

EL SURGIMIENTO DE UN DISCURSO AUTORREFLEXIVO LITERARIO EN LA TRADICIÓN NARRATIVA PERUANA: UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA

*Lenin Heredia Mimbela**

heredia_lenin@hotmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

* **Lenin Heredia Mimbela** es bachiller en Literatura y magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente del Área de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Se dedica a la investigación en el área de discurso autobiográfico y escritura diarística, y dirige el portal diariosdeescritores.com. Ha publicado artículos y reseñas en revistas del medio, y el libro de cuentos *La vida inevitable* (Lima: Paracaídas Editores, 2014). El presente artículo forma parte de su tesis de maestría.

Fecha de recepción: agosto de 2019

Fecha de aceptación: diciembre de 2019

Resumen: El propósito de este artículo consiste en situar o contextualizar, en el marco del sistema literario peruano, el surgimiento de un discurso autorreflexivo propio del narrador del siglo XXI. Para ello, se ha dividido en tres partes principales. En la primera, teniendo como punto de partida el aporte de Antonio Cornejo Polar, se rastrea de forma general la noción de sistema literario, que parte del formalismo ruso, y su uso particular dentro de la tradición crítica latinoamericana. Asimismo, se precisan cuáles son los elementos que conforman dicho sistema, según la teoría de los polisistemas del investigador israelí Itamar Even-Zohar. En la segunda parte, se constata el particular funcionamiento de estos elementos dentro de la literatura peruana; se enfatiza la figura del escritor, el crítico y la institucionalidad que respalda sus relaciones. En la última parte, se precisan cuáles son, en este contexto, los elementos que permiten el surgimiento de dicho discurso autorreflexivo literario, cómo se lleva a cabo y qué características presenta.

Palabras clave: sistema literario, crítica literaria, Antonio Cornejo Polar, narrativa peruana, discurso autorreflexivo.

THE EMERGENCE OF A LITERARY SELF-REFLEXIVE DISCOURSE IN THE PERUVIAN NARRATIVE TRADITION: A SYSTEMIC PERSPECTIVE

Abstract: The purpose of this article is to situate or contextualize, within the framework of the Peruvian literary system, the emergence of a self-reflective discourse characteristic of the narrator of the 21st century. For this, it has been divided into three main parts. In the first one, taking as a starting point the contribution of Antonio Cornejo Polar, the notion of the literary system is traced in a general way, which starts from Russian formalism, and its particular use within the Latin American critical tradition. Likewise, what are the elements that make up said system, according to the theory of the polysystems of the Israeli researcher Itamar Even-Zohar. In the second part, the particular functioning of these elements within the Peruvian literature is verified; emphasizes the figure of the writer, the critic and the institutionalism that supports their relationships. In the last part, what are, in this context, the elements that allow the emergence of said self-reflective discourse, how it is carried out and what characteristics it presents are specified.

Keywords: Literary system, literary criticism, Antonio Cornejo Polar, Peruvian narrative, self-reflective discourse.

1. Introducción

Antonio Cornejo Polar es un autor fundamental para comprender la imagen actual de la literatura peruana. David Sobrevilla (2001) distingue cuatro etapas en su evolución crítica: una formativa, que va desde mediados de los años 50 hasta 1964; otra de planteamientos propios iniciales, que se extiende desde 1964 hasta 1977; una tercera, de madurez, que comprende de 1977 a 1994, en la cual realiza su mayores contribuciones intelectuales; y una etapa final, de 1994 a 1997 (pp. 24-25). En ese sentido, el aporte de Cornejo Polar, que puede sintetizarse en el desarrollo de categorías tales como “heterogeneidad” y “totalidad contradictoria”, y su aplicación en el estudio de la literatura peruana y latinoamericana, debe leerse en su propio contexto de producción

Con la publicación de *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Cornejo Polar (1989a) deja en evidencia que, hasta entonces, ha existido un claro interés ideológico por mostrar una imagen homogénea de la literatura peruana; imagen que deviene dominante y pronto se convierte en tradición. En clara oposición a ello, el autor propone que la literatura en nuestro país es heterogénea, es decir, que está formada por distintos sistemas en simultáneo: por ejemplo, de la literatura en español, que tiene hegemonía; de las literaturas populares; y de las literaturas indígenas. Esta situación sería similar en el ámbito continental.

Aunque pronto formaliza el uso de la categoría sistema literario (1989b), se debe precisar que Cornejo ya había hecho uso de ella de modo empírico en reflexiones anteriores. Por ejemplo, una célebre conferencia suya (Cornejo Polar, 1986), en el marco de un simposio sobre la obra de Roa Bastos, empieza del siguiente modo, casi como una sentencia: “En América Latina existe un sistema literario privilegiado: es el que está constituido por las literaturas escritas en los idiomas que impusieron las metrópolis coloniales, bajo normas artísticas cultas derivadas de Occidente” (p. 93). Lo mismo sucede en otras publicaciones (Cornejo Polar, 1978). Ciertamente, nos atreveríamos a afirmar que, en la base o fundamento de sus categorías más reconocidas, “heterogeneidad” y “totalidad contradictoria”, yace siempre la noción de sistema literario, aunque Cornejo no se detenga propiamente en ella.

Resulta inevitable entonces preguntarse qué valor le adjudica a esta categoría. Aunque este no es el espacio indicado para dilucidarlo de forma detallada, sí se puede afirmar que Cornejo Polar, a lo largo de su evolución, asume una postura ambivalente con respecto a ella: por un lado, en un momento inicial, resulta valiosa en la medida que permite romper la pretendida homogeneidad de la literatura peruana, oponerse a ella; por otro lado, más adelante, resulta limitada o limitante, pues a su juicio no permite abarcar la

historicidad del hecho literario en América Latina, para lo cual serían más adecuadas las de “heterogeneidad”, “totalidad contradictoria” e incluso “migrancia”.

No obstante ello, es útil para esta investigación precisar en qué consiste o a qué se debe la positiva valoración inicial que realiza Cornejo Polar (1989b) de esta categoría. Para ello, es necesario analizar algunas de sus afirmaciones. Según este autor, por ejemplo,

Cada sistema tiene su propia historia pero también participa de otra, mucho más abarcadora, que es la que distingue a un sistema de otro y al mismo tiempo, directa o indirectamente, los correlaciona. [Asimismo] cada sistema representa la actuación de sujetos sociales diferenciados y en contienda, instalados en ámbitos lingüísticos distintos (...) y forjadores de racionalidades e imaginarios con frecuencia incompatibles. [Además] son las siempre imprevisibles relaciones concretas entre nuestros sistemas las que pueden servir mejor para comprender la índole de cada uno de ellos y el sentido de la contradicción que los engrana y los hace participar en el corpus y en la historia de la literatura latinoamericana (pp. 20-22).

Al respecto, cabe adelantar algunas conclusiones importantes. En primer lugar, al oponer dichos sistemas a la imagen homogénea de la literatura peruana, Cornejo utiliza una versión “macro” de la noción sistema literario, es decir, una categoría que abarca o puede abarcar toda la producción literaria de un país o continente. En segundo lugar, al indicar en líneas generales que se trata de tres sistemas literarios, cada uno de ellos de forma independiente es un entramado complejo de elementos, pasible de ser analizado en su dinámica propia. En otras palabras, es posible analizar cómo funciona el sistema de la literatura en español, cómo funciona el sistema de las literaturas populares, o cómo lo hace el sistema de las literaturas indígenas.

En tercer lugar, si se adopta una visión “micro”, es decir, una que mire al interior de cada subsistema, este estaría formado por ciertos sujetos específicos, diferenciados, en contextos propios, que generan sus propias visiones de mundo. En este punto, los “sujetos sociales”, los “ámbitos lingüísticos”, o los imaginarios creados, serían algunos de los elementos básicos de cada sistema. En cuarto lugar, la noción que Cornejo posee de esta categoría incide en un aspecto fundamental: su dinamismo. En ese sentido, tanto los

sistemas entre sí, como los elementos o actores en su interior, están en constante contacto, establecen relaciones, pues la producción literaria no es una entidad muerta sino una en estrecha relación con la actividad social. Por último, se refiere que la jerarquía al interior de cada uno, es decir, el posicionamiento de cada elemento, producto de las relaciones que establecen, no es natural o gratuito sino que se debe a una constante “contienda”, una realidad conflictiva, plagada de intereses de tipo ideológico.

2. La Perspectiva Sistémica

Aun cuando en su obra crítica realiza un uso empírico frecuente de sistema literario, como se ha procurado demostrar, y aun cuando menciona la categoría de forma específica, Cornejo Polar (1989b) abandona pronto dicha noción, en pos de la consolidación de categorías propias. No obstante ello, sus posteriores trabajos comparten, según precisa el investigador mexicano César González Ochoa (2008), una perspectiva sistémica. En otras palabras, responden a una estructura dinámica básica que filia sus aportes con los principales puntos de vista teóricos y críticos del siglo XX.

Para ponderar la importancia de este autor en los estudios latinoamericanos, González Ochoa profundiza en la genealogía de las categorías, rastrea sus orígenes. Al respecto indica: “La historia de estas nociones [sistema literario y heterogeneidad] se remonta a la obra de los formalistas rusos y, posteriormente, a Bajtin, pero también se relaciona con la noción de campo de Bourdieu y la de polisistema de Even-Zohar” (2008, p. 277). Ciertamente, el mexicano coloca las propuestas del crítico peruano dentro de un contexto o marco global, de aportes teóricos preexistentes, no exclusivos de él, aunque sí reconoce que Cornejo representa un paso adelante en América Latina.

2.1. El uso de sistema literario en América Latina

Es quizá el propio Cornejo Polar (1977) quien tempranamente da luces sobre el uso de esta categoría en América Latina. Menciona que su reflexión forma parte de un contexto mayor, continental, que apunta en una dirección investigativa similar a la de otros autores, la cual consiste en “adecuar los principios y métodos de nuestro ejercicio crítico a las peculiaridades de la literatura latinoamericana” o, también, cumplir con el “requerimiento de fundación de una crítica de verdad latinoamericana” (p. 7). En este proyecto fundacional, emprendido en efecto a partir de los años setenta del siglo anterior, incluye, entre otros,

a dos autores representativos, Ángel Rama y Alejandro Losada, con dos títulos bastante elocuentes: “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, de 1974, y “Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina”, de 1975, respectivamente.

Por su parte, González Ochoa no solo reconoce este proyecto, también precisa que, para el caso de Rama, el concepto de sistema literario aparece ya en otro conocido artículo de 1971. Sin embargo, al respecto aclara lo siguiente: “En ninguna de estas ocasiones Rama dice explícitamente lo que entiende por sistema o por sistema literario; solo afirma que puede verse como equivalente a literatura nacional” (2008, p. 279). Según esto, embarcados en un mismo proyecto, Cornejo y Rama comparten características en su acercamiento crítico. Por un lado, ambos tendrían en común “el rasgo señalado por Rama, que un sistema literario existe como tal y se fundamenta en un sistema cultural” (p. 280). No obstante, para los fines de este artículo, es necesario resaltar que tanto el crítico uruguayo como el peruano realizan un uso funcional, empírico, de la categoría sistema literario, sin detenerse en ella, pese a su importancia.

Para resolver esta situación, González Ochoa realiza un rastreo de dicha noción. Sin embargo, antes de adentrarse propiamente en ello, precisa de un modo categórico: “Ni sistema literario ni heterogeneidad son conceptos endógenos de la crítica latinoamericana puesto que han sido desarrollados en otros ámbitos y en otras épocas” (2008, p. 284). De acuerdo con su investigación, la perspectiva sistémica, también llamada holista, es decir, la concepción de un objeto de estudio como un sistema, surge en el campo de la biología, en la primera mitad del siglo XX. Luego de ello, fue la psicología, sobre todo de la Gestalt, quien hizo uso de esta concepción. Un aspecto importante desarrollado en este campo es el “modo relacional de pensar”.

Desde un punto de vista teórico, debe indicarse que el término ‘sistema’ era utilizado para referirse tanto a organismos vivos como a sociedades completas. Sea cual fuese el caso, se le entendía como una “totalidad integrada cuyas propiedades fundamentales surgen de las relaciones entre sus partes” (González Ochoa, 2008, p. 286). Debe notarse cómo, en esta definición, cada término y su entendimiento resultan imprescindibles: la idea de totalidad, el surgimiento de sus características, el modo de integrar esta totalidad, los elementos que la componen y, por supuesto, las relaciones que se establecen entre cada uno de ellos. Nótese, por lo demás, el claro dinamismo que caracteriza a esta categoría.

En este punto, para dejar sentada la perspectiva sistémica, González Ochoa resume que las propiedades que caracterizan a un sistema no se encuentran en los elementos o actores

que lo conforman sino que surgen de las interacciones y relaciones entre tales elementos. Por ello, “la naturaleza del todo es diferente de la mera suma de sus componentes” (2008, p. 287). Asimismo, que este punto de vista funciona de modo recíproco, de ida y también de vuelta, es decir, que “las propiedades de las partes sólo pueden entenderse –de hecho, sólo tienen sentido como partes– desde y a partir de la organización del todo” (p. 287). Por último, otra característica básica de todo sistema es la estratificación de sus partes, lo cual se refiere a:

(...) la tendencia a formar estructuras dispuestas en niveles o estratos dentro del todo del sistema. Cada estrato o nivel, al mismo tiempo que es parte de un conjunto mayor, de una totalidad más amplia que lo engloba y le da sentido, él mismo es un sistema, un todo con respecto a las partes que lo componen. Por tanto, esos estratos o niveles se pueden pensar también como sistemas, lo que origina que siempre nos encontremos frente a sistemas cuyos componentes son también sistemas. (González Ochoa, 2008, p. 286)

Según esto, la perspectiva sistémica no solo está ligada a un modelo teórico dinámico, que abarca la totalidad y sus partes establecidas como niveles, formando sistemas propios, sino a un enfoque relacional, es decir, a la importancia de un acercamiento que interprete o enuncie las características de estas relaciones.

2.2. La noción de sistema del formalismo ruso

El principal interés del formalismo ruso consistía en crear o construir una ciencia literaria. Para arribar a ello, era necesario definir en primer lugar su objeto de estudio. En una etapa inicial, centraron su análisis en el texto literario y procuraron descubrir los principios bajo los cuales este se construía, es decir, identificar los mecanismos internos que convertían un texto en una totalidad organizada a la que era posible llamar literatura. En esta línea están dirigidos, por ejemplo, los trabajos pioneros de Boris Tomashevsky.

No obstante, en el proceso y evolución de su propio acercamiento teórico, este punto de vista pronto encuentra sus límites. Tras agotar distintas instancias del análisis textual, los formalistas descubren que no es posible entender ciertas particularidades específicas de los objetos literarios sin tomar en cuenta eventos o hechos ajenos al texto. En otras palabras, el texto literario “no puede ser visto ni de manera aislada ni como un hecho estático, sino que

sólo es posible verlo, por un lado, como parte de una totalidad más amplia y, por otro, como parte de la tradición” (González Ochoa, 2008, p. 291). Esta segunda etapa, esta apertura del enfoque, está representada por el aporte de Yuri Tinianov, quien considera que el objeto literario forma parte de un conjunto más amplio, que lo engloba, al que denomina “sistema literario”¹.

En este sentido, los formalistas fundan una perspectiva sistémica sobre el fenómeno literario. Consideran, por ejemplo, que tal como sucede entre una obra y el conjunto que la engloba, existe una relación entre determinado sistema literario y un contexto mayor, que lo afecta de algún modo, razón por la cual es indispensable estudiar dichas relaciones. En otras palabras,

(...) este sistema [literario] está en correlación con otras series adyacentes culturales, sociales y de comportamiento a través de la mediación del lenguaje verbal. Por tanto, lo que convierte en literaria una obra verbal dada está determinado por la presencia de ciertas regularidades, tanto internas como externas, que hacen que esa obra tenga una función literaria. (González Ochoa, 2008, p. 293)

Este proceso genera, por tanto, que los formalistas rusos varíen su objeto de estudio y realicen una definición más amplia de la literatura, que incluya los hallazgos del camino. Según esto, en adelante “todo conjunto de elementos al que se aplica el atributo de literario está estructurado como un conjunto de elementos interdependiente en el cual el papel de cada elemento está dado por la función que desempeña en el conjunto” (González Ochoa, 2008, p. 293). De este modo, se cierra el círculo en torno al cual se funda la ciencia literaria. Ciertamente, este enfoque que abarca la totalidad y la relación de cada uno con sus elementos es aquel que más adelante desarrolla Cornejo, el cual permite dibujar la imagen actual de la literatura peruana.

2.3. Even-Zohar y el sistema literario

En el proceso de consideración de los textos literarios como objetos complejos, el israelí Itamar Even-Zohar lleva la teoría un paso delante al considerar que un sistema

¹ Es posible seguir una línea de desarrollo sobre este punto a través de los aportes, por ejemplo, de Bajtín y la noción de “medio literario”, así como de Bourdieu y “campo literario”.

literario no solo forma parte de un sistema cultural, mucho más amplio, sino de un polisistema. Este puede entenderse como un “sistema de sistemas que se intersectan y que funcionan como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes y en el cual están presentes opciones diferentes que coexisten de modo simultáneo” (González Ochoa, 2008, p. 301). En este punto, dentro de la denominada teoría de los polisistemas que el autor desarrolla, para efectos de este trabajo nos interesa retomar dos aspectos en particular: uno, la definición que propone de sistema literario, que formaliza buena parte de lo ya mencionado en este artículo; y dos, lo que consideramos más valioso, los elementos, agentes o actores que a su criterio forman parte de este sistema.

Para posicionar su teoría en el marco general de otros aportes, Even-Zohar (1990) realiza en primer lugar un balance de lo realizado por el formalismo ruso, a quienes reconoce precursores de su trabajo. En particular, menciona a Tinianov, a quien considera el verdadero padre del enfoque sistémico, y también a Boris Eikhenbaum. En dicho balance, pone en limpio una serie de principios ya implícitos en los escritos de los autores rusos, es decir, los explicita. En ese sentido, en el proceso formalista, enfatiza aquella ampliación del objeto de estudio, que parte desde el texto como un sistema al entorno o a una serie de actividades aparentemente externas, pero que forman parte de él, es decir, que comprometen su funcionamiento. Por otro lado, reafirma la importancia de las relaciones entre los distintos elementos de un sistema y no tanto en la presencia de tal o cual actor de forma aislada.

Según esto, Even-Zohar define sistema literario como la “red de relaciones”, propuestas como hipótesis a nivel teórico, “entre una cierta cantidad de actividades llamadas ‘literarias’, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red”. Luego, en una paráfrasis ofrecida por él mismo, lo entiende también como el conjunto de actividades –o cualquier parte de él– para el que pueden proponerse teóricamente “relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas literarias” (1990, pp. 27-28). De ambas definiciones se puede resaltar, en primer lugar, la presencia de ciertos elementos o factores que conforman dicho sistema. En segundo lugar, las relaciones significativas que establecen estos elementos, los cuales brindan un carácter dinámico al sistema.

2.3.1. *Elementos del sistema literario*

La teoría de Even-Zohar, inspirada en los principios ya esbozados por los formalistas rusos, se ayuda también del esquema de la comunicación y el lenguaje de Roman Jakobson,

el cual adapta al caso de la literatura, para proponer la siguiente serie de elementos o factores implicados en un sistema literario (1990, p. 30):

- a) *productor* literario, que refiere al escritor o autor individual, que en conjunto forma una red o comunidad literaria;
- b) *consumidor* literario, referido de forma general al lector, aunque en una cultura como la peruana, dividida entre oralidad y escritura, sería más preciso referirse al individuo que consume una obra; al grupo de consumidores se le denomina “público”.
Lo particular, dentro un sistema literario, es que ambos (f)actores pueden desplazarse en varios niveles como participantes de las actividades literarias.
- c) *producto*, que en líneas generales se conoce como obra específica, un texto literario, por ejemplo, que representa un objeto complejo, con varios niveles de producción;
- d) *institución*, referida al contexto, o los factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural, es decir, críticos, editores, revistas, etc.; nunca está unificada sino que presenta pugnas en su interior;
- e) *repertorio* designa a las reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto; está relacionada con la lengua y sus normas de uso;
- f) el *mercado*, formado por los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumos, tales como librerías, bibliotecas, ferias de libro, etc.

Si bien a un nivel teórico o de análisis, estas categorías se pueden observar de forma individual, no debe olvidarse que estas se intersectan o entran en contacto constante. Es esa, ciertamente, la característica principal del modelo sistémico propuesto por Even-Zohar: la significancia de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos. Por lo demás, en la siguiente parte, se analizará cómo se manifiesta cada uno de forma general dentro de la literatura peruana; cómo se efectúan dichas relaciones y qué características presentan. El objetivo principal radica en mostrar el surgimiento del discurso autorreflexivo, dentro de este marco o sistema, y la profesionalización “a medias” de su productor literario.

3. Funcionamiento del Sistema Literario Peruano

Antes de adentrarnos en el funcionamiento de esta categoría en la literatura peruana, es necesario realizar una precisión. Como ya se mencionó, a una pretendida homogeneidad de la literatura peruana, Cornejo Polar opuso no menos de tres sistemas: el culto, el popular y el de las literaturas étnicas o indígenas. A su vez, se reconoce que cada uno de estos conforma un sistema particular, con una dinámica propia, que califica como contradictoria. Según esto, las líneas que prosiguen, aunque pueden extenderse a los otros sistemas, reflexionan principalmente sobre el denominado sistema culto; más aún, se insertan en su interior.

3.1. Productor y producto literario

El binomio básico en toda producción literaria es sin duda el conformado por un autor y su obra. Es decir, por un productor casi siempre individual que, mediante un proceso largo y complejo de escritura, crea un producto literario. Es el caso, por ejemplo, de un novelista y su novela, un poeta y su poemario, un ensayista y su ensayo literario: Abraham Valdelomar y *La ciudad de los tísicos* (1911), Martín Adán y *La rosa de la espinela* (1939), Miguel Gutiérrez y *La generación del 50: un mundo dividido* (1988), entre otros.

Al respecto, se debe precisar en primer lugar, siguiendo a los formalistas rusos, que dicha obra o producto literario es un sistema en sí mismo, una realidad verbal forjada a partir del uso específico que un individuo realiza de su lengua. En términos de Even-Zohar (1990), se trataría del uso que el productor hace de reglas o materiales extraídos del denominado 'repertorio' (p. 27). En segundo lugar, se denomina de forma general corpus o corpus literario a cierto conjunto de obras seleccionadas. Por último, siguiendo un criterio diacrónico, cierto corpus que posee características comunes, a lo largo del tiempo, conforma una tradición.

3.2. La tradición narrativa desde una perspectiva sistémica

Si partimos del planteamiento de Cornejo Polar (1989a), en la tradición literaria peruana se cumple a cabalidad aquel principio sistémico según el cual el todo es mayor que la suma de las partes. De acuerdo con esto, su importancia y valía no radica en la unicidad u homogeneidad de su discurso sino en la coexistencia conflictiva de varias tradiciones parciales o sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia (p.14). Esta

situación se debe sobre todo a la complejidad, densidad o pluralidad de la sociedad peruana y su particular proceso histórico.

Ahora bien, una tradición parcial debe entenderse como el conjunto de obras del pasado que un autor asume como representativas, o antecedentes de su propio trabajo literario; una operación ideológica de la que muchas veces no es del todo consciente (Cornejo Polar, 1989a, p. 15). Desde este punto de vista, no sería lo mismo la escritura de quien, en pleno siglo XIX, por ejemplo, elige la herencia colonial como su lugar de enunciación, de aquel que siente o se identifica con el legado indígena. Esto implica, por supuesto, una elección de tipo estético y una opción política.

Si bien existe en el Perú, desde el siglo XVI al XIX, una producción escrita ligada a la narración, no puede hablarse todavía en este largo periodo de una tradición narrativa. Según Miguel Ángel Huamán (2005), “desde las crónicas hasta *Aves sin nido*, aún no se había consolidado un proceso que permitiera su consideración crítica” (p.52). Lo que existe hasta entonces son ciertos autores y obras excepcionales pero insulares. Su consolidación como tal es más bien reciente, propia del siglo XX, pues solo entonces aparece “un conjunto de obras cuya cantidad y calidad nos permitan hablar consistentemente de una novela peruana de resonancia continental” (p.52), características propias de un sistema literario.

Dentro de este proceso de consolidación, Huamán reconoce dos hitos importantes. Por un lado, identifica al indigenismo surgido a inicios de siglo XX, en el marco de los proyectos de estado-nación, como el primer gran momento de la narrativa en el país (p.59). Este alcanza su punto más alto de expresión con las principales novelas de Ciro Alegría. Posteriormente, ya sobre este primer corpus, sobre esta base tradicional, la literatura peruana conoce una segunda etapa de florecimiento en los años cincuenta, en pleno proceso de modernización social, con los autores de la nueva narrativa urbana.

Por lo pronto, más allá de sus diferencias (la narrativa indigenista enfatiza, por ejemplo, el contenido en la obra literaria, mientras la narrativa urbana hace lo propio con la forma y los recursos expresivos), ambos proyectos estéticos logran desarrollarse a cabalidad, fijar un corpus valioso, gozar de un consenso crítico en torno a él y establecen, quizá por ello, temáticas recurrentes en la tradición narrativa peruana (García Miranda, 2006). En definitiva, tal es su importancia dentro del proceso literario, que pronto se establecen como canónicos o adquieren este carácter.

Si bien la discusión en torno al canon literario es amplia, el profesor y escritor Carlos García Miranda afirma sobre este punto que, en el proceso del siglo XX, existen

en efecto agendas problemáticas, las cuales pueden ser canónicas, no-canónicas e incluso anticanónicas. Este autor define como *agenda* a cada uno de los “proyectos generados en la narrativa peruana a lo largo de su historia, pues se presentan como planteamientos urgentes, inconclusos y en constante revisión” (2006, nota de página 1). La segunda parte de esta definición pone de relieve el carácter dinámico del proceso literario peruano, formado por tendencias simultáneas, tal como indicó Cornejo Polar.

En ese sentido, los dos puntos determinantes mencionados por Huamán (el indigenismo y la nueva narrativa urbana) se identifican en este caso como agendas canónicas, debido a su influencia y permanencia. Por su parte, el relato fantástico o la narrativa vanguardista, surgidos también a inicios de siglo, son mencionados por García Miranda como no-canónicos. Mientras que la presencia del Grupo Narración, a fines del siglo XX, con su posicionamiento alterno a la producción cultural de los grupos de poder, sobre todo en cuanto a la narrativa urbana, sería un claro ejemplo de lo anticanónico.

Por último, tanto Huamán como García Miranda, aunque este último amplía su espectro hasta 2005, identifican a la narrativa peruana de fines de siglo, sobre todo de los noventa, como un periodo de crisis y al mismo tiempo de oportunidad. Esta crisis se debe no solo a circunstancias específicas de la historia peruana, sino también a la honda influencia que habría representado la globalización en la modelación de subjetividades contemporáneas, aun (o sobre todo) en esta parte del mundo. Para García Miranda, los noventa representan un punto de inflexión en el largo siglo XX, debido a que se empiezan a reconfigurar de manera frontal las agendas canónicas, no canónicas y anticanónicas.

3.3. El sistema crítico literario o la crítica que modela

De lo anterior se pueden extraer dos conclusiones principales. En primer lugar, la existencia de una tradición narrativa peruana, que se consolida a lo largo del siglo XX, conformada a su vez por diversos sistemas en su interior. Esto se manifiesta a través de una serie de obras y autores surgidos en este periodo, que hoy resultan imprescindibles. En segundo lugar, no es posible comprender las relaciones que se establecen, por ejemplo, entre estas obras y su entorno sin la presencia de un discurso crítico; es decir, sin la existencia de un *sistema crítico* literario que organice su sentido o posibilite el diálogo entre ellas.

Analizada desde una perspectiva sistémica, esta situación arrojaría que existe un sistema narrativo peruano (sistema 1), conformado por escritores y obras, pero también por sujetos críticos y consumidores. Ciertamente, lo más valioso de este enfoque consiste

en interpretar las relaciones existentes entre cada elemento. Por ejemplo, en este sistema 1, resulta vital la relación que se establece entre un sujeto crítico y un producto u obra literaria. Más aún, se debe precisar que son estos sujetos quienes, respaldados por una *institución* literaria, y bajo ciertos criterios, organizan y seleccionan el conjunto de obras literarias narrativas producidas en el país al que comúnmente se denomina tradición.

No obstante estas relaciones, antes de embarcarse en ponderar su valor, resulta necesario entender el funcionamiento de cada elemento de este sistema 1 de forma aislada, en su propia realidad o dinámica. En otras palabras, debemos evaluar cada elemento como un sistema particular. Según esto, el sujeto crítico inicial forma parte también de un sistema 2, al que se denomina, no de forma gratuita, *sistema* crítico. De forma general, al interior de este sistema 2, se pueden reconocer elementos que cumplen funciones similares a las del sistema 1. Entre otros, se tiene a) un sujeto crítico productor; b) una obra o producto crítico; c) un consumidor, casi siempre especializado, de este producto; d) una institución crítica, que norma o define qué permanece o no, etc.

3.3.1. *Consolidación de un sistema crítico*

El sistema crítico peruano corre a la par con el sistema narrativo del siglo pasado. No es posible entender el surgimiento del primero sin el establecimiento o la consolidación del segundo. Ciertamente, su historia es parecida: aunque en periodos anteriores existen comentarios críticos en torno a ciertas obras, estos poseían un carácter insular y no conformaban un sistema. Solo a inicios del siglo XX, con la abundancia de obras de calidad y debido también a una serie de requerimientos de su propia agenda, como la búsqueda de una identidad nacional, surgen los primeros intentos por sistematizar esta producción.

En 1990, se publicó un importante artículo titulado “El Perú crítico: utopía y realidad”, cuyos autores son los profesores Jesús Díaz Caballero, Camilo Fernández Cozman, Carlos García-Bedoya y Miguel Ángel Huamán, en el cual se revisa el proceso de la crítica literaria peruana. Estos autores reconocen diversas etapas en este proceso: desde un discurso crítico incipiente, un punto de modernización, y su posterior establecimiento en los denominados estudios literarios, entendidos como una “disciplina rigurosa y sistemática”.

A lo largo del siglo XX es posible identificar tres momentos definitivos para la crítica literaria peruana. Uno, de las primeras sistematizaciones (1905-1930), cuyos representantes son José de la Riva-Agüero, Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. Dos, del tradicionalismo crítico (1930-1955), representado por el propio Sánchez y autores

posteriores que trabajaron en su misma línea, como Augusto Tamayo Vargas o Alberto Tauro del Pino. Tres, de apertura a nuevas corrientes (1955-1970), con la presencia de Luis Jaime Cisneros y sobre todo la influencia decisiva de Alberto Escobar.

Para los autores, el punto de inflexión de la crítica se presenta en este último periodo, que coincide con el surgimiento de la nueva narrativa urbana. Más aún, se puede afirmar que el corpus literario surgido a mediados de siglo, con nuevos códigos y búsquedas, *obliga* a la crítica a un cambio en sus métodos de análisis y acercamiento. Así lo entiende también Carlos García Miranda (2010), quien enfatiza: “este desplazamiento fue generado no solo por esas prácticas narrativas deslegitimadoras, sino también por el surgimiento de otros grupos de estudiosos de la literatura peruana que llevarían adelante un ambicioso proyecto de modernización del discurso crítico” (p.14).

Quizá el crítico más representativo surgido después de este periodo, que trabaja en la línea trazada por Escobar, aunque en la década de los setenta, es el ya mencionado Cornejo Polar. Este autor junto con Tomás Escajadillo o Alejandro Losada, por ejemplo, brindan nuevas luces sobre el indigenismo y las obras ligadas a sus valores. En ese sentido, priorizan una “perspectiva social e histórica, que trata de replantear los aspectos más medulares de nuestra tradición literaria” (Díaz, Fernández, García-Bedoya y Huamán, 1990, p.179). Por otra parte, el aporte de Cornejo, al igual que Escobar en el periodo anterior, sirve de puente entre una etapa y otra. Su influencia en la crítica peruana es profunda y no se detiene con su muerte en 1997. Por el contrario, muchos de sus aportes se han establecido y forman parte de las herramientas de análisis de investigadores posteriores, categorías tales como heterogeneidad o totalidad contradictoria.

3.4. La universidad y la institución literaria peruana

Es necesario precisar un aspecto importante de este proceso. A lo largo del siglo XX, el discurso de estos sujetos críticos está ligado a un espacio de producción específico, físico y simbólico, como es la universidad peruana. Salvo el caso de Mariátegui, todos los demás autores forman y desarrollan su pensamiento en ella. En este punto, por lo tanto, se puede afirmar que la crítica surge de la academia y condiciona muchas veces su evolución o supervivencia a los vaivenes de la misma. Asimismo, la identificación entre sujeto crítico, academia e institución literaria ocasiona cuestionamiento y va en contra de su valoración.

Esto queda mucho más preciso con las reflexiones de Dorian Espezúa (2002), quien elabora una revisión de la agenda que dejó pendiente el artículo de Díaz et al. (1990).

En su balance, Espezuía aboga por la figura del sujeto crítico que cuestiona a una “academia metropolitana, centralista y segregacionista” (p.103). Asimismo, enfatiza la relación entre literatura, crítica y academia, la cual excede el espacio universitario: “En un país heterogéneo la crítica literaria institucionalizada es un embudo asentado en un centro metropolitano” (p.105).

Por su parte, García Miranda (2010) considera que, tras el impacto de la denominada posmodernidad, a fines del siglo XX, surgen nuevas formas de acercamiento a un corpus narrativo ya ingente a estas alturas, tal como los estudios culturales, y los estudios coloniales y poscoloniales. Del mismo modo que sucede en la narrativa, el sistema crítico peruano ingresa, a inicios del nuevo siglo, en un periodo de crisis y cuestionamiento, que coincide con el surgimiento de las nuevas tecnologías, a nivel global, y la profundización del abandono de la universidad, a nivel local, situación que se mantiene hasta la actualidad.

En síntesis, se puede afirmar que la consolidación de una obra o movimiento literario depende no solo de su calidad estética o su capacidad cuestionadora sino también de un sistema crítico a su alrededor, que extrae de ella o le adjudica un valor. En el caso del Perú, a poco más de cien años de los primeros trabajos, es posible indicar que el sistema crítico posee un discurso ya establecido, ineludible, pese a las tensiones y cuestionamientos a los que está sujeto, propios de todo producto intelectual en esta sociedad.

3.5. La profesionalización del productor literario

Otro aspecto a resaltar dentro del proceso de modernización del sistema narrativo peruano, en el siglo XX, es el relacionado con la profesionalización del productor literario. Para ello, es necesario remitirse primero a un antecedente fundamental, el modernismo, surgido a finales del siglo anterior. Se trata de un movimiento que cumple la función de gozne no solo entre un siglo y otro sino entre una concepción del discurso literario y otro. Para Huamán (2005), “[e]n la conciencia profesional de la escritura de los modernistas y en su identidad como grupo cultural que funda una tradición literaria culmina todo un largo proceso” (p. 98).

En este punto, el aporte modernista se presenta sobre todo en dos aspectos. Uno, en lo que el crítico denomina “conciencia profesional de la escritura”, que no es sino el énfasis en el aspecto verbal de la creación, es decir, en la conciencia de los recursos narrativos utilizados. Dos, la concepción del escritor como un profesional, es decir, como un productor,

un sujeto social que se dedica a una actividad específica y puede “vivir” de ella. El escritor representativo de este postulado, con todas sus contradicciones, es Abraham Valdelomar.

Es cierto que los modernistas adelantan, intuyen o dejan sobre la mesa estos puntos, pero es cierto también que la propia dinámica de la sociedad peruana juega un rol fundamental. En ese sentido, no es posible desligar la profesionalización del escritor de la modernización o no del propio país, lo que llevaría a evaluar las relaciones del sistema literario con otros sistemas más amplios. Tal vez por ello, más allá de la intuición modernista, no sea posible discutir nuevamente el tema sino poco más de cincuenta años después, con los escritores de la nueva narrativa urbana, la cual coincide con una serie de cambios profundos en la sociedad peruana.

Al respecto, Estuardo Núñez (1965), testigo del surgimiento de la narrativa del cincuenta, cuando esta se encuentra en plena vigencia, afirma que:

El escritor se profesionaliza y deja de ser un mero diletante o creador eventual o esporádico. Lo exige así su conciencia del papel que desempeña en la sociedad y la exigencia de su “oficio”, esto es, su función de realizar un arte con el lenguaje, realidad gramatical y psicológica. (p.149)

Nótese cómo el propio Núñez diferencia dos aspectos del mismo problema: por un lado, la figura del escritor como un sujeto social dedicado a un oficio de forma regular; por otro lado, a la conciencia que adquiere de los recursos que le permiten ejecutar su arte, es decir, el lenguaje, las palabras. Autores posteriores, como el propio García Miranda (2010), han precisado que este nuevo concepto de la creación literaria “ha sido ligado al proceso de modernización generado en la década del cincuenta” (p.20).

3.5.1. *Doble estatuto del profesionalización*

A la luz de esta relación entre modernización de la sociedad y profesionalización del escritor, tan estrecha a lo largo del siglo XX, debe leerse el estado actual de la cuestión. Transcurridos poco más de cincuenta años después de la propuesta de la nueva narrativa urbana, ¿es posible afirmar que el escritor peruano es *profesional*, o ha alcanzado tal estatus? Para responder a ello, es necesario evaluar varias condiciones. En primer lugar, en cuanto a la conciencia del escritor sobre los recursos verbales de su creación, aunque reciente, creemos que la respuesta es positiva.

Esto es posible comprobarlo a través de la publicación de una serie de textos donde los autores reflexionan acerca de su trabajo de escritura. Un antecedente importante es sin duda el ensayo “Historia secreta de una novela”, de Mario Vargas Llosa, publicado en 1971, aunque inspirado en una conferencia de 1968, donde el autor reconstruye la escritura de *La casa verde* (1966). Este texto, de carácter autorreflexivo, es llevado a cabo tempranamente por un miembro reconocido de la narrativa de mediados de siglo, lo cual debe interpretarse no desde un punto de vista individual sino colectivo o de proceso. Es decir, no incidir en la precocidad ya consabida del autor, sino en que toda vez que el corpus creativo modernizador pasa a ocupar un lugar tradicional, es posible reflexionar sobre el arte narrativo.

Por otro lado, en cuanto al escritor como sujeto social independiente, que puede abocarse con regularidad a su trabajo y depender económicamente de él, creemos que la respuesta es negativa. Esto se debe, por supuesto, a una serie de factores. En primer lugar, a la precariedad de la institucionalidad literaria peruana, tal como lo ha señalado y estudiado Miguel Ángel Huamán (2005), quien reconoce sus causas en el propio proceso histórico, ya que “[l]a crisis y caída de la oligarquía en el Perú no ha significado el surgimiento de una institucionalidad literaria moderna” (p.102). Esto ocasiona, por el contrario, que la literatura como institución social persista en “formas pre-mercantiles”, lo cual se manifiesta en la situación de sus escritores, quienes no están libres de “la censura, la indiferencia o la indigencia” (p.102). Esta situación se manifiesta no solo en autores con una obra sólida, como ha sucedido durante muchos años con los sobrevivientes de la denominada narrativa del 50, sino también con autores más jóvenes, a quienes la falta de apoyo institucional lleva a “labores ajenas a su trabajo creativo como el periodismo, la publicidad, el turismo, etc.” (p.102).

4. El narrador peruano del siglo XXI y el discurso autorreflexivo literario

Según lo anterior, el viejo sueño modernista no se ha cumplido siquiera un siglo después. Es necesario, por supuesto, ahondar en el aspecto social de la figura del escritor y la dinámica que lo arroja a esa situación, un tema sin duda extenso. Sin embargo, para los fines de este artículo, buscamos reflexionar principalmente sobre los factores que influyen en la toma de conciencia del escritor de sus propios recursos de creación, un aspecto más consolidado que el anterior, pero igualmente poco estudiado.

En este punto, la situación descrita líneas arriba –el desarrollo, por parte del escritor, de una conciencia de creación, y el fracaso de una autonomía social– nos lleva a afirmar que, en el caso peruano, a inicio del siglo XXI, existe una profesionalización a medias del escritor, o una semiprofesionalización. Asimismo, consideramos que esta situación impide la existencia de una reflexión sistemática sobre su propio trabajo creativo. En la tradición narrativa, en sus múltiples tradiciones, aunque existen textos portadores de un discurso autorreflexivo, como el ya mencionado de Vargas Llosa, estos surgen producto de un esfuerzo e interés individual más que de una base comunitaria, o de una comunidad consciente de la profesionalización escritural.

En ese sentido, son muy pocos los casos en que los autores han discutido su propia poética de escritura y reflexionado en torno a ella. El caso más destacado es sin duda el de José María Arguedas, quien reflexiona en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) no solo sobre su propia escritura sino sobre su trabajo como escritor, el cual asume distinto del escritor “profesional”². Sin embargo, antes de la publicación de esta novela póstuma, el importante escritor andahuaylino ya dejaba en claro su concepción del trabajo literario en el célebre Congreso de escritores de 1965 en Arequipa. Sin entrar en detalles sobre su postura³, deseamos rescatar el hecho simbólico del autor consciente de su trabajo literario, aunque incapaz de comunicar su aprendizaje. Se debe considerar que ni siquiera el mismo Arguedas publicó un texto que dejara en claro los mecanismos de creación de *Todas las sangres* (1964).

Salvo este, y el ya mencionado de Vargas Llosa, en el siglo XX existen muy pocos casos en los cuales un autor brinde testimonio de su poética de escritura, o que discute sobre la composición de su obra. Creemos que este, por diversas razones, es más bien un fenómeno propio del siglo XXI, gestado y consolidado de a pocos. Por ejemplo, Miguel Gutiérrez, un autor que se asumía como una suerte de “hermano menor” de los narradores del cincuenta, publica *La invención novelesca* (2008), un texto que en líneas generales discurre sobre el género narrativo, pero que de forma específica reflexiona sobre su propia obra: la génesis de sus principales novelas, el proceso de escritura, las condiciones materiales de esta escritura,

² Para profundizar sobre la noción de escritor profesional que maneja Arguedas puede revisarse el artículo “El escritor comprometido versus el escritor profesional” del investigador Henry Rivas Sucari. Revista Tesis (2016).

³ Un autor que estudia a cabalidad las propuestas y enfrentamientos intelectuales de ese Congreso es Dorian Espezuía Salmón, en su libro *Todas las sangres en debate. Científicos sociales versus críticos literarios* (Lima: Magreb, 2011).

etc.⁴Algo más reciente es *La piel de un escritor* (2014) de Alonso Cueto. En la misma línea de los mencionados, Cueto reflexiona sobre el trabajo del escritor en general, sobre todo de sus autores favoritos, y también de su propio trabajo, principalmente acerca de *La hora azul* (2005), su novela más destacada.

En síntesis, no es abundante el corpus autorreflexivo en la tradición narrativa peruana. Se trata de casos aislados, que no consiguen conformar una tradición. Este se encuentra ligado a la profesionalización a medias del escritor, gestada a lo largo del siglo XX, que ingresa con mayor definición en el siglo XXI.

4.1. Sistema crítico y discurso autorreflexivo

La situación antes expuesta se debe sin duda a diversos factores, algunos ya apuntados. Sin embargo, uno que nos parece fundamental es la ausencia, dentro del ámbito universitario y académico, a la largo del siglo XX, de un espacio siquiera simbólico que promueva la reflexión de los autores, narradores o poetas, sobre su propia creación literaria, razón que limita la forja de una tradición autorreflexiva. Asimismo, si se evalúa el proceso del siglo anterior, queda en claro que todo discurso crítico se ha legitimado en la medida en que ha sido promovido desde la institución literaria. Por ello, por ejemplo, el crítico Dorian Espezúa(2002) asumía como imprescindible una ampliación no solo del corpus literario sino de la propia institución.

En este contexto, aunque es necesario estudiar sus implicancias con más detalle, resulta significativo el surgimiento, a inicios del siglo XXI, de maestrías en Escritura Creativa, tanto en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2007) como en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2018), pues se posicionan en este espacio simbólico vacío. Con ella, se promueve el primer paso de una tradición crítica-autorreflexiva del autor sobre su trabajo. Ahora bien, debido a que se trata de espacios recientes, movimientos iniciales, las directrices se están forjando. Por ello, los trabajos presentados hasta ahora por sus egresados varían en su acercamiento. En otras palabras, no se ha consolidado aún un modo de elaborar este tipo de trabajo crítico-autorreflexivo.

⁴ Ciertamente Gutiérrez había mostrado un talante autorreflexivo similar en *La generación del 50: un mundo dividido* (1988), *Celebración de la novela* (1996) y *La novela en dos textos* (2002), títulos que reestructura de forma “radical” para dar forma a *La invención novelesca*.

4.1.1. *Características del discurso autorreflexivo*

Como ya adelantaba Even-Zohar (1990), lo más valioso de la perspectiva sistémica radica en que los elementos de un sistema literario no son estáticos sino dinámicos, es decir, que puede cada uno de modo particular formar parte de distintos niveles e incluso de otros sistemas. En ese sentido, un discurso crítico y autorreflexivo apela también a una doble instancia: el escritor cumple una función como productor literario y, al mismo tiempo, como sujeto crítico, que reflexiona en torno a su propia obra.

Según esto, consideramos que el discurso autorreflexivo literario posee características particulares. En definitiva, implica el reconocimiento de tres cambios puntuales: del objeto de estudio, del sujeto que lo estudia y del discurso resultante. En primer lugar, en cuanto al objeto, ya no se estudia o analiza únicamente el texto final publicado sino el origen y el proceso creativo en sus distintas etapas. En este punto, por ejemplo, cobran valor otros aportes críticos como el enfoque genético. En segundo lugar, en cuanto al sujeto crítico, ya no se trata de uno ajeno al texto sino del propio autor. En este caso, por ejemplo, comparte algunos aspectos con los trabajos de Vargas Llosa, Gutiérrez y Cueto ya mencionados. Por último, en cuanto al tipo de discurso, ya no se trata de un discurso crítico *per sé* sino de uno autocrítico, con matices testimoniales e incluso autobiográficos.

5. Conclusiones

A modo de resumen, debe señalarse la importancia de reflexionar la literatura peruana como un sistema literario, en la línea establecida por los aportes de Antonio Cornejo Polar, que dialoga a su vez con los principios del formalismo ruso y de la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, en la medida que comparten una perspectiva sistémica. Según este punto de vista, es posible asumir que existe en la literatura peruana una sólida tradición narrativa. Asimismo, existe un sistema crítico en torno a esta tradición, es decir, un discurso que brinda sentido y organiza el corpus literario. Este segundo sistema está ligado a una institución literaria, que suele identificarse con la universidad como espacio simbólico de producción, lo cual condiciona su valoración.

En menor medida, existe un discurso autorreflexivo, llevado a cabo por los propios escritores en la medida que asumen un rol de sujetos autocríticos. Las características de este discurso lindan con el testimonio, en tanto el autor refiere el proceso compositivo de su propia obra. No obstante, se trata de casos aislados, que no conforman una tradición o un nuevo *sistema*. Esto se debe, entre otras razones, a que todo discurso crítico, para ser

legitimado, suele promoverse desde el ámbito universitario o la academia. En ese sentido, a lo largo del siglo XX, no ha existido en la universidad peruana un espacio simbólico que promueva o posibilite la reflexión de los autores sobre su propio trabajo.

De acuerdo con lo anterior, consideramos que las maestrías en escritura creativa abiertas recientemente en dos importantes universidades peruanas buscan ocupar dicho espacio y, con ello, representan un primer paso en el establecimiento de una tradición crítica autorreflexiva. El discurso que surja como producto de este fenómeno resulta aún impredecible; sin embargo, consideramos que deberá tener en cuenta al menos dos aspectos en cuanto a esta nueva perspectiva, relacionados sobre todo con el objeto de estudio y el rol del propio autor como crítico.

Referencias

- Cornejo Polar, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (7-8), 7-21.
- Cornejo Polar, A. (1986). Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta. En S. Sosnowski (Comp.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana* (pp. 91-98). Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Cornejo Polar, A. (1989a). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Perú: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Cornejo Polar, A. (1989b). Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (29), 19-24.
- Díaz, J., Fernández, C., García-Bedoya, C., & Huamán, M.A. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (31-32), 171-218.
- Espezúa, D. (2002). Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú. *Ajos & Zafros. Revista de Literatura*, (3-4), 97-115.
- Even-Zohar, I. (1990). El 'sistema literario'. *Poeticstoday*, 11(1), 27-44. Traducción de Ricardo Bermúdez Otero.
- García Miranda, C. (2006). Agendas narrativas: Una lectura de la narrativa peruana última. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (33). Recuperado de <http://www.ucm.es/>

EL SURGIMIENTO DE UN DISCURSO AUTORREFLEXIVO LITERARIO EN LA TRADICIÓN
NARRATIVA PERUANA: UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA

info/especulo/numero33/agendas.html

- García Miranda, C. (2010). La narrativa del cincuenta y el proceso de modernización de la crítica literaria peruana. *Tinta Expresa. Revista de Literatura*, (4), 13-26.
- González Ochoa, C. (2008). La literatura como sistema. *Acta Poética*, 29(2), 277-309.
- Huamán, M. A. (2005). *Siete estudios de interpretación de la Literatura Peruana*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Núñez, E. (1965). *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. Ciudad de México, México: Editorial Pormaca.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (54), 21-33.

