

A black and white woodcut-style illustration of a hand holding a quill pen. The hand is positioned in the lower right, with the quill extending diagonally upwards towards the top left. In the upper left corner, a dense crowd of people is depicted in a solid red color, looking towards the right. The background is a light, textured grey.

Literatura
y Praxis
en América
Latina

Fernando Alegría
Noé Jitrik
Rafael Gutiérrez
Girardot
Marta Traba
Angel Rama

Monte Avila
Editores

Literatura y Praxis en América Latina

Los textos que integran este volumen provienen de un coloquio organizado por el *Seminario de Romanística* de la Universidad de Bonn cuyo objetivo principal era esclarecer los mecanismos de funcionamiento de la literatura en el seno de la sociedad latinoamericana. El enfoque trataba, en principio, de contemplar no solamente la producción literaria sino también su recepción dentro de los distintos niveles sociales y su dinámica transformadora, tan acentuada en los últimos años. Los ensayos que aparecen publicados ahora fueron discutidos y confrontados por los participantes que eran fundamentalmente profesores, escritores y estudiantes de América Latina y de Alemania. Los nombres de Fernando Alegría, Rafael Gutiérrez, Noé Jitrik, Angel Rama y Marta Traba dan la pauta de la amplitud y diversificación de los enfoques aportados al tema propuesto. La necesidad de afinar los instrumentos críticos y valorativos de la realidad literaria y social latinoamericanas queda en evidencia en la suma de aportaciones aquí recogidas, empeñosamente enfrentada a los matices comunes de la vasta problemática del continente.

SISTEMA LITERARIO Y SISTEMA SOCIAL EN HISPANOAMERICA

1. *Crítica de la historiografía literaria*

CUANDO SUPERAMOS la compartimentación nacional de la literatura hispanoamericana y accedemos a una eventual unidad superior, organizamos esa disciplina y materia de conocimiento sobre dos principios metodológicos rectores, ambos de naturaleza reductiva: 1º una reconversión de la plural vastedad de los materiales literarios al campo exclusivo de la *escritura culta* que fue fijado por la estética de las élites dirigentes del siglo XIX, aunque este principio admitió ampliaciones tardías que delataron modificaciones tanto estéticas como sociales de los criterios valorativos;¹ 2º una articulación evolutiva y gradual que parte, generalmente, de fines del XVIII y que, aplicada a ese previo recorte dentro de las letras, nos provee de una continuidad aparential. Ella puede fundamentarse en la teoría de los géneros (Alberto Zum Felde), en las corrientes estéticas globales (Pedro Henríquez Ureña) o en la sucesión generacional (Enrique Anderson Imbert), las cuales tres revelan la utilización común de la concepción historicista

decimonónica, dependiente a su vez de la idea de evolución progresiva e indefinida, con lo cual estas organizaciones de la literatura se adecúan, como sombras imprecisas, al modelo lineal y gradualista de las historias literarias europeas del que partieron.

La más visible consecuencia de estas operaciones es habernos dotado de una historia literaria lineal, progresiva y sin espesor. Ella se estructura como un continuo lineal porque las rupturas han sido disimuladas y racionalizadas por los causalismos literarios (derivaciones, fuentes, influencias); ese continuo circular por un cauce único y rígido, representado por la concepción clasista de la escritura culta a la que se dota de una progresividad de tipo evolutivo que en los hechos no es sino la consecuencia de haber sumado las sucesivas y obligadas aperturas de los criterios valorativos (hijos de los cambios sociales) como etapas de un proyecto cultural, trasponiendo por lo tanto a América las filosofías de la historia que desde Hegel a Comte desarrolló el pensamiento europeo. Además es visible en ellas un intento de crear estructuras paralelas a las que organizan las literaturas europeas: para eso se apoyan en la objetiva comprobación de las influencias externas, las que remachan por el trasiego de idénticas denominaciones y de esas articulaciones similares que conforman una línea evolutiva, se la reconozca o no como inmanente: neoclasicismo, romanticismo, realismo, simbolismo. Cuando con posterioridad a los primeros diseños historiográficos (del tipo de Calixto Oyuela) han debido

recogerse escuelas literarias que no encajaban en ese esquema (es el caso de las llamadas "literaturas gauchescas" en el sur del continente) los historiadores se vieron forzados a crear compartimientos nuevos y estancos, que no podían encajar en el orden metodológico instituido, sumándose a él mediante criterios heterogéneos como fueron la lengua, el tema, el género, etc.

Es obvio el origen europeo de este repertorio metodológico y evidente su trasvasamiento —a veces notoriamente mecánico— que, sin embargo, en su momento configuró un real progreso de la crítica literaria, aunque distorsionó la aprehensión de la cultura literaria del continente. Es obvio también que mientras no podamos desprender de la cultura y la realidad hispanoamericana instrumentos adecuados de análisis y valoración, deberemos seguir manejando metodologías extranjeras que han alcanzado un grado de elaboración mayor que las nuestras. Se lo puede observar en la utilización más reciente de las hermenéuticas derivadas del marxismo o de la sociología del conocimiento o en las provenientes del *new criticism* y del estructuralismo francés, significando todas una modernización del conocimiento literario junto a la comprobación de una dependencia que debe ser considerada. Más que un mero rechazo de sus aportaciones, nuestro problema operativo radica en plantearnos como punto de mira el desarrollo de métodos adecuados a nuestra materia literaria utilizando las proposiciones extranjeras como lúcida conciencia de su operatividad a prueba, a saber, co-

mo instrumentos que se deben corroborar sólo en la medida en que nos acerquen a una comprensión más amplia y verdadera de las letras hispanoamericanas. Eso se evidencia cuando tales instrumentos nos permiten revisar las tradiciones ya consolidadas descubriéndolas como discursos que no trasuntan íntegramente el proceso cultural. Cumplirían una función liberadora y aproximarían el redescubrimiento teórico de nosotros mismos.

2. *Totalidad literaria, rupturas y secuencias*

La primera tarea crítica de esta revisión generalizada, consistiría en recuperar (en resurgirnos en) la totalidad creadora de la cultura literaria hispanoamericana, sin apelar a las rejillas establecidas, tanto vale decir, a los criterios estéticos que hemos heredado sin someterlos a análisis crítico, y por lo tanto rompiendo las continuidades ya forjadas y las unidades que dentro de ellas autorizan articulaciones evolutivas. En cierto modo operar con la virginidad de la mirada (donde no obstante está supuesta la situación del observador) que se conquista cuando se hace frente al fluir de la realidad, lo que en este caso llamaríamos el fluir de la producción literaria, vista con una terca conciencia de libertad. En cierto modo consiste en situarse dentro del fluir de un discurso global, abarcador, para detectar dentro de él la naturaleza discontinua del acontecimiento, su insólita emergencia; romper las conexiones pre-existentes para poder manejarnos

desde un estrato amorfo a la búsqueda de nuevas articulaciones que nos repongan una visión más coherente y a la vez más identificada con la creación literaria.²

Tal retorno al magma es necesariamente temporario, pero beneficioso para rehacer un orden. Trabajando en una cultura cuyo signo es el de la dependencia, que le viene de la imposición colonial originaria reanudada posteriormente por obra de nuevas sujeciones imperiales, el esfuerzo de reordenamiento se situará lejos del ya tradicional que procuraba reencontrar en América los períodos artísticos o epistemológicos europeos y en cambio deberá procurar el descubrimiento de las *secuencias literarias* que sean capaces de ofrecer el mayor margen de autonomía dentro del continuo protoplasmático de los materiales literarios indiferenciados. Es decir, que se operarán dos tareas simultáneas: descubrir las rupturas que son las que permiten delimitar secuencias y distinguir entre ellas de acuerdo a su diversa posición con respecto a los modelos a que se sujetan.

Esas *secuencias literarias* corresponden a períodos históricos pero no los agotan. En cada uno de ellos (determinarlos es hacer la misma lectura de la ruptura y de la coherencia de los segmentos separados, nada más que en el vasto campo de la historia y no en el restringido de la palabra en función literaria) encontraremos superpuestas diversas secuencias literarias, como verdaderos estratos artísticos que confieren al período espesor y lo dotan de una específica dinámica literaria que duplica la dinámica social propia

de una determinada estratificación social. Son proposiciones literarias diferentes y autónomas, a veces enfrentadas o simplemente contiguas, cuyo reconocimiento desbarata el sistema plano y lineal de las historias literarias recibidas.

La determinación de las secuencias (discontinuas, superpuestas y a veces desfasadas dentro de un mismo período histórico) se deberá alcanzar desde el ángulo restringido de la especificidad literaria, que constituye la petición de principio del campo operativo propuesto, o sea que se deberá llegar a delimitarlas y definir las atendiendo exclusivamente a sus manifestaciones artísticas y no a razones extraliterarias (autores, clases sociales, ubicaciones geográficas, etc.). Pero como mal podrían desglosarse las secuencias literarias del universo cultural al que pertenecen sin condenarlas a una existencia incoherente, sólo pueden hallar su significación absoluta al coordinarse con otras secuencias, éstas culturales, no literarias, a través de distintos grados de mediación. Las nuevas secuencias serán de una naturaleza no discursiva, de tipo técnico, económico, social, político, etc., pero forzosamente deberán encontrarse engranadas con las secuencias literarias en razón de la interdependencia estructural de un conjunto, por lo cual la consideración global del lugar que ocupan las secuencias literarias en la totalidad nos conducirá a un planteo de las relaciones de literatura y sociedad.

Antes de considerar ese punto, agreguemos que las secuencias literarias que encontramos superpuestas en cualquier período de la historia, son

varias: es difícil que encontremos menos de cuatro estratificaciones desde que comienza el desarrollo urbano en el último tercio del XIX y si avanzamos en el tiempo detectaremos una complejidad mayor. Esas secuencias no sólo se fundan en estéticas (explícitas o tácitas) que son bien diferenciadas y cada una de ellas coherente, sino que también manifiestan preferencias lingüísticas y de géneros artísticos bien nítidas. Registran además evoluciones internas que contribuyen a reforzar su autonomía pero al mismo tiempo mantienen entre ellas una relación que las más de las veces es de oposición y se trasunta en las polémicas literarias.

La convivencia de distintas secuencias superpuestas puede registrarse en cualquier otra sociedad, distinta a la hispanoamericana, por lo cual debe operarse, cuando el estudio se hace sobre ésta, un ajuste para discernir su funcionamiento dentro de las características específicas de la sociabilidad hispanoamericana, en lo cual no sólo contarán los rasgos de una dinámica interna sino el estado general de dependencia en que se forma y del cual emerge dificultosamente a lo largo de siglos. Por ello las vinculaciones entre las secuencias literarias y el resto de las secuencias sociales, implica revisar previamente los conceptos establecidos sobre estas últimas.

3. *Singularidad del sistema social hispanoamericano*

La sociedad hispanoamericana comporta una estratificación y una dinámica enteramente dis-

tintas de las sociedades europeas de los últimos ciento cincuenta años y no le son aplicables sin graves deformaciones los esquemas teóricos que interpretan a las últimas. Además, la literatura hispanoamericana, como su sociedad, presupone siempre la existencia previa de la europea, mientras que ésta se ha desarrollado, al margen de las normales influencias, sobre carriles propios, expandiéndose por el universo respondiendo a sus necesidades intrínsecas y no a las de las zonas que fue encontrando en su camino.

Respecto al primer punto hay que reconocer que no existen muchos intentos de descripción autónoma de la estratificación social latinoamericana. Y aún menos que cumplan con dos principios que estimamos obligados: no limitarse a trasladar la repartición de clases elaboradas sobre los modelos de la Europa del XIX a partir de la concepción de Marx, con algunas correcciones en la distribución de las categorías, fracciones y capas dentro de los sectores burgueses y no limitarse a la descripción contemporánea de su estructura, examinando además su desarrollo desde el período colonial.¹

Todo análisis de literatura y sociedad parecería proponer una doble y simultánea lectura: la de la literatura y la de la sociedad en que ella se produce. De ahí que, aun operada la corrección inicial sobre el concepto de literatura hispanoamericana, para que en él ingresen todas las producciones, escritas u orales, que utilicen la palabra para construcciones imaginarias de tipo simbólico (lo que configura un enorme material

donde se apelmazan junto a *plaquettes* de poesía y alta ensayística filosófica, folletines, canciones tradicionales, representaciones semiteatrales, oraciones y repertorios ceremoniales, pliegos de cordel y el conjunto monumental de textos de la *mezzomúsica*, de la radio y la televisión) y aún operada al mismo tiempo la corrección que trate de restituírnos la composición real de la sociedad hispanoamericana que ha creado aquella literatura, siguen planteándonos problemas metodológicos respecto a esa lectura paralela por tratarse de materias heterogéneas (una literatura, una sociedad) que no son asimilables ni comparables.

La lectura literaria es siempre, básicamente, una lectura textual, aun en aquellos casos en que el texto va acompañado de sistemas expresivos paralelos, como son la música o la representación escénica, que resultan amplificadores de los sistemas de entonación suprasegmentales de cualquier escritura. La lectura de la sociedad, en cambio, no se presenta como un texto, salvo en la mediación, que es ya hija de una hermenéutica, de la historia o la sociología. Como el punto de partida que asumimos es el de la literatura, es desde sus condiciones textuales que deben fijarse las condiciones de adecuación con la sociedad.

4. *Tres discursos: literario, lingüístico, "imaginario social"*

La correlación del discurso literario puede intentarse con otros dos discursos paralelos, de naturaleza emparentable, porque ambos pertenecen

a las operaciones simbólicas de la cultura.

El primero está representado por la lengua, cuyo funcionamiento constituye un punto esencial para la determinación de las superposiciones de secuencias literarias dentro de un mismo período histórico, pues éstas corresponden a distintos ejercicios de apropiación de una lengua que en el continente se ofreció, por lo común, como una imposición externa, visto que la lengua misma y no sólo los valores culturales, fueron vistos como una importación, incluso por los mismos descendientes de los conquistadores.⁴ Por eso el discurso lingüístico no se abordará solamente en el nivel sistemático que caracteriza los estudios actuales sino sobre todo en cuanto *habla*, lo que podrá llevarnos a descender al *plano dialectal* que dentro de América latina registra alta capacidad de fecundación de las creaciones artísticas.

Contrariamente a lo que parece desprenderse de las historias literarias hispanoamericanas, los comportamientos lingüísticos en un mismo punto de la historia pueden ser diametralmente distintos, lo que apunta a estratos contiguos y superpuestos. En los mismos años en que Leopoldo Lugones escribe *Los crepúsculos del jardín*, presenciemos en el mismo Buenos Aires, desde el escenario del Teatro Apolo, la apoteosis del sainete que conduce el equipo de los Podestá. El *Ariel* de Rodó es contemporáneo estricto de *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez. Si esto ocurre en un área cultural nada hostil a la lengua importada por tratarse de un típico pueblo trasplantado, se podrá calcular las dificultades pro-

pías de las áreas indígenas o africanas, las que además tuvieron una alfabetización reciente y una centralización educativa tardía, lo que se traduce en mayor dificultad para la identificación y unificación social del grupo a través del funcionamiento de la lengua. Por eso el “habla” asumida por el discurso literario en un determinado texto sirve para la estructuración artística de éste y simultáneamente funciona como elemento indicial que nos remite a un sector social (y no a toda la sociedad) que a través de ella se identifica a sí mismo, reconociéndose en tanto comunidad orgánica. En el nivel lexical, en el fonético, en el semántico y aun en el sintáctico, cada una de las “hablas” superpuestas en una misma región operan como unidades de significación que asocian todos sus aspectos y dotan al hablante de identidad reconocida.

Si en el cotejo de un mismo momento de la poesía culta de Europa y de América (por ejemplo, la de Verlaine y la de Darío, para referirnos a estrictas equivalencias) podemos reconocer siempre en el escritor hispanoamericano una mayor dosis de “oralidad” poética, en oposición al concepto de “escritura” ya vigente en la sociedad europea desarrollada (ejemplo máximo: Mallarmé), es posible inferir cuánto más amplia será ella si salimos de la restringida concepción culta y consultamos los textos de las “habaneras” o de los “tangos”, de las innumerables letras de las músicas que se cantaban hacia el 900. Lo que en otro nivel puede traducirse por la asombrosa capacidad desarrollada

por Manuel González Prada para distinguir en el funcionamiento de la lengua poética hispanoamericana una *rítmica* en oposición a la *métrica* que ya había conquistado sus posiciones en el funcionamiento de la poesía francesa de la misma época. De hecho González Prada no sólo reconstruyó una tradición, cuya inicial intuición perteneciera a otro hispanoamericano, Andrés Bello, sino que reconoció la idiosincrasia particular de la lengua poética vigente en el continente. De un modo u otro, al mismo punto llegaron los modernistas y ello fue una de las razones que les permitió fundar (más allá de todas las apelaciones al bazar exótico del momento) la moderna poesía hispanoamericana.

El otro discurso emparentable con el literario, que éste asume y del cual sin embargo también puede distinguirse como en el caso del discurso lingüístico, es el que tiene que ver con la sociedad. En su fermental estudio, Tynianov⁵ se planteó el problema de la correlación de la que él llamaba serie literaria con las series sociales y sólo consideró eso viable “a través de la actividad lingüística” a la que, sin embargo, atribuía no más de una moderada influencia genética. Su problema consistía en descubrir un elemento común con la serie literaria, que no podía encontrar sino en la función verbal, para así distinguirlo de las concretas articulaciones sociales, políticas o económicas que viven los pueblos y que son obviamente de distinta naturaleza (no discursiva) que el texto literario.

Como creo que la autonomía del discurso lin-

güístico es manifiesta, más allá de su plural utilización para todas las disciplinas culturales que manejan la palabra, es preferible reconocer la autonomía de dos discursos paralelos al literario; este lingüístico que vimos y otro al que llamaría del “imaginario social” y que es asumido por la literatura en forma similar a la asunción que ella hace del discurso lingüístico: valor estructurante y a la vez indicial del grupo o clase que en ese “imaginario social” se ve representado.

La literatura genera un discurso sobre el mundo, pero ese discurso no pasa a integrar el mundo sino la cultura de la sociedad, siendo una parte de la vasta malla simbólica mediante la cual los hombres conocen y operan sobre el mundo. En forma similar, una clase o una capa social, además de vivir concretamente su situación, sus intereses, sus demandas y sus problemas, a partir de todo ello genera una construcción de tipo ideológico que, siguiendo a Lucien Goldmann podemos designar como una cosmovisión. Lo peculiar de ella es que obedece a un proceso colectivo, grupal, y no meramente individual, destinado a obtener un instrumento simbólico con el cual actuar dentro de la historia, imponer un conjunto de valores y establecer una serie de intereses comunes. Tal cosmovisión es ya un discurso coherente, y no meramente las bases sociales, políticas o económicas, que le dan nacimiento. Ese discurso está signado por una inclinación denotativa más pronunciada que las construcciones literarias y por eso mantiene vinculación concreta con los enfoques sociológicos o políticos.

Es una parte de ese vasto estrato discursivo que se articula al mismo tiempo que las creaciones artísticas pero que puede reconocerse como autónomo, y que está integrado por el pensamiento de los líderes políticos, las alegorías populares, los preceptos religiosos, las proposiciones éticas, etc., etc. La teoría de las ideologías puede aplicarse a este "imaginario social" en un esfuerzo por reducirlo a sus bases e intereses nudos, pero del mismo modo que la aplicación de tal teoría a la literatura para develar sus tendencias ocultas no resuelve la obra de arte,⁶ tampoco en este caso nos permitirá otra cosa que reconocer las contradicciones y por lo tanto evidenciar más nítidamente la función imaginadora que ha logrado transmutar los datos básicos en una cosmovisión. Contribuirá simplemente a deslindar mejor los rasgos privativos del "imaginario" de un determinado conjunto social.

Tanto el discurso lingüístico como el discurso del "imaginario social", son apreciables objetiva y autónomamente en el seno de la sociedad, consolidados incluso en documentos probatorios. Pero a ambos los volvemos a recuperar en el texto literario, en una síntesis que habiéndolos devorado los devuelve a la sociedad como una totalidad inescindible. A partir de ese producto podríamos intentar otra operación: determinar en qué medida ese texto reinterpreta la demanda del grupo social, lo que cae en la órbita de una sociología del público.

Los problemas que plantea esta repartición tripartita, provienen de la fijación de los sis-

temas de equivalencia entre los tres discursos. En lo que tiene que ver con el literario, reconocemos que tiende a reconvertir el discurso denotativo, de dominante intención ideológica, en otro connotativo, de específica virtualidad artística. ¿Cómo se produce esa conversión? ¿Y qué papel juega allí la lengua? Cuando Cintio Vitier detecta en los *Versos sencillos* de Martí la traducción de una ideología anti-imperialista en un canto “entonado en la inocencia de la naturaleza, único ámbito intocado por la ambición, única realidad mediadora entre las dos Américas”⁷ está manejando un sistema de equivalencias subrepticio, que no ha sido fundado y esclarecido. Aparentemente sólo a través de una teoría ampliada de los símbolos, en la fructífera línea inaugurada por Cassirer⁸ pero también contando con el aporte que las diversas descendencias del psicoanálisis han elaborado respecto a las transposiciones que se operan entre diversos campos del psiquismo, podría fundamentarse un sistema de equivalencias y de cambios cualitativos que permitieran la vinculación estrecha entre los diversos discursos paralelos.

La preocupación, siempre central en el análisis literario, de preservar la autonomía y especificidad de la literatura, exige cautela respecto a todo desmontaje del texto de tipo genético que se limitaría a trasladar los significados a otro texto, frecuentemente no formulado y sólo inferido a partir del literario. La propiedad fundamental de la literatura, de “ser habitada

por una fuerza originariamente formadora y no simplemente reproductora" de la cual la imagen, por su imposibilidad de reducirse a las articulaciones o materiales componentes, sería el modelo, impone el reconocimiento de los discursos paralelos y su independencia, aunque sea posible detectar entre ellos una tensa red de interacciones mutuas.

5. *Datación, duración y superposición de secuencias literarias*

Las secuencias literarias autónomas, dentro del continuo literario hispanoamericano, se podrán fijar atendiendo a esa irrupción del *acontecimiento* artístico que determina una ruptura. Con lo cual podríamos aceptar el criterio de disrupción que Octavio Paz entiende específico de las letras del continente,⁹ siempre y cuando pudiéramos liberarlo de su armonización, más presuntiva que real, con las tradiciones y al que habría que vincular al comportamiento dependiente de la cultura hispanoamericana, versión superestructural de su dependencia económica.

Estas discontinuidades muestran diferentes tonalidades. La elaboración artística (digamos la coherencia y autonomía de la obra que deparan) se muestra diferente según los tiempos y nos permite reconocer la distancia que existe entre la irrupción que designamos romántica en el caso de Echeverría, y la que tardíamente denominaremos modernista en el *Ismaelillo* de Martí, diferencias que atribuiremos a la distin-

ta adecuación entre sí de los discursos paralelos antes definidos, más exactamente a la distinta plasmación que consiguen sobre la realidad social comunitaria a que responden. En *La cautiva* reconocemos una lengua escrita rígida y matrices convencionales, mientras que en los versos martianos encontramos una lengua sensualmente gozada y una libertad rítmica que testimonia la apropiación plena del comportamiento lingüístico de un grupo social amplio.

Más imprecisa es la determinación del período en que rige una secuencia literaria, por cuanto, aun al margen de sus anticipaciones, incluye modulaciones que se producen dentro de la unidad generalizada de su funcionamiento artístico, siendo además capaz de prolongaciones que habitualmente llamamos epigonales y que pueden darnos medidas temporales sorprendentemente extensas. Para tomar un ejemplo, correspondiente al primer movimiento artístico de tipo culto que alcanza denominación original, el *modernismo*, críticos como Iván Schulman o Manuel Pedro González lo inauguran con la obra renovadora martiana de 1882 y le confieren una prolongada vida hasta aproximadamente 1930, cosa que puede atribuirse a que examinan exclusivamente el movimiento y rastrean sus últimas consecuencias. Si se procediera a una apertura a la totalidad literaria, debería reconocerse que las experiencias "futuristas" de Vicente Huidobro o los poemas ideográficos de José Juan Tablada, marcan claramente una irrupción diferenciadora dentro de la misma secuencia superior.

Estas secuencias pueden asociarse a los estilos o a las corrientes estéticas, como prefería decir Pedro Henríquez Ureña, pero de ellos pueden distinguirse, no sólo por los recursos artísticos específicos que ponen en juego sino por la unidad que les otorga el manejo del “imaginario social” del cual son partícipes sus integrantes, y que se revela en las oposiciones internas al período.

Las secuencias conviven con otras que les son heterogéneas y es esta superposición de estratos artísticos, la que confiere espesor a cualquier época histórica y nos permite avizorarla como una representación de la normal estratificación social. Así el *modernismo* convive con el desarrollo del *criollismo* y en los mismos períodos de expansión de la obra de Darío, Lugones, Tablada, presenciamos la irrupción de Manuel Vicente Romerogarcía, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Tomás de Carrasquilla, José Alvarez, que en distintos puntos del continente construyen una temática articulada, apelan a un lenguaje más regionalizado que el del modernismo y desarrollan un “imaginario social” que a veces está en los antípodas del modernista, dando lugar a enfrentamientos donde las doctrinas estéticas aducidas se entreveran con requisitorias ideológicas más precisas. Pero si rastreamos en zonas menos atendidas por las historias literarias (poemas para canto, manifestaciones teatrales espontáneas) descubriremos que las formas tradicionales campesinas que designamos como folklóricas, conviven con un nivel diferente de ellas en

que se produce una reestructuración semiurbanizada de sus formas, generando una secuencia que no puede asimilarse a ninguna otra del período.

Por todo ello, los problemas de denominación y de determinación de los contenidos estéticos de ese período que va de 1880 a 1910 aproximadamente, se podrían obviar si aceptamos el espesor literario de cada época, si reconocemos que hay en esos distintos estratos una dinámica transformadora peculiar como hay también una relación (aproximación o rechazo) entre los diversos estratos. El conjunto íntegro de las diversas secuencias estratificadas oscila entre dos polos orientadores que marcan por un lado la máxima adecuación a las pulsiones externas, procedentes de las metrópolis imperiales, y por el otro extremo la máxima retracción, que apela al localismo y a los repositorios tradicionales de la cultura.

Este diseño del funcionamiento literario, que creo nos permitiría recuperar una imagen real, compleja y variada de la dinámica que le es propia en todo momento de la historia, también nos permitiría, por la utilización del discurso pertinente del "imaginario social", transitar a un entendimiento de la estructura social de ese momento, de sus diversas clases y grupos, la aparición de diferentes capas operativas, sus proposiciones que racionalizan sus intereses, su cosmovisión. Y encontraríamos que la imagen de la sociedad que este funcionamiento de la literatura nos allega, reencontraría una imagen similar

a la que sociólogos y antropólogos llegan a establecer partiendo del análisis de las variables económicas y políticas que conforman la estructura social y determinan la función de las clases.

6. *Las secuencias literarias en la sociedad dependiente*

Parece imposible no ver, después de las iniciales intuiciones de Luis Alberto Sánchez,¹⁰ que el modernismo se inserta en lo que Halperín Donghi llamará el pacto neocolonial, que para él se abre hacia 1880 y entra en decidida crisis hacia 1930. Pero en la misma medida en que ese pacto introduce una modificación de la estratificación social hispanoamericana y en la misma medida en que comporta el desarrollo de esas modificaciones haciéndolas atravesar diversos períodos de movilidad dentro de la pirámide social, parece imposible no ver los avatares que podemos seguir en la estética modernista como diversos pasos paralelos que siguen estrechamente los que recorre una clase social. Con la ventaja, para la literatura, de una libertad operativa que le permite detectar el cambio social mucho antes de que éste cuaje en los órdenes del poder, desplegando así una cosmovisión estética que incluso puede ser, inicialmente, rechazada por los mismos que han de resultar representados por ella. Esta libertad no debe entenderse como un rasgo esencial del escritor, sino como hija de la situación que le cabe en el período posterior a la Independencia: surge con una cultura que co-

mienza a ser determinada por las reglas del liberalismo y las oportunidades del mercado, coordinadas que no irán sino fortaleciéndose a lo largo de las décadas. Sin contar que el escritor, por su tarea específica, dispone de un margen cultural más elevado que el del grupo social al que se asocia, lo que le permite encontrar la formulación estética que mejor expresa el "imaginario social", incluso cuando éste todavía no ha alcanzado a articularse claramente en un discurso coherente y lleva una vida latente.

Así ocurrió que el modernismo padeció de dos tipos diferentes de enjuiciamientos negativos. El primero correspondió a sus inicios, entre 1882 y 1900 y no sólo fue atacado por los dómines de los estilos tradicionales, sino también por los portavoces de la nueva burguesía urbana ascendente, la cual venía encarando su afiliación a las formas literarias recibidas, todavía romántico-realistas. Muy lentamente, a lo largo de su ascensión al poder, habrán de aceptar la nueva estética, pero recién cuando deban enfrentar las demandas de una baja clase media que codicia el poder, harán plenamente suyo ese aristocratismo modernista que comenzó por ser una requisitoria contra el filisteísmo burgués. Es la época en que Rubén Darío celebra al general Mitre y escribe la *Oda a la Argentina*, y en que Salvador Díaz Miró sostiene al general Huertas en México. Para esa fecha, el modernismo está consolidado sobre las estructuras del poder, lo que le permitirá prolongar su vida merced a los poderes de la clase dominante, aunque degradándose pro-

gresivamente, tornándose anacrónico y obsoleto. A este período corresponde la segunda serie de enjuiciamientos críticos negativistas que se le formulan; ellos nacen de las operaciones culturales de un nuevo grupo social ascendente y de una nueva secuencia literaria a la cual le debemos, entre otras cosas, la fundación del regionalismo narrativo en América Hispana. La secuencia modernista para ese entonces ya habría cumplido los tres momentos más notorios de la evolución de una corriente estética (ascensión, apogeo y caída), pero también los de una clase social.

Aunque los conceptos de cambio social y de movilidad social pudieran insertarse en una estricta sociología funcionalista, su utilización es objeto de modificaciones considerables al conjugarse con las características de una cultura dependiente donde tal condición no se ofrece como una simple situación estática (mera aceptación de las pautas coloniales) sino dinámica, moviéndose entre la recepción de normas y su frontal rechazo a lo largo de un período extenso en que se cumplen parciales modificaciones estructurales. Si la decadencia del patriarcado decimonónico reemplazado por el "rey burgués" es un asunto recurrente de la literatura modernista, asunto cuya formulación artística requirió una mutación del lenguaje, de la musicalidad, del léxico, de las formas del imaginario, simultáneamente encontramos en ese entonces una abundante literatura "libertaria" que incluye a escritores como Carlos Pezoa Velis, Almafuerte o Emilio Frugoni

y Angel Falco en los países del cono sur (Chile, Argentina, Uruguay, respectivamente), la cual maneja un asunto y una formulación artística opuesta a la modernista, aunque fatal y secretamente contaminada por ésta.

No en balde toda cultura postula estratos dominantes y estratos dominados, provenientes de los primeros las pautas que normativizan a la sociedad de modo que su acción rectora puede percibirse, en diversos grados de aceptación, entre los estratos inferiores, aunque con rasgos curiosos que revelan que no se trata de una simple aceptación sino de una elaboración transformadora, por lo mismo opositora. En los estratos inferiores se reciben las normas y se las incorpora a un esfuerzo dirigido a quebrar la unidad cultural que procede del estrato superior para poder entonces desglosar los recursos artísticos, llamados simplistamente "formales", de los contenidos a los que se busca sustituir en una operación que depara por lo común formulaciones híbridas y contradictorias. Así, es fácil percibir, en el seno de los costumbristas y criolistas que configuran una de las secuencias literarias de tipo dependiente dentro del período novecentista aludido (1880-1910), la apropiación de fórmulas estéticas que han sido visiblemente extraídas de la secuencia modernista que fue la dominante de la época y que son aplicadas como meras "formas" a distintos "contenidos", creando extrañas contradicciones dentro de la organicidad del discurso. Aun en un estrato más bajo, el que corresponde a la continuidad

epigonal de la llamada literatura gauchesca, como ocurrió con José Alonso y Trelles, el autor de *Paja brava*, podemos encontrar la utilización de esos mismos recursos pertenecientes a las normas rectoras de la sociedad en materia literaria aplicados a materias próximas a los niveles folklóricos.

La explicación de esta dinámica interna de las secuencias literarias, responde a la situación global de la sociedad y, por ende, de la totalidad literaria, respecto a los centros imperiales externos. En la medida en que las clases superiores proceden a su modernización, ésta se transfiere como norma, a través de la pirámide social, generando parciales aceptaciones, parciales rechazos, que delatan las necesidades internas de otros estratos en su afán de supervivencia y de progreso. Aunque también debe consignarse que a cierta altura de la pirámide literaria, encontramos secuencias que son sometidas a procesos propios de modernización, o sea a una educación que no procede de la cultura de las *élites* del poder sino que les viene directamente de fuentes extranjeras: es el caso, para la literatura libertaria antes mencionada, de la contribución del anarquismo finisecular, —su ideología, sus autores—, todos procedentes de Europa.

7. *Factor tiempo, factor realidad*

Las variadas maneras de ejercerse la dependencia cultural en el campo de la literatura¹¹ admiten diversas manifestaciones según sean las

secuencias literarias, su situación y el momento de su evolución en que se encuentren. Lo que obliga a manejar el factor tiempo y el factor realidad como coordenadas del polígono de fuerzas.

En primer término, no parece posible convalidar, atendiendo a las categorías artísticas, la tesis tantas veces reiterada que rechaza de plano las obras que integran las secuencias literarias dominantes, aduciendo que ellas son las que se sitúan cerca del funcionamiento de las *élites* dirigentes que, a su vez, son las que sirven a la mediación de los intereses imperiales. Sin la obra de Darío no existiría la, por lo menos, parcial autonomía de la poesía hispanoamericana y ella marca, respecto a la poesía culta anterior, un salto cualitativo notorio, una discontinuidad que instauro la modernidad literaria del continente. Ocurre aquí que, a pesar de la proclamada afirmación dariana de que su éxito lo debió al "galicismo mental", ya la crítica más autorizada (Federico de Onís) se encargó de restablecer la multiplicidad de sus fuentes y para nosotros es evidente la nota original de su arte, donde se asiste a una apropiación de la cultura que es una recreación de una historia universal, desde el ángulo que sólo podía poseer un hombre hispanoamericano, con sus virtudes intrínsecas y sus deformaciones previsibles. Tanto vale reconocer la pluralidad de aportaciones que cumple todo artista y en particular la universalidad de su contribución más específica que es la que en definitiva vence y se desprende, se libera,

de las restringidas formulaciones ideológicas que la acompañan.

En segundo término, las clases dominantes, al difundir una cultura foránea, cumplen una tarea complementaria de aquella central que consiste en reestructurar la propia sociedad al servicio de un proyecto económico, con lo cual confieren realidad progresiva a una nueva estructura de la sociedad, buena o mala. Rearticulan la estratificación en su beneficio, promueven el desarrollo necesario a sus fines, modelan parcialmente el conjunto social. Eso fija una vinculación curiosa con aquellas secuencias literarias dominantes, las que resultan emparentadas a fuerzas reales y operantes en una transformación, con lo cual su función no es meramente la de reflejar, servilmente, una cultura importada, sino la de traducir una nueva realidad interna, una cultura dependiente que se forja dentro de lo nacional, que pacta en distintos grados con algunas tradiciones y que, sobre todo, busca incrustarse en la realidad. El grado de eficacia que se derive de este proceso tendrá su correlato en el sesgo de autenticidad de la creación de la secuencia literaria emparentada.

Puede observarse que en el otro extremo del espesor de secuencias literarias encontramos que, disponiendo de escasos recursos intelectuales, los creadores deben hacer una construcción, que es de oposición, respondiendo a las bruscas modificaciones que han sido decretadas desde lo alto de la pirámide social, lo que explica la frecuente apelación que entonces deben hacer

a las remanencias folklóricas, que son el único material a su alcance, como ocurrió en el caso del *Martín Fierro* de José Hernández. En cuanto a los estratos intermedios, apelan con frecuencia a la contribución de un "imaginario social", como un discurso ideológico explícito, que tanto responde a su situación como es extraído de una lección externa: es el caso de la literatura panfletaria de los grupos ascendentes de la baja clase media.

El factor tiempo y el factor adecuación a la realidad se ejercen a lo largo del desarrollo de las diversas secuencias. En la medida en que sean capaces de interpretar cabalmente el proceso cultural, los productos que presenten ostentarán ese acento de autenticidad y esa rotundidad que hablan de una armonización eficaz de los diversos discursos paralelos y de una inserción eficaz en las demandas del grupo social.

Este diseño de una estructura literaria debe ser objeto de desarrollos, elaboraciones y estudios que hagan de él algo más que una hipótesis de trabajo. Con ello se busca contribuir a una aproximación mayor al funcionamiento de la literatura hispanoamericana, que la torne críticamente inteligible.

Angel Rama