítico al canon establecido: “os nomes preferidos dos estudos literários brasileiros: Guimarães Rosa (com 121 textos), Machado de Assis (com 108), Carlos Drummond de Andrade (com 51), Antonio Candido (também com 51), Clarice Lispector (com 47) e Mário de Andrade (com 39).” (p.204-205)” (2018: 204-205). Por otro lado, constató la mirada antropológica más que estética ante el fenómeno de la literatura marginal: “Alguns autores parecem ser entendidos como “grandes demais” para dividir a análise com outros, enquanto nomes da literatura marginal, como Ferréz e Paulo Lins, além da própria Carolina Maria de Jesus, costumam ser discutidos em grupo, em textos panorâmicos.”(2018: 205).

Dalcastagnè trabaja desde una metodología que nos remite a la producción de Franco Moretti y su literatura mundial en la medida en que asume como punto de

partida de sus estudios una lectura distante en base a una serie literaria (Dalcastagnè, 2012) o, en este caso puntual, una serie de textos críticos. Dice Moretti al respecto:

(...) el problema con la lectura cercana (...) es que requiere necesariamente un canon minúsculo. Por muy inconsciente e invisible que sea hoy esta premisa, no deja de ser férrea: uno invierte tanto esfuerzo en textos individuales *sólo* si piensa que son muy pocos los que valen la pena. De lo contrario, no se entiende. Y si queremos ver qué hay más allá del canon (y la literatura mundial tiene que hacerlo, por supuesto: ¡Sería absurdo que no lo hiciera!), la lectura cercana no servirá (...) ya sabemos leer textos, ahora tenemos que aprender a no leerlos. Lectura distante, donde la distancia, cabe repetir, *es una condición del conocimiento*; es lo que permite colocar el foco en unidades mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto (Moretti, 2015: 63)

Si pensamos desde esta perspectiva el análisis de Dalcastagnè, lo que evidencia es, en términos de Moretti, el “matadero” de la literatura, es decir la alta selectividad y la eliminación de la mayoría de las obras de ficción en visiones posteriores y retrospectivas sobre y desde la historia de la literatura. De todos modos, ese matadero no se guía por lo que Moretti denomina “la forma” sino que lo que desplaza a algunos y coloniza el canon es algo que es anterior a la forma: es lo que Bourdieu sintetiza como *habitus*. Se trata de escritores que, sin formar propiamente un grupo, están muy próximos por su trayectoria social, lo que los hace pertenecer, incluso antes de querer ser escritores, al universo de los posibles. Ante esta constatación, Dalcastagnè afirma la importancia de la crítica universitaria para repensar el canon, como ya lo había expresado con claridad unos años antes: “O peso da crítica universitária é visível na definição e redefinição do cânone passado, mas é ainda mais crucial no que diz respeito à produção literária contemporânea. Para obras que ainda não possuem um lastro de crítica e camadas de interpretações acumuladas, a atenção oferecida pelos acadêmicos representa um capital importante.” (2012, p.196). La crítica literaria, desde su punto de vista, debe considerar de manera consciente la inclusión de obras desconocidas o silenciadas.

Así, paralelamente a esta circulación anfibia por el mundo de las estadísticas, Dalcastagnè se preocupa por el análisis literario de obras sin fortuna crítica en función de ofrecer categorías de percepción y de valoración que o consoliden o reconfiguren lo que se entiende por literatura y de ampliar la oferta de productos simbólicos. Pero

la opción que toma para el análisis se vuelve, también, estratégica, porque no considera aisladamente los textos excluidos, reforzando en cierta medida ese mismo aislamiento, sino que el criterio metodológico que asume consiste en pensar las producciones actuales a partir de un corpus en el que no solamente considera autores que responden a lo que ella llama “norma culta” sino también autores “disonantes”:

Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de nomes consagrados, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em lugar de relegá-la ao limbo de “testemunha” e “documento”, significa aceitar como legítima a sua dicção, que é capaz de criar compromisso e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite” (2012: 13)

Esta maniobra tiene que ver, según la autora, con la búsqueda de desestructurar una definición dominante de literatura ligada al manejo de determinadas formas de expresión en detrimento de otras que no responden a dichas reglas. “A valorização sistemáticamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz com da manifestação literária o privilégio de um grupo social” (p. 20), dice la autora. Se trata, en definitiva, de un proyecto que examina los límites del trabajo del crítico y, desde ahí, pretende rediseñar los modos de percepción del valor estético.

Esta operación que se plasma en el libro *Literatura brasileira contemporânea. Um território contestado* (2012), la viene llevando a cabo también en las instancias de discusión de la crítica académica, como congresos y en ediciones de libros especializados, otros ámbitos donde esta crítica se vuelve anfibia. Es común encontrar, de hecho, en los programas de los eventos montados por Dalcastagnè y en los índices de los libros que organiza, intelectuales que también son escritores de las periferias, dialogando al lado de profesores provenientes de las más prestigiosas universidades del mundo. En todos sus encuentros junto a los elegantes (o bohemios) profesores hay algún conferencista que lleva una gorra con visera de acuerdo con la moda del hip hop, como en el “V colóquio internacional sobre literatura brasileira contemporânea: territórios, comunidades e lugares do literário” (realizado en Buenos Aires en la Universidad Nacional de San Martín en 2014) donde fue invitado el escritor Michel Yakini, referente de la literatura marginal, como conferencista junto a la propia



Dalcastagnè. En 2017, incluso, durante las II Jornada de Crítica Literária: Ecocríticas: Estados de Natureza, promovidas por el Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, se pudo ver en la mesa “Literatura e direitos indígenas” al escritor Álvaro Tukano vestido con altas plumas en la cabeza mientras ofrecía su conferencia en un ambiente extremadamente académico. En 2015, por otro lado, la crítica literaria brasiliense organizó también en la UNB unas Jornadas de Autoría Negra, invitando a debatir al lado de los alumnos a muchísimos escritores y escritoras negras la mayoría de los cuales son dejados de lado en los programas de estudio de las carreras de literatura de Brasil.

Cada uno de los encuentros que Dalcastagnè organiza se vuelven, luego, libros publicados generalmente por una única editorial, que en un primer momento fue la Editorial Horizonte, de Rio de Janeiro, y hoy en día es la editorial Zouk, de Porto Alegre, como una apuesta a abrir un espacio más de accionar crítico. Con la editorial Zouk hoy en día generó un fuerte lazo de lealtad al punto tal que desde el 2015 dirige la colección Estudos de Literatura Contemporânea, que ya cuenta con nueve libros publicados, firmados todos por ella o por miembros del grupo de estudios que coordina.

En 2017, además, montó al editorial Carolina, que lleva el nombre de la primera escritora negra de una favela, Carolina Maria de Jesus, cuya carta de presentación es un fragmento de la obra *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, publicado en 1960. Ediciones Carolina es una editorial de producciones académicas que tiene como editora a Regina Dalcastagnè. Es claramente un homenaje a esa escritora que es reposicionada en un medio académico entre análisis literarios de la más alta calidad. Este gesto de democratización se extiende, a su vez, a la accesibilidad de los libros en términos de compra y de adquisición de los ejemplares:

Em comemoração aos seus 20 anos, o Grupo de Estudos em Literatura Contemporânea, da Universidade de Brasília, lança as *Edições Carolina*, que pretendem reunir trabalhos de crítica literária e sobre a vida cultural contemporânea. Sem fins lucrativos, e concebida como uma homenagem a Carolina Maria de Jesus, a editora tem como objetivo principal dar visibilidade a estudos que ajudem a refletir sobre o momento atual, seja a partir da literatura, seja a partir de outras práticas culturais. Os livros serão disponibilizados por um preço simbólico, exclusivamente em formato digital, pela Amazon.¹

Como queda claro, Dalcastagnè lleva a cabo una operación crítica que no solamente se centra en la producción estrictamente enfocada en el análisis de los textos, sino que se expande a los encuentros académicos y la producción editorial. Se trata de un abordaje activo y político (en un sentido rancièriano, esto, es en tanto reconfiguración de los marcos sensibles del orden “natural”) de una problemática que afecta con diferentes potencialidades a toda la comunidad de los críticos literarios del Brasil del presente. De lo que se trata es de que esos críticos se encuentren (a veces bruscamente) implicados en la convivencia (y por qué no, tensión) entre dos concepciones de lo literario.

LA CRÍTICA LITERARIA Y EL OBJETO LIBRO

Heloísa Buarque de Hollanda es otro nombre que nos permite explorar esta figura de crítica anfibia ligada al mundo editorial. El primer trabajo a tomar en cuenta en este sentido es la antología *26 poetas hoje*, organizada por la crítica brasileña en 1976 y publicada por la editorial carioca Aeroplano. Tres años antes de la defensa de su tesis de doctorado, donde trabajaría sobre los denominados “poetas marginales” de los años 60 y 70 (marginales en este caso no por su origen social, sino por los modos de producción y circulación de sus textos), Buarque de Hollanda preparó el terreno para la recepción crítica de su trabajo reuniendo a los y las poetas de su corpus en una antología que tuvo un éxito rotundo tanto en los medios como en el ámbito académico. El libro se gestó bajo la propuesta de llevar a cabo una “reunião de resultados significativos de uma poesia que se anuncia com grande força e que reunida se oferece a uma reflexão crítica” (1976, p.10), es decir que por detrás de este trabajo editorial había un doble gesto. Por un lado, el de hacer llegar al público lector ni bohemio ni carioca un conjunto de poetas mayormente desconocidos que principalmente circulaban de mano en mano con tiradas muy pequeñas. Por el otro, el gesto que ella asume como ligado a la crítica literaria, de montar un mapeo generacional que pudiera dar cuenta de un nuevo momento de la literatura brasileña, en términos de Antonio Candido. La organización de la antología, en este caso, es pensada como una forma más de hacer crítica literaria.



Desde comienzos del año 2000, Buarque de Hollanda empezó a direccionar su mirada hacia la literatura marginal del siglo XXI, esto es, las producciones de los escritores de las periferias de las grandes urbes brasileñas, pero frente a ellos la operación crítica por la que opta es absolutamente diferente a la que llevó a cabo con la poesía marginal. Mientras que en relación con la generación mimeógrafo no solo orientó la mirada crítica con el prólogo de *26 poetas hoje* al que enseguida se sumaría su tesis de doctorado, casi no hay artículos de su autoría en relación con la literatura marginal. La “reflexión crítica” frente a estas nuevas producciones apuntó a lo que ella definió como “dar voz a quienes no tienen voz” (Revista Raiz, 12-09-08). Este programa crítico se desdobló en múltiples prácticas por las que esta crítica anfibia se movió.

Un ejemplo fundamental que pasaré a analizar en profundidad es la colección *Tramas Urbanas*, de la editorial Aeroplano, que Buarque de Hollanda dirigió entre los años 2007 y 2016. Esta colección partía de la directriz de que los propios artistas periféricos hablaran de sus producciones y contaran sus historias de vida. Se trata, pensándolo desde una línea foucaultiana, como un acto de crítica política, que se niega a hablar por ellos y a caer en la trampa de la representación (Foucault, 1980: 71). Algunos de los títulos que se publicaron durante ese período son *Poesia Revoltada*, de Ecio Salles (2007), *Cooperifa. Antropofagia periférica*, de Sérgio Vaz (2008), *Vozes marginais na literatura*, de Érica Peçanha de Nascimento (2009), *Guia afetivo da periferia*, de Marcus Vinícius Fautini (2009), *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*, de Allan da Rosa (2013). ¿Cómo es posible pensar que luego de este doble corrimiento, el de pasar a dirigir una colección y el de no escribir ninguna palabra de presentación de los libros, aún sigue habiendo una operación propia de la crítica literaria? Sin dudas la hay, hay un direccionamiento conceptual y analítico en relación con los escritos marginales desde otras dimensiones más allá de la palabra, esto es, en el propio objeto libro.

En primer lugar, los libros de la colección *Tramas urbanas* firmados por escritores de la periferia no presentan poemas o textos literarios, sino que cuentan la historia de cada uno de ellos. El recorte de esta colección no consiste en un espacio de experimentación, sino que apunta a la presentación de historias particulares que



dan cuenta de un universo colectivo, presentado como representable y con un sistema de significación complejo y propio. Se trata de una decisión que instala un punto de vista frente a los escritos periféricos: la condición de reciprocidad entre dichas producciones y un relato biográfico ligado al contexto, relato que, a su vez, funciona como eje desde el cual se narra. La historia de vida en Tramas Urbanas consiste, además, en un largo relato cargado de información, de explicaciones y de fotografías, que para un habitante de las periferias resultarían redundantes, pero para un lector no nativo aportan a la comprensión de ese espacio. En el caso de la colección en cuestión, entonces, el foco de interés desde el cual se hace pública la cultura de la periferia, es su misma condición de “periférica”. Vale recordar en este punto, como nota de color, que la palabra “interés” deriva de una construcción impersonal latina *inter est*, que significa “es diferente”. Y en este caso es la diferencia en lo que hace a la experiencia urbana lo que se vuelve un valor instrumental para la editorial existencia de esta colección.

De todos modos, pareciera no haber pretensión alguna de proponer una imagen homogénea, sin pliegues ni superposiciones. Tampoco hay intención de señalar imágenes que pretendan documentar, es decir, mostrar una verdad, de ahí que las fotografías no mantengan su color original y que en su mayoría se muestren pixeladas. La propuesta de las tapas parece adelantar, más bien, una idea de periferia en tanto forma de elementos superpuestos y en diálogo.

Es interesante pensar también en el primer logo de la colección -que se utilizó en los primeros diez números-, una especie de tejido que remite directamente a la palabra “Tramas” y no a la idea de “periferia” ni tampoco de “arte” o “cultura”. El nombre de la colección y su logo nos abren al universo polisémico de la idea de “trama” que, en principio, se puede pensar en la idea de artesanía, es decir, un producto hecho a mano que, parafraseando a Benjamin, está marcado por las huellas de los dedos de quien lo crea. “Tramas”, o, en español, “tejido” apunta a la relación entre el artesano y el objeto que trabaja, en consonancia con la reciprocidad historia de vida-escritura. La palabra tejido remite, a su vez, al trabajo por medio de un material en crudo, vinculado directamente a las afirmaciones de los periféricos respecto de los materiales de sus producciones, como el habla de la calle en el caso de los escritores.

Por ejemplo, dice el rapper Mano Brown en la contratapa del libro de Sergio Vaz: “Sergio Vaz é um cara diferenciado, um cara que trabalha na arte de garimpar matéria prima na quebrada: o ser humano e seus pensamentos. Ele usa como arma e instrumento, a humildade do malandro e a inteligência, no momento certo e na hora certa.”. Tejido, entonces, como esa materia prima no mediada ni presentada como objeto de consumo. Esta frase de Mano Brown apunta a otro significado de “tramas”: a la idea de “conspiración”, es decir, de la unión de un grupo contra otro. Este aspecto resulta un punto fundamental, en tanto señala un elemento propio de los movimientos culturales de la periferia, el de la violencia asumida a través de la palabra. Finalmente, la palabra “trama”, según el diccionario, significa “relatos”, contextualizados en este caso en la “urbe”, y no en la periferia: llamativamente el adjetivo es “urbanas” y no “periféricas”, por lo que la atención se centra en los significados de rapidez, movimiento. Así, “tramas urbanas” abre también la idea de formaciones móviles y dificultosamente fosilizables, de ahí que no sea la palabra “historias” la que da nombre a la colección, que remitiría a cierto ordenamiento.

Por otro lado, en cuanto atendemos, por ejemplo, a los nombres de los autores que conforman el catálogo, se puede ver que algunos de los que firman los libros no son de la periferia, sino que son artistas o académicos de origen social medio. La referencia a la periferia se propone, en este sentido, a partir de un diálogo entre voces de sujetos con vinculaciones diferentes en relación con ese lugar. El ejemplo más claro es el libro *Vigário Geral* (2008), escrito en conjunto por una historiadora de clase media, Maria Paula Araújo, y un literato oriundo de un suburbio carioca y coordinador cultural del movimiento Afro Reagge, Ecio Salles. No se trata, de todos modos, de una nivelación absoluta de las voces. Esto se puede comprender si prestamos atención a la reseña que tiene cada contratapa, en la que escriben rappers o escritores periféricos cuando se trata de autores del mismo origen, pero cuando no, como en el caso de *Cidade Ocupada* (2007) -libro escrito por un artista de clase media, Ericson Pires- quien reseña el libro es una reconocida voz de la academia ligada al cine y a las artes visuales, Ivana Bentes. En este sentido, se puede inferir que, si bien *Tramas Urbanas* remite a un diálogo entre periferia-academia, a diferencia del posicionamiento de



Regina Dalcastagnè que analicé anteriormente, reconoce las agencias desde las que cada una de las voces se formó y actúa.

En síntesis, la colección Tramas Urbanas resulta ser un posicionamiento crítico desde donde se piensan las producciones literarias de las periferias y los propios conceptos de periferia y cultura, pero ya no en un texto explicativo sino en los elementos estructurales del objeto libro, como el diseño, los logos, el título de la colección y el catálogo.

LA CRÍTICA LITERARIA COMO TRADUCTORA Y AGENTE EDITORIAL

Una tercera experiencia de crítica anfibia que cabe considerar aquí es la que experimenté en primera persona a la hora de investigar la literatura marginal periférica desde Argentina, inspirada sin dudas en las trayectorias de las grandes referencias analizadas anteriormente.

Mi recorrido por ámbitos ajenos a mi “naturaleza” o formación inicial comenzaron con mi mutación como antropóloga a la hora de elegir investigar una producción literaria incomprensible en términos de lenguaje, indescifrable desde mis coordenadas de valoración letradocéntricas e inconseguible en términos de ejemplares. La antropología, así, me ofreció no solamente un marco teórico sino también una metodología que me permitieron comprender su dialecto restringido de las periferias y favelas, valorar más ampliamente el universo literario de esos territorios, y conocer aquellas producciones que tienen una circulación reducida por el boca en boca.

Luego, el hecho de volverme una estudiosa de las producciones literarias de las periferias me enfrentó ante el desafío de acompañar mis producciones críticas con traducciones en función de lograr un conjunto de interlocutores y de intervenir, también, en cierta idea de literatura brasileña que se evidenciaba en los catálogos y antologías existentes hasta el momento en lengua española, que la mostraban como una literatura principalmente masculina, totalmente blanca y exclusivamente de clase media.



Pero la opción de la traducción se frenó frente al desafío que me impusieron las negativas de las editoriales ante el ofrecimiento de títulos de nombres desconocidos o que escapaban del padrón hegemónico del “ser escritor”. Me encontré, entonces, con la necesidad de asumir un nuevo papel, el de “agente literaria”, en tanto me vi ante la necesidad de ser quien “faz a ponte entre autor e editor” (Mengozzi 2004), legitimada por mi perfil de profesora de literatura brasileña de la Universidad de Buenos Aires y por el conocimiento profundo de los escritores que fui adquiriendo como consecuencia de mis investigaciones.

Finalmente, de a poco, fui consiguiendo traducir a Ferréz para la colección Vereda Brasil de la editorial (2012, 2014, 2016), única colección de literatura brasileña del país, traduje a Alessandro Buzo (2014), a Binho (2014) y a Serginho Poeta (2014) para la editorial Eloísa Cartonera, organicé dos antologías (una de literatura marginal (2014) y otra de literatura de autoría negra (2019)) para la editorial Tinta Limón, pero también me encontré con muchos fracasos, como la negativa injustificada de una gran editorial de publicar Conceição Evaristo “por ser demasiado vieja” (sic) cuando las negociaciones con la autora ya estaban en curso o los incontables silencios ante muchas otras propuestas a otras editoriales.

Cabe destacar aquí que, de todos modos, el crítico como agente literario se diferencia de un agente literario profesional en un punto clave: la cuestión económica.

En las tareas de mediación cultural es habitual señalar que los agentes adoptan prácticas más agresivas que los editores (Pestana 2012: 43) al negociar derechos de autor con el fin de disminuir el tiempo de cesión, dividir el negocio -considerando las diferencias entre derechos asociados a publicación, derechos de traducción (diferentes lenguas y diferentes territorios)- y derechos de explotación para cine y TV e incrementar el margen de negocio para autor y agente (cuyo beneficio depende de porcentajes sobre esas ventas) (Thompson 2013). (Villarino, 2018: 207)

Mi experiencia con los muchos de los autores que agencié, en tanto no soy concedora de las reglas del juego, me llevó a serios errores en relación con aspectos ligados a los contratos y negociaciones.

Pero mi condición anfibia como “agente editorial” no terminó ahí. Como señala el crítico literario israelí Even-Zohar, los agentes literarios no solamente se definen en términos institucionales, esto es, “implicados en el mantenimiento de la literatura como



actividad socio-cultural”, (2007: 36), sino que también tienen una influencia en el mercado “implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo” (2007: 37). Efectivamente, las traducciones de todos los libros las acompañé de un trabajo de prensa y de gestión, en tanto me puse en contacto con periodistas para que acompañaran los lanzamientos con notas en los periódicos y me ocupé de la organización de las presentaciones de esos libros. Estas últimas fueron pensadas, a su vez, de manera estratégica, tratando de pensar en un público lector amplio, por un lado, y de resignificar la idea que desde el sentido común se tiene de un “escritor” o “escritora” favelado. Así, por ejemplo, en 2012, cuando se publicó la primera traducción del libro de Ferréz, *Manual Práctico del Odio*, en el marco del lanzamiento monté un diálogo de Ferréz con un escritor villero de la Provincia de Buenos Aires, Camilo Blajaquis, en un espacio cultural independiente de la zona sur de la Ciudad, pero paralelamente gestioné la presentación del libro en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En 2014 este rol de agente editorial/organizadora/traductora simultánea en los eventos, etc, se oficializó cuando la Biblioteca Mário de Andrade y el Estado de São Paulo me contrataron para officiar de curadora del Stand de la Ciudad de São Paulo durante la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, donde dicha ciudad sería la homenajeada. En esa oportunidad, en lugar de seleccionar una lista de los grandes nombres de escritores consagrados, los invitados para representar a la literatura de la ciudad fueron 18 colectivos de literatura de las periferias, cada uno de los cuales llevaba, aproximadamente, 6 personas en representación. El convoy se pensó dividido en dos semanas, la primera irían diez y la segunda irían otros ochoⁱⁱ. Mis actividades como curadora extrapolaban los muros de la Rural, espacio donde se realiza la feria año a año, y se extendieron a muchos espacios de la cultura local independiente y marginalⁱⁱⁱ, donde también tuve que organizar actividades. Los colectivos llegaron hasta el Galpón Cultural Piedrabuena, localizado en un galpón tomado y transformado en sede cultural en el barrio Piedrabuena, en Villa Lugano, y realizaron una peña poética en el corazón de los monoblocks. Fueron también al Centro Universitario de la cárcel de Devoto y dialogaron y declamaron en el marco del taller de poesía que se dicta ahí. Hicieron



recitales de poesía en la esquina donde se localiza la librería Eloísa Cartonera y participaron de un taller de confección de libros hechos con cartón y tapas pintadas a mano. Hicieron fiestas poéticas en la Cazona de Flores, espacio contracultural que reúne varios colectivos artísticos muchos de ellos compuestos por grupos marginalizados, como la editorial Retazos, conformada por personas de origen bolivianos ex trabajadores de talleres clandestinos. También, en una plaza de Villa Madero, en el partido de La Matanza, se reunieron con el grupo Escritores de La Matanza. Y estuvieron presentes en la Universidad Jauretche, que queda en Florencio Varela, donde la mayor parte de los estudiantes son de bajos recursos. Visitaron una escuela primaria localizada en Villa 31 e hicieron un taller de poesía ahí también. El impacto de este trabajo resonó en otros países de habla hispana, que decidieron republicar la antología de escritores de las periferias publicada por Tinta Limón (México: Arqvs, 2014; Chile: Cuarto Porpio, 2016).

Sin dudas, como consecuencia de esas y otras operaciones críticas, la idea sobre la literatura brasileña en el mundo de habla hispana se vio modificada. Fue necesario, para eso, salirme del lugar aséptico que instaura la etiqueta de “crítico literario” -etiqueta que pareciera garantizar cierta objetividad- y asumir otros roles tomando partido por el establecimiento de una determinada direccionalidad para con el campo.

NUEVOS IMAGINARIOS ANFIBIOS

La crítica literaria, si tomamos en cuenta los tres perfiles que analicé en este artículo, no solamente es una comunidad aurática encerrada en los pasillos académicos, sino que es posible conceptualizarla como una práctica transversal que actúa más allá de las reglas de su contrato profesional. La crítica literaria puede ser pensada, también, en relación con otros campos, por un lado, y desde su influencia en relación con la activación de nuevos imaginarios sociales, por el otro. Es decir, la crítica literaria puede ser pensada desde su articulación con las políticas raciales, de género, de seguridad ciudadana, de educación y, también, de mercado. Y, paralelamente, la crítica literaria puede ser pensada desde su papel de movilizador de

imaginaciones de lo posible, en tanto no solamente se ocupa de crear o visibilizar nuevos objetos de consumo sino también en tanto trabaja por ofrecer coordenadas de representación diferentes para pensarlos.

La crítica literaria, en este sentido, no solamente es aquella administradora de lo existente hundiéndose cada vez más en sí misma y lamentándose de su marginación en relación con la asignación presupuestaria. La crítica literaria también puede ser un campo de acción que trabaja en sintonía con otros campos en función de hacer emerger nuevas formas de vida. Puede ser, en este sentido, otra forma de hacer política, en tanto, como sostiene Badiou, “lo político consiste en practicar lo que la política dominante declara imposible” (2000: 27).

REFERÊNCIAS

- Araujo, P. & Salles, E. **Vigário Geral**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Badiou, A. (2002). **Reflexiones sobre nuestro tiempo**. Interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Binho (2014). *Donde Miras. Un camino*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Bourdieu, P. (1995). **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**. Barcelona: Anagrama.
- Buarque de Hollanda, H. (1976). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____. (2008) “**Coleção Tramas Urbanas lança livro sobre movimento literário da periferia paulistana**”. São Paulo: *Revista Raiz*.
- Buzo, A. (2014) **Del cuento a la poesía**. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Dalcastagnè, R. (2012) **Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Horizonte.
- _____. (2018). “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial”. In: **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 54.
- Da Rosa, A. (2013). **Pedagogina, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Jese, C. M. (1983). **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Francisco Alves.
- Even-Zohar, Itamar (2007): “**El sistema literario**”, *Polisistemas de cultura*, pp. 25–44. [En [línea: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf)].



- Faustini, M.V. (2009) **Guia afetivo da periferia**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Ferréz (2009) **Manual práctico del odio**. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2014). **Dios se fue a almorzar**. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2016). **Nadie es inocente en San Pablo**. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (1980) **Microfísica del poder**. Madrid: Piqueta.
- Klinger, D. (2014). **Literatura e ética**. Rio de Janeiro: Rocco.
- Mengozzi, Federico (2004): “**Os empresários da literatura**”, *Época*, 14/5/2004. [En línea: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG64331-6011,00-OS+EMPRESARIOS+DA+LITERATURA.html>].
- Moretti, F. (2013). **Lectura distante**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Peçanha do Nascimento, E. (2009). **Vozes marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Pires, E. (2007). **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Salles, E. (2007). **Poesia revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Serginho Poeta (2014). **Guerrilla cultural**. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Schollhammer, K. E. (2009). **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Svampa, M. (2008) “Notas provisórias sobre la sociología, el saber académico y el compromiso intelectual”. Hernández, V.; Svampa, M. (comp.) Gérard Althabe. **Entre dos mundos. Reflexividad y compromiso**. Buenos Aires: Prometeo. En línea: <http://www.maristellavsvampa.net/archivos/ensayo41.pdf>.
- Sussekind, F. (2005). --- “Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In: **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 8, p. 60-81.
- Tennina, L. (Org). (2014) **Saraus**. Movimiento / Literatura / Periferia / São Paulo. Buenos Aires: Tinta Limón.
- _____ (2019). **Cuidado com os poetas!** Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk.
- _____ (2019). **Quilombo**. Antologia de autoria negra. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Vaz, S. **Cooperifa. Uma antropofagia periférica**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008
- Villarino, M. Carmen (2018). **El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo**. El caso de Brasil en la actualidad. Iberoromania, Berlín, v. 88, n. 1.

ⁱ <https://www.gelbc.com/edicoescarolina?fbclid=IwAR2CjBZa405dVgT9SA4mn1EuEvibMZp-wLIQ02FASxOhPRz-Q2-7Y8fkWJU>



-
- ii Primeira semana: Cooperifa, Sarau do Binho, Sarau A Plenos Pulmões, Praçarau Sarau, A Voz do Povo, Sarau do Burro, Poesia Maloqueirista, Sarau Suburbano, Slam da Guilhermina, ZAP! Slam. Segunda Semana: Sarau da Brasa, Sarau Elo da Corrente, Quilombaque, Sarau Perifratividade, Sarau dos Mesquiteiros, Marginaliaria, O que dizem os umbigos, Encontro de Utopias.
- iii Para la curaduría de las actividades de los saraus en la Feria y fuera de ella, la Prefeitura de São Paulo me contrató como especialista, es decir que las actividades desarrolladas tanto dentro como fuera del sarau no estuvieron programadas de manera improvisada.