

Escrituras contracanónicas en Iberoamérica, siglos XX-XXI

La entrega Año XI - #29 de este nuevo número temático de revista [*sic*] llega a sus lectores en doble formato, en papel y en soporte digital, a través de las plataformas de APLU. Los virajes contracanónicos se inician con el viaje de un escritor que firma Hugo Achugar. Su figura es, a la vez, una serie contrastante de papeles que lo sitúan en el centro de la referencia académica como profesor y ensayista, y en el margen de la escritura como poeta, como voz narradora de una autora llamada Juana Caballero, como investigador de *falsas memorias* que narran mentiras verdaderas. O sea, un montevideano *poeta camaleónico* quien, al respecto de la naturaleza disidente de las identidades fijas postulada por John Keats (justo a 200 años de su muerte), acota: «No estoy disociado, sino que soy muchos yo». Y es quien, a la manera de *Don Quijote de la Mancha*, reitera: «Yo sé quién soy y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia». De ahí, tal vez, su insistir en que el apellido debe pronunciarse: *Achugár*. Es también el escritor que publicó hace dos años (setiembre, 2019) un libro desmarcado de género literario (novela fracasada, astillas de ensayo, viaje delirante, etc.) el cual, en consonancia a una díscola naturaleza que a veces se apodera de su pluma o teclado, ha tenido la escasa recepción crítica que, en su momento, suelen merecer los textos anticanónicos. No obstante, en la sección final de esta entrega puede leerse una lúcida reseña en la que Diego Recoba apunta:

Es curioso y saludable el libro de Hugo Achugar *Habla el huérfano* (2019), pues se trata de un intento de desmontar y exponer el mecanismo de poder de la hegemonía y el canon desde el propio núcleo; ya que, si bien Achugar se ha caracterizado por tener discursos que se han apartado del centro hegemónico, su periplo vital lo ha llevado a formar parte del propio centro de poder, académico, estético y político. Así que este gesto puede leerse como una bomba desde dentro, un disidente que cuenta los secretos, alguien que rompe con la *omertà* del poder.

Volviendo al inicio del viaje, Achugar presenta un contrartículo arborescente como un poema, metadiscursivo como una puesta en abismo, autorreferencial, pero a modo de una autoficción, (auto) paródico de la (propia) escritura academicista, en fin, dislocado de compostura canónica. Si viaja en submarino, según confiesa, es para mejor evadir los radares que regulan las normativas que esta revista reviste, de ahí que carezca de *abstract* y que las palabras claves naden sueltas por la letra revuelta. Se sabe: Achugar disfruta hacer preguntas que incomodan –lo hace en conferencias y ante audiencias estudiantiles que le agradecerán por generaciones su papel de instigador intelectual–; entre esas una muy seria que aquí plantea: «¿Dónde comienza el documento y cuándo se transforma en ficción?».

Quien, sin saberlo, recoge el guante y da posible respuesta a distancia es Rafael Arce desde Santa Fe, ciudad real y espacio ficcional donde se cruzan, en ocasiones, los múltiples protagonistas de su pesquisa crítico-teórica. Esta indaga en los alcances de esa misma pregunta aplicada a la obra, al archivo y a la disputada biografía de Osvaldo Lamborghini (1940-1985). Mito comparable en la literatura argentina al de Macedonio Fernández (1874-1952), acota Arce. Significativas resultan las «operaciones» de montaje y desmontaje a que ha sido sometido el «maldito mito» de esta figura cuya obra fue mayoritariamente póstuma: de un total de 1600 páginas, solo publicó en vida un puñado de 100.

El investigador mira del derecho y del revés lo que a partir del establecimiento de esa obra póstuma ha realizado César Aira (albacea, compilador, prologuista, articulista, difusor) y todo lo que se ha polemizado en torno a quién es, en definitiva, el escritor O. Lamborghini: ¿el maldito que fue

en vida o el consagrado póstumo?, ¿el transgresor político o el pornógrafo marginal?, ¿el que Aira postula, o el que, según Elsa Drucaroff ha sido despolitizado por él?, ¿el vanguardista indómito que los críticos de *Babel* (A. Pauls, S. Chejfec) quieren preservar del público dominio domesticado por la «cadaverización» de un «destino de museo»? ¿Y si hay tantos Lamborghini como miradas críticas que diseccionan el *corpus* de su vida y obra? Arce deja tendida la mesa con todo el instrumental a disposición como para que cada lector/a se aventure a resolver el enigma de quién será O. Lamborghini para el siglo XXI: ¿Un porfiado maldito en vías de ser canonizado por la crítica hispanoamericana?, ¿un anticanónico domesticado por los afeites y operaciones del mercado editorial?

Sobre la operatividad de los lectionautas y las plataformas digitales en la conformación de los consumos de bienes artísticos, incluida la literatura, cierra este número un trabajo en el que Miguel Á. Dobrich adelanta aspectos de su tesis de maestría, pero seamos ordenados y no alteremos la canónica temporalidad, los finales van al final.

Sigamos con el novedoso descubrimiento que, desde la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil), Ricardo Machado nos ofrece al presentar a Félix Peyrallo Carbajal (1913-2005). Un raro anónimo en su tierra natal, quien a lo largo de años de peregrinaciones fue siguiendo la ruta de otro de su misma estirpe a quien admiró y con quien comparte el nombre de pila: Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916). En este «viaje vertical» el Félix uruguayo es un conferencista sin obra escrita, un intelectual nómade que terminó sus días como un gnómico hacedor de relojes de sol al sur de Brasil. Machado se acercó a su biografía a partir de los informes de los servicios de la policía política (Sistema Nacional de Información, SNI) de la dictadura brasileña (1964-1985), que lo vigilaron durante años por considerarlo un tupamaro. Las fuentes del investigador fueron el Archivo Nacional de Brasil y las cartas enviadas por Peyrallo a Carilda Oliver Labra, poeta cubana con quien mantuvo una extensa relación epistolar. Sus andanzas por el mundo (Chile, España, Francia, Brasil) y sus encumbrados contactos políticos, religiosos y artísticos dan cuenta de una personalidad carismática y misteriosa. El término *vertical*, citado en un epígrafe del artículo, señala una «apología de lo contingente» que Machado toma de la novela *Viaje vertical* (2004), de Enrique Vila-Matas. El otro epígrafe es de *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño. En esa novela el personaje Auxilio Lacoutoure representa en la ficción a una poeta uruguaya que en realidad marcó a Bolaño y a sus cogeneracionales mexicanos. Si la poeta Alcira Soust Scaffo –nacida en Durazno en 1924, residente en México por veinte años, fallecida en Montevideo en 1997– fue «descubierta» como una voz excéntrica que le era devuelta a la cultura uruguaya desde la ficción, el migrante Félix Peyrallo Carbajal (montevideano con documento que lo registra nacido en Melo) es una figura cuya biografía, hasta ahora desconocida para la cultura uruguaya, bien puede ser leída como un personaje de ficción. Dicho de otra manera: la de Peyrallo es una memoria biográfica de archivo que desafía la imaginación de cualquier lector. De hecho, no escribió libros, pero es protagonista de uno titulado *Félix* (2021), desde el cual el historiador Ricardo Machado nos descubre a un personaje cuyo hallazgo seguramente el lectorado literario sabrá apreciar.

En esta saga o estirpe regional de raros, Blas Rivadeneira, desde Tucumán, reconfirma a Mario Levrero en un «libertinaje imaginativo» que, a lo largo de toda su trayectoria, lo ubica siempre como un «fuera de lugar». Retoma estudios previos (De Rosso; Libertella) para fundamentar la hipótesis fuerte, y de inmediato asimilable al ingente campo crítico de la narrativa levreriana, de que *Manual de parapsicología* (1979) es un arte poética, solapada en un texto de divulgación científica. Lo propone, a la vez, como eje de una trilogía esotérica. Esta prosigue con *Fauna* (escrita en 1979, publicada en 1987) planteada como transposición ficcional de las tesis del *Manual*, volcadas en relatos de clave policial. Remata la trilogía *El alma de Gardel* (1996), en la que se asiste a «una comunicación entre almas de alcance extraterrestre», dice el autor. Incluir el *Manual* en la obra ficcional de Levrero refuerza al autor excéntrico, e ilumina nuevas zonas de la «política del equívoco» cultivada por este. Rivadeneira, avezado indagador levreriano, percibe que en estos tres libros publicados a lo largo de tres décadas «el halo fantasma de su autor» se autoconfigura como «maestro-sacerdote-médico». Según el *Manual* lo parapsicológico se produce por medio de una «psicorragia» que, en correlación con el término *hemorragia*, se define como una «disociación psíquica que permite la liberación de fuerzas inconscientes». Según Levrero existen mecanismos para inducir la afloración voluntaria del inconsciente; para

Rivadeneira es una idea sustantiva para comprender el «espacio libre» de una poética que concibe a la escritura como trance hipnótico.

«Escribir es una batalla contra la muerte», afirma Daniel Mella (1976), quien al publicar con diferencia de un mes sus dos primeras novelas –*Pogo* (1997) y *Derretimiento* (1998)– se convirtió a sus 22 años en un *enfant terrible* de la narrativa uruguaya.

Despiadado en el tratamiento de temáticas necrológicas, Mella fue la constatación de que a lo largo de los noventa había surgido una poética narrativa en la que el tema del mal y la crueldad eran denominador común: Gustavo Escanlar, Lalo Barrubia, Felipe Polleri, Gabriel Peveroni, entre otros, quedan allí filiados. El escritor más cercano a Mella fue Ricardo Henry (1971), autor del inclasificable *La depilación del ojo* (1993). Si bien el narrador ha reconocido su admiración temprana para con la obra de Mario Levrero, cuando Henry le acercó *El pájaro pintado* (1965/1977) del polaco Jerzy Kosinski (1933-1991), su escritura dio un vuelco. Esa novela fue un «hito decisivo para lanzarse en la escritura de una segunda novela», afirma María de los Ángeles Romero. Su artículo se concentra en lo ominoso de *Derretimiento* que, junto con *Pogo* y *Noviembre* (2000), constituyen lo que el autor, acaso bajo influjo levreriano, denomina la *Trilogía del dolor*. Después de esta, hay trece años de silencio hasta los cuentos de *Lava* (2013). Le sigue *El hermano mayor* (2016), que Romero califica como «obra catártica y emotiva que interactúa con los textos anteriores». La novela confirma una madurez que, a larga distancia de su *Trilogía*, le permite al autor «una mirada reflexiva sobre la génesis de sus primeras obras», dice la articulista, agregando que esto le otorga un punto de vista narrativo que «se actualiza y se incorpora a una dimensión diferente en la mirada retrospectiva».

Un más reciente narrador uruguayo nos acerca la reseña de la primera novela de Sebastián Miguez Conde (1979). El autor viene componiendo un universo de personajes en «situaciones sombrías, dolorosas, shockeantes, que oscilan en un vaivén constante entre el arrebató y la ternura», señala Sandra Escames. A los cuentos de *La raíz de la furia* (2016) se agrega esta novela: *Nadie está muerto mucho tiempo* (2019), uno de cuyos personajes secundarios dio lugar a la pieza dramática *La loca de los jueves* (2019). Sobre la postulación crítica que filia al narrador con el *realismo sucio*, la reseñista toma distancia y señala un desmarque al respecto de los usos léxicos de esa corriente. Escames dice que en la prosa de Miguez Conde lo abyecto y lo miserable, lo grotesco y lo poético operan en un «clima que mixtura lo infame con la ternura y la magia (o casi)».

Maria Eduarda Pedrozo dos Santos Vieira es del nordeste brasileño, y desde esa riquísima identidad cultural proyecta el cuento «Historia del fatal encuentro entre el bandido del desierto y el poeta arrepentido», del libro *Las palabras andantes* (1993), de Eduardo Galeano (1940-2015). A la luz y a la sombra de la diada sarmientina de civilización y barbarie estudia esa narración ambientada en el interior de Pernambuco, periferia de enfrentamientos entre bandidos y la ley del poderoso. El enfoque de la autora actualiza problemáticas que no son solo locales. En su trabajo comparece lo transtextual al presentar articulaciones entre las prosas de Galeano y las *xilogravuras* de Jorge Borges, artista pernambucano que al ilustrar las palabras andantes del uruguayo da a la obra un cariz de literatura de cordel. Galeano, que no es un *raro* ni un maldito, fue, según se mire, un «fuera de lugar», un escritor a quien en determinados ámbitos se le dijo: «No ha lugar». La forma en que su polifacética escritura (crónica, historia, relato, mito, fábula, viñeta periodística) se vincula y se solidariza con las culturas populares de América Latina fue algo que las academias conservadoras no le perdonaron, dejando durante años su obra fuera de los programas curriculares, aunque los estudiantes entraran a las aulas con algún libro suyo, sobado de lecturas, bajo el brazo.

El artículo de María Soledad Álvez completa el repertorio dedicado a obras y autores uruguayos que celebramos se haya producido, sin proponérselo, en este llamado temático de [sic]. Puede considerarse un buen indicio de que estamos colaborando activamente con la tan necesaria producción de estudios críticos que indaguen y hagan visible la singular literatura de este país en trabajos de alcance internacional.

La autora se focaliza en la pieza teatral *El gato de Schrödinger*, de Santiago Sanguinetti (1985), estrenada en Montevideo en 2016 y publicada en el libro *Animalia* (2018). Se presenta como un «drama satírico» que clausura una tetralogía, precedida por la *Trilogía de la revolución* (2015). Según lo declaró Sanguinetti en una entrevista, ese tipo de estructura se corresponde con lo que hacían los antiguos dramaturgos griegos en el marco de las fiestas dionisiacas. Los personajes representados son del ám-

bito futbolístico: dirigentes, jugadores, directores técnicos y hasta mascotas del club interactúan en el vestuario masculino con su lenguaje y sus opiniones sobre de todo un poco, como en la vida misma. El tono sarcástico de esos diálogos atraviesa, según lo estudia Álvez, once variantes de intertextualidad, cuyo humor llega hasta el absurdo. El análisis parte de dos conceptos del propio Sanguinetti: el *palimpsesto ideológico* y la *yuxtaposición de sentidos*. Tomados como principios de composición de sus obras, sirven de sostén teórico para visualizar los mecanismos de composición de sus *collages* de referencias disonantes, así como el montaje de los discursos que sus personajes encadenan. Al finalizar, Álvez confirma encontrarse ante lo que el teórico argentino J. Dubatti designa como artistas-investigadores, aquellos que, más bien raros, articulan, como lo hace Sanguinetti, múltiples saberes sobre su propia labor: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto.

Lecturas de género, afectividad *queer*, corporalidad, sexo y feminismo en miradas diacrónicas y actuales atraviesan los siguientes tres artículos que constituyen una segunda zona de esta publicación, tras una primera que se concentra en *raros* y malditos.

María Rosa Olivera-Williams acomete la narrativa de mujeres latinoamericanas a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando estas se reafirman en la novela. En simultáneo con luchas feministas dan cabida a sesgos contraconónicos de la hegemonía patriarcal. La autora se propone responder una gran pregunta: ¿Cómo se relaciona la novela de mujeres en América Latina con el pensamiento feminista en los países del continente? Para ello demarca tres períodos históricos de avances y retrocesos feministas, y sus correlativas producciones ficcionales. En cada uno refiere obras clave de ese *corpus* y se detiene en algunas. Un ejemplo es la deriva histórica de la novela autobiográfica *Cárcel de mujeres* (1956), firmada por la chilena María Carolina Geel, seudónimo de Georgina Silva (1913-1996). Basada en el asesinato por mano propia de la pareja masculina de la autora, la obra se escribió instigada por Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta), influyente operador literario de la época. El oportunismo sensacionalista de la novela se revistió de un acto de justicia por demostrar la *inocencia* de la autora. Olivera-Williams problematiza la publicación al exponer los motivos que llevaron a Diamela Eltit a reeditar la novela en 2000: «Eltit se centra en mostrar cómo no se puede confiar en la narración en primera persona como voz de la verdad», dice la profesora. En el contexto de la posdictadura chilena, el planteo de Eltit respondía al polémico impacto provocado por dos libros testimoniales de exmilitantes de izquierda quienes, tras ser apresadas, terminaron colaborando con el régimen militar: *El infierno* (1993), de Luz Arce, y *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso* (1993), de Marcia A. Merino Vega. Por elevación Eltit se propuso demostrar que la manipulación emotiva de una narradora mujer en primera persona puede servir para ocultar la verdad de un crimen que, en el caso de las mencionadas autoras, apuntaba al conflictivo tema ético de la traición política.

Para dos novelas de los ochenta la autora recurre a la *parodia transtextual* de Linda Hutcheon y desde allí analiza la doble parodia de género que acometen *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende (1942), y *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel (1950). De género sexual al proponer como heroínas a las protagonistas de sus novelas y de género literario al parodiar el consagrado estilo del *realismo mágico* del masculino *Boom* latinoamericano, especialmente en Gabriel García Márquez. La investigadora interpreta los motivos de una negativa recepción crítica:

Los primeros críticos descalificaron ambas novelas como malas copias del original. Sus duras críticas se debían a un doble problema. Por un lado, no veían cómo se utilizaba la parodia para feminizar el mundo de sus ficciones, independizándolas del referente original (...). Por otra parte, el éxito comercial de escritoras mujeres era un fenómeno nuevo en América Latina que aquellos críticos no estaban dispuestos a aceptar.

Prosiguiendo con la escritura de mujeres en un Chile actual, el italiano Giuseppe Gatti cala a fondo en dos relatos de la narradora Andrea Jęftanovic (1970): «Mañana saldremos en los titulares» y «Árbol genealógico», pertenecientes al libro de cuentos *No aceptes caramelos de extraños* (2011). La prosa de Jęftanovic se juega en complejos niveles y el agudo análisis del articulista dirige su mirada hacia las formas en que la autora interpela el estatus ficcional asimilado en la posdictadura, así como a las ficcionalidades canónicas del período dictatorial. Gatti muestra que la narradora se propone a conciencia el complejizar, opacar, referir y guiar a los lectores hacia niveles de interpretación contraconónicos. Considera al libro entero como una indagación sobre la crueldad en el ejercicio del poder,

desde el patriarcal instrumento de dominio del Estado-nación. Concluye en que la autora opera «una reconfiguración de las estructuras ideológicas dominantes a través de un discurso de desujeción de las categorías subyugadas».

Cristián Opazo, desde la Pontificia Universidad de Chile, estructura su artículo en un abordaje de tres escenas del relato «Lucas García: una estrella-y-media», perteneciente a la novela *Por favor, rebobinar* (1994), del escritor y cineasta Alberto Fuguet (1963). Es un rescate bienvenido para un autor cuyos trabajos más reconocidos son posteriores a la compilación de cuentos *McOndo* (1996), de la que Fuguet fue artífice. El enfrentarse, junto a otros cogeneracionales del continente, a la hegemonía del *realismo mágico*, tanto en lo estético como en el orden de las políticas editoriales de la época, le dio entonces un aura de parricida. Esta se reactivó con *Sudor* (2016), novela homoerótica en la que dos de sus personajes se inspiran en el más paradigmático escritor mexicano del *Boom*, Carlos Fuentes, y en su hijo.

En este artículo Opazo se concentra en relacionamientos de lenguaje y género (semiótica, lingüística, psicología social) aproximando la mirada de Lucas, el protagonista («un *freak*, pero no un *maricón*», dice el narrador) obsesionado por el cuerpo de los *teenagers*. Esa mirada se vincula con la categoría de «cuerpo asténico», taxonomía introducida por el psiquiatra Ernst Kretschmer en 1921, quien tipificó como asténicos a los cuerpos masculinos que, tras el final de la pubertad, aún exhiben largura de extremidades, planicie de tórax, precario desarrollo muscular, con predisposición a la psicosis esquizofrénica. El análisis se detiene en la proliferación de giros excéntricos a la lengua española que se comportan como rasgos distintivos de género. Una jerga etaria que, sujeta al ambiente endogámico en el que actúan esas corporalidades, muestra al idioma inglés como código cifrado que así esquiva los improperios del afuera como susurra los afectos del adentro. En la segunda escena («Me encantaría que la película de mi vida se filmara en usa») se produce la transtextualidad entre cine y literatura. Lucas fantasea con la idea de que alguien haga una película sobre él. Asoman entonces complicidades dirigidas a lectores y cinéfilos desde un personaje que, para exhibir su exceso, activa un sistema de referencias en el que, según se estudia, cita 62 filmes, menciona a 23 actores (la mayoría entonces *teenagers*) y echa mano de anglicismos de uso recurrente: *skateboard*, *bomb*, *camp*, *gore*, entre otros. En la coda de su exposición, Opazo introduce un pliegue metadiscursivo en el que cuestiona las limitaciones de un instrumental crítico que, siguiendo impostaciones de modas académicas, produce ciertas hegemonías en el campo teórico y analítico de la literatura.

Los dos últimos artículos son de amplio espectro. Con conocimiento de lo histórico cultural que precede a sus temas, lo que ambos autores se proponen es instalar de lleno sus reflexiones en el presente. Cada uno en su campo, delinean interpretaciones sobre los (re)cambios culturales y tecnológicos de este siglo XXI. Iluminan, pienso, un horizonte de transformaciones que nos dejan de cara, por asomo y por asombro, ante al futuro.

El investigador Riccardo Boglione –fundador de *Crux Desperationis*, revista de literatura conceptual– produjo para este número una exhaustiva puesta a punto sobre escritura conceptual: qué es, de dónde viene, qué ha producido. Rastrea precedentes, resume los orígenes teóricos en la literatura norteamericana, expone las prácticas latinoamericanas y muestra el impacto con el que el conceptualismo afecta al campo literario desde que despuntó el nuevo milenio.

La actitud de una literatura «no expresiva» y la hoy muy en boga estrategia de «apropiación», planteadas por Craig Dworkin (1969) en 2003, así como el concepto de una «escritura no creativa» de Kenneth Goldsmith (1961) surgen a partir del instrumental tecnológico que el escritor-artista tiene a su disposición en forma personalizada: los procesadores de texto y el Internet de banda ancha. La manipulación sobre el *corpus* de una literatura escrita durante siglos, a la distancia de un *clic* (corta, copia, pega) abre un repertorio infinito de potencialidades: «Nunca antes el lenguaje había tenido tanta materialidad, fluidez, plasticidad, maleabilidad, exigiendo ser manejado activamente por el escritor», afirma Goldsmith, fundador de la archiconocida *UbuWeb*. El reconceptualizar la idea misma de escritura se presenta entonces para estos poetas, editores y críticos desde las prácticas cotidianas y en relación con un lenguaje atravesado por múltiples soportes tecnológicos.

En «Antecedentes» se menciona el significativo caso de Juan Fresán (1937-2004) con su *BioAutobiografía de Jorge Luis Borges* (1970). Basándose en los siete relatos biográficos de *Historia universal de la infamia* (1935), el artista y diseñador gráfico argentino reescribe con las mismas palabras de ese libro

un octavo relato en el que es posible leer una biografía del propio Borges (dice la leyenda que cuando se lo mostró, el vate respondió: «Yo no soy ningún infame»). En «Contemporaneidad» reúne obras que conforman el disperso e ingente *corpus* latinoamericano del siglo XXI, destacándose artistas de Chile, México y Argentina, y, en segundo lugar, de Uruguay, Colombia y Brasil. Se deja en claro que lo que en estos años se produce en el norte y en el sur no es un ida y vuelta de imitaciones ni influencias, sino una suerte de sincronía con algunos puntos de contacto entre sí. Entre otras «inconclusiones» Bogleione establece que el conceptualismo ingresa tardíamente en lo literario, en comparación con la incidencia de hace décadas en las artes plásticas, y que, además de su proverbial distancia con lo emotivo en favor de lo intelectual, «promueve con su constante resignificación de lo *ya hecho*, una perpetua revisión de lo literario como categoría», por lo que está «felizmente condenada a una fructuosa autorreflexión», señala el investigador.

En el IX Congreso Internacional de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay: *Transgrediendo el canon. A la búsqueda de nuevos autores* (2018), esboqué un planteo sobre cómo una cantidad abrumadora de información y de ruido amenaza con hacer invisible el valor estético, que ya parece un anacronismo. Así, inmersos en el flujo arrebatador del consumismo de las redes, lo que triunfa es el canon de lo efímero. Al respecto de esas meras intuiciones, el artículo de Miguel Á. Dobrich aporta datos concretos que ayudan a ver cuánto ignoramos del alcance de las herramientas que utilizamos, o que más bien nos utilizan, diariamente:

A consecuencia de su diseño, el canon algorítmico es más frágil: se actualiza más rápido. Las obras que lo componen son las más leídas, vistas, escuchadas, compradas, descargadas. Las plataformas requieren de grandes hitos y volumen de catálogo para sumar suscriptores y controlar el *churn*, el índice de deserción. El sesgo a favor de la popularidad, con seguridad empeora aún más las posibilidades de desarrollo literario de los mercados sin masa crítica.

Su investigación, que se abre paso a través de una densa jerga de anglicismos, no solo analiza los mecanismos de estos fenómenos, sino que reflexiona sobre los riesgos y limitaciones resultantes, en esta periferia de la dependencia tecnológica:

Con la platformización de la cultura y la falta de desarrollo de infraestructura de la región se está ante el riesgo de que un gran número de editoriales se conviertan en meros proveedores de IP, de propiedad intelectual, para una *app* o una web (...) si a partir de mis hábitos de consumo, es decir, a partir de datos del pasado, me recomiendan qué leer y, en paralelo, la plataforma toma decisiones sobre qué obras adquirir para aumentar su oferta de contenido, la ciudadanía queda ante una práctica y un espacio que atenta contra la novedad. En tal escenario, el canon que empieza a tomar forma, *mi canon personalizado*, perpetuará una literatura de lo mismo.

En tiempos de incertidumbre propusimos el abordaje y la investigación en torno a obras y autores/as que hubieran interpelado el *status* literario, lo establecido: transgresores a conciencia, inconformistas de las formas autocomplacientes o de los mercados rentables. Visualizar en qué géneros discursivos y formas híbridas podrían estar operando parámetros anticanónicos en lo estético y en lo ideológico en las actuales escrituras iberoamericanas arrojó como resultado estos 12 artículos y 2 reseñas. Estas colaboraciones, que bien cumplen y superan las expectativas, provienen de investigadores, profesores y ensayistas de Brasil (en portugués), Argentina, Chile, Estados Unidos, Italia y Uruguay. Hay novelas y dramaturgia, enfoques de género y feminismos, reafirmaciones y descubrimientos de *raros* y malditos, múltiples desfacedores de hegemonías del siglo XX, también conceptualismos y cánones algorítmicos del siglo XXI.

La primera parte de la tarea está cumplida, el resto es suyo, cómplices lectores.

Luis Bravo

Casa Soles, Solymar, 2021