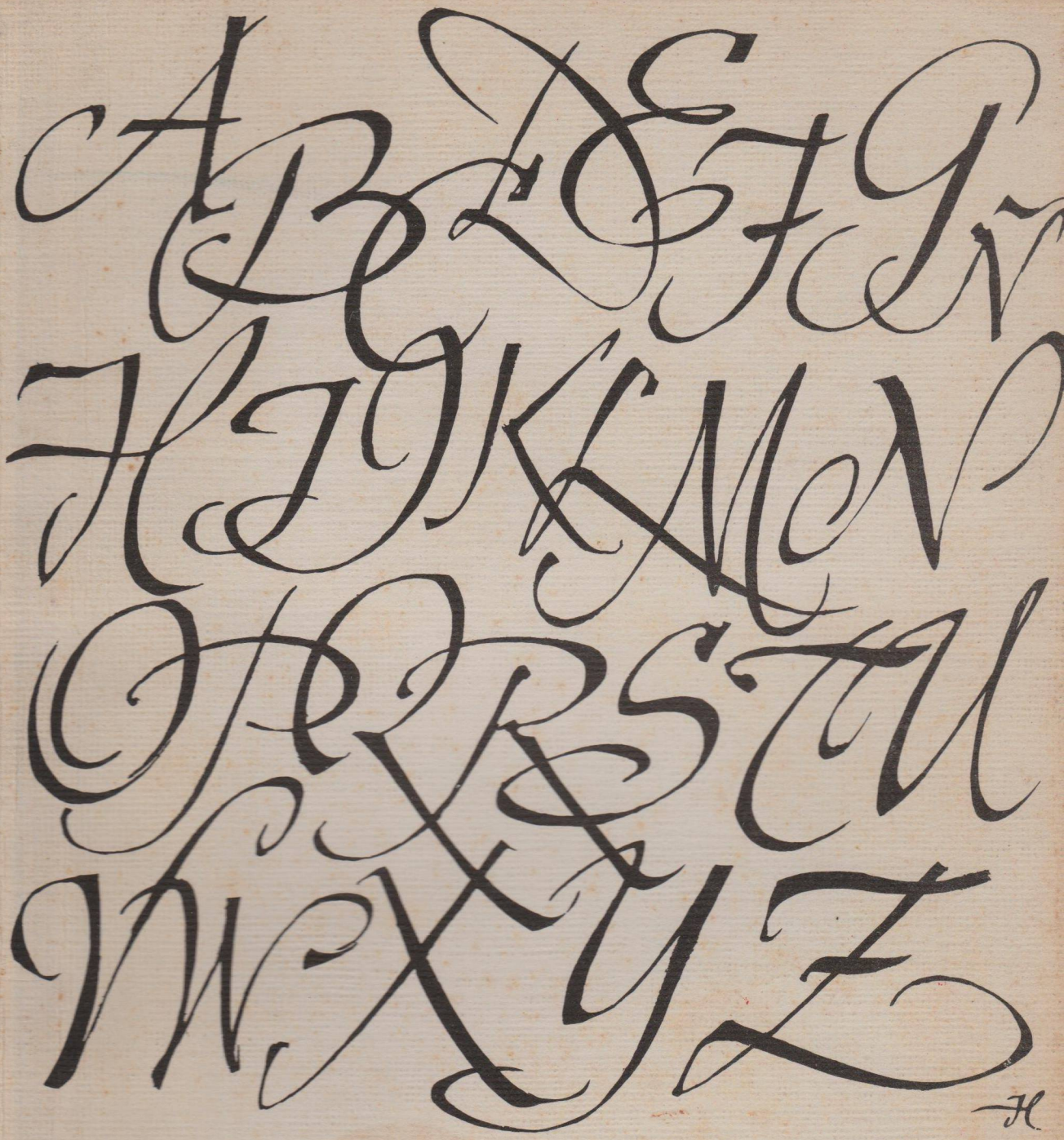


A B C D E F G  
H I J K L M N  
O P Q R S T U  
V W X Y Z



**SIN NOMBRE**

SAN JUAN, PUERTO RICO

VoL. XII No. 4

Julio-Septiembre 1982

# Autonomía literaria americana

ANGEL RAMA

## 1. *El manifiesto fundacional*

La independencia política de la América española, que se fragua entre 1810 y 1824, abrió la vía al debate sobre la independencia literaria, asunto que se constituirá en la norma doctrinal de todo el siglo XIX a través de sus sucesivas escuelas estilísticas —neoclásico, romanticismo, realismo— pues todas ellas justificarán sus respectivos recursos artísticos en su pregonada capacidad para expresar las peculiaridades diferenciales de la América hispana, olvidando astutamente la procedencia extranjera de esas poéticas para poner en cambio el acento sobre su eficacia reveladora de la singularidad nacional o regional. Similar actitud se encontrará en el siglo XX tanto en el regionalismo como en el vanguardismo, ambos visiblemente nacionalistas, por lo cual es comprensible que el distingo básico con que abre Alberto Zum Felde su análisis de la ensayística hispanoamericana, sea la oposición entre el universalismo de la vida europea y una vida hispanoamericana que “se produce y desenvuelve en un clima social predominantemente condicionado —y limitado— por los factores histórico-geográficos propios, a veces regionales, lo que restringe en mucho, casi siempre, su significación y su interés, al ámbito mismo continental; o sólo al nacional, a veces”.<sup>1</sup> Esta restricción a lo comarcal había sido percibida hacia fines del XIX por José Martí como un verdadero dolor del escritor hispanoamericano y contra ella se ha producido una generalizada insurrección en los escritores contemporáneos de la segunda mitad del siglo XX. Pero lo que actualmente se ha percibido como una mutilación de la capacidad universalizadora de la literatura hispanoamericana —índice claro de su adquirida robustez— fue en cambio, desde los albores de la Independencia, un obligado cometido de los intelectuales, a quienes correspondía desentrañar la especificidad de sus patrias libres y fundar la autonomía literaria del continente hispánico, separándolo y distinguiéndolo de la fuente europea.

<sup>1</sup> Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*, México, Editorial Guaranía, 1954, p. 8.

Tal posición no puede considerarse exclusiva de esta región cultural del mundo (la que habrá de denominarse posteriormente América Latina) pues ya se lo había observado en las letras norteamericanas a partir de 1776: de Noah Webster a Emerson, desarrollaron un coherente proyecto de "Declaración de Independencia intelectual" que tuvo su exposición sistemática en *The American Scholar* (1837). Las mismas preocupaciones volvieron a aparecer en los países africanos surgidos de la descolonización posterior a la II Guerra Mundial. Se trata, por lo tanto, del problema fundamental de la literatura a partir de la constitución de nuevos países, por lo cual puede reconocerse que, en esas condiciones operativas, la literatura se formula inicialmente como una parte, pequeña aunque distinguida, de la construcción de la nacionalidad. Esta será la tarea fundamental que deberá acometer una colectividad, lo que en el caso de los países hispanoamericanos independizados a comienzos del XIX, se vio favorecido y aun sistematizado por el auge del espíritu nacional que en Europa siguió y se opuso a la Revolución francesa. Edificar, a partir del ímpetu localista que había dibujado un país nuevo sobre el mapa, la *conciencia nacional* de sus habitantes, fue el empeño prioritario de los equipos intelectuales responsables de la hora. Todos, sin distinción, apelaron a las doctrinas que estaban entonces en boga en Europa o a las escuelas literarias que se habían impuesto en el momento, manejando sus proposiciones interpretativas o sus poéticas todos utilizaron esas herramientas para desentrañar las características peculiares de sus regiones nativas y para constituir con ellas esa cosa nueva que habría de ser llamada la "nacionalidad". Pero dentro de esa unanimidad de vistas hubo desde el comienzo una nítida separación entre dos corrientes: la de quienes maximizaron la posibilidad renovadora y por lo tanto confiaron en la aplicación de programas europeos tal como se habían formulado en las metrópolis y la de quienes relativizaron o minimizaron esa posibilidad en atención a la heterogénea composición de la ciudadanía y a sus diversos niveles de educación. Los primeros fueron idealistas y utópicos, reclutándose preferentemente entre los jóvenes románticos de las ciudades más nuevas, es decir, con menos carga de pasado colonial, y ellos apostaron, en la que puede reconocerse como la primera operación vanguardista de los nuevos países, a un futuro en que habrían de realizarse sus proyectos renovadores. Los segundos, más cautos y equilibrados, tendieron a ser realistas y se aplicaron a una evolución lenta que recogía las imposiciones recibidas de la colonia y procuraba modificarlas gradualmente; se los encontró tanto entre los neoclásicos de la primera hora independiente como más tarde entre los realistas que comenzaron a hacer suyo el programa positivista de "orden y progreso". La polémica romántica de 1842 en Santiago de Chile, más que dos estéticas, opuso estos dos compartimientos culturales definidos en torno a dos fuertes personalidades, Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento,

e incluso definidos en torno a dos incipientes culturas nacionales, la chilena y la argentina. Cuando treinta años después Eugenio de Hostos conoció ambos países, pudo definir a Chile merced a tres paradojas (“debe su progreso general a la lentitud de su desarrollo social”, “debe su riqueza a su pobreza” y “debe su libertad a su espíritu conservador”) y a la Argentina por dos fuerzas conjugadas (la de Buenos Aires, “una protesta contra la vida muerta del sistema colonial” y la inmigración que promovió “el constante desarrollo de la riqueza social”).<sup>2</sup>

Mucho antes de que en el *Discurso de la instalación* de la Universidad de Chile (1843) Andrés Bello argumentara en favor de la autonomía cultural americana, dentro de su percepción ecléctica, le había cabido ser el primero en fijar la pauta de la autonomía literaria. Tal como ha escrito Henríquez Ureña, “el deseo de independencia intelectual se hace explícito por vez primera en la *Alocución a la Poesía* de Andrés Bello, la primera de sus dos *Silvas americanas*”.<sup>3</sup> El deseo se formula en el poema-manifiesto con que Bello inaugura la primera de las dos revistas que editara en Londres con García del Río (*Biblioteca Americana*, 1823, y *Reperitorio Americano*, 1825-7) destinándolas a la educación de los ciudadanos de las nuevas repúblicas del continente. En 1823, cuando publica la *Alocución a la Poesía*, la libertad aun no estaba asegurada en tierras americanas, pero ya en 1826, cuando publica *La agricultura de la zona tórrida*, la batalla de Ayacucho ha consolidado la dominación de los patriotas, concluyendo la colonización española en toda la América del Sur. Si en la primera Silva había invitado a la Poesía a abandonar Europa por América, proponiéndole los tres grandes asuntos que ella ejercitaría a lo largo del siglo XIX —la naturaleza, la tradición interna desde los indios, el heroísmo patriótico— en la segunda ya puede desarrollar el principio educativo que iba implícito en la *Alocución*, para proponer el trabajo esforzado sobre la naturaleza para construir la grandeza americana. Bien vio Anderson Imbert que el poema está dirigido “a la agricultura, actividad práctica, no a la naturaleza como paisaje”,<sup>4</sup> a pesar de que por lo común se lo vea como una exaltación suntuosa de los frutos tropicales.

Como buen intelectual neoclásico, en cualquiera de sus producciones se encontrará esa atención a la utilidad pública, respondiendo a una equilibrada evaluación de las demandas concretas de un medio en una determinada época cultural, las que sofrenan el idealismo desbocado o el uto-

<sup>2</sup> Eugenio M. de Hostos, *Tres presidentes y tres repúblicas* (Nueva York, 1874) en *Obras completas*, vol. VII, *Temas sudamericanos*, La Habana, Cultural, S. A., 1939.

<sup>3</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 103.

<sup>4</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (6ª reimp.) t. I, p. 206.

pismo irreal. A eso se debe que siempre pueda detectarse en su variado cultivo de las humanidades, la presencia del educador. Pedro Grases ha hablado de "la inmensa tarea que se echó sobre sus hombros en favor de la educación de sus hermanos del Continente"<sup>5</sup> apuntando a que no sólo actuó con la mira en su Venezuela natal o en su Chile adoptivo, sino que pensó la educación desde una perspectiva hispanoamericana continental y aun podría decirse que abarcando "las dos Españas". Punto de partida evidente como se vio en su preocupación por la lengua que, en el *Discurso de la instalación de la Universidad de Chile* le llevó a combatir la antojadiza libertad de los neologismos debido a que entonces "diez pueblos perderán uno de sus vínculos más poderosos de fraternidad, uno de sus más preciados instrumentos de correspondencia y comercio". Esa tarea de educador continental implicó para él tres componentes distintos que debían ser armonizados en la labor concreta: una vieja tradición de origen hispano con profundas raíces, buenas y malas, en el solar americano; una modernización que conducía Europa pero que convenía atender en sus diferentes focos, tanto vale decir no sólo el francés, sino el inglés que supo apreciar y otros, como el alemán o el italiano, que conoció eficazmente; por último un atento conocimiento de la realidad social americana para adaptar gradualmente a ella el progresivo trabajo educativo.

En este último componente, Bello testimonia una preocupación (una inquietud) ante los excesos miméticos, como ya la había demostrado Simón Bolívar, la que al finalizar el siglo vuelve a resonar en la prosa inflamada de José Martí: "formar constituciones políticas más o menos plausibles, equilibrar ingeniosamente los poderes, proclamar garantías, y hacer ostentaciones de principios liberales, son cosas bastante fáciles en el estado de adelantamiento a que ha llegado en nuestro tiempo la ciencia social. Pero conocer a fondo la índole y las necesidades de los pueblos, a quienes debe aplicarse la legislación, desconfiar de las seducciones de brillantes teorías, escuchar con atención e imparcialidad la voz de la experiencia, sacrificar al bien público opiniones queridas, no es lo más común en la infancia de las naciones y en crisis en que una gran transición política, como la nuestra, inflama todos los espíritus".<sup>6</sup> Este texto de Bello resume cabalmente su filosofía americanista, que es la que poéticamente ya inspiraba sus iniciales silvas. En términos más modernos, diríamos que en ellas trató de estar "a la altura de las circunstancias" y que fueron éstas las que rigieron su conducta cultural. Como Goethe, pudo haber dicho que todo poema es un poema de circunstancias.

La circunstancia de su tiempo fue fundacional. Se trataba de insertar

<sup>5</sup> Pedro Grases, prólogo a Andrés Bello, *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. IX.

<sup>6</sup> Andrés Bello "Repúblicas hispanoamericanas" (1836) en *Obras completas*, Santiago de Chile, 1884, t. VII, p. 471.

las humanidades, y dentro de ellas supremamente la poesía, en el cauce principal de la nueva cultura independiente de Hispanoamérica, confiéndole una función que respondiera a las necesidades de la colectividad y permitiera modelar a ésta de un punto de vista educativo. Bello fue siempre consciente de la función rectora de las élites pero también de que ellas trabajaban en relación a una determinada sociedad, a la que debían comprender y orientar. El despotismo ilustrado del neoclásico es atemperado por la necesidad de persuadir, pero sigue funcionando en los ambientes institucionales o cultos: su centro operativo es la Universidad o los poderes estatales que disponen la realización de códigos o sancionan leyes o las revistas para el sector culto de los pocos alfabetizados. Bello conoció bien las insuficiencias de la época. En su famosa carta a Fray Servando Teresa de Mier le reprocha haber enviado a Buenos Aires 750 ejemplares de su libro, pues "50 ejemplares hubiera sido un exceso y estoy seguro de que no se habrán vendido 20". La tarea educativa se cumplía, por lo tanto, entre la reducida élite, —universitaria, política, profesional— a la que se debía formar escrupulosamente para que conservara los altos valores culturales y a su vez los expandiera en nuevas y más amplias ondas contaminantes.

## 2. *La imaginación sueña el mundo*

Otra sería la actitud de los románticos, para los cuales se diría que habían sido creados el periodismo y los géneros oratorios públicos. Aunque es todavía muy reducida la audiencia hispanoamericana, ellos aspirarán a públicos mucho más vastos, que los que conforman las élites cultas. Pretenderán alcanzar a ese múltiple monstruo que es el pueblo (el público) adecuando a ese propósito los recursos estilísticos, los asuntos emocionantes, terribles, lacrimosos o grotescos, y hasta la lengua que comienza a perder su rigorismo. El populismo romántico diseña sus operaciones abarcadoras, pone color local, intriga novelesca, simplistas oposiciones del bien y del mal, situaciones terribles de alta dramaticidad, salpica de términos locales un texto, emociona aunque no dé prueba cierta, persuade con encendida imaginación sin pararse en la escrupulosa atención para el dato real. Sobre todo, ya no se reduce a hablar a los pares que lo juzgarían con cuidadosos metros, sino que se dirige a una multitud inculta a la que debe encantar y seducir.

A quien se reconoce como primer introductor del romanticismo francés en América, el argentino Esteban Echeverría (1805-1851), corresponderá la fijación del modelo utópico que hará suyo la primera generación de jóvenes románticos y que diluirá la segunda que asciende a la conducción del país abandonando por lo tanto el drástico discurso opositor de sus comienzos. El, mejor que ningún otro, define el espíritu del Salón Lite-

rario (1837) y la Asociación de Mayo (1838) que agrupa a la Joven Argentina culta, liberal y antirrosista, en un Buenos Aires que muy pronto deberán todos abandonar constituyéndose en los proscritos (hoy diríamos los exiliados) que se reparten por las capitales vecinas (Montevideo, Santiago de Chile, La Paz, Río de Janeiro) para poder seguir siendo fieles a sus ideas aunque por ellas pierdan temporariamente su tierra natal. Es esta una definitiva operación vanguardista que, como las que posteriormente aflorarán en el continente, parte de un enraizamiento franco y decidido en la cultura europea, cuyos valores pretenden trasladar a América, lo que conduce a una alianza que en su momento se presentó como anti-americana. Sarmiento no sólo lo reconoció sino que lo pregonó como mérito de su generación: "Pero en honor de la verdad histórica y de la justicia, debo declarar, ya que la ocasión se presenta, que los verdaderos unitarios, los hombres que figuraron hasta 1829, no son responsables de aquella alianza; los que cometieron aquel delito de lesa *americanismo*; los que se echaron en brazos de la Francia para salvar la civilización europea, sus instituciones, hábitos e ideas en las orillas del Plata, fueron los jóvenes; en una palabra: ¡fuimos nosotros!" y de inmediato agrega: "Los unitarios más eminentes, como los americanos, como Rosas y sus satélites, estaban demasiado preocupados de esa idea de la nacionalidad, que es patrimonio del hombre desde la tribu salvaje y que le hace mirar, con horror, al extranjero. En los pueblos castellanos, este sentimiento ha ido hasta convertirse en una pasión brutal, capaz de los mayores y más culpables excesos, capaz del suicidio. La juventud de Buenos Aires llevaba consigo esta idea fecunda de la fraternidad de intereses con la Francia y la Inglaterra; llevaba el amor a los pueblos europeos, asociado al amor a la civilización, a las instituciones y a las letras que la Europa nos había legado".<sup>7</sup>

En tres géneros de las letras dijo Echeverría coherentemente su visión idealizadora y utópica nacida en los cinco años que viviera en París (de 1825 a 1830) pero que sin embargo —y aquí está la inflexión fatalmente americanista— se refiere única y exclusivamente a su patria, ni siquiera a la región hispanoamericana en que pensaba Bello, sino estrictamente a la Argentina donde había nacido, a la que había regresado desde Europa, a la que fatalmente siempre estuvo ligado por raíces afectivas, tanto o más fuertes que aquellas que lo ligaron al mundo moderno de las ideas europeas. Esos tres textos fueron: en poesía *La Cautiva* (1837), en el ensayo programático el *Dogma socialista* (primera versión, 1839) y en la prosa de ficción *El matadero* (entre 1837 y 1840), fundando con este último texto, casi sin buscarlo, la narrativa romántica que habría de dominar el

<sup>7</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 229.

siglo XIX y a la que cabrían triunfos que la poesía no pudo alcanzar, con la serie de heroínas que dieron su nombre a diversos libros del continente: *Amalia, María, Clemencia*.

Cuando al publicar el tomo V de las Obras completas de Echeverría, el fraterno José María Gutiérrez editó el manuscrito desconocido de *El matadero*, se precavió con una página prologal donde lo definía como "croquis" o "bosquejo" y explicaba; "Estas páginas no fueron escritas para darse a la prensa tal cual salieron de la pluma que las trazó, como lo prueban la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas. Fueron trazadas con tal prisa que no debieron exigirle al autor más tiempo que el que emplea un taquígrafo para estampar la palabra que escucha: nos parece verle en una situación semejante a la del pintor que abre su álbum para consignar en él con rasgos rápidos y generales, las escenas que le presenta una calle pública para componer más tarde un cuadro de costumbres en el reposo del taller".<sup>8</sup> Si efectivamente así fue, esa rapidez y la posterior inhibición para retocar el croquis en un sentido artístico convencional, nos permitió conocer una pequeña obra maestra, más viva, más intensa y más moderna que la restante producción literaria de Echeverría.

Todo el texto está regido por una idealización romántica que procura estatuir la oposición más violenta entre dos tipos humanos, dos comportamientos, dos formas culturales, según un patrón aprendido en la novela de Víctor Hugo: por un lado el Juez del Matadero, sus esbirros, las negras que pelean por las "achuras" y los muchachos que viven y mueren en ese barrizal suburbano y por otro lado la estampita acicalada del unitario bien vestido, culto y de buena familia que atraviesa descuidadamente por los lodos que conforman la infraestructura de su propia sociedad. La potente veracidad artística de estos lodos hace del joven unitario, de su comportamiento y de sus palabras, un personaje de teatro que recita un texto convencional, tal como ya se había visto en los diálogos de amor de *La Cautiva*. Más que explicar esta discordancia por el luckacsiano "triunfo del realismo", puede atribuírsele a la concentración de la mirada sobre la "otredad", más aún cuando ésta se transforma en un peligro que puede hacer zozobrar la vida íntegra, los valores y las expectativas futuras del escritor. Mucho más que un boceto del natural, como pensaba Gutiérrez, es un preciso registro de una reiterada pesadilla onírica, con la emocional impregnación de éstas y el libre campo que otorgan a potencias del inconsciente, incluidas las de la sexualidad, las cuales son sofrenadas por la escritura consciente del romántico. La bivalente actitud de Sarmiento respecto al gaucho (llámese Facundo o Rosas) anima igualmente el cuento de Echeverría y se expresa con aún mayor libertad porque hemos sido

<sup>8</sup> Esteban Echeverría, *Obras completas*, Buenos Aires, 1874, t. V.

transportados a la que Mannoni llama "la otra escena" en que se juegan, sin resguardo, las tendencias del imaginario. No otra cosa volveremos a encontrar en algunos cuentos de Jorge Luis Borges ("El sur").

Es por este desviado camino que los prosélitos del "principio europeo" opuesto al "principio americano" en que coincidían tanto rosistas como antirrosistas, han de contribuir fatalmente a la "autonomía americana de la literatura". No lo hacen ya mediante el discurso racionalizado que habían utilizado los neoclásicos para predicar, con un sistema europeo, acerca de la realidad americana. Lo que pretenden es insertar un discurso europeo dentro de la realidad americana, cosa que efectivamente llevarán adelante con un impresionante conjunto de códigos, constituciones, leyes, sistemas educativos, pero en la medida en que la nueva poética romántica les confiere el derecho a la imaginación libre, se abandonarán a sus incitaciones, permitirán que impregne oscuramente sus obras, por debajo de las racionalizaciones intelectuales y las proposiciones teóricas con que imitan a Europa, y hable en una lengua existencial, fuertemente emotiva y connotada artísticamente, acerca de esa cruda realidad que quisieran borrar bajo el enmascarado culto europeizado. Su proyecto estatuye una contradicción, pues el "frac" que pesquisaba Sarmiento en las pequeñas ciudades bárbaras de su país, habrá de revestir cuerpos que seguirán expresándose nudamente bajo el disfraz y de un modo más intenso, más ardido y verdadero que lo que podían hacer dentro del rígido discurso neoclásico. La literatura testimoniará esa contradicción, aunque todavía con simplistas órdenes dicotómicos: la realidad condenada, paradójicamente será capaz de hablar con mayor fuerza y verdad artística que el modelo culto que le es propuesto y eso se lo deberán a la poética romántica, en lo que ésta contribuye a liberar la imaginación. No otra cosa le ocurrirá cien años después a Aimé Césaire, el poeta martinicano de lengua francesa, cuando reconozca que su asunción de la estética surrealista bretoniana le abrió las puertas para encontrar las oscuras fuerzas culturales que componían la vida de los negros antillanos. El encuentro, tanto romántico como surrealista, con las fuentes vivas de una cultura, se alcanzará mediante una intensificada subjetivación: más que esa realidad encontrada de manera oscura y relampagueante, será la vivencia de ella en la conciencia torturada lo que expresará el artista, unificando así sujeto y objeto dentro de una ostensible ideología. Esta abraza por igual Europa y América, las integra en la experiencia existencial y de este modo marca el derrotero específico que caracterizará a la "autonomía literaria americana" que comienza a trazarse en el continente: será reconocidamente una parte de la civilización occidental, sin que pueda avizorarse ninguna otra eventualidad, pero percibida desde una intrahistoria que suma los más variados tiempos, los más diversos componentes étnico-culturales y, curiosamente, la alimentará una energía que viene desde el fondo crudo de la sociedad

americana y por lo tanto hispánica, una energía que opera a lo valiente y agita sucesivamente las distintas comparsas enmascaradas que recibe desde el mundo exterior.

### 3. *Conquista de las culturas internas*

La polémica neoclásicos-románticos fue, como he dicho más de una vez, una típica discusión de familia, i.e., un debate dentro de una clase social que era la exclusiva propietaria de las letras y la educación; los hijos discreparon de los padres en una primera demostración de la ruptura generacional que la civilización burguesa había aportado al mundo occidental como un mecanismo identificado con su dinámica y su progreso. En la América hispana de la primera mitad del XIX se trataba de una familia minoritaria, casi un cogollito que vivía en el centro de las "ciudades letradas" que le habían legado los conquistadores españoles que habían impuesto el centralismo aristocrático de los cultos. Fuera de ese recinto privilegiado transcurría el mundo mayoritario de vastas poblaciones, en su mayoría iletradas, que conducían culturas orales poco o nada apreciadas. Ellas existían y a pesar de su conservadorismo, no cesaban de producir nuevas invenciones, trabajando sobre el acumulado capital de un acervo ibérico fuertemente transculturado bajo la acción de corrientes autóctonas (indígenas) o incorporadas a los estratos bajos de la sociedad (culturas negras).

La autonomía literaria americana había sido propuesta inicialmente (neoclásicos) como un proyecto de la élite culta para los cuadros intelectuales y administrativos y había sido ampliada posteriormente (los románticos) como un proyecto de la élite europeizada para remodelar poblaciones enteras. La palabra "pueblo" estaba en todas las bocas pero en esas bocas no era el pueblo el que hablaba y nada lo prueba mejor que la escasísima difusión de los productos literarios de ambas élites. El robustecimiento de tal autonomía literaria, sólo podía pasar por la ampliación de su base, es decir, por la participación de vastas masas en la emisión y recepción de mensajes literarios. De hecho eso venía ocurriendo en los circuitos literarios orales de las poblaciones rurales o suburbanas, pero en esas que Alberdi llamara zonas *mediterráneas* de América, la productividad se había acortado y replegado en beneficio de la simple transmisión de los componentes tradicionales, es decir, se había folklorizado, con lo que esto presupone de reducción de una producción sobre la historia contemporánea, viva, sobre los problemas propios de esas sociedades internas. La historización contemporánea de esos circuitos de comunicación literaria, la habían emprendido en las jornadas gloriosas de la independencia y de las subsiguientes luchas fratricidas, los escritores de la llamada literatura gauchesca, tras el iniciador Bartolomé Hidalgo

(1788-1822). El, con Luis Pérez, Manuel de Araucho y tantos otros anónimos, había descubierto la vía para introducir en las comunidades ágrafas, la problemática histórica presente: la utilización del dialecto del español que esas comunidades empleaban y las formas poéticas que manejaban para su sociabilidad recreativa. A partir de tales instrumentos se podía establecer una comunicación eficiente para transmitir informaciones, para educar en doctrinas nuevas y aún para ordenar comportamientos. La ventaja, según percibió Gutiérrez, radicaba en que “contribuía a convertir los espíritus de la gran mayoría del país a los dogmas de la revolución”,<sup>9</sup> frase que patentiza otra vez ese principio indesarraigable de transmisión en una sola dirección, desde las élites, más o menos cultas, a los receptores más o menos incultos.

La inversión franca de este régimen de comunicación que seguía remedando al “despotismo ilustrado”, se alcanzó con la aparición de *El gaucho Martín Fierro*, en 1872, porque en este caso el escritor, José Hernández (1834-1866), confesaba en su “Carta aclaratoria” que su principal preocupación había sido la de *imitar*, tanto costumbres, trabajos, hábitos de vida, índole, vicios y virtudes del hombre de campo, como su “estilo abundante en metáforas”. De este modo, vicariamente se incorporaban a la literatura los hombres del campo, para dar testimonio de su situación y sus demandas. Lo que entonces se oyó fue un clamor, de sufrimiento y de protesta: era una inmensa sociedad marginada, golpeada y olvidada, la que presentaba sus reclamaciones. El mismo Hernández habría de señalar, en otra oportunidad que “el lépero de México, el *llanero* de Venezuela, el *montuvío* del Ecuador, el *cholo* del Perú, el *coya* de Bolivia y el *gaucho* argentino, no han saboreado todavía los beneficios de la independencia, no han participado de las ventajas del progreso, ni cosechado ninguno de los favores de la libertad y de la civilización”.<sup>10</sup> Si todas esas comunidades internas de América, hubieran dispuesto de escritores que “imitaran” sus vidas y reclamaciones, habríamos dispuesto de igual cantidad de personajes como Martín Fierro que irrumpen en el canto voceando: “*Ninguno me hable de penas / porque yo penando vivo*”.

Si *El gaucho de Martín Fierro* nace de la incitación que provoca en José Hernández la lectura de *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lusich (1872), la segunda parte, mucho más extensa, *La vuelta de Martín Fierro*, procede de la demanda popular, tal como lo acredita el prólogo que precede la primera edición de 1879: “Entrego a la benevolencia pública, con el título *La vuelta de Martín Fierro*, la segunda parte de una

<sup>9</sup> Juan María Gutiérrez, “La literatura de Mayo” en *Los poetas de la revolución*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941, p. 11.

<sup>10</sup> Antonio Pagés Larraya (ed.) *Prosas del Martín Fierro*, Buenos Aires, Raigal, 1952.

obra que ha tenido una acogida tan generosa, que en seis años se han repetido once ediciones con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares". Nunca se había visto nada semejante en América Latina: ese público que con tanto tesón buscaron los románticos argentinos sin encontrarlo, debiendo conformarse con el cultivo que les ofrecían los periódicos o revistas, irrumpe repentinamente con la desconcertante comprobación de que procede de esas comunidades rurales y suburbanas donde nadie pensaba encontrar un lector o un auditor. Incluso el número de ejemplares vendidos da escasa idea del número de lectores (la costumbre que se instaure de leer el *Martín Fierro* en público para los analfabetos) y los muchos más que lo aprenden de memoria hasta hacer de él, en sustitución de las remanencias folklóricas, el breviario de la sabiduría popular, una suerte de colección de máximas en verso que se puede utilizar en los más variados momentos de la vida cotidiana, con certeza de expresar correctamente el sentir de la mayoría nacional.

El proyecto de autonomía literaria americana, había encontrado uno de sus firmes apoyos, al ampliar su base receptora con la incorporación de las colectividades desamparadas que venían siendo golpeadas por el proyecto liberal de transformación de la economía y la sociedad. La literatura ya no era sólo el vehículo de sus élites dirigentes, sino que también acudía a registrar las demandas populares en un momento histórico particularmente infausto para ellas. Pero además, por la lengua que usaba, por las matrices métricas, por los sistemas comparativos, se establecía una religación del *litoral* y el *interior* mediterráneo que, aunque ya implicaba la creciente dominación del primero sobre el segundo, no hubiera podido llevarse a cabo con el solo "principio europeo" que había movido la estética de los románticos argentinos. Aquí había, más bien, mutua fecundación entre culturas internas que quedaban históricamente rezagadas y las concepciones intelectuales que se habían venido desarrollando en la capital bajo el influjo de las metrópolis extranjeras modernizadoras. Lo que se estaba produciendo era una integración cultural nacional.

Ha sido discutida la ubicación del poema en las escuelas estilísticas, pero no hay nada de que presenciemos un tránsito del romanticismo al realismo, cuando ambas estéticas concurren a la creación de una obra que se rehúsa a una etiquetación somera. También se ha discutido si estamos ante un poema épico, un poema lírico-narrativo o incluso una novela. Esos debates académicos trasuntan bien la peculiar originalidad del producto, puesto en un riesgoso cruce de culturas con diferentes grados de acriollamiento, que dice a las claras que presenciemos una conformación propia, sin duda sincrética, alcanzada dentro de la América Latina y, por lo tanto, inasimilable a los patrones estrictos manejados por las literaturas europeas de la hora. Con respecto a la medida contemporánea en la poesía francesa o inglesa, es visiblemente un arcaísmo, dado que

las dos partes del poema son estrictamente coetáneas de la renovación artística de Rimbaud. Por lo mismo no es esa medida la que rige esta obra, sino una que sólo tiene aplicación interna y corresponde a los tiempos, los estilos, las pautas culturales que conforman la *nacionalidad argentina*. Que obviamente tal ubicación en nada restringe la producción de una alta obra de arte queda demostrado con la posición del poema en el conjunto de la poesía argentina del XIX. Hay prácticamente unanimidad crítica para reconocerle, de Lugones a Borges, de Rojas a Tiscornia, la preeminencia entre la poesía de ese siglo.

La inicial proposición bellista de autonomía literaria, ha encontrado su resolución en el marco de la nacionalización, principio que pasa a ser el santo y seña de la crítica en la segunda mitad del siglo XIX, tal como lo testimonia la prédica militante que desde 1868 desarrolla el mexicano Ignacio Altamirano. Esa autonomía siempre fue visualizada mediante una temática nacional o globalmente regional, sin reparar en que podría haber contradicción entre la aplicación de temas locales mediante instrumentos artísticos pertenecientes a las sucesivas estéticas fraguadas en Europa, nacidos por lo tanto de circunstancias específicas de la cultura europea. El problema no podía existir para Bello y los neoclásicos que se dirigían a la élite intelectual de los pares, quienes reproducían, en diversos grados, según las ciudades donde actuaban, los mismos niveles de sus congéneres europeos, aunque todos ellos asumieron una actitud educativa que transitaba por el aparato administrativo y educacional para ampliar su base. Se presentó agudamente a los románticos que aspiraron a comunicarse con el común: la confusa polémica sobre la lengua que entablaron contra los neoclásicos respondía a la distancia que registraban entre los sistemas lingüísticos del pueblo y los que pertenecían a la esfera culta en que ellos estaban situados, por un lado, y a la distancia que también registraban entre la lengua de los aburguesados escritores españoles y la que ellos, americanos, practicaban, por el otro. En los escritos juveniles de Juan María Gutiérrez aparece por primera vez esa proposición, que reaparecerá una y otra vez a lo largo de la historia cultural americana, de una lengua nacional.

Es obvio que la nacionalización de la literatura exigía obligadamente el uso de la lengua de la comunidad a la que pertenecía el escritor y que ellos habría de producirse. La discusión se refería más bien al grado de ese uso, a la permisividad que haría suya el escritor, si recogería francamente las formas dialectales o se limitaría a modificar el léxico con introducción de términos locales. Esta última fue la solución intermedia de los románticos, quienes no dejaron de resguardar el sistema lingüístico del español y, gracias a él, la comunicación con la región latinoamericana, concediendo al mismo tiempo un espacio a los regionalismos, estigmatizados por el uso de la bastardilla o por la nota al calce que los explicaba.

Este avance tímido tuvo su equivalencia en las formas literarias mediante la adopción de la poética romántica y sus recursos estilísticos, sometiéndola a una libre adaptación, cuyo mejor testimonio es el *Facundo* de Sarmiento, o, sobre todo, aprovechando los resquicios que habría a una imaginación fuertemente subjetivada mediante ambientaciones o símbolos: en *El Matadero* es la equiparación establecida entre el toro victimado y el joven unitario, con la discusión sobre su calidad de macho.

El paso decidido en el camino de la nacionalización lo proporciona el *Martín Fierro*, que no se distingue de *La cautiva* por los temas, en los dos casos argentinos, sino por la lengua. Esta, como ya observó Unamuno, no es un dialecto autónomo del español, sino que es la vieja lengua castellana en una de sus múltiples inflexiones regionales, manejaba con la libertad propia del habla espontánea. Es la lengua interior de América que era y es profundamente española, en muchos casos más vieja que la que siguió desarrollándose en la península, testimonio al fin de la entrañable modelación de América que operó España a lo largo de los siglos de la colonia. Se trata, por lo tanto, de un retorno a la tradición interior, de un repliegue respecto a la tendencia vanguardista y europeizante de las élites urbanas y su equivalencia en el campo de las formas literarias está patentizada por la recuperación del octosílabo poético y el uso de estrofas plasmadas sobre la métrica hispánica.

Al ampliar el público con la incorporación de fuertes contingentes rurales, el escritor de 1872 se ve forzado a utilizar la poesía dentro de sus coordenadas tradicionales, lo que para la fecha es sin duda un arcaísmo, dado que en ese momento la cultura popular en Europa, como progresivamente en la misma América, comienza a reconocer como género propio la novela. Contemporáneamente a José Hernández, en la misma Argentina, Eduardo Gutiérrez escribe la serie de sus folletines truculentos cuyo más exitoso título sería también la historia de un gaucho "desgraciado", *Juan Moreira* (1879). Aun antes, en 1868, en sus *Revistas literarias de México*, Ignacio Altamirano había defendido la novela popular como el género adecuado a la época, útil para la educación del pueblo en el sentimiento nacionalista y había usado casi las mismas palabras que Gutiérrez para legitimar a la poesía gauchesca como instrumento de adoctrinamiento de las masas analfabetas: "He aquí que hemos llegado al tiempo en que la novela, dejando sus antiguos límites, ha invadido todos los terrenos y ha dado su forma a todas las ideas y a todos los asuntos, haciéndose el mejor vehículo de propaganda"; "no pueden disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas".<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Ignacio M. Altamirano, *La literatura nacional*, México, Editorial Porrúa, 1949 (ed. de José Luis Martínez), t. I, pp. 28-29.

El Altamirano puesto a una campaña nacionalista y aun opuesta a la invasión creciente de literatura extranjera (particularmente francesa), no parece tener conciencia de que él es ya un producto intelectual urbano y que ha hecho suyos los instrumentos literarios de la cultura europea construida bajo el impulso burgués. Afirma que "la novela es el libro de las masas", en lo que parece responder al modelo proporcionado por Eugenio Sué en *Los misterios de París* que alaba, y la equipara al periodismo, al teatro, al adelanto fabril e industrial, a los caminos de hierro, al telégrafo, al vapor, es decir las vías notorias de la modernización; más aún, la ve como el instrumento de la igualdad social: "Quizás la novela no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir".<sup>12</sup> La corrección que establece sobre esta adaptación del nuevo género es también de grado como viéramos en la solución intermedia romántica: es necesario adaptar ese género a los niveles del público lector mexicano. Los consejos que presta al joven narrador José María Ramírez que ve demasiado influido por Alphonse Karr, así lo expresan: "Nosotros que querríamos que toda novela fuese leyenda popular porque medimos su utilidad por su trascendencia en la instrucción de las masas, deseamos que nuestros jóvenes narradores no pierdan de vista que escriben para un pueblo que comienza a ilustrarse"; "adoptemos para la leyenda romanesca la manera de decir elegante, pero sencilla, poética, deslumbradora, si se necesita; pero fácil de comprenderse por todos, y particularmente por el bello sexo, que es el que más lee y al que debe dirigirse con especialidad, porque es su género".<sup>13</sup>

La pléyade de narradores realistas que surgen en toda América por la época (José López Portillo, Emilio Rabasa, Blest Gana, Galván, Eduardo Acevedo Díaz, Miguel Cané, Eugenio Cambaceres, y el mayor de todos, el brasileño Machado de Assis) testimonian que el largo combate entre ciudad y campo se ha resuelto a favor de la primera y que es ella la que rige y orienta su *hinterland*, con lo cual se restaura el signo urbano que tuvo la cultura colonial pero ya no en la forma aislada, prácticamente sitiada, que fue la característica de la "ciudad letrada" hispánica, sino como cabeza que se impone a su contorno, lo dirige y marca sus formas expresivas, aunque reconociendo la materia prima de la cultura rural pacientemente elaborada al descampo de toda guía educativa durante siglos.

#### 4. Integración literaria nacional

Los problemas prioritarios que los más lúcidos pensadores proponen,

<sup>12</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 68.

desde mediados del siglo, han de ser la población y la conquista efectiva del territorio nacional. No había ninguna posibilidad de progreso económico sin un aumento vertiginoso de la población que permitiera colonizar ese desierto de hombres que eran la mayoría de los países, haciéndolo producir. Quienes no querían esperar el siglo que duraría la recuperación de la curva demográfica y presenciaban al tiempo el avance impetuoso de Estados Unidos, propusieron drásticamente la inmigración masiva: las Bases de Alberti, en 1852 sentaron el principio inconvencible de que "gobernar es poblar" y esa fue la consigna en todas partes, como lo dice el brasileño Tavares Bastos en su *Memória sobre imigração* (1867), o el colombiano José María Samper en su *Ensayo sobre las revoluciones políticas* (1861) o el puertorriqueño Hostos en la visión suramericana de sus *Tres presidentes y tres repúblicas* (1874). Esta población que se reclamaba urgentemente a Europa, aunque sobre ella se tuviera visible recelo, era indispensable para realizar la colonización de cada país, no sólo ocupando las tierras vacías, sino también religando los centros poblados separados entre sí por largas extensiones o difíciles accesos. La colonización era parte del proyecto mayor: la integración de la nacionalidad.

En pocos puntos de América este problema era tan visible como en la características del suelo con su multiplicidad de pisos térmicos en la zona de la cordillera y la dificultosa vinculación entre los centros poblados que se había desarrollado durante la colonia y la República como entidades casi independientes, ponía en peligro la unidad nacional. Hasta el día de hoy la riqueza intelectual de Colombia está asentada sobre la multiplicidad de culturas peculiares que evolucionaron autónomamente en distintas regiones en una suerte de aislamiento protector como en el paradigma de la Alta Edad Media, pero también hasta el día de hoy ha habido notoria dificultad para integrarlas en un proyecto nacional que no naciera de la imposición de una sobre otra, sino de un consenso democrático. De ahí la regionalización de su literatura, similar a la brasileña, que permite identificar aún hoy modulaciones específicas de la expresión artística según las zonas de las que ha surgido.

Cuando un crítico del rigor de Baldomero Sanín Cano tiene que explicar la obra narrativa de Tomás Carrasquilla (1858-1940) comienza por reconocer la autonomía cultural de su Antioquia natal a la que encuentra responsable de una peculiaridad literaria que surgió oponiéndose a normas que ya estaban rigiendo a las letras capitalinas: "El departamento de Antioquia, por haber subsistido casi aislado del resto de la República, durante unos ochenta años, a causa de lo montañoso de su suelo y de lo rudimentario de sus caminos, tuvo, puede afirmarse, una literatura propia que sin pretensiones de regionalismo se diferenciaba en lo exterior de las formas literarias predominantes en otras regiones del país" y agrega: "De modo que hubo una tradición literaria en aquella comarca que

puede definirse con los caracteres del amor al suelo, a la lengua del pueblo, y a las tradiciones de igualdad entre todos y respeto mutuo".<sup>14</sup>

Esta manera de percibir la variedad literaria (cultural) de Colombia, ya había sido establecida por José María Samper, cuando registraba que toda América Latina (para la cual él proponía entonces el nombre de Colombia) había venido generando una "civilización *mestiza*" que juzgaba "sorprendente, difícil en su elaboración, tumultuosa y ruda al comenzar, contradictoria en apariencia, pero destinada a regenerar al mundo mediante la práctica del principio fundamental del cristianismo: el de la fraternidad".<sup>15</sup> Examinando sus variaciones dentro de las fronteras neograndinas, que él conocía mejor, reconocía siete tipos humanos, según los lugares de instalación y los componentes étnicos de la mestización, entre los cuales ocupaba un lugar distinguido el *antioqueño* "Españoles, israelitas y criollos se cruzaron libremente y produjeron la más hermosa y enérgica raza mestiza-europea que se conocen en Hispano-Colombia". Concluía su descripción física y espiritual, con esta síntesis que han compartido muchos de sus compatriotas: "en todo tiempo le hallaréis negociante hábil, muy aficionado al *porcentaje*, capaz de ir al fin del mundo por ganar un *patacón*, conocido en toda la Confederación por la energía de su tipo y por el cosmopolitismo de sus negocios, burlón y epigramático en el decir, positivista en todo, poco amigo de innovaciones y reformas y muy apegado a los hábitos de la vida patriarcal".<sup>16</sup>

La publicación de la primera novela de Carrasquilla, *Frutos de mi tierra* es de 1896, es decir, el año de la muerte de José Asunción Silva, por lo tanto del ya establecido esplendor del "modernismo" literario, que habrá de ser el enemigo que combata acervamente el escritor antioqueño, aunque siempre salvando respetuosamente la obra de Silva. Su última gran novela, *La marquesa de Yolombó*, es de 1926, por lo tanto estrictamente contemporánea de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Se podría decir que su carrera literaria completa es un anacronismo, si no fuera que hay dudas fundadas sobre el manejo peyorativo de este término y hay certezas sobre su inadecuación para medir la literatura hispanoamericana. En un memorable artículo Jorge Luis Borges se burló de la acusación de arcaísmo que Américo Castro dirigió a la lengua que manejaban los argentinos. Pero además, los cultores de la historia lineal de la literatura han fracasado en sus discursos interpretativos porque no quisieron ver la superposición de tiempos, de culturas, de estratos, que caracterizan a la América Latina y que imponen el manejo de otros instrumentos para

<sup>14</sup> José María Samper, *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las Repúblicas colombianas (Hispano-americanas)*, París, Imprenta de E. Thunot y Cía., 1861, p. 79.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 86.

organizarla en un discurso crítico.<sup>17</sup> El costumbrismo, el realismo, el criollismo, el regionalismo, no son anteriores o posteriores al "modernismo", sino contemporáneos y traducen la variedad cultural del continente en un mismo período. Esta pluralidad de culturas simultáneas, como no han dejado de subrayar los antropólogos, jamás puede medirse por su ubicación ideal en una única línea de desarrollo, mediante una encadenación lógico-temporal que hace de un estadio cultural el antecedente de otro, sino por su interior especificidad. Su legitimidad deriva de su propia coherencia.

La rica producción de obras "criollistas" (como han sido designadas por la crítica de Venezuela, que es uno de los países con mayor aportación del género) invade todo el fin de siglo, religa por un lado con la tradición costumbrista romántica y por el otro inspira las robustas obras del regionalismo narrativo (Gallegos, Rivera, Azuela) que son contemporáneos del vanguardismo de las ciudades. Su mejor representante es Tomás Carrasquilla, tanto por su obra narrativa como por la empecinada polémica con la cual sustentó su estética. Sin duda representa un momento privilegiado de este impulso hacia la autonomía literaria americana que, como hemos visto, se inserta en la fundamentación intelectual del nacionalismo. Un crítico moderno llega a afirmar que "dentro de la literatura colombiana es el primer y gran escritor auténticamente nacionalista".<sup>18</sup> Por nuestra parte diríamos que es el primero que aspira, práctica y teóricamente, a integrar la nacionalidad colombiana, insertando dentro de ella una literatura marginada que, sin embargo, expresa con eficacia una región cultural de esa nación. Aunque su autor haya afirmado que *Frutos de mi tierra* fue "tomada directamente del natural, sin idealizar en nada la realidad de la vida", es evidente que la novela trasunta una visión en dos niveles, visto el manejo alternativo de la lengua popular por parte de los personajes y de una lengua culta por parte del narrador. Ambas están emparentadas por la procedencia hispánica y por la tradicional distinción culto/popular, del mismo modo que las formas literarias, en un período de abusivo predominio francés, siguen resguardando los grandes modelos narrativos españoles (Pereda y Emilia Pardo Bazán, cita Sanin Cano) revelando otra vez la pervivencia rica de la marca española en el interior del continente.

El aumento de la población y el progresivo restablecimiento de las comunicaciones internas de los países hispanoamericanos, asegurando por ambas vías el lento predominio de las capitales sobre el territorio, depara

<sup>17</sup> He tratado el tema en mi ensayo "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", en el volumen colectivo *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas. Monte Avila, 1975.

<sup>18</sup> Eduardo Camacho, "La literatura colombiana entre 1820 y 1900" en *Manual de historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979, vol. II, p. 663.

en la literatura una nueva aplicación de su base con incorporación de las diversas culturas separadas y por lo tanto un reforzamiento del proyecto nacionalista.<sup>19</sup> Curiosamente, cuando éste llega a esa apertura máxima que parece abrazar por entero cada uno de los países (separadamente) en sus diversos estratos sociales y sus diversas regiones, cuando parecería que ya están consolidadas las literaturas nacionales (y efectivamente esas postrimerías del siglo presencian las primeras historias nacionales sistemáticas de la literatura), se produce una nueva y poderosa irrupción extranjera que reclama la internacionalización de la literatura como de otros múltiples aspectos de la vida (de la economía al arte) generando una nueva tensión y una brusca ruptura de la evolución literaria. Es lo que llamamos el "modernismo" que en sus momentos algunos vieron como una catástrofe. Y sin embargo, desde la perspectiva actual, fue una polingenesia, una verdadera resurrección artística con recuperación de fuentes que se produjo conjuntamente con la acelerada modernización. El acierto de esta solución positiva no puede atribuirse solamente al talento de los escritores de ese período finisecular, sino también a la lenta consolidación que había producido la autonomía literaria del continente. Sin ella no hubiera habido diálogo, ni plataforma para diseñar una nueva estética, ni establecidos sistemas de comunicación, ni un esbozo de nacionalidad con su particular régimen de asuntos, pensamientos, sabores, hábitos, complicidades. Más aún: la nueva estética, del modernismo, se propone la continentalización, por encima de las fronteras nacionales, respondiendo al universalismo de la hora. Tampoco lo hubiera podido encarar si ya no se hubiera alcanzado esa autonomía propuesta en 1823 por Bello.

<sup>19</sup> "Como todo regionalismo el de Carrasquilla es impensable sin el centralismo cultural de la andina capital cachaca, sin sus pretensiones de ser el centro del universo" dice Rafael Gutiérrez Girardot en "La literatura colombiana en el siglo XX" (*Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, t. III, pp. 470-1).