

**Angel
Rama**

**LITERATURA
Y
REVOLUCION
(un modelo inicial de 1810)**

La literatura de la emancipación es la literatura de la revolución, el primer ejemplo en la historia cultural hispanoamericana de una creación literaria encuadrada rígidamente por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece un primer modelo de literatura revolucionaria. Ese modelo tendrá posterior aplicación, con las consabidas variaciones derivadas del tiempo y las circunstancias culturales específicas, en otras instancias revolucionarias que vivirán las sociedades hispanoamericanas, corroborando lo que en su aparición determinó su originalidad: el condicionamiento social de las formas y no sólo de los asuntos.

Literatura y revolución se ofrecen por primera vez mancomunadas en Nuestra América y así lo estarán hasta que el ingreso del estilo romántico europeo revele que ha sido superado el período revolucionario y, conjuntamente con el surgimiento de una nueva generación a la vida pública, aparezcan nuevas situaciones, políticas, sociales y culturales que influirán en la fijación de las formas literarias sustitutivas.

Mientras eso no ocurra tendremos en el Río de la Plata —zona donde más nítida e intensamente se manifiesta el cambio estilístico porque el menor peso que allí alcanzaron las tradiciones literarias coloniales facilitó su incorporación de lleno a la modernidad— un período de casi cuarenta años dominado por diversas coyunturas revolucionarias que fueron interpretadas por sendas soluciones literarias. Ese período va de las publicaciones literarias de *El Telégrafo*

Este trabajo fue presentado originalmente por el autor como ponencia en el Congreso de Literatura, celebrado en Lima a fines del pasado año, y cedido posteriormente por Angel Rama a Nuevos Aires para su publicación.

Mercantil de 1801 al Salón Literario de 1837, encabalgando por lo tanto: la explosión poética y dramática que sigue a las Invasiones Inglesas (1806-7); la que expresará de modo más nutrido y sistemático la Revolución de Mayo (1810) y las que coronan los triunfos militares mayores (Chacabuco, Maipú, Junín, Ayacucho, Lima y el Callao) pero también las desavenencias primeras cuando la ruptura del frente social revolucionario.

Formas iniciales. — Tanto el arrebato ya visiblemente patriótico y criollo de la literatura generada por las invasiones inglesas como el que acompañó a la Revolución de Mayo, utilizó el estilo literario dominante entonces vigente, a saber el neoclásico que puso en circulación la burguesía mercantil para sustituir las tardías formas barrocas aún preferidas por las aristocracias virreinales y las jerarquías eclesiásticas. La Revolución al desencadenar su proceso no optó por cualquier estilo literario sino por el que estimaba válido —vigente— por cuanto no conflagraba con sus propósitos centrales aunque tampoco los representara estrictamente.

Eso ocurrió con el arte que la clase revolucionaria, la burguesía mercantil, había desarrollado desde fines del XVIII y cuyo exponente más coherente fue Manuel de Lavardén. El *Siripo*, la *Oda al Paraná* y la *Defensa de los Hacendados* corresponden a tres géneros distintos —dramático, lírico y ensayístico— pero a una sola filosofía orientadora: la de un incipiente liberalismo que traducía los intereses del sector avanzado de la burguesía emparentado con el reformismo borbón. Lavardén es el mejor intérprete de este reformismo en las artes, como se ve en: la acentuación del criollismo implícito en la temática del *Siripo*, la idea de explotación de los recursos naturales en beneficio social que subrayan las acotaciones utilitaristas de la *Oda al Paraná*, el uso del repertorio abstracto y universalista de los símbolos neoclásicos así como su enunciación didascálica que manifiestan los conceptos justificantes de la expansión burguesa.

Primeras modificaciones. — No es lo mismo la burguesía antimonopolista y reformista que la burguesía revolucionaria que entra en acción. Tal cambio se traduce en modificaciones espirituales que la literatura recibe como asuntos y como formas, tal como se hará visible en las composiciones recogidas en *La lira argentina* (1824) o *El Parnaso Oriental* (1835-7) y, paradigmáticamente, en la obra de Juan Cruz Varela que fue rígidamente fiel al primer modelo de la poesía revolucionaria. Esas modificaciones que definen al arte burgués de la revolución en su primera etapa, pueden sintetizarse en los siguientes tres puntos.

1º *Asuntos.* — Total absorción temática por parte de la política, tanto en la cartilla de su vertiente doctrinaria como en su directa aplicación a las vicisitudes del proceso revolucionario. Un poema a la naturaleza como la *Oda al Paraná* resulta inimaginable en el nuevo campo temático, y una silva a la agricultura sólo es concebible en Londres, no en tierras americanas. Esta absorción temática implica también una despersonalización: la lírica manejará un repertorio de lugares comunes y de fórmulas poéticas cuya calidad meramente instrumental resultará favorecida por la mecanicidad del régimen metafórico y simbólico del neoclásico. Buena parte de la producción que recogen las an-

tologías es anónima, no sólo porque ignoramos a sus autores sino porque carece de impronta individual, lo que no es atribuible a débil capacidad creativa ni a falta de robustas individualidades, sino a sumisión a un sistema colectivo rígido.

2º *Oralidad*. — Intensificación del régimen discursivo y didascálico de la poesía, equiparada a la oración pública, lo que se expresa por el uso puntual de las formas estróficas recibidas, los esquemas de rimas consonantes simples, los crecimientos rítmicos y las descargas sonoras de los finales de composición, etc. Tal intensificación, que también venía propiciada por los orígenes neoclásicos de que se partía, responde al acrecentamiento de la demanda pública de literatura y al obligado vehículo oral de trasmisión que hizo de la literatura, por primera vez en América, un hecho social magno, en tanto que la publicación de composiciones en diarios y hojas sueltas respondió reducidamente a una forma interna de comunicación del material a los cuadros intelectuales encargados de la acción difusoria.

La función educativa que asume la poesía en la plaza republicana —y que habrá de heredar puntualmente el romanticismo— postula una ampliación obligada de público, aunque sin superar los límites restrictos de una sociedad burguesa urbana, lo que determinó una general simplificación de los recursos estilísticos y una invasión de los modos oratorios efectistas. De hecho la poesía y el discurso manejaron prácticamente el mismo repertorio y tuvieron los mismos autores, diversificándose solamente por una acentuación de grado dentro de tendencias que les son comunes: por un lado hacia el discurso racional-lógico más extenso, por el otro hacia la celebración emocional y el arrebatado más libre.

3º *Sistema cerrado*. — Creación de un sistema referencial que devora el discurso poético y que, por el uso de comparaciones, metáforas, alusiones mitológicas, términos abstractos, figuras simbólicas, evocaciones históricas, y por el modo de emplear esas unidades lingüístico-poéticas con una técnica asociada con el ensamblaje, concluye instaurado un lenguaje artístico cerrado que se autoabastece y que se enajena de cualquier realidad concreta. El discurso poético deviene sistema de referencias que valen como incitaciones para el lector pero no como comunicaciones de experiencias de vida o de realidad, adquiriendo así una curiosa autonomía, estrictamente literaria, que sin embargo en nada disminuye su eficacia social.

Los himnos patrióticos o las odas en celebración de triunfos militares concluyen siendo intercambiables dentro de un gran ensamblaje de materiales poético-discursivos, salvo la mención de los nombres de países o de generales que tampoco dejan de ser referencias nominalistas. La existencia de este sistema alude, en el campo social, a la consolidación de estructuras sociales igualmente cerradas que detienen la expansión del proceso revolucionario, lo congelan, procediendo a una reestructuración autoritaria de sus elementos componentes.

Posteriores ampliaciones. — Otro rasgo del neoclásico revolucionario marca un singular intento de ampliación. Hay en él una elusión de un arte normativo

—que fuera de los ejemplos de Bello el neoclásico no llegó a desarrollar en América como en cambio lo desarrolló a fondo el romántico— sustituido por un arte de incitación que se vincula a las arengas militares y a las consignas de acción. Como que es un arte estrictamente utilitario. Pide sangre y destrucción del enemigo como pide esfuerzos heroicos o exalta los modelos imitables. Estos elementos son presentados de un modo directo y simplista, bajo la forma de series de imágenes prototípicas. Probablemente se han originado en las hagiografías, historias o devocionarios, pero transferidos de modo directo a las estructuras poéticas del discurso incitador, pierden sus adherencias explicativas y quedan reducidas a imágenes inconexas, inarticulables, de imprevista ingenuidad, deviniendo así los sustentos de una nueva retórica.

Aquí se apunta a la mayor ampliación de la base social a que puede llegar el arte neoclásico burgués, poniendo en peligro la supervivencia de sus valores intrínsecos. En el mismo momento en que desintegra su coherencia lógica por la intercalación de imágenes prototípicas que sustituyen tramos del discurso con elementos paradigmáticos de visible procedencia tradicional, ha alcanzado el límite de su propia elasticidad, está a punto de autocancelarse. Eso le ocurre cuando trata de incorporar una zona social que no ha sido marcada por las formas racionales de la educación burguesa, andadores de la sociedad mercantil urbana en Hispanoamérica, sin tener que renunciar a la articulación abstracta, intelectual, lógica y racionalista de su discurso artístico.

Trasmutaciones formales. — Sin embargo el proceso revolucionario no pudo cumplirse sin apelar a la participación de otros sectores sociales, aparte de los burgueses. Como bien ha señalado Marx, toda clase emergente sobre el horizonte social, se reclama intérprete legítimo de la totalidad social oprimida. Así hizo la burguesía hispanoamericana apelando al apoyo de esclavos, negros y campesinos en la medida en que los necesitó para vencer al enemigo español más poderoso, debiendo obtener este apoyo con concesiones —libertad de vientres, reparto de tierras, abolición de la esclavitud, etc.— a los sectores convocados a la lucha. En los lugares donde la burguesía necesitó más intensamente de esta ampliación social —ya sea por las fuerzas del enemigo, ya porque se dividió tempranamente en facciones— se produjo, al menos por un tiempo ya que posteriormente la burguesía traicionará a sus aliados, una profundización del fenómeno revolucionario. Dejó de ser el patrimonio de la burguesía mercantil y comenzó a serlo de vastos sectores de trabajadores rurales. En todos los puntos de América donde esto se produjo, y automáticamente, la literatura registró un cambio de signo adecuándose a las solicitudes de estos recién llegados. En el Río de la Plata ese fue el nacimiento de la poesía política gauchesca de Bartolomé Hidalgo, que no debe confundirse con la literatura popular en lengua vernácula o la literatura tradicional y folklórica.

Dentro de los complicados problemas de atribución que plantea la literatura de Bartolomé Hidalgo, hay pocas dudas acerca de la paternidad de sus composiciones neoclásicas que van de la *Marcha al Salto* al unipersonal *Sentimientos de un patriota*. Esas composiciones corresponden tanto a la etapa inicial revolucionaria bajo la conducción burguesa pura como al triunfo urbano cuando desde su posición de funcionario cultural del gobierno revolucionario,

Bartolomé Hidalgo comienza a escribir un arte programático destinado a ser ofrecido en la Casa de la Comedia a los habitantes de Montevideo —donde se encontraba el único fuerte sector burgués del país en armas— como parte de una educación política de que ellos estaban bien necesitados. Entre una y otra fecha y luego de la derrota patriótica, Hidalgo cultiva la poesía política gauchesca y de este género particular es maestro y creador.

Para usar una insignia muy conocida, la dedicación a este nuevo género poético comporta para el escritor que a él se entrega durante un período, dar un paso atrás con el fin de hacer dos hacia adelante.

1º Atrás. — Se trata de un retroceso en la medida que se recurre a las formas estéticas tradicionales, nacidas en España y mantenidas conservadoramente en el seno de un pueblo no ilustrado como únicas manifestaciones de cultura. Al dar ese paso el arte abandona el campo de las formas cultas derivadas de la alfabetización que era el camino civilizador que venía recorriendo la burguesía en su proposición cultural homogenizadora y universal. Estas notas son específicas de la cosmovisión ecuménica de la burguesía humanista que ya había acometido la revolución maquinista y sentado las bases del liberalismo sobre el concepto de individuo creador solitario. Al abandonárselas, el escritor se refugia en lo regional y particular así como en los productos tradicionales que se conservan analfabéticamente, lo que resulta notoria negación del principismo burgués. Más grave aún, asume las formas literarias que traducen las permanencias medievales, la cosmovisión cristiano-católica, el paternalismo feudal que componían los temas habituales de esta poesía. El paso atrás, sin embargo, resulta obligado para establecer una comunicación válida con el sector social al que se acaba de apelar para que ingrese a la escena como protagonista de la historia. Obviamente, el poeta que da ese paso, por más vinculado que esté a los “gaudérios” no es uno de ellos sino que actúa como un escritor culto, de un bajo estrato de la burguesía, que pone en funcionamiento un proyecto socio-literario tal como lo podría intentar cualquier poeta moderno o como en los comienzos americanos se lo propusieron conscientemente los “amautas”. Es una operación voluntaria y racionalizada, que delata los orígenes burgueses del proyecto y que evidencia la adecuación del intelectual —continuando la línea dieciochesca— al servicio social.

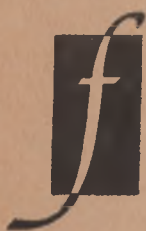
Pero ese paso atrás comporta, dijimos, otros dos pasos adelante, a saber:

1º Adelante. — Se efectúa una disociación de formas y contenidos, que podemos estimar característica de los períodos iniciales de los cambios sociales violentos. La forma tradicional poética —la quarteta octosilábica, la copla, la “payada” de contrapunto, la décima, etc.— es aprovechada para un contenido estrictamente político en la misma forma en que había ocurrido con las formas neoclásicas al desencadenarse la acción revolucionaria. Pero mientras que el neoclásico de la revolución testimonia una unidad artística, aquí se impone una curiosa contradicción dentro de la obra de arte. Su forma responde a una filosofía que es rebatida drásticamente por los contenidos políticos concretos que se le incorporan. Nace así un arte híbrido y contradictorio, aunque durante un tiempo los elementos opuestos establecen un equilibrio de tensiones y toleran se alcance una adecuada temperatura artística.

ANGEL RAMA

2º *Adelante.* — Se reintegra la poesía al cauce de la lengua hablada y por lo mismo se la abastece de un riquísimo repertorio de comparaciones, tropos, frases hechas, refranes, giros lingüísticos, que integran el acervo creador popular. La vivacidad y el realismo gozoso de estas invenciones no tiene comparación posible con el sistema referencial acartonado de la poesía neoclásica que ya vimos, permitiendo en cambio una fecundación artística y una apertura realista cuya originalidad ya discernió Menéndez Pelayo en su famoso enjuiciamiento. Tales valores artísticos son mero reflejo de la apertura social que el proceso revolucionario ha tenido y que se integra al orbe de la literatura.

En definitiva, el pacto de una ideología moderna con una forma conservadora a través del funcionamiento poético libre de una lengua, es índice de un nuevo condicionamiento social de las formas literarias en el período de la revolución emancipadora. Y resultó la más adecuada expresión de las nuevas sociedades, por lo cual ha de revelar, en el inmediato período de la decepción —al levantarse la burguesía con todo el poder—, los anticipos del estilo romántico aun antes que esto se consolide en América a través de los esquemas europeos. Si en Bartolomé Hidalgo y en los poetas gauchescos anónimos del período, tal solución estética alcanza plenitud artística, dentro de la general modestia de la poesía de esa época, es porque allí se trasunta la más auténtica y promisoría fórmula de la americanización. Similar solución estética hay que buscar en otras experiencias formales renovadas como la que crea el sistema narrativo de Lizardi. Se trata de los primeros ejemplos de mestizaciones literarias que conoce nuestra América. No otra cosa han sido sus mayores creaciones artísticas. ●



Cia. Gral. Fabril Editora, S. A.

HIPOLITO YRIGOYEN 1582 Bs. As. Tel. 40-7011/13

NOVEDADES

LA PIEDRA LUNAR - Wilkie Collins	Pág. 448	\$ 20,—
EN EL FONDO - Elvira Orphée	„ 168	„ 8,50
EL PAYADOR PERSEGUIDO (3ra. Edic.) - Atahualpa Yupanqui	„ 112	„ 7,—
POEMAS - Fernando Pessoa	„ 208	„ 10,—
POESIA CHINA - Varios	„ 240	„ 14,—
EDGAR ALLAN POE - Vincent Buranelli	„ 192	„ 10,50
TECNICAS DEL YOGA - Mircea Eliade	„ 240	„ 14,—