

Introducción

Apropiaciones y religaciones: *La tempestad* en la literatura latinoamericana y caribeña

La tempestad no es un drama para ser leído o visto o estudiado, sino para ser poseído.

(Northrop Frye, introducción a *The Tempest*, 1959)

Si en la historia literaria comenzar, como piensa Edward Said en *Beginnings* (1975), es producir diferencia, *La tempestad* (1611) de Shakespeare constituye, sin duda, un texto de *comienzos* para la literatura latinoamericana y caribeña. Su recepción, desde fines del siglo xix en Hispanoamérica y desde mediados del siglo xx en el Caribe, ha suscitado múltiples asimilaciones críticas, variados desvíos creativos. Su trama, oponiendo la legitimidad de los orígenes —las leyes de la filiación— a aquella de los tiempos seculares —hechos de afiliaciones y alianzas estratégicas—, se brinda a los apoderamientos, pues, aunque toda reescritura, como toda interpretación, constituye una *apropiación*, en el caso de *La tempestad*, según han destacado Hulme y Sherman, la aplicación del término es por demás oportuna: el drama propicia robos y usurpaciones (2000: xiii). Y, si bien todo texto —como todo legado— está sometido a la voluntad (*will*) de sus herederos, en este drama de Will (apodo del Bardo), quizá sea el conflicto

de la apropiación, figurado de modo magistral a través del personaje *ilegítimo* de Calibán, el que invite a deliberadas reescrituras en contextos culturales como los latinoamericanos y caribeños. En estos, la urgencia por comenzar —en el sentido de inaugurar un nuevo orden de sentido respecto de toda escritura previa— ha sido proporcional a la dominación cultural sufrida bajo aquellas otras literaturas que, como argumenta Said, se han pensado más *desarrolladas* por haber comenzado con anterioridad.

*

Estimulados por la trascendencia de ciertos textos fundamentales como *Une Tempête* (1969), del martiniqués Aimé Césaire, o *Calibán* (1971), del cubano Roberto Fernández Retamar, varios estudiosos en las últimas décadas han abordado las apropiaciones latinoamericanas y caribeñas de Calibán, lo cual confirma el persistente interés en la figura shakespeariana.¹ La recurrencia del personaje en la historia literaria y cultural ha llevado incluso a algunos a proponer una nueva disciplina: la *calibanología* (Lie y D'haen 1997: i), o, en el caso particular de Latinoamérica y el Caribe, a sugerir, como lo hace José Saldívar, la existencia de una escuela de Calibán: “un grupo de escritores, académicos y profesores de literatura comprometidos que trabajan bajo una influencia política común, un grupo cuyas diferentes comunidades nacionales (imaginadas) y simbologías se enlazan por su derivación

1 Desde la publicación de “Las metamorfosis de Calibán” de Emir Rodríguez Monegal (1978) y “Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*” (1987), de Rob Nixon, se destacan los siguientes libros: *Shakespeare's Caliban. A Cultural History* (1991), de Alden Vaughan y Virginia Mason Vaughan, con un capítulo dedicado a las reescrituras del “Tercer Mundo” —Latinoamérica, el Caribe y África—; *Caliban*, editado por Harold Bloom para su colección Grandes Personajes Literarios (Chelsea House, 1992); *Constellation Caliban: Figurations of a Character* (1997), compilado por Nadia Lie y Theo D'haen; y *The Tempest and Its Travels* (2000), a cargo de los ya citados Hulme y Sherman, que también aborda las apropiaciones latinoamericanas y caribeñas. Un temprano estudio comparativo es el ofrecido por Roger Toumson en *Trois Calibans* (1981), abocado a la intertextualidad entre *La tempestad* de Shakespeare, el drama filosófico *Caliban* (1878), del francés Ernest Renan, y *Una tempestad* (1969), de Césaire.

de una lectura común y explosiva del último (pastoral y tragicómico) drama de Shakespeare, *La tempestad*” (1991: 123).²

Saldívar dedica un capítulo de su *The Dialectics of Our America* (1991) a las reescrituras del barbadense George Lamming, del martiniqués Césaire y del cubano Fernández Retamar, leídas, junto con otros textos chicanos y afroestadounidenses de los años 70 y 80, como obras poscoloniales, de resistencia *calibánica*. Deudora, en líneas generales, de la perspectiva del propio Fernández Retamar en su ensayo *Calibán*, donde las figuras de *La tempestad* devienen *conceptos-metáforas* de “Nuestra América” —según la fórmula antiimperialista de José Martí—, la crítica, en efecto, ha aportado interpretaciones en clave identitaria, según las cuales los personajes resultan símbolos, alegorías, sinécdoques de identidades nacionales o continentales. Para confirmar la fortaleza de la apropiación cubana, la caracterización de Calibán como el colonizado, de Próspero como el colonizador y de Ariel como el intelectual bajo los efectos de la condición colonial (la cual llevara a Fernández Retamar, por su parte, a leer de forma desviada el ensayo *Ariel* de José Enrique Rodó) ha sido suscripta por la mayoría de los estudios dedicados a las reescrituras latinoamericanas y caribeñas del drama. En las últimas décadas, con el impulso de referencias más bien marginales de intelectuales prestigiosos como Gayatri Chakravorty Spivak (1991) y Edward Said (1996), y desde paradigmas poscolonialistas, feministas y subalternos, no solo los acercamientos a las figuraciones modernistas elaboradas en el Río de la Plata a fines del siglo XIX (de Paul Groussac a Rubén Darío y José Enrique Rodó) han estado mediados por el *misreading* anticolonialista de Fernández Retamar, sino que el conjunto de las apropiaciones latinoamericanas y caribeñas ha sido comprendido en dos grandes bloques: reescrituras coloniales y anticoloniales de *La tempestad*.

Tal ha sido, también, la perspectiva de Carlos Jáuregui en su ensayo *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2005), el cual aborda las figuraciones

2 De aquí en adelante, excepto cuando cito de versiones en español ya existentes, las traducciones me pertenecen.

de Calibán en tanto articulaciones del caníbal, un tropo central al archivo colonial de metáforas identitarias, como ya Peter Hulme, en el capítulo “Prospero and Caliban”, de *Colonial Encounters* (1986), argumentara. Hulme, además, reafirmaba allí un cambio de paradigma en los estudios shakespearianos. Las interpretaciones poscoloniales de *La tempestad* habían sido inauguradas en 1976 con el capital ensayo de Stephen Greenblatt “Learning to Curse”, desde el llamado nuevo historicismo, una tendencia que, al subrayar la importancia del archivo colonial en Shakespeare, se intersectaría con estudios como los de Hulme y con las reescrituras del “Tercer Mundo” para dominar la disciplina, recibiendo reacciones como las de Harold Bloom. (Bloom, como sabemos, no se cansó de lamentar el advenimiento de “la era de Calibán” (1992: 1), cuestionando tanto las lecturas poscoloniales de *La tempestad* como las feministas, todas ellas motivadas por lo que de modo provocador denominó “la Escuela del Resentimiento”).

A excepción de cierto interés en el problema de la traducción cultural y la reescritura, manifiesto en la “Constelación Calibán”, de Lie y D’haen (1997), y en Hulme (2000) —quien señala en *Los placeres del exilio* de Lamming el cuestionamiento a la recepción hegemónica de *La tempestad* y la legitimidad de la versión antillana—, la crítica ha soslayado mayormente el fenómeno particular de la *apropiación* de Shakespeare:³ la ansiedad de influencias que genera continuas lecturas impropias, la recurrente revisión de un mismo texto del canon occidental como acto voluntario llevado a cabo en diversas regiones/naciones y lenguas, y, en especial, el carácter religador de *La tempestad* en su funcionamiento autónomo periférico.

Al inicio del siglo *xxi* existen aún, por un lado, aquellos críticos atentos a la representatividad de las figuraciones latinoamericanas y caribeñas —la presunta identidad regional hipostasiada en un sujeto *arielistista*, relevado por un más democrático, aunque siempre falaz, Calibán—, quienes observan la caducidad de los “personajes conceptua-

3 Chantal Zabus explora la cuestión en la introducción a su *Tempests after Shakespeare* (2002), pero luego (al igual que Jonathan Goldberg en *Tempest in the Caribbean* (2004)) se concentra en el problema identitario.

les” (en la formulación de Fernández Retamar) y, en sintonía con el feminismo, los estudios culturales y subalternos, la crisis de la figura androcéntrica de Calibán como modelo emancipatorio. En “Adiós a Calibán” (1993), de hecho, el propio Fernández Retamar revisaba ya su homogeneizador “concepto-metáfora” de Calibán, una figura que, para críticos como Jáuregui, entre otros, devino demodé en medio de la desilusión de la izquierda, el antiesencialismo posmoderno, las críticas del feminismo y la fractura de las metanarrativas luego de la caída del Muro de Berlín.

Por otro lado, sin embargo, las *tempestades* latinoamericanas y caribeñas (una serie ciertamente amplia —y heterogénea—, en parte historiada por los sucesivos ensayos de Fernández Retamar) continuaron promoviendo discusiones y debates, no solo en torno de la cuestión identitaria (regional o continental, étnica o racial, sexual o genérica), sino también respecto de variados fenómenos: por supuesto, el imperialismo, la modernidad, la modernización, pero también la posmodernidad, el neocolonialismo, la globalización, el neoliberalismo, el poscomunismo, las nuevas izquierdas, como veremos, hacia el final de nuestro recorrido, en los persistentes retornos de *La tempestad* del último cambio de siglo: en los ensayos del propio Fernández Retamar, en aquellos del también cubano Iván de la Nuez (1997, 1998, 1999), en aquellos del uruguayo Hugo Achugar (2000, 2004) y en la originalísima novela *Inglaterra* (1999), del argentino Leopoldo Brizuela.

Desde la singular vinculación de las figuraciones hispanoamericanas de Paul Groussac, Rubén Darío y José Enrique Rodó de fines del XIX con las reescrituras anticoloniales caribeñas por parte de Fernández Retamar, cada escritor que se ha apropiado creativamente de *La tempestad* ha sido, en efecto, consciente de su contribución a una cadena textual que se extiende desde el Río de la Plata hasta el Caribe y Norteamérica. Si algo manifiesta la revisión sistemática de las figuras a través del tiempo es el potencial de sus asimilaciones transatlánticas, en un proceso de creciente autonomización en el cual el desvío del modelo y la religación con las apropiaciones previas (el establecimiento de redes intelectuales, las afiliaciones con ciertas tradiciones) se vuelven deliberados. Desde tal perspectiva, puede pensarse que el problema de la identidad deviene uno de los núcleos de resemanti-

zación (entre otros) en el proceso de asimilación de los modelos metropolitanos. En este encuentro —o litigio—, la configuración de un imaginario propio y la meditación sobre los *comienzos* resultan cada vez más autoconscientes y, por lo tanto, pertinentes para observar la posible articulación de la literatura latinoamericana con los procesos caribeños, cuyos modos de funcionamiento y mecanismos de legitimación y elaboración de los imaginarios sociales han sido —no por azar— objeto de una reflexión afín y convergente, como veremos, por parte de los mismos creadores literarios.

Algunos principios de la literatura latinoamericana:

La tempestad como *pre-texto*

Existe consenso en la teoría y la crítica latinoamericanas respecto de la asimilación y el desvío de los modelos foráneos como marcas características de las literaturas de la región. En un libro clave para la historiografía literaria, *La literatura latinoamericana como proceso* —resultado del encuentro de latinoamericanistas en Campinas (Brasil), en 1983—, los investigadores proponían el abandono de la categoría de influencia (que dominaba el modo de conceptualizar las relaciones literarias reduciéndolas a las de modelo-copia) para favorecer la noción abiertamente ideológica de “*formas de apropiación* que un continente de formación económica dependiente genera en su recepción de las literaturas metropolitanas” (Pizarro 1985: 57, énfasis mío). Lo crucial, en literaturas nacidas en condiciones de dependencia, resultaba ser la deformación, la carnavalización de los modelos, los sentidos impropios, los cuales venían siendo teorizados, entre otros, por Roberto Schwarz (“Las ideas fuera de lugar”, 1973) bajo la noción de *descentramiento*. Para el comparatismo latinoamericano, la aproximación intertextual desembocaba en la observación de la “asimilación creadora de elementos”, la “antropofagia cultural” (Pizarro 1985: 59), operaciones que subrayaban, claro está, su afán descolonizador. De modo similar, también Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), des-

tacaba la misma apropiación de Fernando Ortiz del término *acculturation* en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), ya que su remplazo por *transculturación* traducía, según el uruguayo, “un perspectivismo latinoamericano, incluso en lo que puede tener de incorrecta interpretación”, al revelar la “resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva, inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora” (Rama 1987: 33).

Hipótesis como las de Rama, en efecto, eran deudoras menos de los modelos comparatistas metropolitanos de esos años que de una tradición crítica propia, la cual desde el inicio afirmaba el *perspectivismo latinoamericano*: la lectura del Modernismo de fines de siglo XIX como el primer movimiento hispanoamericano que alcanza su “independencia involuntaria” a partir de una apropiación creativa de los modelos centrales había sido establecida por los maestros de la generación de Rama: Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Es muy probable que el mexicano, a su vez, elaborara su noción de *equivocación fecunda*⁴ a la luz de la reflexión de Paul Valéry sobre el “malentendido creador”. En su “Discurso” para el congreso del Pen Club (1925) —del que Reyes participó—, Valéry se refería a la dificultad de captar, aun superando las barreras lingüísticas, el sentido profundo de las obras extranjeras, para luego afirmar la *fecundidad* del fenómeno cuando

[el] *malentendido creador actúa, y se convierte en un engendrar ilimitado de valores imprevistos* [...]. Nuestro Shakespeare no es el de los ingleses; e incluso el Shakespeare de Voltaire no es el de Victor Hugo... Hay veinte Shakespeare en el mundo que multiplican al Shakespeare inicial, que desarrollan tesoros de gloria inesperados. (Valéry 1998: 133)

4 En la Introducción a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Federico de Onís cita la siguiente afirmación de Reyes: “esa misteriosa desviación, esa equivocación fecunda que se produce en la poesía de un pueblo cuando recibe y traduce el caudal de una sensibilidad extranjera” (1961 [1934]: xiv).

En años posteriores, ni Robert Escarpit, con su noción de *trahison créatrice* (1958), ni Harold Bloom, con su *creative misreading* (1973), explicitarán su deuda con el *malentendu créateur* de Valéry —a diferencia, cabe destacar, de Said en *Beginnings*—, aunque las semejanzas en la terminología que utilizan son harto llamativas. (El modo en que Valéry describe el “gran efecto” que puede causar una obra, la imagen de una fuerza sobrehumana, desmesurada, que cae sobre el lector, encuentra eco en la apropiación de Bloom del *clinamen* de Lucrecio como el necesario *desvío* que efectúa el poeta para no ser ahogado por la influencia). Pero, más allá de las similitudes, las cuales podrían radicar en ideas convergentes sobre la creación literaria (que afirmarían, de paso, una base universal como aproximación a las literaturas comparadas), es interesante observar que solo el mexicano Reyes deja asentado el aspecto desigual del encuentro entre literaturas extranjeras, al relacionar el desvío o “equivocación fecunda” con la recepción de lo francés por parte de “hijos de Francia brotados en América” (los modernistas), que, aunque declaren su filiación, son *muy diferentes, a pesar suyo*, de sus padres.⁵ Esta relación hace visible un principio establecido en los propios *comienzos* del latinoamericanismo: la postulación de una *diferencia* que, transformada en marca de originalidad, permita superar el secular complejo de inferioridad frente a los modelos externos.

Así, también el brasileño Silviano Santiago, en “El entrelugar del discurso latinoamericano” (1971), leerá a partir de Valéry el “canibalismo” de los escritores latinoamericanos, en una tradición que en su caso tenía un claro antecedente en la Antropofagia paulista de los años 20. La cita de Valéry, “Nada hay más original, nada más intrínseco a *sí* que alimentarse de los otros. Es necesario, sin embargo, digerirlos. El león está hecho de carnero asimilado” en Santiago (2000: 70),

5 Dice Reyes: “lo cierto es que aquellos hijos de Francia brotados en América son muy diferentes de sus padres, acaso muchas veces a pesar suyo, aun cuando ellos mismos declaren la filiación. Este fenómeno de independencia involuntaria es lo más interesante que encuentro en el modernismo americano [...]” (cit. en Onís 1961 [1934]: xiv).

hacia de Borges —otro periférico discípulo de Valéry— un modelo ejemplar de escritor latinoamericano, devorador de libros cuyas lecturas “no son nunca inocentes” (2000: 73). (Años más tarde, cuando Umberto Eco, también siguiendo ideas de Valéry, define en *Lector in fabula* (1979) los “usos libres” que pueden hacerse de una obra, también pensará en Borges).

Críticos literarios y escritores han coincidido en la definición del modo de operación central de la escritura latinoamericana. Y, no por azar, su emblema ha resultado ser, para muchos, el *caníbal* de Shakespeare: de modo significativo, el mismo año en que Fernández Retamar se apropia del “grito extraordinario” que Calibán dirige a Próspero (“Me enseñaste el lenguaje, y de ello obtengo / El saber maldecir. ¡La roja plaga / Caiga sobre ti, por habérmelo enseñado!”), Santiago afirma sobre el escritor latinoamericano: “Es necesario que aprenda primero a hablar la lengua de la metrópoli para inmediatamente combatirla mejor” (2000 [1971]: 72). El mecanismo teorizado por la metrópolis —asimilación/malentendido/traición/desvío del modelo— se propone como un legado propio y descolonizador, explicitado con ironía desfachatada en los Modernismos, en el francés rubendariano —“Qui pourrais-je imiter pour être original?”—, y en el inglés de Oswald de Andrade —“Tupí or not tupí, that is que question”—, una lección cuya fecundidad puede constatarse en las apropiaciones creativas que latinoamericanos y caribeños han efectuado precisamente de *La tempestad*.

La operatoria asimilativa y transculturadora de modelos deviene, así, una forma de autorización para el escritor y una marca de independencia. Frente al curioso pero efectivo desinterés de los modelos teóricos centrales (*autoridades* como Valéry, Escarpit, Bloom) por los efectos ideológicos de los malentendidos generados en relaciones desiguales, los latinoamericanos y caribeños acentúan la autonomía del funcionamiento de sus sistemas literarios. En el Caribe, las nociones de asimilación, apropiación, criollización, transculturación y mestizaje han ocupado la reflexión de los mismos escritores que han reescrito a Calibán desde una perspectiva descolonizadora: Aimé Césaire, George Lamming, Kamau Brathwaite, Fernández Retamar. En relación con las apropiaciones de *La tempestad* esto resulta insoslaya-

ble, pues los escritores pugnan por autorizar sus voces en contextos en que prevalecen paradigmas intelectuales y lecturas ajenas, y sus reescrituras manifiestan un impulso coincidente —podríamos decir, según la fórmula de Said en *Beginnings*: similar voluntad de *comenzar*, acción que *autoriza*—, con diversidad de intenciones y métodos.

A principios de los 60 del siglo pasado, en el contexto de descolonización de las Antillas inglesas, el barbadense George Lamming se apropiaba de modo explícito de *La tempestad* para rechazar en *Los placeres del exilio* la hegemonía de los modelos británicos. Hacia el final de la década, su compatriota Kamau Brathwaite daría voz poética a un Calibán dotado de un lenguaje descolonizador, mientras en las Antillas francesas el padre de la Negritud, Aimé Césaire, ofrecería una reescritura crítica del drama shakespeariano, recusando el monopolio europeo sobre los cánones clásicos y su ideología colonial. Poco después, identificado con el anticolonialismo de esos nuevos Calibanes, Fernández Retamar defendería el perspectivismo de Nuestra América al rebelarse contra quienes —por diversas circunstancias (en *Calibán*, ante las acusaciones de estalinización de Cuba)— consideraban a los latinoamericanos “eco desfigurado de lo que sucede en otra parte” (2006 [1971]: 11). Desde entonces, y de forma ejemplar en los sucesivos retornos de Fernández Retamar a *Calibán*, las *asimilaciones creadoras* de *La tempestad* dejan ver no solo la “influencia política común” que enfatiza Saldívar, sino también una voluntad de religación entre los escritores: la lectura mutua (explícita o implícita), afiliaciones simbólicas, el tramado de redes intelectuales. Inscriptas deliberadamente en una tradición intra-/interregional, las apropiaciones devienen estrategias de integración cultural: la reescritura se piensa —máxime en contextos donde el aislamiento se vive como condición del escritor— a la manera de una intervención colectiva, en relación con proyectos supraindividuales: desde el Modernismo antiimperialista en el fin de siglo XIX, pasando por la Negritud césairiana, los movimientos de descolonización en el Caribe anglófono y la Revolución cubana, hasta las utopías aparentemente perdidas luego de 1989.

En este sentido, y continuando las propuestas de críticos como Ángel Rama y Antonio Cândido en *La literatura latinoamericana como proceso*, es que cabe pensar la literatura latinoamericana y ca-

ribeña como un *tramado* de interrelaciones y “modos de religación de aspectos culturales” entre áreas distantes con un funcionamiento similar (Zanetti 2004: 24), en que los escritores construyen vínculos simbólicos además de materiales. Si se consideran las apropiaciones de *La tempestad* en tanto huellas textuales de lazos efectivos que sus creadores tienden para fortalecer formaciones transnacionales, tanto la literatura caribeña como la latinoamericana devienen un *proceso* expandido por escritores, críticos e intelectuales a través del tramado simbólico de los tropos shakespearianos.

En efecto, a partir del ensayo *Ariel* (1900) de Rodó, el cual constituyó un claro fenómeno coaligante en Hispanoamérica, se ha sucedido una larga cadena de apropiaciones de *La tempestad* que ha respondido cada vez menos a Shakespeare y cada vez más a las tra(d)iciones internas. Algo similar ocurrirá en la literatura caribeña —desde los comienzos de George Lamming en 1960—,⁶ y será el *Calibán* de Fernández Retamar el que, afiliándose con ambas tradiciones, religará las *tempestades* caribeñas con las figuraciones anteriores del Modernismo. Aun cuando los escritores antillanos descentren otros modelos metropolitanos (por ejemplo, la *Psychologie de la colonisation* de O. Mannoni, como lo hace Césaire en la senda de Frantz Fanon), estableciendo afiliaciones diversas (la Negritud en especial), el perspectivismo local y la actitud religadora devienen la continuidad del desvío, un factor determinante para leer las apropiaciones a lo largo del siglo dentro de un mismo impulso descolonizador.

No por azar, la lectura más integradora de Fernández Retamar se gesta —evocando los comienzos modernistas— en un nuevo momento de aglutinamiento supranacional, en torno del gran polo religador

6 No solo los mismos escritores retornarán a sus figuraciones de modo recurrente: Lamming, en su novela *Water with Berries* (1971) y el también barbadense Kamau Brathwaite en gran parte de su obra, que aquí apenas es mencionada dada la necesidad de un recorte y porque nuestro recorrido se detiene en los desvíos más representativos. Muchos otros antillanos, como Derek Walcott o Édouard Glissant, se apropiarán de las figuras en línea con Lamming, Brathwaite y Césaire; desde perspectivas feministas lo harán también Michelle Cliff, Sylvia Wynter y Maryse Condé.

que constituyó La Habana al calor de la Revolución cubana, y cuando el latinoamericanismo se ha propuesto decididamente nuevos *comienzos*: la vinculación de Hispanoamérica con el resto del Caribe en otras lenguas. Desde entonces, *La tempestad* se asumió de modo cada vez más deliberado como *pre-texto* para debatir no solo la representación identitaria, sino una serie de problemas entre los que se destacan el de la autonomía y el compromiso del escritor y el papel social de la literatura —incluso, en los últimos años, el funcionamiento y las fronteras de la literatura latinoamericana y sus relaciones con la “literatura mundial”, como veremos, hacia el final, en los ensayos de Hugo Achugar—. Mientras las utopías del latinoamericanismo parecen no haber quedado en pie, la recurrencia de las figuras shakespearianas no hace más que constatar su carácter coaligante, reactivando la potencia del imaginario, articulando resistencias y estableciendo afiliaciones y desvíos.

Claves para comenzar

Antes de emprender nuestro recorrido por tres instancias cardinales en relación con las apropiaciones de *La tempestad* en América Latina y el Caribe, cabe precisar el sentido de ciertas palabras clave para la lectura integradora que propongo.

Entre estas, cobra particular relevancia la noción de *religación*, que constituye un aporte de la crítica latinoamericana desde los planteos de Ángel Rama y Antonio Cândido en *La literatura latinoamericana como proceso* (1985) y el posterior estudio de Susana Zanetti de los “fenómenos de religación” durante el período 1880-1916. Allí la autora analiza “los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración” (1994: 492). El enfoque continúa la propuesta de Cândido de analizar “coalescencias” y “momentos de aglutinamiento” supranacionales derivados de condiciones comunicantes como el contacto personal, la correspondencia