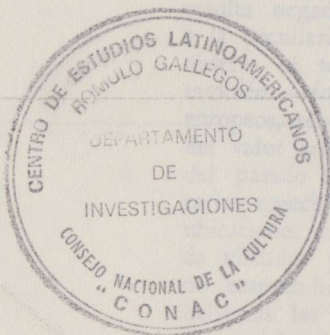


LITERATURA Y CLASE SOCIAL

Por ANGEL RAMA



1. *Los avances de la crítica literaria latinoamericana*

Hacia 1910 se registra la progresiva emergencia de una generación cultural latinoamericana que habrá de sustituir al "modernismo", "simbolismo" y "parnasianismo" novecentista, desplegando una acción beligerante en torno a un programa nacionalista que interpreta las demandas presentadas por los ascendentes sectores medios y que, durante un determinado lapso, antes de que se produzca un aparte (y diversos conflictos) entre los intereses de las clases sociales urbanas que se están desarrollando en el período, expresa los puntos de conjunción de una burguesía nacional industrializadora, los variados estratos de las clases medias y las reclamaciones del proletariado naciente.

Este movimiento cultural acarrearía ingentes cambios político-sociales, sobre todo en los países del cono sur del continente (Argentina, Chile, Uruguay) donde aceleraría el proceso de modernización con una más firme dominación urbana sobre el territorio de los respectivos países; abastecería en México al "maderismo", continuando su acción a lo largo del tumultuoso proceso revolucionario que desencadena el asesinato de Francisco Madero; contribuiría al clima nacionalista con que los países de descendencia española festejaron el centenario de la Independencia política; en el hemisferio brasileño generaría la ideología de la "Liga de Defensa Nacional", así como sus anexos planteos de la pequeña burguesía de Río y São Paulo; se expresaría mediante el arrollador reformismo universitario nacido en Córdoba que contagió, hasta Cuba, a todo el continente; haría suyas las filosofías vitalistas europeas propiciando un nuevo idealismo con fuerte impregnación renovadora; pondría en marcha una literatura neorrealista a la cual se debe la novela regionalista y la poesía "sincerista" que

1. Véase mi ensayo "Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana" en: *Estudios filológicos y lingüísticos*, Caracas, Instituto Pedagógico, 1974. Homenaje a Angel Rosenblat en sus 70 años.

tuerce el cuello a la retórica cosmopolita del "modernismo" hispanoamericano y comenzaría a revalorizar —manejando un instrumental moderno— el folklore, las tradiciones culturales enquistadas, las creencias y artes locales.

Esta generación, que podría designarse como "nacionalista" o también "de las clases medias", hace una considerable aportación al estudio y encuadre de las literaturas latinoamericanas, porque desarrolla niveles más eficientes de la investigación, creando los primeros organismos dedicados a ello, y porque promueve los primeros intentos razonados de pensar la producción literaria del continente con una metodología derivada de sus rasgos históricos específicos. Como es obvio, tanto el nivel superior de la investigación como el intento de descubrir metodologías propias, responden al desarrollo alcanzado en la época por los estudios literarios y al punto de vista en que se sitúa la generación, puesto que ella participa de las conquistas políticas de los sectores medios, del crecimiento del movimiento sindical y del clima de vivas demandas democráticas que se posesiona de la sociedad latinoamericana.

Su esfuerzo metodológico (que el consabido candor de los hombres que creen que la historia siempre empieza con ellos tiende a desconocer) no pretendió cancelar las contribuciones europeas que habían servido para fundar las primeras estructuras orgánicas de las literaturas, propuestas por los mayores del siglo XIX (los principales estuvieron en Brasil y fueron Silvio Romero y Capistrano de Abreu) sino que intentaron corregirlas y reformarlas mediante incorporaciones nacidas de sus estudios concretos y en algunos casos relegarlas a un segundo plano. Los más importantes críticos literarios de la generación nacionalista corrigieron, mediante agregados, la obra de sus antecesores: lo que si por una parte enturbiaba la concepción general por ésta propuesta, por otra parte registraba los resultados metodológicos a que los había conducido un estudio detallado y concreto, más práctico que teórico, de algunos períodos desatendidos de la literatura latinoamericana.

Esta capacidad para enfrentarse de una manera aparentemente espontánea con la originalidad del "acontecimiento" literario latinoamericano, para luego comenzar a deducir de su atento estudio una metodología peculiar, es junto a la concepción culturalista que signó sus búsquedas, de las aportaciones considerables de esa generación de críticos. La humildad con que cumplieron su tarea, la "practicidad" de muchas de sus aportaciones, el corto vuelo teórico de sus planteos, ha contribuido a que se pierda de vista su importancia (sus obras, como las novelas realistas del período, se "confunde" simplemente con la realidad de la literatura del continente) y a que en este período actual, signado por una traslación febril y muchas veces desafortunada de las "teorías" europeas sobre la literatura, se descuide su aportación. Pero justamente su mejor enseñanza radica en esa contracción al reconocimiento de la producción literaria, a la singularidad de su emergencia, a la originalidad de sus condiciones artísticas, lo que les per-

...ió corregir el bagaje teórico con que se aproximaban a la realidad, tratando de adecuarlo a lo que ella les decía, lección de humildad a la que es inútil rendir homenaje en un tiempo en que la copia (ya que no la utilización) de las categorías marxistas o de las categorías estructuralistas, resulta negadora del afán de encontrar un instrumental teórico ajustado a la peculiaridad literaria latinoamericana, dado que es ésta la que no se observa ni se estudia. Los críticos de la generación nacionalista fueron también —forzoso es reconocerlo— dóciles trasvasadores de los modelos europeos, sobre todo en los lineamientos historiográficos y en la concepción del valor artístico, pero contribuyeron, mediante su paciente investigación del pasado literario, al descubrimiento de algunos comportamientos literarios específicos de América Latina, para los cuales procuraron encontrar ubicaciones críticas propias. Deberá establecerse con detenimiento el balance de virtudes y defectos, pero los resultados eventuales de esa tarea aún no emprendida, no creo que empañen esta comprobación: a esos críticos debemos las más comprensivas visiones de la literatura latinoamericana, las que han sido más utilizadas hasta nuestros días, las que han fingido mejor su composición interna.

Los nombres más prestigiosos de esa generación crítica corresponden a quienes nacieron por la década del ochenta: el argentino Ricardo Rojas (1882-1957), el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el uruguayo Alberto Zum Felde (1888), el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), el chileno Hernán Díaz Arrieta (1891), a quienes puede sumarse el crítico español Federico de Onís, por su constante y lúcida atención a las letras hispanoamericanas. En todos ellos es central la búsqueda de la originalidad, de la peculiaridad, de la expresión de una cultura americana a través de sus manifestaciones literarias. El instrumental de que los proveyó la renovación filosófica de comienzos del siglo (James, Bergson) lo complementaron con un esfuerzo de sistematización investigativa que es particularmente alto en Reyes y en Henríquez Ureña.

Este inicial acercamiento a las condiciones particulares del funcionamiento literario latinoamericano será continuado por las generaciones posteriores, quienes cumplirán una doble tarea: apropiación de las teorías literarias difundidas en los países europeos y ampliación de los conocimientos sobre las letras del continente, éstos a la luz de las nuevas circunstancias creadoras latinoamericanas en una visión forzosamente historicista. Así, la generación inmediatamente posterior a los nacionalistas y en la que tendemos a englobar bajo el rótulo de "vanguardistas" a plurales y contradictorias orientaciones, generación donde comienzan a acentuarse los conflictos y las rupturas del frente global a causa de la pugna de los intereses sociales en un período crítico, habrá de descubrir, junto a los rudimentos de una teoría marxista de las artes que respondía al debate promovido en la Europa de los años veinte tras la Revolución de Octubre, importantes paneles literarios del pasado que habían sido desatendidos (el teatro popular, por ejemplo), las literaturas folklóricas o marginales, la narrativa política y social, etc. Este grupo de críticos que encabeza el peruano José Carlos

Mariátegui (1895-1930) y donde pueden incluirse, entre otros, el cubano Juan Marinello (1898), el peruano Luis Alberto Sánchez (1900), el chileno Ricardo Latcham (1903-1965), heredan la perspectiva culturalista que, desbrozada inicialmente por los románticos, fundamentada por los naturalistas con los datos científicos de su tiempo, desarrollada por los nacionalistas de los sectores medios, se apropiará ahora de las concepciones socialistas dentro de un espectro de muy variadas luces que a veces prolongan simplemente los criterios tainianos sobre influencia del medio u operan un sociologismo primario, pero que en las elaboraciones más acuciosas fijan felices equivalencias entre la producción literaria y la estructura social. Cosa que hacen al servicio de una preceptiva literaria: la revalorización de Melgar que cumple Mariátegui es complementaria de su beligerante promoción de la literatura indigenista de la época.

2. Literaturas, subculturas, clases sociales

En el filo de 1930 queda ya afirmada la vinculación entre literatura y clase social, que tendrá posteriores y complejas derivaciones, mayoritariamente dentro de las proposiciones de las literaturas programáticas. No se busca, aquí, precisar la aportación individual de cada uno de los críticos mencionados, sino mostrar la evolución de la crítica literaria en las primeras décadas del siglo XX, destacando que al tiempo de penetrar con mayor conocimiento en la materia literaria específica del continente, establece, por la suma de dos generaciones de críticos, una línea interpretativa tendencial (que, desde luego, no es única) merced a la cual la producción literaria es considerada como una parte de la más vasta producción cultural que realiza la sociedad latinoamericana.

El proceso respecto a estos presupuestos pacientemente elaborados, sólo se ha hecho posible, contemporáneamente, mediante una más rigurosa fundamentación culturalista que, a la luz del desarrollo de la renovada creación literaria, perciba las simultáneas y muy variadas subculturas que se elaboraron en las diferentes áreas de América Latina (y que aun dentro de cada una de ellas admiten construcciones autónomas superpuestas), con lo cual no sólo dispondríamos de un mapa de culturas regionales, sino que además, dentro de cada una de ellas, detectaríamos una serie de estratos culturales distintos que se vinculan notoriamente con los grupos o clases sociales pertinentes. Si este progreso, en el mejor conocimiento del acervo literario y de sus métodos de elucidación crítica (que se ha cumplido paralela y simultáneamente con el mejor conocimiento de la estructura social latinoamericana que sólo en nuestro tiempo ha alcanzado un nivel adulto) ha resultado facilitado por las contribuciones de la sociología latinoamericana contemporánea, especialmente en aquellas orientaciones que se reclaman de una filosofía marxista, también debe mucho a otra ciencia, de desarrollo aún más reciente entre los latinoamericanos: la antropología. No hay comparación posible entre el material antropológico que manejó Capistrano de Abreu o Henríquez Ureña, y el que han tenido a su dispo-

sición las recientes promociones de la crítica literaria, iluminando por primera vez con amplitud la cultura de importantes sectores de la sociedad que hasta ahora se escondía bajo estereotipos generalizadores. Con el añadido de que no ha sido sólo la crítica, sino la misma tarea creativa de los escritores la que ha sido beneficiada de este más elevado nivel de conocimiento, tal como puede registrarse en los escritos de un José María Arguedas.

Sólo a partir del concepto de cultura que los principales antropólogos mundiales han ido ajustando (Boas, Sapir, Herskovits, Kroeber, Levi-Strauss) se ha tornado posible un diseño del complejo comportamiento de la literatura, si además se atiende a las singularidades culturales que los antropólogos latinoamericanos (Fernando Ortiz, Ricardo Pozas, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Juan Comas, etc.) han ido detectando en las diversas áreas de Nuestra América sobre las cuales han trabajado, perfeccionando y corrigiendo aquellas definiciones generales. La ubicación de la producción literaria, como coronación de las tradiciones y de los procesos creativos constantes que se han cumplido en el campo específico de las subculturas americanas, conduce a una doble lectura de tipo intertextual a la que ha ido aproximándose la crítica: la de los textos literarios y la del discurso que se fragua en las invenciones de las diversas culturas testimoniando la tarea colectiva de los hombres, a la cual se agrega una tercera lectura de tipo crítico sobre las estrechas conexiones que muestran ambos procesos.² Relaciones que ya no podrán establecerse entre la literatura vista como un bloque homogéneo de obras y estilos, por una parte, y la sociedad latinoamericana concebida como un todo indistinto por la otra, tal como la practicó habitualmente la crítica de las citadas generaciones, sino como conexiones entre precisos y determinados sectores de esa sociedad (clases, capas o grupos que no sólo se percibirán como asociaciones económicas o sociopolíticas, sino como portadores y creadores de subculturas específicas) y también precisos y determinados estilos o movimientos artísticos que operan de manera particular y restricta dentro del conglomerado social.

Este punto de vista crítico permite acceder a una visión de la literatura donde se evidencia el funcionamiento de la compleja estructura social latinoamericana. Esa visión percibe la dinámica de sus clases sociales, los enfrentamientos, las diversas instancias del desarrollo histórico que ha venido cumpliendo la lucha de clases en la sociedad americana. Pero ya no al servicio de una serie de documentos, útiles para el sociólogo o el político, sino como expresión de la mayor y más ambiciosa tarea de los grupos sociales que ha sido y es la de productores de formas culturales, las cuales son manifestadas, en el más alto nivel a que pueden llegar sus integrantes, mediante obras literarias. De tal modo que la visión de la literatura, respetada su autonomía y su campo textual propio, construye sobre otro plano (el verbal y artístico, el simbólico según el concepto de

2. Véase mi ensayo "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica" en *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1974.

Cassirer, distinto por lo tanto del concreto social y económico de los hombres) un complejo y dinámico combate en que se manifiestan —se enfrentan, se sustituyen— diversas concepciones culturales representadas por diversas concepciones estéticas. Cualquier moderno texto de historia o de sociología latinoamericana no puede menos que evidenciar, con mayor o menor afinación interpretativa, la lucha de clases que compone el meollo del desenvolvimiento secular del continente. No es comprensible que en cambio la historia literaria, que retrasa la producción artística de esos mismos pueblos, no sea capaz de trasuntar un elemento tan central y dinámico del comportamiento histórico, ni sea capaz de detectar las diversas formulaciones culturales que les han sido peculiares y que sirven de sostén a las creaciones literarias situadas en la superestructura.

Tal reconstrucción sólo puede hacerse a partir de los textos literarios procurando que sean ellos mismos quienes se agrupen en movimientos, estilos, tendencias, formas culturales diversas y quienes determinen sus acercamientos o alejamientos, sus conflictos y sus períodos de vigencia. Sería riesgoso abordar esa construcción partiendo de los esquemas ya preparados por los historiadores y los sociólogos, y forzando por lo tanto a la literatura a ajustarse a ellos. En tal caso la literatura vendría a corroborar simplemente un discurso interpretativo y no estaría contribuyendo por sí misma a diseñar el funcionamiento cultural latinoamericano, no haría una contribución específica al conocimiento generalizado de una sociedad. Como sería riesgoso que partiéramos, para tal empeño, de una doctrina rígida, una de esas hermenéuticas codificadas que buscan en la realidad la mera comprobación de las teorías, sin permitirle a ella que hable y corrija los presupuestos teóricos. Y desde luego, sería asimismo dañino que nos restringiéramos a la lectura "contenidista" que ocupó tanto espacio en la crítica social de la literatura y no fuéramos capaces de percibir en toda su riqueza la construcción de las formas culturales y artísticas que dicen, tanto o más que los contenidos, acerca de las proposiciones que presentan los grupos y las clases sociales dentro del horizonte de la sociedad latinoamericana. Sobre todo en un nivel crítico donde ha sido superada y cancelada la tradicional división entre forma y fondo, reconociendo un solo movimiento armónico de los textos cuando ellos alcanzan su eficiencia estética más certera.

3. *El espesor de la literatura*

La concepción cultista de la literatura, que tuvo amplio y natural predicamento en una sociedad que, como la latinoamericana, contó durante muchas décadas con reducidísimos sectores educados que fijaron las normas ideales de la creación y el estrecho radio de consumidores de sus productos escritos, es responsable de la restricción operada en la producción literaria del continente. El foro culto, donde se escribía y se publicaba en periódicos y libros, fue muy reducido, sólo accesible a escasos sectores sociales, de tal modo que el debate entablado entre ellos pareció una discusión de familia. Eso contribuyó a fortalecer la idea de que la literatura

era un conglomerado unitario dentro del cual se producían algunas discrepancias (que generaban estilos y obras, aportando diferencias artísticas) comparables a las que se sucedían entre padres e hijos. Es evidente que podemos reconstruir ese debate, reconociendo sus muy nítidas oposiciones; las cuales sin embargo sólo circulan dentro de un cauce dominado por la afinidad. Pero fuera de ese círculo iluminado, se extendió siempre una gran zona marginal donde no sólo había una persistente producción de literaturas ágrafas, sino también una aportación escrita cuyo acceso a la literatura propiamente dicha estaba vedado por las normas estatuidas en el foco culto, selectivo. Con lo cual se asumía ese que para Robert Escarpit es el trazo distintivo de las diversas concepciones de lo literario, aunque, en este caso americano, llevado a una extremación que es posible detectar como rasgo privativo de una élite colonizada, que se esfuerza, sobre todo, para no integrarse a su propio medio cultural: "Le seul trait commun qu'aient ces diverses conceptions du donné littéraire est la sélection. Il s'agit en fait d'un système clos qui tire sa cohérence non de la matière sur laquelle s'exerce la sélection, mais de l'attitude sélective qui est la démarche culturelle fondamentale de toute société élitare".³

La caducidad histórica de algunas normas de la élite (por ineficacia o por reemplazo), la introducción de una suspensión metodológica a los efectos de una revisión independiente (con todos los riesgos de relativismo que conlleva), permite reconstruir el espesor de la producción literaria en cualquiera de los períodos del siglo XIX, tal como más visiblemente puede hacerse en los tiempos contemporáneos, vista la creciente complejidad de la estructura social y cultural, que sobrevive a la homogenización que el sistema económico y sus instrumentos de comunicación, procuran. Tal espesor es mostrado por la superposición, en un mismo tiempo y lugar, de diferentes expresiones literarias que pueden tener dos comportamientos extremos en lo que hace a su mutua relación: o guardan escasa vinculación y se despliegan paralelamente, sin llegar a colidir en apariencia, o son capaces de enfrentamientos que se traducen en polémicas cuyo punto de conflagración versa sobre "la naturaleza de la literatura" y sobre su "funcionalidad".⁴

El solo hecho de que dos producciones literarias puedan coexistir sin rozamientos, indica la total ajenidad en que se desarrollan y por ende

3. Robert Escarpit: *Le littéraire et le social*. Paris Flammarion, 1970.

4. En su fermental ensayo "Historia del arte según los estratos culturales: arte del pueblo y arte popular" (en *Introducción a la historia del arte*. Madrid, Guadarrama, 1961), Arnold Hauser había detectado esta situación, sugiriendo "una exposición del desenvolvimiento artístico en secciones verticales, que permitiría ver con mayor claridad que en el arte actúan siempre distintas tradiciones de curso paralelo y que, a la vez, acabaría con el dogma de que todo lo simultáneo se encuentra en conexión orgánica". De sus múltiples dificultades del proyecto habla en ese estudio, reconociendo la precariedad de informaciones de que disponemos, tanto para establecer el distingo que él procura (arte del pueblo y arte popular) como para reconstruir continuamente una historia del primero.

la enorme distancia en que se encuentra una con respecto a la otra a pesar de ser ambas coetáneas. Dado que la estructura sincrónica de un período literario determinado se organiza sobre diversas superposiciones donde existen formas que son privilegiadas y que disfrutan del apoyo de las instituciones y órganos de mayor importancia (academias, periódicos, salones), mientras que otras no cuentan con tales patrocinios, la entera desconexión entre dos producciones simultáneas de literatura revela que se encuentran en los niveles más alejados entre sí del sistema. La inferior es ignorada por la superior, que no le concede estatuto artístico estimable y además, como si eso fuera poco, la inferior es incapaz de proponerse a sí misma como una alternativa estética válida que desafíe las normas vigentes instauradas por la superior. A eso se agrega una dificultosa interpenetración; la contextura artística de la inferior, los principios sobre los cuales se organiza, no pueden ser asimilados a los peculiares de la producción del estrato más alto. Los productos que de una a otra puedan circular y que preferentemente adoptan un descenso de formas superiores a los niveles más bajos, aunque en algunos períodos críticos se puede invertir el proceso, necesitarán de muy complejas operaciones transformadoras, la mayoría de las veces improbables. La falta de vinculaciones también indica la fragmentación de los públicos consumidores, que muy raramente registran la coincidencia: son públicos distintos, separados entre sí, carentes de puentes que los comuniquen, por lo tanto manejando separadamente cada uno de ellos bagajes culturales distintos cuya singularidad y cuyo valor no son mutuamente percibidos con facilidad.

En la literatura latinoamericana no hay ejemplo más notorio de desconexión entre dos producciones literarias simultáneas, que el que se registra entre la literatura culta oficial y urbana de un período (aquella que ha conquistado el predicamento de los instrumentos del poder cultural, aunque también puede estar ya presa de retórica o epigonalismo) y la literatura tradicional oral de las comunidades rurales. Aún más notoria la desconexión en la América Latina del XIX que en la Europa de la misma época, pues las tesis románticas sobre la creatividad de los pueblos que depararon una escritura que ocasionalmente imitaba baladas y canciones, no adquirió igual capacidad en nuestro continente. Aquí, los poetas románticos, no empece el manejo del color local y de la temática nacional, se mostraron mucho más apegados a la escritura culta (incluso cuando imitaban la balada o la leyenda poética europea) que a las formas estrictamente populares o folklóricas que se ofrecían en su contorno. Con lo cual fortificaron el progreso de la línea culta y su dependencia de los modelos extranjeros, cuando decían reproducir las formas artísticas peculiares de sus comarcas. Y por lo mismo endurecieron la separación existente entre las dos producciones literarias extremas.

Siendo éstas simultáneas, paralelas e independientes entre sí, siguen carriles que rubrican el aislamiento, aunque cumplen operaciones similares, que son las propias de una producción literaria: se instalan en un determinado curso que es fijado por una variedad lingüística de que se apropian,

por un repertorio de formas literarias peculiares, y por un repertorio de asuntos (aunque es aquí donde pueden superponerse, ocasionalmente), por un repertorio textual afín, por un sistema de correlacionar autor y público. Si bien la orientación inferior, folklórica, se presenta como un continuo persistente e invariante, las numerosas recopilaciones con que contamos (Juan Alfonso Carrizo, Vicente T. Mendoza, Augusto Raúl Cortázar, Luis da Camara Cascudo, Carlos H. Magis) permiten reconstruir su interna movilidad —con un ritmo diferente al que mueve a la orientación superior culta— y el proceso productivo constante que dentro de ella se cumple, en particular el correspondiente a una apropiación lingüística a partir de la realidad ambiente.

Aunque entre estas dos producciones extremas las oposiciones son mayores y son por lo mismo las que mejor definen los límites del espesor de la literatura, algunas diferencias señaladas entre ellas pueden ser objeto de crítica y reducidas a situaciones equivalentes. Ese es el problema que plantea su régimen de trasmisión, el cual implica también, en diversos grados, el modo de producción. La literatura culta se produce y transmite mediante la escritura. Exige por lo tanto la previa alfabetización del autor y el lector, lo que vale por la incorporación a un circuito cultural que maneja códigos más precisos y también más circunscritos que los privativos del régimen de trasmisión oral que es el que aplica la literatura folklórica. Si bien en este caso el modo de producción alterna la oralidad con la escritura, el régimen de trasmisión, según ha visto Jakobson, supone, para toda creación individual, "el grupo que la acepta, la sanciona" y que ejerce lo que él ha llamado "la censura preventiva de la comunidad".⁵ A partir de la teoría del genio desarrollada por los románticos, que no han hecho sino extremar los surrealistas en nuestro siglo aplicándola a nuevos estratos de la creación que hasta ellos no habían sido incorporados a los valores estéticos, es fácil reconocer que en ambas zonas (cult y folklórica) es posible la eventualidad del creador personal, dentro de los más variados niveles de mediocridad o excelencia, aunque es menos perceptible la constricción que sobre su tarea ejerce el régimen de trasmisión escrita (periódico, revista, libro) que muchos críticos tienden a subestimar sin reconocer su alto poder, mientras en cambio lo detectan fácilmente en el régimen de trasmisión oral. De hecho tenemos en ambos casos creadores individuales, cuya relación con el consumidor se encuentra intermediada por diversos circuitos: en un caso es el editor del periódico o del libro, en otro el difusor o cantor de poesía, quienes enlazan la oferta y la demanda. Estos agentes pueden ser mucho más coercitivos en el régimen de trasmisión escrita, como lo demostró la rebelión de los poetas puristas del siglo XIX, que en el de la trasmisión oral. Arnold Hauser, que engloba diversas manifestaciones, entre ellas la folklórica, bajo la denominación "arte del pueblo", subraya la debilidad de la intermediación para transmitir este mensaje artístico: "En el arte del

5. Roman Jakobson: "Le folklore, forme spécifique de création", en *Questions de poétique*. Paris, Du Seuil, 1973.

pueblo, productores y consumidores apenas están separados entre sí y los límites entre ambos grupos son siempre fluctuantes".⁶

Por lo tanto, más que oposición encontramos, en ese aspecto de la trasmisión, formas equivalentes de censura. Pero de inmediato debemos registrar las opciones más dispares entre ambas producciones literarias. Mientras que la literatura culta responde a la existencia de los núcleos educados de las ciudades y por lo tanto está signada por las coordenadas mentales del proceso de urbanización en sus variados niveles, la folklórica se expande en la zona rural y pueblerina y hasta invade los arrabales del reciente asentamiento campesino en las ciudades, respondiendo a mecanismos mentales, formas asociativas, construcciones ideológicas que son el patrimonio de "sociedades rurales", las cuales disponen de la más rica tradición conocida. De esta inclusión o exclusión de la urbanización (entendida como un sistema de adaptaciones psíquicas a las formas de vida en cada zona) derivan comportamientos literarios diferentes: mientras el creador individual de la literatura culta urbana manejará un amplio y versátil abanico de formas literarias que conceden especial valor a la novación respecto a las heredadas, el creador individual de la literatura folklórica mostrará especial conservatismo en lo referente a formas literarias y una vez que asuma, ya una nueva estrofa, ya un régimen dialogado, cuyos orígenes frecuentemente se encontrarán en la tarea vigilante y avanzada de las literaturas cultas, tenderá a mantenerse apegado a ellas, a extraerles numerosísimas posibilidades expresivas hasta agotarlas según su ritmo propio de degustación artística, para recién entonces proceder a sustituirlas. Esto apunta al progreso del individualismo dentro de las sociedades modeladas por las revoluciones burguesas, el cual adquiere su mayor velocidad en los núcleos urbanos, de conformidad con la dinámica que conquistan: en América Latina la dominación de los estilos neoclásico y romántico en el estrato culto, alcanza dimensiones muy extensas que han sido designadas como anacrónicas (respecto al modelo originario europeo, claro está), pero que son simplemente el testimonio del ritmo particularmente restringido de las ciudades en el siglo XIX; desde que ellas entran a un proceso de modificación veloz hacia el último tercio del XIX, asistiremos a un paralelo proceso de novación que nos dará un primer período sincrético —en que se suman orientaciones que se entremezclan, porque entremezcladamente se está haciendo la urbanización en un tesonero intento de ponerse al día— y luego a una veloz sustitución de movimientos literarios. En cambio, la más equilibrada correlación del individuo y su grupo social que persiste en las zonas rurales, el régimen de interdependencia del núcleo social, constriñe esta tarea novadora, aunque no la destruye. Más bien la traslada a otros aspectos del mensaje literario, como podría observarse en la utilización lingüística. Mientras que la literatura culta se apropia de la escritura y por lo tanto del signo lingüístico que tiende a una mayor capacidad de abstracción sobre la sustancia del contenido, tendiendo a reducir la amplitud del léxico

6. Arnold Hauser, *ob. cit.*

y a organizarlo jerárquicamente, lo cual, en los casos de comunicación que ha estudiado Abraham Moles,⁷ implica una progresiva compartimentación del público al que el emisor se dirige, ya que, partiendo de un núcleo lingüístico básico muy reducido, se opera una especialización léxica orientada hacia un sector del conocimiento y por lo tanto de la recepción de la información, en la literatura folklórica se asiste a un manejo de una lengua comunitaria, con ancho espectro y amplias posibilidades expresivas, una lengua apegada a la simbolización generalizada del contorno y que si bien no deja de operar una jerarquización interpretativa del mismo, tal como ha demostrado Amado Alonso para el lenguaje pampeano,⁸ recoge con más libertad la fluidez del habla y la tarea creativa lingüística del grupo social.

También en este aspecto hay sensibles diferencias entre el comportamiento culto americano y el europeo. La conciencia tácita del criollo americano de tipo colonizado (y con mayor evidencia en el perteneciente a asentamientos indígenas) de que estaba utilizando una lengua que no le era propia, sino que había sido importada y que, como los demás aspectos de la vida americana, era regida desde la metrópoli, condujo a un excesivo apego a la norma culta española o portuguesa. El hipercultismo de la lengua literaria hispanoamericana, que pervivió largamente a la revolución de Independencia, es parte de lo que Lipschutz ha llamado la "pigmentocracia" colonial.⁹ Un elemento de ese considerable esfuerzo por asemejarse al modelo externo y que, como la tez blanca, la limpieza de sangre y el catolicismo militante, servía para alcanzar "status" distinguiéndose, por una parte, de las "razas inferiores" indias o negras con sus diversos cruzamientos, y por la otra, para parangonarse con los prototipos peninsulares tratando de salvar el menosprecio en que se tenía al "indiano" en Madrid o Lisboa. Ese hipercultismo, que aun se prolonga en la escritura de Eduardo Mallea o de Caballero Calderón a mediados del siglo xx, dejó en libertad a la lengua popular y permitió que su poderosa creatividad se tradujera en las literaturas orales o emparentadas con ella, pues mientras el hipercultismo era un aferramiento a la norma estatuida y de hecho habría de generar el arcaísmo que alarmaba a Américo Castro en el Buenos Aires de los años veinte (junto con otras absurdas inculpaciones), imposibilitando esa renovación que Alfonso Reyes reconocía como más eficaz en el vulgar centurión romano de la decadencia que en Quintiliano, la trasmisión oral, por más regida que sea por el conservatismo, no se encuentra sujeta a una norma lingüística rígida, tiende a reconocer la existencia de los dialectos, adaptándose a sus peculiaridades fonéticas, léxicas y morfológicas y la misma fragmentación de los enclaves sociales rurales contribuye a su reestructuración autónoma.

7. Abraham Moles: *Sociodynamique de la culture*. Paris. Mouton, 1967.

8. Amado Alonso: "Americanismo en la forma interior del lenguaje" en *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*. Madrid, Gredos, 1953.

9. Alexander Lipschutz: *El indoamericanismo y el problema racial en las Américas*. Santiago de Chile, Nascimento, 1944.

4. Las estratificaciones colindantes

Si reconociéramos sólo esta división del *corpus* literario repondríamos la conocida separación entre literaturas cultas y populares atendiendo a sus rasgos opuestos, en ese ejercicio del pensar binario que subyace a nuestra tarea crítica. Pero ella no agota el espesor de la literatura. Conviene registrar la existencia, en un periodo histórico, de cursos colindantes, que por lo tanto coinciden en notas comunes, pero que al mismo tiempo se oponen por otras. Son formas literarias que se producen dentro de los rasgos dominantes de las literaturas cultas o de las populares, pero que introducen divisiones dentro de sus normas generales. Son perceptibles en ellas nítidas diferencias y aun enfrentamientos, debates que indican la pertenencia de esas orientaciones a una familia literaria, pero con suficientes manifestaciones peculiares como para permitir discrepancias.

Este deslinde nos permite visualizar al mismo tiempo la terca dificultad que aún hoy día manifiesta la crítica literaria para reconocer que la literatura no circula por un cauce único, sino que se desarrolla por cauces diversos, paralelos, con mayor o menor afinidad, con capacidad de dominación o con régimen de servidumbre, siguiendo vericuetos y originales estructuraciones que deben recomponerse a través de un discurso interpretativo. En ese sentido, unas observaciones del crítico alemán Rudolf Grosmann, en su muy reciente *Historia y problemas de la literatura latino-americana*¹⁰ pueden servir de punto de partida para observar un caso concreto de paralelismo literario en estratificaciones colindantes.

Refiriéndose a la famosa novela de Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, una de las joyas de la narrativa brasileña del siglo XIX, aduce Rudolf Grosmann, para explicar que esa admirable novelita sea "dos años anteriores a la primera novela romántica de Alencar" que es ese "uno de esos anacronismos literarios que abundan especialmente en el siglo XIX". Hace ya tiempo que la mejor crítica brasileña había destacado los valores de la obra de Almeida en relación a su contorno socioliterario, su imparcial decisión de "permanecer en el Río del primer cuarto del siglo XIX en el ambiente popular de barberos y comadres en que se iba diferenciando nuestra vaga burguesía".¹¹ Los incipientes sectores medios habían bocetado una cosmovisión peculiar, manejaban una lengua basta y sabrosa, vivían a pechos de la vida en una lucha permanente por subsistir y habían adquirido un incipiente tacto realista, rápido y objetivo, con la cultura y la economía de la ciudad.

Pero no es la originalidad de la novela de Almeida, que permitió su recuperación por los "modernistas" de 1922, lo que nos importa ahora, sino su relación con la literatura de su tiempo, su distanciamiento de los contemporáneos, que sin embargo se produce dentro de una conjunción

10. Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 293.

11. Véase el ensayo de Antonio Candido "Manoel Antônio de Almeida: o romance em motocontínuo", en *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins, 1959, dos volúmenes.

de fechas, de regímenes de transmisión literaria y de manejos temáticos y formales comunes. Efectivamente, Manuel Antonio de Almeida es estrictamente un coetáneo de José de Alencar, pues el primero nació en 1831 y el segundo en 1829; sus carreras literarias tienen desarrollos iniciales contemporáneos y se hacen dentro de la cultura urbana de Río a mediados del XIX manejando los mismos oficios periodísticos, publicando incluso obras en el mismo periódico. En el *Correio Mercantil* aparecen, anónimamente, en 1853, bajo la forma habitual de folletín, las *Memorias de un sargento de milicias*, que confesadamente buscan ser un cuadro histórico, dentro del gusto de la época por las reconstrucciones, lo cual permite situarlas, desde el ángulo más externo de las formas literarias, dentro del modelo narrativo aportado por el romanticismo —la novela histórica—¹² que tuvo amplia difusión en los folletines periodísticos de los diarios brasileños. En el mismo diario se publican desde 1854 las crónicas de José de Alencar (*Ao correr da Pena*) y es en el *Diário do Rio de Janeiro* que aparecerán en folletín sus primeras novelitas y la famosa obra *O Guarani* (1857), que también sigue y aún tipifica el modelo romántico de reconstrucción histórica.

Si la temprana muerte de Almeida cortó su carrera y en cambio José de Alencar pudo desarrollar ampliamente una obra que, a pesar de su defensa postrera, no se apartó demasiado del modelo inicial, extendiéndose hasta su muerte en 1877, ello no impide que reconozcamos la estricta coetaneidad de ambos narradores, el mismo manejo del régimen de la escritura y de la difusión a través de folletines periodísticos, la misma coincidencia en las orientaciones temáticas y los modelos de la época, la misma utilización de la demanda de un medio urbano que autorizaba diversas estratificaciones que sin embargo eran cubiertas por el mismo periódico. A partir de estos elementos comunes se nos hace más notoria la diferencia de sus respectivas opciones literarias, pues al modelo lírico, evocativo, de la novela romántica nacional que construye José de Alencar, se opone la visión realista, objetiva e irónica de Almeida; a la lengua flexible, poética y culta de José de Alencar, la lengua algo torpe de un cierto estrato urbano que Antonio Soares Amora define como "tejida con los recursos elementales del habla común";¹³ al idealismo que impregna personajes y acciones manejando drásticamente las oposiciones dicotómicas románticas, un realismo que atiende al comportamiento de las costumbres.

12. Georg Lukács: *La novela histórica*. México, Era, 1966.

13. Antonio Amora: *O Romanticismo*. São Paulo, Editora Cultrix, 1973. Dice Soares Amora: "se aqui e ali se insinuam uns procurados o bem achados efeitos vocabulares e de torneio fraseológico, de intenção e excelente expressividade caricaturesca, como, entre muitos casos, o sermão da Sé, a duas vozes e línguas, o latinório de alguma anexins, parxismos de linguagem judiciária e tabelica, intencionaus popularismos e neologismos; se tais procuras e echados são freqüentes na linguagem do Romancista, que também travalava com uma razoável herança de monedas do melhor quilate de casticismo e de respeitável antigüidade, nem por isso deixa de ser abundante, nessa mesma linguagem, tóscas estruturas sintáticas, de origem e larga circulação popular: confusões de formas de tratamento, ambíguas relações regenciais, impróprios processos de expressao, dos graus de determinação".

No es necesario recurrir a la biografía de ambos escritores para buscar las causas de estas diferencias: saber de los orígenes cearenses de la familia de José de Alencar, de la notoriedad política de su padre, senador y promotor que participó de la elevación al trono de D. Pedro en 1840, de sus estudios como abogado, de su conservadora actividad política, y saber por otro lado del origen humilde de Manuel Antonio de Almeida, de su desamparo familiar, de sus luchas en el seno de la pequeña clase media carioca, de sus trabajos de periodista mal pagado. No es necesario apelar a esa información visto que no es en ella, a pesar de los datos que nos proporciona, donde se puede filiar la orientación literaria determinante de un escritor, si recordamos los razonamientos de Marx respecto a la procedencia de los ideólogos. Las diferencias se reconocen en la lectura de sus respectivas obras como manifestación de dos cosmovisiones simultáneas y distintas, destinadas evidentemente a enfrentamientos futuros, las cuales se despliegan al mismo tiempo y nos dan, dentro de la orientación que hemos definido como culta y escrituraria, una notoria división de tendencia. Son orientaciones colindantes: participan de elementos comunes y a la vez manejan otros diferentes que las singularizan. Tales comprobaciones textuales permiten reconstruir el espesor de la literatura culta urbana de un período, sin buscar coartadas en los anacronismos, los precursores, los creadores fuera de serie, etc. A partir de su existencia, podremos intentar la reconstrucción de otro espesor, en el cual nacen: el de las formulaciones culturales que se dan simultáneamente en el mismo lugar y tiempo y se vinculan a los estratos sociales.

En el ejemplo citado, hemos tomado exclusivamente a dos autores y sus correspondientes obras, las cuales se nos ofrecen, gracias a la decantación secular establecida por los lectores y la estimativa crítica, como específicas de un alto nivel artístico. Han sido extraídas de un conjunto mucho más vasto, separadas de él mediante un sistema de valores y ficticiamente presentadas como creaciones aisladas. Si retornamos a la productividad literaria de su tiempo, suspendiendo momentáneamente los principios selectivos que rigen el establecimiento de las literaturas, observaremos que nacieron dentro del abigarramiento de una nutrida producción folletinesca donde resulta posible rastrear, en diversas expresiones e intensidades variables, en niveles intermedios, frustrados o aun mediocres, las mismas líneas que ellas representan con rigor artístico superior. Es posible encarar entonces una reconstrucción de la axiología estética, pero a partir del reconocimiento de la simultaneidad y el paralelismo en que se producen las distintas manifestaciones artísticas.

Ha sido esto lo que lleva a Alfredo Bosi a reordenar la novelística romántica del período, atendiendo a un tipo de corte que responde a la excelencia literaria, aunque al hacerlo permite que al mismo tiempo podamos reconocer el manejo simultáneo de ambos principios críticos: el que detecta los cauces paralelos de la literatura y el que en cada uno de ellos registra una tarea artística más acuciosa. Dice Bosi: "não é tanto a distribuição de temas quanto o nervo do seu tratamento literário que deve oferecer

o critério preferencial para ajuizar das obras enquanto obras. Teremos, no plano mais baixo, os romances que nada acrescentam aos desejos do leitor médio, antes, excitam-nos para que se reiterem *ad infinitum*; e a produção de Macedo, de Bernardo, de Távora e alencariana menor (*A Viuvinha, Diva, A Pata da Gazela, Encarnação*). Já Inocência de Taunay e alguns romances de segunda plana de Alencar (*O Sertanejo, O Gaúcho, O Guarani*) redimen-se consessos a peripécia e ao inverossímil pelo fôlego descritivo e pelo êxito na construção de personagens-símbolo. Enfim, o nível das intenções bem logradas cabe, como é de esperar, aos *happy few*: as *Memórias de um Sargento de Milícias*, prodígio de humor pícaro em meio a tanto disfarce banal, e as duas obras-primas de Alencar, *Iracema* e *Senhora*, tão diversas entre si do ponto de vista ambiental, más próximas pela consecução do tom justo e pela economia de meios de que se valeu o romancista".¹⁴

En el otro extremo que hemos diseñado, el correspondiente a las tradiciones orales del ámbito rural, podemos registrar también la aparición, contigua al estamento literario folklórico, de orientaciones literarias que le son colindantes, pero que ya no pueden confundirse con él. Dentro del hemisferio hispanoamericano, es ése el caso paradigmático de las llamadas literaturas gauchescas, que si se asemejan a las folklóricas por la libertad en el uso del dialecto regional, por la utilización de formas métricas comunes en la producción popular del campo a las que pronto modificarán con adaptaciones propias (la sextilla de José Hernández), por la irregularidad lingüística que las caracterizan (a la que sin embargo pronto embridarán siguiendo la norma culta de que parten algunos cultores del género, como lo ha demostrado para el caso de Estanislao del Campo el estudio de sus manuscritos hechos por Amado Alonso),¹⁵ de ellas se distinguen por la importancia concedida al creador individual, por su mejor instalación en la circunstancia histórica presente, lo que implica incorporar a la literatura un ritmo más rápido de transformaciones artísticas, y por la utilización de nuevos circuitos de comunicación que complementan la oralidad con la escritura mediante el difundido régimen de las hojas sueltas y los pliegos de cordel.

La mejor crítica¹⁶ ha reiterado que estamos en presencia de un movimiento típicamente literario, con autores individuales de cierto nivel cultural, con una actitud creadora adecuada a esos niveles, con una muy notoria opción de público. La literatura gauchesca, que ha sido objeto de diversas clasificaciones, las que obedecen a su desarrollo diacrónico y a las incorporaciones de autores y corrientes que la acercan o alejan del estrato folklórico, también apunta, como en el caso de la narrativa de Almeida

14. Alfredo Bosi: *Historia concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.

15. Amado Alonso: "Gramática y estilo folklórico en la poesía gauchesca", en *Estudios lingüísticos. Temas Hispanoamericanos*. Madrid, Gredos, 1953.

16. Lauro Ayestarán: *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*. Montevideo, Imp. El Siglo Ilustrado, 1950.

y de Alencar, a la existencia de clases sociales con rasgos propios y diferentes. Si en aquel caso se trataba de estratos urbanos, en el de las literaturas gauchescas se trata de estratos rurales donde se introducen modificaciones que alteran la uniforme composición originaria.

El estereotipo del alegato histórico ha presentado la revolución de Independencia como un enfrentamiento entre el pueblo criollo con sus jefes, procedentes de la burguesía mercantil, y por otra parte los ejércitos españoles con los pocos regalistas de la administración colonial a la cabeza. La historia real fue bastante más compleja: ella reconoce que se produjo una profunda división dentro del mismo pueblo, del trabajador del campo, en especial del consagrado a las tareas ganaderas. Los victoriosos ejércitos del Boves regalista en Venezuela son muestra elocuente. En el proceso revolucionario se produce una fracturación dentro de ese sector social desamparado, y si bien una mayoría asume las banderas revolucionarias respondiendo a las promesas reivindicadoras que se le hace, muchos quedaron en la actitud tradicional y conservadora. Esa fracturación dentro de una clase social es la que delata la literatura gauchesca, apuntando por lo mismo a una incipiente conciencia de clase que el sacudimiento revolucionario promueve en los hombres del campo que están situados en el punto más lejano con relación a la estructura económico-social que comienza a incorporarse a América Latina con la revolución.

De tal modo que la literatura gauchesca de Bartolomé Hidalgo, no sólo se refiere a ese vasto sector popular donde pervivía y se desarrollaba la literatura folklórica, sino al más reducido que adquiere conciencia de una reclamación económica, social y política. Dicho de otro modo, la poesía gauchesca de Bartolomé Hidalgo es concomitante del Reglamento de Tierras del Artigas de 1815, como la poesía "negrista" que comienza a aflorar entonces sin alcanzar suficiente autonomía, lo es de la libertad de vientres y de la manumisión de esclavos que se decreta para conseguir su incorporación a los ejércitos criollos revolucionarios, lo que, inicialmente, sitúa a esos sectores en una dinámica social nueva que los aleja de las clases de que procedían: peonanos o esclavos. El grado de ruptura y el éxito de la empresa, quedará fijado —primero— por la capacidad mostrada para constituir un nuevo género literario (lo logran los cultores de la literatura gauchesca, pero no los de la negrista) y —segundo— por la pervivencia que alcance (casi un siglo en los gauchescos). Con lo cual se plantea el problema de la relación de una literatura específica, una vez delimitado su campo textual por sus peculiares rasgos artísticos, y el discurso social explícito o implícito de una clase.

De poco sirve, para detectar esa vinculación, apelar a los orígenes sociales de los escritores porque, como ya hemos indicado, no es ese un elemento determinante rigurosamente (de hecho la mayoría de los primeros ejercitantes de la gauchesca pertenecía a los estratos campesinos o sobre todo a los urbanos inferiores, como es el caso de Bartolomé Hidalgo, a quien Castañeda enrostró su condición de "mulato") sino a la asunción

del pensar y sentir de un estrato social que realiza el escritor, sea cual fuere su nivel educativo. Más eficaz es interrogar, en el mismo texto, las operaciones literarias y lingüísticas. Respecto a estas últimas es conveniente observar que el pasaje de un escritor perteneciente al circuito alfabeto culto, en cualquier nivel, al oral rural, implica obligadamente la percepción de la distancia fonética, sintáctica y lexical en que se encuentra el dialecto regional respecto a la norma culta, lo que puede acarrear su manejo con un espíritu sistemático que por lo común está ausente del hablante inmerso en su dialecto. Cuando éste adopta una actitud creativa literaria, tiende a "hablar bien", o sea, a asumir los dictámenes lingüísticos de los estamentos superiores: la poesía anónima que Acuña de Figueroa recoge en su *Diario histórico* está, aparentemente, escrita siguiendo esa tendencia, lo que apuntaría a un productor del estrato popular, como también se lo encuentra en la mucha literatura de exaltación guerrera o patriótica de las revoluciones del siglo XIX en América Latina. Sus imperfecciones lingüísticas no son hijas de una voluntad de estilo, sino de las torpezas en el manejo de las normas cultas. En cambio, el poeta gauchesco hace el tránsito inverso, va hacia el habla dialectal y a veces (el citado caso de Estanislao del Campo) la somete a un régimen normativo que no es propio del hablante. La mayor o menor imposición de un régimen normativo al dialecto, para trasmutarlo en lengua literaria, es un buen índice del mayor o menor recorrido que hace el poeta desde su lengua propia a la presuntamente rural. Es bastante reducido en la primera promoción de gauchescos y en los gauchescos menores,¹⁷ es atemperada en Ascasubi y conquista, en José Hernández, su mejor dimensión porque elude la fijación de un dialecto específico y le otorga la movilidad propia de un habla que sigue respondiendo centralmente a la corriente del idioma español.

Sea cual fuere la solución que le confieren los diversos poetas, estamos en presencia de una lengua literaria y no de una transposición dialectal. Esa lengua es parte central del proyecto literario y por eso se la puede comparar con la que asumen los poetas modernistas en relación al habla culta de las ciudades latinoamericanas de fines del XIX: por diferentes que sean, incluso por opuestas que resulten, responden ambas a operaciones literarias, a la necesaria construcción de un ámbito lingüístico (sobre todo lexical, pero también sintáctico) específico para traducir un mensaje artístico. Esto revela la concepción literaria de base que sostiene la invención de la gauchesca y que la distingue de las formas peculiares de la poesía folklórica. Corresponde a otro escalón del espesor literario: la voluntad de composición artística, que exige reelaborar la lengua para esos fines y luego anclar el mensaje en la coyuntura ideológica del momento, insertándola vigorosamente dentro de la historia, revela una modificación del grupo social campesino que se está incorporando al proceso social en curso. La estructuración literaria que consigue establecer, sirve de autoconciencia de su situa-

17. Eneida Sansone de Martínez: *La imagen en la poesía gauchesca*. Montevideo. Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962.

ción como clase, porque le es posible a través de ella definirse y abre el camino hacia la adquisición de una conciencia de clase.

Los dos ejemplos citados no agotan los modelos de estratificaciones literarias colindantes y sólo han sido traídos a colación para mostrar la aparición, en ambos extremos del espesor literario, de formaciones paralelas y autónomas a aquellas que elegimos como las más alejadas entre sí. Otro modelo estaría dado por los casos en que un grupo intelectual asume la representatividad de otro estrato de la sociedad, considerando (primer argumento) que carece en apariencia de una voz artística y de capacidad expresiva o que (segundo argumento), aun disponiendo de esas condiciones, carece de instrumentos con los cuales proyectarse en el seno de las clases dominantes. Es un ejemplo de intermediación, donde asistimos a un enmascaramiento de los motivos profundos del comportamiento artístico, que ha sido bastante característico de los sectores medios de la sociedad.

En esa asunción es posible inferir una cierta opacidad de la mirada que no le permite ver en el estrato inferior, o, más exactamente, no le permite aceptar y justipreciar su peculiar y constante productividad literaria, visto que ésta no se encuentra ausente de ningún sector de la sociedad. Esa opacidad se traduce en la concepción de que sus productos tradicionales son formas anquilosadas que toleran el "trasvasamiento", tanto vale decir, un presunto perfeccionamiento para ser incorporadas a otros sectores culturales, concretamente al del grupo o movimiento que se plantea ese cometido. Tal operación genera un arte internamente contradictorio que ha sido bastante frecuente en aquellos grupos sociales que cumplen una lucha ascendente dentro de la estructura global de la sociedad.

En la literatura latinoamericana del xx ha sido la característica de los movimientos "indigenista" y "negrista" que surgen por la década del veinte: parten de un proyecto de reivindicación social y económica de esos grandes sectores preteridos, sumidos a veces en el mayor desamparo, para lo cual manejan asuntos, elementos lingüísticos y formas literarias que entienden les son peculiares, pero "trasvasándolos" dentro de una literatura fuertemente racionalizada, cuyos rasgos internos apuntan a la cosmovisión de otra clase social —la pequeña burguesía provinciana— que en esta circunstancia se inclina por la parte inferior de la pirámide social. He estudiado en otro ensayo¹⁸ la ambigüedad de los productos literarios del "indigenismo", que se revela en la interna contradicción entre esa estructura artística interna y los asuntos referidos al pueblo indígena, aproximándolos a la concepción que elaboran los sectores mestizos intersticiales de la sociedad, aliados a la baja clase media provinciana. Desde el arte de Sabogal y posteriormente de Gaayansamin, hasta la novela de López Albújar o de Jorge Icaza, asistimos a una producción que se instala en la parte baja del sector culto y urbano, aunque no de manera paralela e independiente, sino fie-

18. Angel Rama: "El área cultural andina (hispanismo, mesticismo, indigenismo)" en *Cuadernos Americanos*. México, Año XXXIII, N° 6, noviembre-diciembre 1974.

ramente enfrentada, en plena polémica con la orientación culta superior cuyo implacable procesamiento lleva a cabo y al que procura reemplazar con sus proposiciones artísticas propias. Para ello comienza a aplicar, por primera vez de un modo coherente en América Latina, el terrorismo verbal.

Que esa no era la única forma de oponerse a la literatura culta, hispanizante y artística, que ya habían comenzado a minar los "colónidas", se demuestra con la exacta novelita de Martín Adán *La casa de cartón*, la que está al margen de la operación central del "indigenismo": asumir los problemas de las clases inferiores, pero no así su arte, aunque sus producciones sean idealizadas desmesuradamente. Adán demuestra la eventualidad de una literatura urbana que en el primer tercio del xx promoviera los valores estéticos de las clases medias tal como hicieron en otros lados los primeros ultraístas. Pero la literatura indigenista, no empece sus temas y propósitos pregonados, no colinda con el estrato folklórico, sino con la literatura culta urbana superior, en un visible desafío. Si en ella son incorporadas invenciones folklóricas, es porque son elementos corroborantes de su presunta verosimilitud, cuando no cumplen la función de meros toques de color local, pero no pertenecen a la concepción estética que anima a la producción "indigenista", lo que una vez más vuelve a exigir que el estudio de estos problemas no se restrinja a una estimativa "contenidista", sino que se amplíe con el examen de las plurales formas artísticas empleadas.

Universidad Central de Venezuela.

