

LA HETEROGENEIDAD DISCURSIVA PUESTA EN DIÁLOGO

Rolando Álvarez



ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

ROLANDO ÁLVAREZ. Doctor en Artes (Teorías Estéticas) por la Universidad de Guanajuato y doctor en Humanidades (Teoría Literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana. Profesor adscrito al Departamento de Letras Hispánicas y al Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. Autor de los libros: *A través del silencio (ensayos de poesía y música)* (1994), *Sombra que tiembla (Referencia, iconicidad y simbolización en las novelas El Indio y Los ríos profundos)* (2013) y *Adentro de la noche (Una lectura de las novelas El Tungsteno y El Sexto desde la estética, la historia y la crítica)* (2016).



Mestizaje global comunicación internáutica,
de Ramón Bernal, 2010, óleo sobre tela,
de 115 cm x 90 cm

La heterogeneidad discursiva puesta en diálogo

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS

LA HETEROGENEIDAD DISCURSIVA
puesta en diálogo

Rolando Álvarez



2020

La heterogeneidad discursiva puesta en diálogo

Primera edición, 2020

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: Ramón Bernal

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm. 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Imagen de portada: *Mestizaje global comunicación internáutica*, de Ramón Bernal, 2010,
óleo sobre tela, de 115 cm x 90 cm

ISBN: 978-607-441-766-1



Advertencia: se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Hecho en México • *Made in Mexico*

CONTENIDO

Presentación	
<i>Dorian Espezúa Salmón</i>	9
Liminares	23
Proemio	29
1. La heterogeneidad discursiva como categoría crítica en Antonio Cornejo Polar	43
2. La expresión americana: Diálogo con Pedro Henríquez Ureña	113
3. Sólo lo difícil es estimulante: Diálogo con José Lezama Lima	149
4. Heterogeneidad-transculturación: Diálogo con Ángel Rama	197
5. Heterogeneidad y crítica social: Diálogo con Antonio Cândido	239
6. Literatura, teoría y crítica latinoamericanas: Diálogo con Roberto Fernández Retamar	275
Epílogo	311
Fuentes de consulta	319

PRESENTACIÓN

Promesa y posibilidad de la teoría literaria latinoamericana

El libro de Rolando Álvarez es imprescindible para entender los planteamientos del crítico peruano Antonio Cornejo Polar en el contexto del origen, desarrollo, promesa y posibilidad del gran proyecto para elaborar una teoría literaria latinoamericana. En este libro, que trata sobre el campo literario de los estudios literarios latinoamericanos, se evidencia el diálogo que establece el maestro sanmarquino, principalmente, con los postulados de Pedro Henríquez Ureña, José Lezama Lima, Ángel Rama, Antonio Cándido y Roberto Fernández Retamar, sin descuidar los desarrollos simultáneos y posteriores de la crítica y teoría literaria latinoamericana y, en particular, de la peruana.

Este magnífico libro está pertinentemente organizado en seis capítulos relacionados entre sí y articulados a través de los conceptos que propone el crítico peruano. Con un lenguaje claro y sencillo, caracterizado por sintetizar lo que hubiera requerido varios tomos para explicarse, logra exponer la complejidad de los postulados teórico-metodológicos de los diferentes autores aludidos. En efecto, cada capítulo está planteado como un diálogo con las ideas de una de las figuras cumbre de los estudios literarios latinoamericanos.

Sin lugar a dudas, por el alto nivel académico de su autor, este debe ser considerado un texto de consulta obligatorio en las bibliotecas sobre pensamiento latinoamericano por el rigor con el que se explanan los argumen-

tos planteados. No deja Rolando Álvarez de exponer sus propias ideas en este concierto de voces latinoamericanas. En consecuencia, contribuye en la reflexión y evaluación del proyecto teórico- metodológico latinoamericano.

En lo que sigue, intentaremos dar cuenta del repliegue literario en favor de lo teórico-cultural que va diluyendo o subsumiendo las disciplinas de las ciencias humanas a nombre de lo inter, trans o multidisciplinario. En efecto, en la introducción a su libro *Escribir en el aire* (1993), Cornejo Polar declara que el tan anhelado proyecto epistemológico planteado en los años setenta de construir una teoría literaria latinoamericana fracasó porque de hecho no existe dicha teoría. El crítico peruano reconoce que la reflexión latinoamericana sobre la condición transcultural, diglósica, alternativa, heterogénea, híbrida o abigarrada de la literatura latinoamericana cuestionó el concepto mismo de *literatura* y se cruzó con la difusión de categorías propias de la crítica posestructuralista. De modo que el cuestionamiento se unió a la relativización de lo que se entendía por *literatura* debido a la ampliación del corpus de los discursos estudiados como literarios.

¿Cuál es y dónde está la peculiaridad o singularidad de América Latina entendida como una realidad geográfica, social y cultural diferente a las otras regiones del mundo a pesar de su complejidad y diversidad? América Latina, como sus manifestaciones literarias, es —en términos de Antonio Cornejo Polar— una totalidad contradictoria. En efecto, son latinoamericanos un descendiente de migrantes italianos que vive en Buenos Aires, un descendiente de negros brasileño y un descendiente de aimaras boliviano a pesar de que no haya mucha similitud entre ellos, salvo el que compartan la deuda externa, la historia común, una lengua franca como el español o el portugués, la colonización del saber y del poder o la migración de los intelectuales de sus respectivos países. ¿Tenemos los latinoamericanos un pensamiento mestizo en términos de Serge Gruzinski, un pensamiento propio expresado en una lengua propia o pensamos y hablamos con categorías occidentales como Caliban, el personaje conceptual de Roberto Fernández Retamar? Es pertinente entonces formular la pregunta de si existe América Latina como una realidad distinta de otras realidades, tomando en

cuenta que aquí —como sostiene Darcy Ribeiro— existen pueblos originarios, trasplantados y nuevos. Lo que está claro es que América Latina es una categoría histórica. Los latinoamericanos somos una identidad geocultural, una geoidentidad, asentada en América Latina, pero también diseminada por todo el mundo.

La existencia de América Latina es básica para afirmar que existe una literatura latinoamericana que, posteriormente, dará origen a la potencial teoría literaria latinoamericana. La lógica es simple y fue claramente enunciada por el crítico cubano Roberto Fernández Retamar: sin la existencia de América Latina, no hay literatura latinoamericana, y sin literatura latinoamericana no es posible hacer una teoría literaria latinoamericana. Basta recordar al respecto la famosa cita de José Martí que data de 1881: “No hay letras que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica”. Letras, expresión y esencia que expresar son tres nociones indispensables para pensar la literatura y la teoría literaria latinoamericana. Sin embargo, no hay que considerar que la teoría literaria brotará naturalmente de la literatura latinoamericana. No, la literatura y la teoría requieren procesos de formación y de maduración, porque la primera es una elaboración estética que demanda perfeccionamiento y la segunda es un producto académico que requiere sistematización. De la primera pregunta se desprenden otras: ¿dónde reside la originalidad, representatividad e identidad de la literatura latinoamericana?, ¿en los tópicos latinoamericanos propios de un regionalismo; en la lengua *krika* como proponen Churata o Arguedas; en las formas expresivas transculturadas en términos de Ángel Rama; o en el mestizaje de cosmovisiones que realizan los escritores del realismo mágico o de la antropofagia brasileña?

Así como no existe una América Latina homogénea, en términos culturales y literarios, no existe un “mundo uno”, un “sistema mundo”, a pesar de las globalizaciones y los procesos de colonialismo y exterminio de los culturalmente diversos. Es más, los procesos de globalización han producido el efecto de reafirmar y revitalizar identidades, lenguas y culturas locales. En este momento, las identidades culturales se debaten entre desa-

parecer diluyéndose dentro de la uniformización de una cultura promovida por la globalización o reafirmar y fortalecer las culturas originarias locales que resisten a los procesos globalizadores. De modo que, por un lado, se pretende que todos los habitantes del mundo, ya sean consumidores o ciudadanos, hablen y lean en la lengua del Imperio, consuman los mismos proyectos, escuchen la misma música o que vean las mismas películas; y, por otro lado, se experimentan procesos de revitalización de lenguas que ahora cuentan con alfabetos para permitir su escritura. No existe una homogeneidad cultural y discursiva en el mundo que justifique la enseñanza de una “literatura universal”.

A pesar de los universales lingüísticos o de los géneros naturales de expresión comunes a todas las lenguas y culturas del mundo, los críticos latinoamericanos han subrayado que no existe una literatura mundial, universal o única. La literatura, que no es una manifestación lingüística natural, es una producción cultural y una manifestación discursiva compleja y elaborada. En efecto, en todas las lenguas del mundo se cuentan historias, se reza o se blasfema, se hacen bromas, se expresan sentimientos, se actúa, se canta. Todas las culturas del mundo tienen esas formas expresivas orales y corporales. El problema, a pesar de lo planteado por Jacques Derrida con su concepto de *archiescritura*, es que no todas las culturas del mundo han desarrollado la escritura fonológica entendida como el medio de expresión o materia fundamental del texto literario. En efecto, la literatura requiere de una escritura que tenga una primera articulación léxico-sintáctica y una segunda articulación de concordancia morfológica que es maleable y que se presta para el trabajo estético. Entonces, es lógico pensar que los textos fundadores de la literatura latinoamericana surgen a partir de la apropiación de la tecnología de la escritura por parte de indios ladinos o mestizos bilingües. Está probado, para el caso peruano, que los *quipus*, *tocapus* o *quellcas* fueron formas de notación nemotécnica, pero no se ha demostrado que con esas formas de *archiescritura* o *protoescritura* se hayan elaborado complejas formas verbales de connotación estética.

Hasta antes del encuentro de mundos, antes de los procesos históricos globalizadores, las manifestaciones discursivas se habían desarrollado,

en líneas generales, aislada y autónomamente. Después del encuentro, esas manifestaciones discursivas se fueron mezclando paulatinamente, de modo que unas influenciaron en otras. En América Latina esto se manifestó en los procesos de sincretismo, transculturación, superposición, hibridez, antropofagia cultural o heterogeneidad que, en buena cuenta, son categorías culturales adaptadas por la crítica e historiografía literaria para explicar las peculiares manifestaciones de los discursos latinoamericanos. Para contrarrestar la consideración de que las culturas precolombinas o herederas de las mismas no tenían literatura porque no tenían escritura fonológica, se ha hecho esfuerzos sistemáticos para “demostrar” lo contrario; es decir, abogar por que las culturas y lenguas precolombinas sí tenían literatura en soporte oral o en otros soportes nemotécnicos. En ese sentido, la literatura comparada ha servido para sustentar que los mismos desarrollos literarios que se dieron en Occidente, se dieron también en la América precolombina. De ese modo, le seguimos el juego al imperialismo terminológico, a la jerga académica glotofágica por cuanto tratamos de “encajar” las manifestaciones discursivas locales dentro de los conceptos y modelos discursivos occidentales. En ese sentido, creo necesario recordar que la tarea principal de la literatura comparada no es encontrar las mismas manifestaciones literarias en todas las culturas del mundo, sino más bien identificar las diferencias entre las manifestaciones discursivas de culturas distintas que no necesariamente tienen que ser calificadas o identificadas como literatura. La literatura comparada estudia la dialectología literaria.

Cada región singular del mundo tiene manifestaciones culturales peculiares que deben ser sopesadas de un modo adecuado, comprendiendo y dando cuenta de su singularidad. Una de esas manifestaciones culturales es la literatura que tendría características universales al mismo tiempo que únicas. En efecto, un texto literario debe ser reconocido como tal independientemente de la época, de la lengua o de la cultura donde haya sido escrito. La literatura es literatura siempre, y no depende de los condicionamientos y las atribuciones del lector. Nos enfrentamos a una paradoja, puesto que se asume que todas las culturas del mundo tienen literatura y, al mismo tiempo,

se reclama la singularidad y diferenciación de cada una de las literaturas. Como los dialectos de una lengua que se van diferenciando tanto hasta convertirse en varias lenguas, se puede sostener que la literatura de una región es muy diferente a la literatura de otras regiones de modo en que se cae en una torre de Babel literaria. Si la literatura es una práctica artística universal caracterizable, entonces es posible teorizarla racional y sistemáticamente; por el contrario, si es una práctica local y regional con características impares, es imposible que formulemos una teoría literaria. El requisito principal para hacer la teoría literaria latinoamericana es que exista literatura, ya sea shipiba, feminista, mexicana, peruana, infantil, aristócrata o latinoamericana. Lo importante es que sea literatura.

Los que hacemos estudios literarios no debemos obviar la pregunta acerca de si todo discurso cultural debe ser considerado literario, siguiendo la concepción maximalista de lo literario que considera que todo discurso es literario. Con dicho criterio, no es descabellado reclamar una teoría literaria quechua, maya, azteca, otra aimara u otra amazónica. Así se podrían plantear proyectos que apelen a diferenciaciones de género, de clases sociales, de sectores geográficos, de grupos lingüísticos y étnicos. Seamos claros al respecto señalando que una teoría tiene carácter universal y que los principios, postulados, conceptos, categorías o leyes que se planteen desde América Latina deben aplicarse a todas las literaturas del mundo. Un discurso es literario independientemente de que haya sido producido por una mujer, un transexual, un indú, una empleada del hogar, un campesino hablante de una lengua nativa o un estudiante de escritura creativa.

Toda teoría literaria depende del corpus de obras sobre las que se trabaja y de la concepción que se tiene sobre lo que es o no literatura. Una teoría literaria, afirma Fernández Retamar, es una teoría de una literatura. La llamada teoría literaria universal está basada en un corpus occidental; por lo tanto, no tiene validez universal. Esta teoría se impone como una preceptiva a todas las demás literaturas, aunque no puede dar cuenta de las peculiaridades de los discursos literarios “no occidentales”. El proyecto epistemológico latinoamericano cuestionó el concepto de *li-*

teratura al mismo tiempo que lo remplazó por el concepto de *discurso* en general y amplió el corpus de lo constitutivamente a lo condicionalmente literario en términos de Genette. No conformes con eso, hemos ido más allá de Genette, porque los latinoamericanos hemos dado el paso de lo condicional a lo arbitrariamente literario puesto que estudiamos, como si fuera literario, cualquier conjunto sígnico coherente o cualquier cosa que pueda “leerse”. Falta un milímetro para hacer estudios literarios de los códigos de barras de los productos que se venden en los supermercados o de las complejas metáforas de la vida cotidiana en los discursos de los vendedores ambulantes.

En efecto, en este momento, el corpus de las obras consideradas literarias en América Latina incluye discursos constitutivamente literarios, como las novelas, los cuentos o los poemas; discursos condicionalmente literarios como el testimonio, el ensayo, las memorias, las crónicas, la dramaturgia o toda la tradición oral; y discursos arbitrariamente literarios como las danzas, los rituales, el cine o los expedientes judiciales. Ampliar el canon literario hasta convertirlo en un corpus representativo de la heterogeneidad discursiva y cultural que trasciende las literaturas latinoamericanas implica también ampliar la concepción y definición de la literatura hasta el punto de poner en duda su existencia o de diluirla en un campo mayor denominado *estudios culturales*. Es más, la ampliación del corpus es el principal obstáculo para la elaboración de la tan anhelada teoría literaria latinoamericana. Con un corpus que incluye casi a todo discurso de la cultura es lógico que nuestra reflexión epistemológica produzca elementos que aportan a una teoría cultural en general más que a una teoría literaria en específico. ¿La literatura ha muerto, ha evolucionado hasta hacerse irreconocible, se ha rencarnado en otro ser o es un fantasma que pena en todos los discursos culturales?

Todo parece indicar que la teoría literaria latinoamericana olvidó, por la ampliación excesiva del corpus y la relativización del concepto de *literatura*, que una teoría literaria sólo puede ser elaborada sobre un corpus de obras literarias. Una teoría sobre textos de la cultura en general producirá una teoría cultural que trasciende lo literario o una teoría del discurso en ge-

neral vinculada al análisis del discurso. No hay que olvidar que la literatura es una de las muchas disciplinas que forman parte de los estudios trans, multi o interdisciplinarios. En consecuencia, la concepción de lo que es literatura, que permite la selección de un corpus, determina la elaboración teórica que es posterior a la creación literaria, fuente y fundamento de la teoría literaria. Para hacer un paralelo diré que para formular una teoría lingüística no se requiere estudiar las señales de tránsito, las redes de comunicación inalámbricas, los códigos gestuales o la semiótica tensiva. Una teoría lingüística se hace en función de las lenguas, lo otro es parte de la teoría de la comunicación, un campo tan amplio y disperso, donde también se estudia la “comunicación” genética o los “mensajes” de la naturaleza.

Por otro lado, conviene tomar en cuenta que el concepto de *literatura* ha cambiado porque la tecnología ha modificado la forma de hacer literatura. ¿Debemos llamar textos literarios a los hipertextos tal y como los entiende George P. Landow? Por la confluencia de múltiples códigos semióticos que involucran la escritura, la imagen, el sonido, el movimiento, por tener una multiplicidad autorial, por ser interactivos y jugarse en red, por ser inversivos con prótesis, me parece que trascienden lo literario. Por lo tanto, desarrolla su propia teoría que está muy relacionada con la teoría literaria sin llegar a ser literaria plenamente. La literatura puede y debe servirse de la tecnología sin dejar de ser escritura o integrando a la escritura otros códigos de expresión. Es específicamente la escritura (más que el lenguaje en general que incluye a la oralidad) y la ficción los elementos que conforman el ADN de un texto literario y no el sonido, la imagen, el color o la dicción. Siendo la escritura lo que permite reconocer un texto como literario, debemos precisar que no todo texto escrito o recopilado es un texto literario. Lo mismo se puede decir de la ficción, que como la escritura no es una propiedad de la literatura, dado que todo texto literario es ficcional, pero no todo texto ficcional es literario.

Conceptos, metodologías de interpretación y teorías literarias han mutado de modo que hemos pasado de una concepción restringida a otra maximalista que encuentra “literariedad” prácticamente en todo texto o dis-

curso cultural. Eso es como aceptar que cualquier discurso escrito en verso es poesía. En América Latina coexisten una serie de manifestaciones culturales que *de facto* son asumidas como literatura. No sé, por ejemplo, por qué una festividad religiosa es estudiada como un discurso literario. Ese también es el caso de la tradición oral de raigambre indígena, expresada en lengua nativa y recopilada por cronistas o antropólogos. Formulo aquí una pregunta urgente que requiere una respuesta de emergencia. ¿Todo discurso oral es literario? Parece que los parámetros para asumir que un discurso oral es literario han mutado porque ahora basta y sobra con el exotismo lingüístico y cultural para asumir cualquier discurso oral recopilado como literario. Estos cuestionamientos también pueden hacerse a las llamadas literaturas audiovisuales o a las literaturas de performance. Urge hacer una pregunta a todos los ponentes de un congreso de “literatura” y a todos los que optan por un grado académico en literatura: ¿Cuáles son las razones por las que considera que su texto, objeto de estudio de su ponencia o tesis, es literario?

Por otro lado, tenemos a las representaciones teatrales que trascienden lo literario que puede encontrarse en el texto dramático. De hecho, existen representaciones teatrales que carecen de texto dramático, porque no es obligatorio que el teatro tenga los dos componentes que lo definen teóricamente. Por esa y otras razones, las representaciones teatrales son condicionalmente literarias. Si el teatro, el cine o las artes escénicas en general son literatura, por qué existen por separado una escuela de arte dramático, una escuela de literatura y otra escuela de cine; por qué son diferentes la teoría dramática, la teoría del cine y la teoría literaria. Estamos hablando de manifestaciones discursivas que están relacionadas entre sí, pero que son prácticas artísticas con soportes y medios de expresión diferentes que demandan desarrollos teóricos diferentes. En ese sentido, urge desarrollar un comparatismo hipertextual entre cine, teatro y literatura. Si un cantautor norteamericano ganó el premio Nobel de literatura además del Grammy, el Oscar y el Pulitzer, por qué no otorgar el premio Cervantes a Natalia Lafourcade o a Kevin Johansen. La literatura es todo, la literatura es nada.

El proyecto epistemológico de los años setenta fracasó porque devino en teoría cultural. Prueba de ello es que las categorías planteadas se encuentran en los manuales, diccionarios o compendios de estudios sobre la cultura en general. El cuestionamiento a la idea que se tenía sobre literatura significó, cuando no la desaparición de la literatura, la pérdida de su identidad o la invisibilización de lo literario. Así, la teoría literaria latinoamericana consideró acertadamente que todo texto literario es un texto cultural, pero no se interesó en identificar y caracterizar cuáles de los textos culturales eran textos literarios debido a que era imposible definir la literatura con un corpus conformado, además de los textos canónicamente literarios, por textos ancilares en términos de Alfonso Reyes o de “géneros menores” como las crónicas, los testimonios, las memorias, los discursos políticos o los diarios. La literatura, que tenía casa propia, invadió los predios de otras disciplinas para hacer suyos los textos judiciales, cinematográficos, pictóricos, antropológicos, publicitarios, culinarios y un largo etcétera. De pronto, los literatos se creyeron con el derecho y la capacidad de estudiar cualquier discurso o texto y se fueron a vivir a esos otros predios. Un gran porcentaje de literatos ha decidido migrar a otras tierras y no regresan a la suya porque ya no la reconocen.

¿Es que no existen textos constitutivamente literarios en América Latina? Es obvio que sí, y muchos. Tenemos suficiente evidencia para sostener que en América Latina existe un sistema literario formado por la producción sistemática (regular, constante, frecuente o consecuente) de lo que Antonio Cândido llamó *obras estéticamente válidas* y no simplemente la producción de lo que también el crítico brasileño denominó como *obras estéticamente anacrónicas*. Sin embargo, esos textos (constitutivos y estéticamente válidos) son dejados de lado al momento de “hacer” teoría, porque se prefiere trabajar con textos o discursos que son condicional o arbitrariamente literarios. Me parece un error considerar que la identidad, originalidad y representatividad de la literatura latinoamericana se encuentra sólo en los textos ancilares o en los “géneros menores”, cuando tenemos una importante y sistemática producción de textos constitutivamente literarios que reclaman la atención de los investigadores. Sólo de un estudio sistemático de los discursos literarios latinoamericanos se

pueden extraer los conceptos, categorías, postulados o métodos que permitan dar cuenta de un modo más adecuado de la literatura latinoamericana.

Parafraseo nuevamente a Antonio Cândido, quien aludiendo a la formación de la literatura brasileña sostenía que a él no le interesaba saber cuándo la literatura brasileña se hacía brasileña, sino cuándo se hacía literatura. Lo que Cândido reclama es la escritura de obras *estéticamente válidas* que tengan función total y que logren influenciar en otras tradiciones literarias del mundo. La función total para el crítico brasileño está conformada por la suma de la función social y la universalidad. En ese sentido, colegimos que una obra “estéticamente válida” tiene por lo menos cuatro elementos indispensables que son la escritura, la ficción, el trabajo estético y la función social. Cândido critica a la crítica interesada en estudiar “textos estéticamente anacrónicos” como los *bets sellers*. Todo parece indicar que el proyecto epistemológico latinoamericano intentó hacer una teoría literaria de textos ancilares condicional o arbitrariamente literarios. Eso es un imposible. En ese sentido, se ha dejado de lado el proyecto de hacer una teoría literaria con base en la producción sistemática de lo que Antonio Cândido llamó *obras estéticamente válidas*.

Tenemos una agenda pendiente que trabajar y que está relacionada con lo más elemental de nuestra disciplina. En efecto, tenemos que definir o redefinir nuestro campo y sus fronteras o límites, aunque éstas sean porosas, urge precisar cuál es nuestro objeto de estudio para realizar investigaciones un poco más centradas en lo literario; debemos desarrollar creativamente metodologías adecuadas para dar cuenta de la literatura latinoamericana y no ser simples repetidores de la moda epistemológica; tenemos que retomar el proyecto de hacer una teoría literaria latinoamericana corrigiendo los errores cometidos. No puede ser que realicemos estudios literarios sin saber qué es la literatura. No puede ser que reduzcamos nuestro rol a parafrasear y reproducir postulados y métodos que no consideran el componente estético de un texto adjetivado como literario. No puede ser que rescatemos a un autor sólo por las ideologías que plantea sin tomar en cuenta los valores literarios de sus obras. No puede ser que seamos los responsables del repliegue literario.

Pero lo dicho hasta aquí apenas esboza la riqueza de este valioso libro que, sin duda alguna, será parte fundamental de los estudios literarios latinoamericanos. Los invito a disfrutar la lectura nutritiva de este imprescindible libro. ¡Buen provecho!

Dorian Espezúa Salmón
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar

*Para Ismenia Regina, Zanya Haydée, Tara Sofía y Sara Izel,
esperando que con sus sueños y su trabajo
ayuden a construir una América mejor.*

Tengo la certeza de que la discusión sobre una teoría literaria para Latinoamérica no ha terminado; queda, en algunos aspectos, suspendida en el tiempo. Si bien es cierto que la discusión de los años setenta fracasó, como afirma Antonio Cornejo Polar, eso no significa bajo ninguna circunstancia que la problemática esté agotada o resuelta. Ciertamente ha cobrado nuevos sentidos, enfrenta problemáticas de mayor complejidad con factores sofisticados, el escenario inicialmente literario se ha convertido en el foro de los estudios culturales y no pocas veces la discusión se ha llevado bajo una manipulación donde los interlocutores son *norte-norte*. Como ha planteado Dussel, estamos en un proceso de transmodernidad.

El canon literario latinoamericano, desde el surgimiento de las Repúblicas hasta nuestros días, ha obedecido a criterios que no son únicamente literarios o estéticos, sino de orden político, ideológico, académico o editorial. Aunque en todos los casos se ha observado —o se les ha imputado— una intención hegemónica en sus parámetros de juicio, dejando de lado todas aquellas obras que no responde a éstos. Configurándose, así, series literarias periféricas e incluso abiertamente disidentes frente al sentido canónico imperante.¹ Las regiones latinoamericanas siguen produciendo —y editando— textos literarios propios que refieren problemáticas locales, el centralismo canónico muchas veces desdeña. Además, las obras “periféricas” han

¹ Recomiendo, para profundizar en este asunto, el libro *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, de Susana Cella (comp.), publicado en 1998 por Editorial Losada.

desbordado en diversos casos los modelos teóricos imperantes. Tan sólo en el Perú podemos citar trabajos como *¡Good bye, poetas!* (2008) del escritor ayacuchano Samuel Cavero, el libro de cuentos *Algunas mentiras* (2005) del huaracino Daniel Gonzales Rosales o *El viaje de María Hortensia* (2013) del arequipeño Porfirio Mamani; bastan estos tres textos como prueba ejemplar de lo que afirmo.

Es evidente que enfrentamos una problemática epistemológica distinta a la de los años sesenta y setenta del siglo XX. Los modelos parcelarios del conocimiento han quedado obsoletos ante la complejidad de las sociedades y de sus expresiones, llevándonos a la interdisciplinariedad y a la transdisciplinariedad. Lo que obliga a revisar los modelos teórico-críticos de la literatura que se hallan estancados en la univocidad disciplinaria. Y no precisamente para buscar “el modelo” sino para comprender y emprender la diversidad metodológica. En nuestro caso, los estudios culturales han obligado a cuestionar la división entre ciencias sociales y ciencias humanas, ya que toda ciencia humana es necesariamente social y toda ciencia social es necesariamente humana, como asevera Carlos García Bedoya. Esto impacta en la concepción de los estudios literarios, impulsándolos hacia una hermenéutica donde el contexto social no puede ser excluido, por el contrario cobra importancia capital.² La teoría literaria eurocéntrica se nos presenta como una totalidad hegemónica que ha acabado por ser unívocamente totalitaria. Pero como propone Antonio Cornejo Polar, la categoría de totalidad no puede ser otra sino aquella de las totalidades en conflicto, totalidades heterogéneas o totalidades contradictorias. Por tanto la teoría literaria tendrá que ser una posibilidad múltiple de enfoques e instrumentos de explicación y análisis en respuesta a la diversidad de un corpus literario ampliamente incluyente, en permanente trascendencia de los estereotipos surgidos de actitudes colonialistas. En pocas palabras, es trascendente rebasar el monismo epistemológico que no pocas veces se ha impuesto sobre los estudios literarios y explorar las posibilidades que ofrecen

² Para profundizar en esta cuestión, véase: García, 2011.

otras alternativas como el dualismo epistemológico o el pluralismo metodológico. Me parece que no siempre la academia considera estas alternativas, ni mucho menos las presenta de manera precisa y clara desde una posición crítica, de tal manera que propicien la revisión y redefinición de los campos disciplinarios incidentes en los estudios literarios. Lo que a su vez debe generar competencias de transdisciplinarietà en los estudiosos de la literatura.

Siguiendo a Walter Mignolo, un problema que es factor decisivo en este trabajo lo constituye el hecho de la *enunciación teórica única*, generada desde los países del norte (primer mundo), sordos o discriminatorios de la enunciación teórica producida en el “tercer mundo”. Pero mayor problema es la negación, la resistencia o el desdén, de escucharnos a nosotros mismos, actitud ocurrida al interior de la propia academia latinoamericana (¿la moral del esclavo?).

En este marco, poner en diálogo el pensamiento de Antonio Cornejo Polar, desde el concepto que formula de *heterogeneidad discursiva*, con algunos autores que podemos calificar como emblemáticos del latinoamericanismo crítico literario, no sólo permite detectar las afinidades y las discordancias que pudiera haber entre ellos, sino, sobre todo, situarnos en un espacio histórico en el cual hacer incidir a pensadores que nutren la reflexión del maestro peruano, desde sus tiempos y espacios particulares. Lo anterior en un proceso historiográfico, dialógico y dialéctico.

La selección de autores se hace en atención a categorías que permiten, de manera sustantiva, la relación entre el pensamiento de Antonio Cornejo Polar y el de estos “dialogantes”, sin perder la perspectiva de las líneas críticas y estéticas que en cada uno de ellos es determinante. El resultado final en cuanto a relación de autores y categorías es el siguiente: Pedro Henríquez Ureña, quien propone la categoría de *expresión americana* como un proceso de relaciones heterogéneas, en conflicto, pero que llevan a la construcción de una totalidad literaria latinoamericana; José Lezama Lima, como un creador que desde la condición barroca de la cultura de América reflexiona sobre el devenir de nuestra realidad, exponiendo la categoría de *identidad*, nominada como *expresión*, pero que no es un sinónimo del término de Henríquez Ureña, sino que es sobre todo una condición estética *heteroclíti-*

ca —para usar el término de Susana Cella—,³ donde de manera simultánea se presenta el devenir del espíritu americano en sus diversas estructuras simbólicas, inscritas en una tradición que sintetiza en lo barroco (americano)⁴ una multitud de estéticas diversas e incluso hasta excluyentes, que provienen de todos los puntos cardinales del tiempo y de la geografía; Ángel Rama, como el crítico central de los años sesenta y setenta, construye la categórica de *transculturación*, derivada del trabajo de Fernando Ortiz, la que es de manera inmediata correspondiente a la categoría de *heterogeneidad discursiva* de Cornejo Polar, al verse implicadas, ambas, como formantes de un mismo proceso identitario transcultural; Antonio Cándido, el expositor mayor de la crítica basada en una categoría *histórico-social*, al igual que Cornejo Polar, resalta la importancia de la historiografía literaria en el campo de los estudios literarios y en la interpretación de sus textos, esta categoría obliga a reinsertar a la obra literaria en su contexto histórico; Roberto Fernández Retamar, poeta y crítico, que desde una postura marxista (pero matizada por su formación estilística) propone la construcción de una categoría *teórica*, entendida como un aparato epistémico totalizante para el estudio de la literatura hispanoamericana, teniendo como pilar fundacional el pensamiento de José Martí.

Como puede observarse, se comprende un periodo de la crítica literaria latinoamericana que va de 1928 a 1974, que corresponden a la publicación de *En busca de nuestra expresión* de Enrique Ureña y *Escribir en el aire* de Cornejo Polar. Se muestra un proceso cronológico en el cual la evolución del pensamiento crítico literario se desarrolla en tres ámbitos principales: la literatura latinoamericana como elemento de identidad, la literatura como expresión de la problemática histórico-social de Latinoamérica y la teoría como instrumento constructivo de categorías específicas y pertinentes para el estudio y comprensión de la literatura latinoamericana. Tres ámbitos que,

³ Ver: Cella, 1998, p. 88.

⁴ Es fundamental aclarar que se habla de *barroco americano* ya que presenta diferencias sustanciales con el barroco hispánico.

si bien se presentan separados por cuestiones metodológicas en la realidad cultural latinoamericana, se imbrican y se entrecruzan permanentemente. Pero también es imprescindible decir que a lo largo de este periodo el pensamiento latinoamericano de la crítica literaria, y por tanto de los autores aquí elegidos, se inserta en problemáticas locales (regionales o nacionales) particulares y en problemáticas mundiales que afectan de manera totalizante a la historia global y que en cada caso estas circunstancias tienen un efecto definitivo en la construcción de su pensamiento y del papel que le asignan al quehacer literario desde el creador y desde el crítico. Se observa cómo, en un continuo evolutivo, se va desde el antipositivismo de Henríquez Ureña hasta la Revolución cubana de Fernández Retamar, pasando por los procesos de entreguerras y proyectándose hasta los movimientos del 1968, con todo y las figuras de Jean-Paul Sartre y Albert Camus.

El índice de obras tratadas, en orden cronológico es el siguiente: *En busca de nuestra expresión* (1928), *La expresión americana* (1957), *Literatura y sociedad* (1965), *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1976), *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y *Escribir en el aire* (1994).

La metodología utilizada consiste en relacionar comparativamente una obra, de cuatro de los cinco autores seleccionado, con *Escribir en el aire*, a partir de categorías específicas: Pedro Henríquez Ureña (*En busca de nuestra expresión*), José Lezama Lima (*La expresión americana*), Ángel Rama (*Transculturación narrativa en América latina*) y Antonio Cândido (*Literatura y sociedad*). En el caso del quinto autor, Roberto Fernández Retamar, se toma su obra *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* y se contrasta con *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* de Antonio Cornejo Polar; esto porque considero que *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* no comparte con *Escribir en el aire* las categorías de *discurso*, *sujeito* y *representación*. de una manera que permita su contraste. Tampoco tiene el sentido historiográfico ni la extensión cronológica en cuanto a las etapas de la historia de la literatura que abarca este ensayo de Cornejo Polar. Por su parte, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* aborda de manera directa, y en un sentido paralelo al de Fernández Retamar, la problemática de la literatura de nuestros países, en tanto sus estamentos teóricos y críticos.

Los diálogos con *Escribir en el aire* se realizan desde tres categorías: *sujeto*, *discurso* y *representación*, mismas que son expuestas por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire*, siendo categorías implícitas en todos sus trabajos. Se expone una síntesis de los aspectos que se consideran más significativos de las obras analizadas. Posteriormente se analizan las categorías de *sujeto*, *discurso* y *representación* en cada uno de los textos elegidos, y al final se establecen puntos con *Escribir en el aire*.

La categoría de *sujeto* remite al *yo* de los románticos, y en el caso específico de Latinoamérica, desde la óptica de Cornejo Polar, se trata de un *yo social* que se corresponde con la categoría de *clase social* (incluido el factor étnico y geográfico).

La categoría de *discurso* nos sitúa en el conflicto de la materialidad de los textos literarios latinoamericanos: oralidad y escritura (materialidad que como se verá conlleva a problemas de carácter social y político), es decir, culturas ágrafas *versus* culturas letradas.

La categoría de *representación* se define como la relación entre el texto literario y la imagen de la realidad extraliteraria que en él se construye.

No debemos olvidar que estas categorías, en un principio, obedecen a la serie literaria andina del Perú.

Las nacionalidades representadas nos ofrecen un panorama contextual suficiente para, en acuerdo con Fernández Retamar, establecer vínculos que hagan de ellos una familia de intelectuales latinoamericanos: República Dominicana-México (Henríquez Ureña), Cuba (José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar, Uruguay-Venezuela (Ángel Rama), Brasil (Antonio Cândido) y Perú (Antonio Cornejo Polar). También a nivel regional podemos establecer esta relación: el Caribe, los Andes y la Amazonía, La Plata.

Finalmente diré que entiendo por *diálogo* la relación posible entre los distintos pensamientos, desde su enunciación textual y su contexto particular, a partir del principio de pluralidad, donde las coincidencias y las disidencias son, ambas, oportunidades de construcción cognitiva. Y, por supuesto, el uso del término también rememora el debate de los años sesenta y setenta del siglo pasado, en que se manifestó la búsqueda de una teoría literaria latinoamericana.

La cultura eurocéntrica de incompreensión ha calificado desde un paradigma grecolatino al mundo. Así, tenemos una prehistoria cuyos sujetos, o mejor dicho desde ese parámetro, pre-sujetos, son, pese a todo, autores de obras pictóricas tan admiradas por el universo cultural de “Occidente” que las ha llamado “Capillas Sixtinas” de la prehistoria (Altamira y Lascaux), aunque no se les reconoce como protagonistas de la historia humana. Este calificativo que se otorga a las obras cavernarias, más que halagar a sus autores, nos evidencia la posición ególatra y egocéntrica del occidentalismo; poner la expresión pictórica de los hombres primeros en el paradigma artístico occidental, implica reconocer a éste como categoría absoluta de validación. Lo mismo ocurre con las culturas “descubiertas” en 1492 por Cristóbal Colón y los conquistadores. Los habitantes del “mundo nuevo” son vistos con sospecha: ¿serán humanos?, ¿tendrán alma? Preguntas que calaron profundo en la concepción europea de la otredad amerindia y desencadenan el batallar de Fray Bartolomé de las Casas, batallar que se prolonga en la historia de México hasta Samuel Ruiz. A partir de entonces, la historia americana ha sido la lucha de un mundo heterogéneo por su identidad, por sus expresiones. La independencia política y simbólica ha significado para los pueblos americanos, ante todo, la construcción de su mismidad. Atados al grillete europeo de la esclavitud y el descrédito, acabamos por creer, en muchos momentos de nuestra historia, que efectivamente somos inferiores. De allí que la mayor lucha sea interior y con nosotros mismos. El inca Garcilaso de la Vega es un icono de esta condición; por un lado enarbola su identidad india y por el otro reclama su identidad hispana.

Al mismo tiempo surge el pensamiento crítico americano, la figura del intelectual no como un especulador desde los conceptos sino como un activista; si bien es entendedor de la condición óptica de su mundo su objetivo lo centra en lo fenoménico. En el mundo colonial destaca como una de estas voces Felipe Guamán Poma de Ayala (Ayacucho, 1534-Lima, 1615), autor de la *Nueva corónica y buen gobierno* (1600-1615), texto de 1,189 páginas y 397 dibujos, donde denuncia a las autoridades coloniales del Virreinato y reclama los “correctivos” necesarios para mejorar la situación de injusticia en que se encuentran los indios.

Guamán Poma de Ayala es un precursor que va a marcar un momento fundacional en la tradición del pensamiento crítico peruano y de Latinoamérica. En el Perú podemos establecer una secuencia nodular de pensadores críticos que desde Poma de Ayala dan continuidad a una reflexión ininterrumpida sobre la condición de su país y de Latinoamérica. No es este el espacio para historiar el tema, pero sí he de mencionar algunos pensadores peruanos que, sin ubicarse directamente en el ámbito de las letras, van a tener relación con el pensamiento de Antonio Cornejo Polar, ya sea de manera periférica o directa. Todos eran participantes de ese entusiasmo intelectual latinoamericanista de los años sesenta y setenta del siglo xx. Ellos son: Anibal Quijano (*Redefinición de la dependencia y marginalización de América Latina*, 1969), Lourdes Carpio (*Las mujeres campesinas del Perú*, 1977), Julio Cotler (*Perú hoy*, 1971), César Germaná (*Universidad y sociedad*, 1977), Ana María Portugal (*Hacia una comprensión del feminismo en Perú*, 1978) y Fernando Sánchez Albavera que escribe en coautoría con Antonio Cornejo Polar el texto *Culturas y clases sociales. Problema nacional* (1981). En la base de las ideas de todos estos pensadores están las propuestas de Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Jorge Basadre.

La problemática de interpretar a Latinoamérica es una de las ocupaciones de estos intelectuales y de otros que no siendo latinoamericanos se abocan con decidida vocación a ello. Tal es el caso de Martin Lienhard, Peter F. Klaren o Edwin Williamson. Para llevar a cabo esa interpretación, primero se hace necesario definir de qué se habla cuando se habla de Latinoamérica. Para los europeos llegados al supuesto “Nuevo Mundo” se trata de

una tierra fantástica, paradisiaca, tanto así que dicen encontrar el Paraíso de Adán y Eva cerca del río Orinoco y su objetivo mayor es encontrar El Dorado, en La Nueva Granada. Para los europeos, los territorios de América son un universo nuevo y exótico al que deben dar forma, física y conceptual, para que pueda caber en la concepción de mundo europea.

Por otro lado está la visión de los habitantes de estas tierras, los indígenas americanos. Para ellos, el encuentro con los europeos forma parte de una sucesión de hechos históricos y míticos. Williamson lo explica así:

América, desde luego, estaba lejos de ser un continente virgen: Era un ‘nuevo mundo’ para los europeos porque hasta entonces había permanecido aislado de otras ramas de la humanidad, y en ese sentido puede decirse con propiedad que Colón lo descubrió, pues fue este hecho lo que incorporó al hemisferio occidental a la historia universal. En cuanto a los habitantes originarios, que vivían allí desde varios milenios antes de la llegada de Colón y que se habían adentrado en todos los rincones del continente, los conflictos y problemas asociados con el devenir histórico no eran ajenos a ellos, por mucho que el suyo fuera un mundo circunscrito a las fronteras naturales de América. La llegada de los europeos no fue sino una etapa más de su experiencia histórica; por su misma naturaleza, fue una etapa traumática, pero quizá no la peor en la historia de muchos de los pueblos autóctonos.⁵

Esta versión de la cultura y de la historia de nuestro continente es la que a los intelectuales críticos latinoamericanos les interesa y validan, reclamando el reconocimiento de las raíces profundas de nuestras culturas, su diversidad, su alto desarrollo y sus expresiones estéticas como obras de arte sin más pero identitarias de una realidad peculiar. Antonio Cornejo, al referirse a la historia de la literatura peruana, marca la castellanización sólo

⁵ Williamson, 2013, p. 47.

como un momento de esta historia y no como su origen.⁶ Es decir que el punto está en que Latinoamérica no puede seguir siendo vista desde la lente de la imaginación europea. Edmundo O’Gorman, en *La invención de América* (1958), plantea una duda existencial que viene a explicar la pertinencia de pensarse a sí mismos los americanos. Señala:

No será difícil convenir en que el problema fundamental de la historia americana estriba en explicar satisfactoriamente la aparición de América en el seno de la Cultura Occidental, porque esa cuestión involucra, ni más ni menos, la manera en que se concibe el ser de América y el sentido que ha de concederse a su historia [...]. Pero ¿puede afirmarse que América fue descubierta sin incurrir en un absurdo? Tal es la duda con que queremos iniciar estas reflexiones.

[...] La tesis es ésta: que al llegar Colón el 12 de octubre de 1492 a una pequeña isla que él creyó pertenecía a un archipiélago adyacente al Japón fue como descubrió América. Bien, pero preguntémosnos si eso fue en verdad lo que él, Colón, hizo o si eso es lo que ahora se dice que hizo. Es obvio que se trata de lo segundo y no de lo primero. Este planteamiento es decisivo, porque revela de inmediato que cuando los historiadores afirman que América fue descubierta por Colón no describen un hecho de suyo evidente, sino que nos ofrecen la manera en que, según ellos, debe entenderse un hecho evidentemente muy distinto.⁷

La afirmación de O’Gorman resulta ser un fuerte golpe a una tradición histórica, ideológica y de visión de mundo, impuestas y aparentemente incuestionables. Pero lo que él hace es abrir una nueva posibilidad interpretativa, no sólo del registro de un hecho, sino del sentido de nuestro ser americano. Y además la posibilidad de una mirada múltiple sobre la constitución de Latinoamérica que, por supuesto, permite diversas maneras de acercarse a su conocimiento. Continúa O’Gorman:

⁶ Ver: Cornejo Polar, 2011, p. 18.

⁷ O’Gorman, 1984, p. 15.

Dicho de otro modo que cuando se nos asegura que Colón descubrió a América no se trata de un hecho, sino meramente de la interpretación de un hecho. Pero si esto es así, será necesario admitir que nada impide, salvo la pereza o la rutina, que se ponga en duda la validez de esa manera peculiar de entender lo que hizo Colón en aquella memorable fecha, puesto que, en definitiva, no es sino una manera, entre otras posibles, de entenderlo. Es, pues, lícito suscitar la duda que, en efecto, hemos suscitado.⁸

Los intelectuales de la generación crítica de los sesenta y setenta del siglo XX van a hacer esto precisamente, a generar cuestionamientos sobre lo establecido, a buscar otras interpretaciones, a ofrecer otras explicaciones, a liberar el pensamiento americano del corsé eurocéntrico. Con ello a concebir a América como un espacio otro: no ya colonial, no ya subalterno, no ya periférico. Tienen como andamio la discusión de los años cuarenta iniciada por Leopoldo Zea, Arturo Ardao y Francisco Romero. A su vez ellos retomaban la inquietud de Mariátegui, Vasconcelos y Ramos; la que viene del siglo XIX con las ideas de Juan Bautista Alberdi, Andrés Bello o José Martí.

Hay una transformación en la mentalidad de los intelectuales, que habiéndose formado bajo esquemas europeos, se enrumban hacia una epistemología revolucionadora que rebasa dicho modelo y obliga a una búsqueda teórica, metodológica y constructiva de categorías particulares, desde la inmediatez histórica y cultural del pensador latinoamericano. Así, Ángel Rama va a retomar el concepto de *transculturación*, estructurado por Fernando Ortiz, para llevarlo a la literatura dentro de una actualidad contextual, y Antonio Cornejo Polar va a poner sobre la mesa de la discusión crítica el concepto de *heterogeneidad discursiva*, fuertemente inspirado por José Carlos Mariátegui. Van a retomar discursos antropológicos y sociológicos, incluso historiográficos, para construir categorías propias de un “latinoamericanismo” que si bien, en estos autores, parte de lo literario, se desborda sobre todo el

⁸ O’Gorman, 1984, p. 16.

horizonte cultural de la región; la realidad latinoamericana de aquellos años no permite un aparato crítico desentendido de las problemáticas sociales en las que acontece el quehacer literario (movimientos obreros y estudiantiles, dictaduras cruentas, migración campesina a las zonas urbanas, inestabilidad económica, fracaso de los modelos de desarrollo, abandono del agro en favor de la industrialización, conflictos entre grupos locales y gobiernos nacionales, etcétera). Todo ello obliga a que los intelectuales, y entre ellos el crítico literario, asuman un papel de responsabilidad histórica y activismo político desde la trinchera de las ideas y en ocasiones, incluso, desde las “barricadas”.

El contexto de aquellos años sesenta y setenta sumamente comentado siempre que se habla de esta generación crítica, resulta ser un momento histórico óptimo para re-pensar a América Latina. Y el término que mejor lo sintetiza y expresa es el de *liberación*. Alude a una nueva filosofía y a una nueva teología, coincidentes con un auge de la narrativa latinoamericana a nivel transcontinental y el cuestionamiento de la teoría a la cual se somete su análisis. Al mismo tiempo remite a acontecimientos históricos de la región que resultan parteaguas en nuestro siglo XX: la Revolución cubana y los movimientos estudiantiles del año 68. Enrique Dussel nos ofrece un panorama que va de los años cuarenta a los setenta, donde destacan hechos tanto del mundo periférico como de la Europa occidental. Expone el filósofo argentino:

Los miembros de una filosofía académica ‘institucionalizada’ en la etapa anterior a la Guerra —en la periodización de Francisco Romero—, habían comenzado a trabar contactos en todo el continente latinoamericano. Se trataba de conocer la ‘historia’ del pensamiento de la región, olvidado por tanto mirar sólo a Europa o Estados Unidos. *América en la historia* de Leopoldo Zea, publicado en 1957 por el Fondo de Cultura Económica en México, es un ejemplo de esta época.

El marco teórico de esa generación se nutría de filósofos tales como Husserl, Heidegger, Ortega y Gasset, Sartre o historiadores como Arnold Toynbee. Se retomaba a los héroes de la Emancipación, a comienzos del siglo XIX (no se intentaba recuperar la época colonial), para repensar su ideal

libertario ante un Estados Unidos desde 1945 hegemónico del Occidente, en los comienzos de la Guerra Fría.⁹

En este marco histórico e intelectual, resulta importante destacar el rumbo de la filosofía en Europa durante los años setenta. Recorro nuevamente a Dussel, quien hace un esquema de esto y explica:

En la década del setenta cambió el ‘ambiente’ europeo de la filosofía. Las revueltas estudiantiles agotaron una cierta izquierda que abandona en parte la tradición marxista, Castoriadis, mientras que otros se han burocratizado, constituyendo el marxismo estándar, incluyendo el clasismo althusseriano. De esta forma surge lentamente una cierta crítica al universalismo, fundacionalista o dogmatismo, desde posiciones no tradicionales. Michel Foucault, protagonista en el Nanterre del 68, critica las posiciones metafísicas y ahistórica del marxismo estándar, es decir, el proletariado como ‘sujeto mesiánico’, el curso necesario y progresivo de la historia, en poder macroestructural como el único existente, etc. En Francia, Gilles Deleuze, Jacques Derrida o Jean Francois Lyotard, en Italia Gianni Vattimo (en posiciones muy contrarias), se levantan contra la ‘razón moderna’, bosquejada bajo la categoría de totalidad por Emmanuel Levinas en 1961 [...]. La obra de Lyotard, *La condición posmoderna*, de 1979 [...] es como un manifiesto.¹⁰

⁹ Dussel, 2015, p. 32. Por su parte, en África, un Placide Tempels publica en 1949 *La philosophie bantoue*, en la editorial Présence Africaine de París. En Asia y en India, más particularmente, el pensamiento de Gandhi había redescubierto un “pensamiento hindú” como motor emancipador de la excolonia británica. Esta etapa culmina en torno a 1968, año de grandes movimientos intelectuales y estudiantiles que se inician con la Revolución Cultural china en 1966, y abarcan tanto el Mayo francés como la protesta contra la Guerra de Vietnam en Berkeley, Estados Unidos de América, el octubre en Tlatelolco en México y el Cordobazo argentino en 1969 (Dussel, 2015, p. 32).

¹⁰ Dussel, 2015, pp. 33-35.

El clima mundial favorece, como podemos ver, la reflexión de “la nueva crítica latinoamericana”, la “crítica de la liberación”. Y el gran acontecimiento que opera como un faro orientador para Latinoamérica es la Revolución Cubana y su grupo de “barbudos” que se mitificaban en esos años sesenta, a partir de la misteriosa desaparición en Cuba de quien sería la figura más emblemática de este proceso latinoamericano, el Che, el 14 de marzo de 1965. Y luego la mítica guerrilla que comandaba en Bolivia hasta su muerte y la circulación de las fotografías del cadáver del guerrillero donde adquiere una figura absolutamente cristológica, imágenes que se convierten en símbolo de dos factores en diálogo en aquel momento: cristianismo y marxismo. Las universidades de una buena parte de los países de la región se convirtieron en bastión de la rebeldía. La teología de la liberación encuentra su mártir en “San Camilo Torres”, Camilo Torres Restrepo, jesuita colombiano que en 1965 se une a las fuerzas revolucionarias del Ejército de Liberación Nacional y muere en combate al año siguiente. Así como los intelectuales formados en la tradición del pensamiento europeo que cambian su rumbo hacia un pensamiento latinoamericano, guerrilleros por un nuevo pensamiento. A propósito del Che, y de ese momento de la historia latinoamericana, Jean Larteguy (Jean Pierre Lucien Osty) escribió lo siguiente:

Jamás volví a ver a aquel hombre, frágil y robusto al mismo tiempo, irónico e ingenuo, valeroso, obstinado, ambicioso, pero fácil de desesperar, aquel médico que desde la infancia abatían espantosas crisis de asma y que, no pudiendo curarse a sí mismo, había querido curar al mundo de su miseria por la violencia y el desorden. No volví a ver a aquel ‘vagabundo de la revolución’, hecho de carne y de sangre, sacudido por la tos, y que tal vez no tuviera ya forma humana. Tampoco llegó a convencerme de que sea él el que enseñaban, conservado en formol, yacente sobre una tabla en una lavandería de Vallegrande, en Bolivia. En cambio, por todas partes sentí cercana, inevitable, una revolución que se le parecía. Era como él, ingenua y cruel, más anarquista que marxista y, por encima de todo, hispánica.

A veces me fue difícil comprender, a mí, hombre latino no hispanico, lo que podía impulsar a los mozos de veinte años, nacidos en la oligarquía latinoamericana, a alistarse en las guerrillas para destruir esa oligarquía, a veces con la oculta complicidad de sus padres, y lo que hacía que sacerdotes como Camilo Torres se fueran a morir entre los guerrilleros, con la autorización apenas velada del obispo.¹¹

Y en 1970, dentro del prólogo a la obra *Cristianismo y Revolución* de Camilo Torres, Óscar Maldonado escribe:

La gigantesca nación latinoamericana tiene hoy varios nombres que la unifican en la construcción socioeconómica de sus riquezas y sus tradiciones culturales y religiosas: uno de estos es el de Camilo Torres que supo ir más allá de la contradicción que existe entre las fuerzas represivas del imperialismo colonizador y las inagotables capacidades humanas del indígena de ayer y el colonizado de hoy. La gran ruptura de nuestra dependencia de siglos surge en el instante en que la correlación de fuerzas encuentra el vehículo histórico de su religiosidad para iniciar la gran campaña de liberación.¹²

Después de todo lo dicho hasta aquí, tenemos elementos suficientes para determinar nuestra problemática interpretarnos a partir de los signos culturales que hemos producido, entre éstos la literatura, como uno de los más relevantes. Regresamos al punto del encuentro entre dos mundos: Occidente y “Las Indias Americanas”. Y regresamos a este punto para reafirmar que esos dos mundos son, a su vez, cada uno de ellos, universos de multiplicidad, de simultaneidades y de totalidades en conflicto, las que se van a complejizar exponencialmente en la confrontación. Tzvetan Todorov lleva esto al terreno de la otredad, en el sentido hermenéutico de *ipse*, y que más

¹¹ Larteguy, 1976, pp. 13-14.

¹² Torres, 1972, p. 11.

concretamente podemos conceptualizar en la idea de Paul Ricoeur del *yo como otro y del otro como yo*. Explica Todorov:

El descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente; aun si toda fecha que permite separar dos épocas es arbitraria, no hay ninguna que convenga más para marcar el comienzo de la era moderna que el año de 1492, en que Colón atraviesa el océano Atlántico. Todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía —en la medida en que la palabra ‘comienzo’ tiene sentido— desde 1492 estamos en una época que, como dijo Las Casas refiriéndose a la navegación de Colón, es ‘tan nueva y tan nunca [...] vista ni oída’. Desde esa fecha, el mundo está cerrado (aun si el universo se vuelve infinito), ‘el mundo es poco’, como habrá de declarar en forma perentoria el propio Colón [...]; los hombres han descubierto la totalidad de la que forman parte mientras que, hasta entonces, formaban una parte sin todo.¹³

Habrá que acotar, a las palabras de Todorov, que ese *todo* es dinámico, cambiante y heterogéneo, que se mueve violentado por la lucha entre dos fuerzas, una que pretende la hegemonía desde un parámetro impositivo de igualdades y otra que defiende las diversidades. *Totalidad contradictoria*, afirma Cornejo Polar.

Nuestro problema de interpretar y definir a Latinoamérica puede ir por múltiples caminos, vericuetos algunos, que incluso nos conducen a otras influencias, divergentes de la hispanidad y la indianidad o la negritud. Me refiero al concepto de *criollismo* que bien ha expuesto Noé Jitrik en su ponencia *Entre el ser y el siendo: identidad, latinidad y discurso* (1984). El criollismo o carácter criollo se erige como un espacio de confluencia de múltiples series culturales: hispanidad, afrancesamiento, aristocracia, expresiones populares (gauchismo), nacionalismo, colonialismo, liberalismo, conservadurismo. Del trabajo de Jitrik quiero citar algunos fragmentos que me resultan sustanti-

¹³ Todorov, 2010, pp. 15-16.

vos para el marco contextual que estoy tratando de presentar. Por un lado el maestro argentino menciona a Juan María Gutiérrez, quien sostenía la tesis de que mientras no abandonáramos el español como lengua de Hispanoamérica no tendríamos una verdadera emancipación, según él es necesario adoptar una lengua de independencia y tal podría ser el francés. Por otro, menciona a Juan Bautista Alberdi y resalta su idea de *conciencia nacional* —muy bien formulada y difícilmente superada, afirma Jitrik—, dicha idea consiste en que “una nación no es una nación sino por la conciencia reflexiva y profunda de los elementos que la componen”.¹⁴ Y apunta el autor:

Posición entre metafísica, pues implica un ‘ser’ preexistente y funcionante, y positiva, pues admite cambios de tipo imprevisible y cuya evaluación debe hacerse en cada instante.

Pienso que ahí está radicado un momento inicial de un debate que no concluye todavía y que en la actualidad tiene ribetes políticos graves: entre quienes piensan en esencias nacionales y en quienes piensan en construcciones; el Ser no sería para éstos un punto de partida hegeliano, al que hay que volver ineluctablemente, sino una suerte de objetivo cuyos perfiles no pueden definirse más que desde proyectos dictados por la necesidad y por la historia; si la reflexión sobre el ‘ser’ —cuyo entronque con lo criollo ha sido tan modelador— no podría descartarse, lo que importa para los otros es el ‘siendo’, que reconoce la forma que la sociedad se da a sí misma en cumplimiento de un destino que no puede ser sino resultado de una lucha y de una reconciliación social.¹⁵

Esta cuestión la lleva al ámbito literario, y desde el “siendo” pone en una línea las expresiones del modernismo, la vanguardia y la creación social de la que dice:

¹⁴ Jitrik, 1988, p. 43.

¹⁵ Jitrik, 1988, p. 43.

[...] la clase obrera que en América Latina no proviene de la Edad media sino de los cambios sociales, producidos incluso al interior del capitalismo, que van modificando fisonomías, prácticas productivas y lenguajes; me pregunto a propósito si el caló mexicano de esta ciudad, del Distrito Federal, y que se manifiesta en poetas altos, barrocos y regocijantes como Salvador ‘Chava’ Flores, no es en realidad un producto nuevo de identidad tan convincente como ese lenguaje criollo que en alguna medida se desprendería de un ‘siendo’, en una filiación que comienza en Sor Juana, pero que propone desafíos totalmente nuevos.¹⁶

Noé Jitrik, desde la noción de *criollismo*, expone la heterogeneidad latinoamericana como un proceso permanente de cambio que implica la reflexión constante. Su conceptualización de *criollismo* y la objetivación que hace de la cultura francesa no sólo ratifica una tradición, sino que refrenda un proceso tendencioso a las dependencias en América Latina y, a la vez, desde éstas encuentra los hilos que tejen los intentos de emancipación política, económica y cultural; la connotación incluyente o integracionista de su conceptualización del criollismo, no debe confundirse con mestizaje o hegemonía, sino que se identifica con una totalidad diversa y en conflicto. No cabe duda, la posición de Jitrik se inscribe como una voz más en el debate latinoamericano.

Podemos cerrar este proemio tomando algunos puntos contextuales que para la crítica literaria en Latinoamérica señala Nelson Osorio en el prólogo a *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* de Antonio Cornejo Polar.¹⁷ Puntos que desde luego son resultado del ejercicio de interpretación y definición de Latinoamérica en y de su expresión literaria, que el propio Osorio realiza en la tónica de esta *nueva crítica literaria latinoamericana*. Presento estos puntos a manera de incisos con una relación lineal entre ellos:

¹⁶ Jitrik, 1988, p. 43.

¹⁷ Cornejo Polar, 2013a, pp. 9-20.

- Los años sesenta del siglo xx históricamente significan un momento similar a la Revolución Industrial del siglo xviii, debido a la Revolución científico técnica que impacta en la posterior “globalización”.
- En América Latina se vive el impacto de la Revolución cubana junto a los cambios mundiales.
- Surge la Nueva Narrativa Latinoamericana (Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Carlos Fuentes).
- Esta nueva narrativa pone en crisis la crítica literaria tradicionalista que priva en Latinoamérica.
- Se suscita la necesidad de una crítica literaria orgánica con instrumentos teóricos apropiados a la expresión latinoamericana.
- Los estudios universitarios de la literatura centrados en la literatura española, con una concepción de la literatura hispanoamericana como una continuidad de ésta, empiezan a enfocarse en la literatura latinoamericana como un campo de estudio particular y distinto.

Y categóricamente, Nelson Osorio afirma:

Una mirada en la perspectiva de la historia cultural, nos podría mostrar que sólo a partir de los años 60 del siglo xx empieza a emplearse regularmente —primero como sinónimo y paulatinamente como sustitución significativa—, la expresión ‘literatura latinoamericana’; y desde entonces también como registro de un nuevo campo semántico se empieza a hacer referencia a una cultura latinoamericana y se imponen los estudios latinoamericanos y la conciencia de una realidad latinoamericana que emerge como ‘expresión’ y que requiere una ‘interpretación’, para emplear los términos de Henríquez Ureña y Mariátegui. Por eso, y sin necesariamente entrar en demarcaciones cronológicas puntuales, es posible sostener que desde entonces es posible hablar del surgimiento de una nueva crítica literaria latinoamericana, que se

articula no sólo a la nueva literatura entonces emergentes sino a la nueva conciencia de la realidad que en esos años se forma.¹⁸

Nótese la coincidencia entre las ideas de Nelson Osorio y las de Noé Jitrik, en particular a lo que se refiere a la conciencia y a la interpretación como necesidades de una identidad profunda para el latinoamericanismo.

En este proemio se ha intentado un esbozo del contexto en que Antonio Cornejo Polar funda su trabajo, de allí surgen los factores determinantes de sus dos categorías teóricas principales: *heterogeneidad discursiva* y *totalidad contradictoria*.

Los acontecimientos que marcan esas décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado explican el porqué la necesidad de una crítica latinoamericana activa no sólo en el análisis de los textos de un corpus latinoamericano, sino también en la producción de cambios positivos en el proceso histórico de la región, como manifestaba Cornejo Polar.

Insisto, en acuerdo con Nelson Osorio y con Roberto Fernández Retamar, en que esta nueva crítica literaria latinoamericana debe ser comprendida como un proceso orgánico, no hegemónico, pero sí como una totalidad de pensamientos en constatación de proceso dialéctico.

Estamos ante un panorama que acentúa la vocación interdisciplinaria y transdisciplinaria de los estudios literarios en nuestra región continental, que sin perder el sentido estético de los textos, no olvide su naturaleza histórica y social.

Desde luego, no considero que estos años sean adánicos, por el contrario son un momento de síntesis, por una parte, y por la otra de revolución en los procesos cognitivos y culturales en general.

En este marco la figura de Antonio Cornejo Polar —como afirma Carlos García Bedoya— es representante magnífico de este pensamiento crítico latinoamericano.¹⁹

¹⁸ Cornejo Polar, 2013a, pp. 13-14.

¹⁹ Cornejo Polar, 2013a, p. 21.

1. LA HETEROGENEIDAD DISCURSIVA COMO CATEGORÍA CRÍTICA EN ANTONIO CORNEJO POLAR

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO

El concepto *heterogeneidad discursiva*, elaborado por Antonio Cornejo Polar (1936-1997), surge inscrito en el horizonte de la compleja problemática cultural de América, una inquietud¹ que tiene sus raíces en la época de la Colonia. Garcilaso de la Vega el Inca y Felipe Guamán Poma de Ayala pueden encabezarla en el Perú. En el periodo de la emancipación americana esta problemática se perfila como una tradición latinoamericanista en la que destacan dos textos que resultan fundacionales: *Carta de Jamaica* (1815) y *Nuestra América* (1891) de Simón Bolívar y José Martí, respectivamente. La problemática decimonónica del latinoamericanismo se relaciona con la caída de las monarquías de Francia y España, que dan paso a los nacionalismos ilustrados, replicándose en la historia nacional de nuestros países, como circunstancias concéntricas. En el siglo xx, trabajos como *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, *La utopía de América* (1925) de Pedro Henríquez Ureña o *En el día Americano* (1932) de Alfonso Reyes, serán puntales sólidos de esta tradición. Ciertamente que cada época y cada autor responde a particularidades inten-

¹ Uso el término de *inquietud* en el mismo sentido en que Pedro Henríquez Ureña lo aplica en “El descontento y la promesa”, en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, como la “inconformidad” y el “conflicto” de una generación ante la actitud de sus predecesores respecto la americanidad (ver Henríquez Ureña, 1981, p. 243).

cionales específicas, a necesidades concretas o a ideologías singulares, pero en el fondo hay una problemática común: la complejidad americana y la urgencia de explicarla. En este marco de precedencia me detendré en algunos aspectos contextuales y sustantivos del pensamiento de Antonio Cornejo Polar.

Antes que nada hay que destacar la impronta de la *Generación del 50*, donde se ubican Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains, Carlos Eduardo Zavaleta, Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli y Luis Loayza, entre otros. Una generación preocupada por un entendimiento integral de la literatura y la cultura peruanas y de Latinoamérica que plantea severos cuestionamientos a las propuestas teóricas y metodológicas de la teoría, la crítica y la historiografía literarias. Antonio Cornejo Polar participa de estos cuestionamientos como se puede ver en el texto introductorio que hace para su obra *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), sobre todo señalando la excesiva formalización de la crítica en detrimento del aspecto humanístico.² José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura latinoamericana*, define así a esta generación:

Los escritores peruanos de la valiosa ‘Generación del 50’ —a la que pertenece también, aunque desfasada, Blanca Varela— comienzan a publicar en la década anterior, es decir, durante la Segunda Guerra Mundial. En esa promoción había poetas, narradores, críticos y por lo menos un dramaturgo. En el Perú se les asoció con el descubrimiento de la literatura urbana, con los temas de actualidad y con cierta tendencia izquierdizante. Esa caracterización no es inexacta, pero sí incompleta, porque sus integrantes —o buena parte de ellos— fueron

² En este texto introductorio a *La formación de la tradición literaria en el Perú* y en el discurso *Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana*, Antonio Cornejo Polar plantea cuestiones como la inutilidad de una crítica altamente formalizada a expensas del sacrificio del sentido humanístico, la inconsistencia y arbitrariedad de la historiografía idealista, la naturaleza heteroclítica del corpus literario latinoamericano y la ausencia de la historia literaria en el debate crítico contemporáneo. Recordemos que los años setenta se ven marcados en los estudios literarios de Latinoamérica por la influencia tanto del formalismo como del estructuralismo.

refinados artistas que prefirieron ir más allá de las circunstancias inmediatas y comprometerse, a muy temprana edad, en obras de hondos alcances estéticos.³

En el campo académico de los estudios literarios de aquel momento destacan la implementación de la fenomenología en la Universidad de San Marcos por Alberto Escobar y el desarrollo de la estilística en la Pontificia Universidad Católica por Luis Jaime Cisneros.⁴ No es aquí el espacio propio para analizar esta generación, sin embargo, debo decir que comparto la opinión de Marcel Velázquez Castro respecto a que es una generación que “formaliza el reiterado fracaso del proyecto moderno del Perú”.⁵ Esta impronta la recibe Cornejo Polar, pero a diferencia de los ensayos de Ribeyro, de Loayza o de Salazar Bondy, los de Cornejo Polar no muestran el sentido de pesimismo que se atribuye a éstos, salvo en un texto último que puede ser de 1977: *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*.⁶

En *Escribir en el aire* (1993), Cornejo Polar se refiere a los años sesenta del siglo XX —años de la gran protesta mundial— y destaca tres circunstancias definitorias: el cambio “vía la revolución que estaba ahí a la vuelta de la esquina”,⁷ el acelerado y “algo caótico” proceso de cambio de la crítica en su “arsenal” teórico metodológico; la obsesión por una identidad nacional concebida desde la reivindicación de la heteroclítica pluralidad que define a nuestras culturas y sociedades. Cornejo Polar tipifica aquella generación en el escenario de su tiempo en estos términos:

[...] esa espléndida e ilusa década de los 60, ahora fuente de tanta nostalgia y de uno que otro cinismo, cuando la imaginación y las plazas parecían ser nuestras

³ Oviedo, 2012, p. 205.

⁴ Destaca la importancia que en ambas tiene el lector, lo cual nos lleva a un estado contextual del proceso literario en el sentido estético y comunicativo.

⁵ Ver Velázquez Castro, s/d.

⁶ Pesimismo motivado tanto por la realidad peruana como por el espíritu de la posguerra.

⁷ Desde luego, se refiere al espíritu que vierte sobre el continente la Revolución cubana.

y nuestro el poder, la voz y la capacidad de inventar el amor y la solidaridad de nuevo. Es el tiempo de la ‘nueva narrativa’, de la poesía conversacional, del teatro de creación colectiva, pero también de los himnos callejeros y los *graffiti* que pintaban de esperanza todas nuestras ciudades.⁸

Antonio Cornejo Polar ha sido ubicado dentro de esta Generación del 50, entre otros por César Ángeles Loayza, quien en su trabajo sobre el libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* afirma:

En primer lugar, situemos a Cornejo Polar y su libro en el contexto histórico que les corresponde. Se trata de una destacada figura intelectual de la influyente ‘Generación del 50’ en el Perú, la misma que es clave en nuestro proceso cultural por la relevancia de muchos de sus integrantes en diversos campos del saber, y su desempeño profesional y político.⁹

Por su parte, Carlos García Bedoya lo sitúa en la Generación del 60;¹⁰ en un artículo sobre Alberto Escobar dice: “Anoto de paso que en mi opinión Antonio Cornejo Polar, a quien se suele incluir en la generación habitualmente denominada ‘del 50’, pertenece más bien a la promoción siguiente: sus afinidades lo vinculan con el grupo de escritores e intelectuales de la llamada generación del 60”.¹¹

⁸ Cornejo Polar, 2011, p. 6.

⁹ Ver: Ángeles, 2013, s/p.

¹⁰ Antonio Cornejo Polar define a la Generación del 60 como el grupo de poetas incluidos en la antología realizada por Leónidas Cevallos bajo el título de *Los nuevos* (1967): Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega. A éstos añade los nombres de César Calvo, Luis Hernández, Winston Orrillo, Juan Cristóbal (José Pardo del Arco), Hildebrando Pérez, Edgardo Tello, Javier Heraud y Raúl Bueno (Cornejo Polar, 2000, pp. 239-240).

¹¹ García Bedoya, 2006, p. 235.

En el contexto internacional, Antonio Cornejo Polar se asocia a los intelectuales que encarnan un movimiento franco de latinoamericanismo desde el cuestionamiento de la capacidad de los modelos eurocéntricos para abarcar la totalidad del corpus literario de Latinoamérica, así como a su realidad cultural. Comparten también un sentido de responsabilidad ética y política bajo la convicción de que ésta es sustantiva al perfil del intelectual latinoamericano; son activistas con profunda conciencia de su identidad histórica. Al referirme al cuestionamiento que hacen a los esquemas eurocéntricos no hablo de un rechazo, ni de un abandono irreflexivo de los aportes del modelo en boga de aquellos años: el estructuralismo inmanentista y la semiótica a que da pie, derivado de la lingüística saussuriana, y antes a la filología y a la estilística. Hablo, más bien, de la problemática que la literatura y la realidad cultural de Latinoamérica plantean a estos aparatos teóricos y de su capacidad de respuesta limitada y limitante. Aprovechando las ventajas de estos modelos estructuralistas, filológicos o estilísticos, el pensamiento crítico latinoamericano del que tratamos —entre los que destaca la racionalidad heterogénea de Antonio Cornejo Polar— los trasciende y sus autores se acercan al pensamiento posestructuralista de Louis Althusser y Jacques Lacan (el sujeto como unidad), de Michel Foucault (el discurso), de Julia Kristeva (el falocentrismo epistemológico) y de Jacques Derrida (oralidad y escritura).¹² Es tal su intención crítica que llegan a formular la propuesta de construir una teoría literaria propia para el corpus latinoamericano. Fue “el gran debate de los 70”, que si bien, como dice el propio Cornejo Polar, fracasó, sí llevó a los estudios literarios a un proceso hermenéutico donde el contexto histórico y social adquiere un valor básico, se recobra el sentido socio-histórico de la literatura, tema que Cornejo Polar va a tratar amplia-

¹² Ejemplo de ello es el caso de la generación de críticos chilenos a la que pertenecen Nelson Osorio y Ariel Dorfman, quienes desde la universidad proponen la sistematización de los estudios literarios, tomando las corrientes críticas del formalismo, los diversos estructuralismos, la estilística, la fenomenología existencialista o la semiótica de Umberto Eco (ver: Sosnowsky, 1996, pp. 278-280).

mente en sus textos *Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana* (1977) y *Problema de la crítica hoy* (1977). En este último leemos:

Se olvida que la literatura es signo y que evidentemente remite a categorías que la exceden: al hombre, la sociedad, la historia; se olvida al mismo tiempo, que la literatura es producción social, parte integrante de una realidad y de una historia nunca neutrales, y tal vez por eso se omite toda referencia contextual y todo discernimiento de valores. Falazmente eficiente, entrampada en la búsqueda de su ‘coherencia interior’, cada día más esotérica y atomizada, la crítica inmanente supone en definitiva la renuncia a entender la literatura como actividad concreta de hombres concretos.¹³

Esta actividad crítica, inquietamente latinoamericanista, que va de la interpretación literaria a la interpretación cultural, coincide en tiempo, y no pocas veces en intención, con la búsqueda que hacen otros modelos por interpretar a Latinoamérica a partir de la condición de los oprimidos, como la *Teoría de la dependencia* o la *Teología de la liberación*. También hay en este pensamiento latinoamericano elementos del existencialismo de Sartre en cuanto que inexorablemente el filósofo francés es una referencia ideológica del momento, tiene paralelismo con las ideas de otros activistas del mundo como Aimé Césaire (1913-2008) (discursos sobre colonialismo y la negritud) y su discípulo Frantz Fanon (1925-1961) (humanismo existencial y descolonización).

En el ámbito filosófico latinoamericano se vive un movimiento similar conocido como *La filosofía de la liberación* —que sin duda se entrecruza con el pensamiento crítico literario—, iniciado por pensadores como Leopoldo Zea, Francisco Romero, Arturo Ardao y Augusto Salazar Bondy. El movimiento tiene su punto de inicio en la controversia entre el peruano Augusto Salazar Bondy y el mexicano Leopoldo Zea. Salazar Bondy formula una pregunta con su obra: *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (1968), a

¹³ Cornejo Polar, 2013, pp. 55-56.

la que responde Leopoldo Zea con su obra *La filosofía americana como filosofía sin más* (1969).¹⁴ El pensamiento filosófico de la liberación se aparta de la tradición grecolatina y encuentra una posibilidad alterna en los pensadores semitas como Buber, o en la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur y en el pensamiento fenomenológico de Emmanuel Levinas. De este movimiento filosófico, Solís Bello Ortiz, en su trabajo *La filosofía de la liberación*, describe:

Fenomenológicamente podían recuperar los símbolos del ‘imaginario popular’ latinoamericano. Y políticamente intentaban una ‘militancia’ crítica no habitual en la filosofía meramente académica. Su resonancia con estudiantes y movimientos populares que muy grande, nueva y diferente.

Para ello se desarrollaron categorías (tales como totalidad y alteridad) que permitían su uso histórico, pero al mismo tiempo estructural, desde la dimensión económica, política, de género, de raza, de cultura, de religión, etcétera.

El pensar filosófico surgía desde el compromiso con la praxis de una comunidad popular, desde su cultura y desde su imaginario simbólico positivo, desechado hasta ese momento por las filosofías críticas, tanto de la escuela de Frankfurt como del marxismo estaliniano. Se intentaba cumplir con la exigencia del intelectual orgánico articulado con el actor colectivo *pueblo*.

Se trataba entonces de una ruptura epistemológica antieurocéntrica, antipatriarcal, anticapitalista, anticolonialista [...].¹⁵

Es evidente que la coincidencia entre la *nueva crítica latinoamericana* y la *filosofía de la liberación* es de carácter hermenéutico y fenomenológico, incluyentes con los elementos populares del imaginario, los cuales postulan las categorías de totalidad y alteridad como instrumentos de análisis y se pronuncian por la militancia del intelectual con una responsabilidad ética e histórica comprometida con su tiempo y su espacio.

¹⁴ Ver: Salazar Bondy, 1968; Zea, 1969.

¹⁵ Dussel, 2011, p. 412.

Entre los intelectuales de ese momento, abocados al fenómeno literario, que comparten muy próximamente el asunto de la diversidad latinoamericana y la urgencia de un modelo teórico propio, están (entre otros): Antonio Cándido, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Alejandro Losada, Nelson Osorio, Carlos Rincón, Nestor García Canclini, Walter Mignolo, Noé Jitrik y, desde luego, Antonio Cornejo Polar. En este contexto surgen tres categorías que serán angulares en los estudios latinoamericanos y culturalistas, las tres derivadas del concepto de *transculturación* acuñado por el cubano Fernando Ortiz: *transculturación literaria* (Ángel Rama), *heterogeneidad discursiva* (Antonio Cornejo Polar) e *hibridación* (Nestor García Canclini). Todos ellos comparten una visión de modernización crítica pero politizada —en este sentido la influencia de la Revolución cubana es determinante¹⁶, centran la atención en aquello que hace a los discursos latinoamericanos específicos, conforman un movimiento orgánico de trabajo crítico centrado en dos ejes metodológicos para el estudio de la literatura de Latinoamérica: la teoría y la historiografía (se empeñan en la construcción de categorías conceptuales que

¹⁶ Nelson Osorio Tejada, a propósito de esa época, ha escrito: “Los años 60 del recién pasado siglo, fueron años cruciales y de grandes cambios en todo el mundo. Por una parte fueron, como se sabe, los años de la revolución Científico-técnica (fenómeno cuyas repercusiones pueden ser comparables, *mutatis mutandi*, a la Revolución Industrial del siglo XVIII), que dio nueva forma y sentido a lo que hoy llamamos algo pomposamente ‘la globalización’. Pero por otra parte, en nuestra América, este periodo tuvo características especiales. Porque además de la obvia resonancia de las transformaciones y reajustes que a partir de esos años se producen en el mundo, en nuestro medio este periodo está marcado por un acontecimiento que, a partir de su singularidad y del asombro desconcertado que provoca, adquiere un impacto internacional de insospechadas dimensiones: es lo que se conoce como la Revolución Cubana.

Y esta América, que hasta entonces apenas si formaba parte de los suburbios de la sociedad occidental, no sólo empieza a ser considerada como un factor activo y actuante en la escena del mundo, sino que internamente empieza a vivir cambios que afectan el conjunto de la vida política, social y cultural del continente: radicalización de los movimientos populares, surgimiento (o resurgimiento) de propuestas y acciones insurreccionales, especialmente indígena-campesinas, juveniles y estudiantiles, reforma agraria y reforma universitaria, etc.” (Osorio en Cornejo Polar, 2013, pp. 9-10).

permitan integrar una teoría y una historiografía propias de la literatura latinoamericana); resultado importantísimo de esta actividad es la publicación de revistas, que son simbólicas del ejercicio intelectual que se lleva a cabo en esos años, entre éstas la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1973) dirigida por Antonio Cornejo Polar, *Escritura* (1975) dirigida por Ángel Rama y *Dispositivo* (1976) dirigida por Walter Mignolo.

En todo el aparato ideológico de estos autores encontramos presente la anterior tradición latinoamericanista que ha venido desarrollándose desde los ya citados Bolívar y Martí, hasta Andrés Bello, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña y Fernando Ortiz. El caso de este último, es especialmente importante en el sentido de la explicación y expresión de la complejidad americana de los años sesenta y setenta, pues fija una perspectiva de rumbo cuando opone el término de *transculturación* al de *aculturación* en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), concepto avalado por el antropólogo Bronislaw Malinowski. El capítulo segundo del *Contrapunteo cubano* lo dedica Ortiz a explicar este concepto. En primer lugar precisa su término como un neologismo que pretende sustituir al vocablo de *aculturación*, al que define como “el proceso de tránsito de una cultura a otra”. De acuerdo con Ortiz, el término de *transculturación* es más apropiado que el de *aculturación* en virtud de la naturaleza del proceso mismo al que refiere, proceso que al final de dicho apartado de su obra explica apoyado en Malinowski:

Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

Estas cuestiones de nomenclatura sociológica no son baladíes para la mejor inteligencia de los fenómenos sociales, y menos en Cuba donde, como en pueblo alguno de América su historia es una intensísima, complejísima e incesante *transculturación* de varias masas humanas, todas ellas en pasos de

transición. El concepto de *transculturación* es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda la América en general.¹⁷

No sólo se está hablando, en el texto de Ortiz, de una cuestión terminológica, sino del reconocimiento de una problemática cuya complejidad plantea necesidades teóricas específicas que corresponde a los propios intelectuales de Latinoamérica resolver. Así, hay una imbricación entre el antropólogo cubano y los protagonistas de la llamada *nueva crítica latinoamericana* de los años sesenta y setenta.

Con esto podemos dejar bosquejado el ámbito histórico e ideológico en el que se inscriben el pensamiento y la obra de Antonio Cornejo Polar, a la vez que arma un andamiaje para puntualizar determinadas particularidades del trabajo crítico del maestro peruano.

1.2. CONTEXTO TEÓRICO-CRÍTICO

Con lo anterior quedan trazadas las coordenadas ideológicas y cronológicas, en que se ubica Antonio Cornejo Polar para la construcción de su concepto *heterogeneidad discursiva*. Pero no es suficiente para explicar su germinación, hace falta decir que ese proceso se va a dar en el ámbito de la academia universitaria, escenario que resulta “tierra fértil” donde el concepto se nutre y crece desde la discusión con los alumnos y los académicos que comparten el claustro con él.

Actividad sustantiva de Antonio Cornejo Polar, cosustancial a su trabajo crítico, fue el ejercicio docente en la escena universitaria, el cual le obligó a abordar las diversas corrientes teóricas de mayor actualidad en la literatura y la cultura de su momento con una metodología hermenéutica.

¹⁷ Ortiz, 2002, p. 260.

Tanto en el Perú —Universidades de San Agustín de Arequipa, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Pontificia Universidad Católica— como en los Estados Unidos —University of Pittsburgh, University of California (Berkeley), Stanford University— o en Europa —Université de Montpellier, Universidad Libre de Berlín, Universidad de Alcalá de Henares—, siempre fue reconocido como un maestro extraordinario; no son pocos, ni mucho menos de escasa calidad académica, los alumnos que dan testimonio de ello. Entre todos éstos, por la cercanía personal, por el papel que ha jugado en los estudios literarios latinoamericanos y por la interpretación que ha realizado del pensamiento de su maestro, destaca Raúl Bueno Chávez, quien nos ofrece un panorama sintético del conocimiento que Antonio Cornejo Polar poseía sobre las corrientes de la crítica y la teoría de su tiempo. Refiriéndose a la tesis doctoral de su maestro *Estudios sobre el habla poética* (1960) y al *Curso de introducción a la literatura* (1966), hace ver la influencia de autores pertenecientes a la Lingüística, la estilística y la Escuela de Praga: Saussure, Coseriu, Vossler, Kayser, Welck y Warren, Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso. Posteriormente y ante el surgimiento de nuevos modelos críticos que lo hacen rebasar su formación estilística y filológica con que originalmente asume sus primeras cátedras en la Universidad de San Agustín de Arequipa, ya instalado en el claustro de profesores de San Marcos, Cornejo Polar toma una perspectiva reflexivamente abarcadora y exegética ante propuestas alternativas. Bueno Chávez expresa a propósito:

No pocas teorías y modelos críticos se han sucedido en todos esos años; la fenomenología crítica (que él enseñara en San Marcos a partir de los modelos de F. Martínez Bonati y A. Escobar), los estructuralismos, la semiótica literaria (que él rechazara en sus versiones abstrusas y autocomplacientes), la sociología literaria, la socio-crítica, las teorías de la recepción, la crítica post-moderna, etc. A todas ACP les ha prestado la atención que se merecen. Es decir, sin descuidar su trabajo, ha sabido encontrar el meollo de cada corriente y retener para su práctica lo que ha juzgado útil y duradero. La polifonía de Mijaíl Bajtín, por ejemplo, le asiste cada vez que el discurso

narrativo o poético entreteje las voces disonantes de la fragmentada realidad de América Latina.¹⁸

Por su parte Miguel Ángel Huamán hace ver la importancia que tiene para Cornejo Polar el pensamiento de Lucien Goldmann como base para la configuración de su propuesta crítica, la que se estructura desde la combinación del estructuralismo genético goldmanniano con la estilística y con la fenomenología. Además establece que el pensamiento crítico del autor de *Escribir en el aire* puede ser clasificado en cuatro etapas, las que se suceden desde una primera donde su fundamento teórico son la estilística y la filología; una segunda en la que se ubica en el ámbito de la fenomenología y sobre todo en la teoría goldmanniana; la tercera que corresponde a su propuesta de una socio-crítica peruana, extendiendo su reflexión hacia las determinaciones sociales y culturales con tres centros fundamentales de trabajo: la narrativa indigenista, el problema de la historia nacional y la crítica literaria; finalmente una cuarta que corresponde a la consolidación de sus propuestas de heterogeneidad y migrancia.¹⁹

El filósofo David Sobrevilla, al igual que Huamán, considera que se pueden definir cuatro etapas en el proceso crítico de Cornejo Polar, y lo hace cronológicamente de esta forma:

Distinguímos en la evolución crítica de Antonio Cornejo Polar cuatro etapas: la primera es la formativa que va desde mediados de los años 50 hasta 1964, cuando publica su *Edición y estudio del 'Discurso en loor de la poesía'*. La segunda es la de los planteamientos propios iniciales, que se extiende desde 1964 hasta 1977 y abarca la publicación de *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) y *La novela peruana* (1977). La tercera etapa es la de la madurez, que comprende desde 1977 a 1994 y está caracterizada por la propuesta de la he-

¹⁸ Bueno, 1998, p. 16.

¹⁹ Ver: Huamán, 1998, pp. 104-123.

terogeneidad cultural. Y la etapa final abarca desde 1994 hasta 1997, cuando Cornejo se dedicó a estudiar la categoría de la ‘migrancia’ que *en cierta medida* sustituye a la de la heterogeneidad cultural.²⁰

Detecta Sobrevilla que hay en el pensamiento crítico de Cornejo Polar influencias precisas de sus contemporáneos, particularmente de Alejandro Losada quien, dice el filósofo, es el vínculo que lo lleva a Lucien Goldmann y Georg Lukács; otras influencias provienen de Ángel Rama, Nelson Osorio y Roberto Fernández Retamar.²¹

En este horizonte es que se puede explicar con mayor significación el concepto que Antonio Cornejo Polar detenta sobre la crítica latinoamericana, tanto en un sentido prospectivo como en su calidad de participante en el debate de los años setenta. En *Sobre literatura y crítica latinoamericana* encontramos una “bitácora” de sus ideas al respecto. Considero que podemos establecer dos puntos básicos: la relación entre texto literario y contexto histórico-cultural y la responsabilidad histórica del crítico. Esto es, por un lado, una perspectiva epistemológica de la crítica (totalizadora del fenómeno literario latinoamericano), y por el otro entender la crítica como un factor de cambio social.²² En relación con el primer punto, esta declaración de Cornejo Polar lo deja perfectamente definido:

Se trata de afirmar lo que no debería de haber dejado de ser evidente: las obras literarias y sus sistemas de pluralidades son signos y remiten sin excepción posible a categorías supraestéticas: el hombre, la sociedad, la historia.

Es tarea principal de la crítica, entonces, descifrar el sentido de esas predicaciones cuyo sujeto primario es el mundo; en otros términos, revelar qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué conciencia social e

²⁰ Sobrevilla, 2001, pp. 24-25.

²¹ Sobrevilla, 2001.

²² Insisto en hacer notar la relación con la *filosofía de la liberación*.

individual la estructura y anima. No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes de realidad, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales, o emerger de una disputa impresionista acerca de “cómo es realmente la realidad”, sino —fundamentalmente— de iluminar la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. Esa imagen no es nunca ni individualmente gratuita ni socialmente arbitraria.²³

El sentido hermenéutico que Cornejo Polar le otorga al “deber ser” de la crítica nos remite a la filiación a una crítica posestructuralista, donde la simultaneidad de expresiones tenga cabida total. Esto adquiere en el caso de Latinoamérica un matiz particular, pues como afirma el propio Cornejo, la relación entre literatura y realidad se da en una necesidad de carácter “desiderativo” y no sólo reflexivo del mundo que refiere. Así, la posibilidad de formular una crítica literaria latinoamericana, para Cornejo, sólo es posible si ésta efectivamente responde a la naturaleza de su objeto, a sus “peculiaridades”, y advierte que una crítica “con signo latinoamericano” es urgente, pero debe contar con las siguientes características: *a)* no debe ser aislacionis-

²³ Cornejo Polar, 2013, p. 52. Nótese la coincidencia de Cornejo Polar con Manuel González Prada, en tanto lo que este último afirma: “El discurso literario conforma la ‘realidad’ al ser una *praxis*, una práctica generadora de sentido y no meramente una actividad reproductora de la realidad socio- cultural: el mundo cotidiano expresado por la lengua es *negado* (en sentido de la dialéctica hegeliana) al ser ‘tomado’ por el discurso literario para postular, gracias al trabajo que con ese material realiza, un mundo posible distinto, que abre nuevas posibilidades de significación y entendimiento ontológico de nuestro mundo y nuestra condición humana” (González, 2020, pp. 40-41). Asimismo, hay coincidencia con Stefan Morawsky, quien afirma que “el realismo supone una *transmutación* de la realidad. ¿Qué significa esa transmutación? A mi juicio, la idea del realismo incluye la selección de fenómenos reales, la extracción de sus rasgos característicos típicos, y la representación de estos rasgos de una manera “condensada” que dirige la atención hacia significados más profundos, es decir, hacia las coherencias que incluyen, y sin embargo trascienden, las apariencias superficiales de los fenómenos” (Morawsky, 1999, p. 252).

ta y considerar los conocimientos de otros ámbitos críticos, *b*) poseer rigor científico y *c*) formular una metodología coherente y eficaz.²⁴

En el segundo punto, la crítica como factor de cambio social, nos dice en su ensayo *Problemas de la crítica hoy*:

[...] la crítica literaria latinoamericana debería considerarse a sí misma como parte integrante del proceso de liberación de nuestros pueblos, no sólo porque de alguna manera es también crítica ideológica y esclarecimiento de la realidad, en cuanto define la índole de las imágenes del mundo que la literatura propone a los lectores y en cuanto determina las características de un proceso de producción que reproducen la estructura de los procesos sociales, sino también, porque al proponerse un desarrollo en consulta con los requerimientos específicos de su objeto está cumpliendo, en el orden que le corresponde, una importante tarea de descolonización.²⁵

Para lograr esa crítica literaria latinoamericana (además de lo ya establecido), advierte Cornejo, es necesario un trabajo interdisciplinario y colectivo que escape del individualismo académico. No en balde en otro texto, *Problemas y perspectiva de la crítica literaria latinoamericana*, había dicho que “los problemas de la crítica son también, y en más de un sentido agudizados, los problemas de la enseñanza universitaria de la literatura”. Y que de darse el proyecto de una crítica latinoamericana: “La Universidad debería ser el lugar donde este proyecto resulte posible”.²⁶ Vemos en estas frases emerger el espíritu del catedrático universitario que siempre animó a Cornejo Polar en todas sus actividades literarias, culturales y políticas.²⁷

²⁴ Ver: Cornejo Polar, 2013a, pp. 53-54, 58.

²⁵ Cornejo Polar, 2013a, p. 58.

²⁶ Ver: Cornejo Polar, 2013a, p. 54.

²⁷ Me refiero al crítico, al rector de San Marcos, al editor y al promotor cultural.

¿Pero por qué fracasó el proyecto de una teoría literaria latinoamericana de los setenta? En un artículo publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*,²⁸ Antonio Cornejo Polar se refiere a ello y lo explica en dos sentidos: uno el de la epistemología y otro el de la diversidad. Respecto a la epistemología, apunta:

Habría que partir de un hecho: el proyecto de los 70 fracasó, y en efecto hoy no tenemos una teoría literaria hispanoamericana. Tal vez —entre otras razones— porque epistemológicamente el reclamo quedó situado en un nivel muy abstracto (no crítica sino teoría) que entraba en paradójico conflicto con su propia urgencia de especificidad histórico-social. Me temo que además, al menos en los momentos polémicos, se echó mano a las tesis más impactantes, pero menos certeras, de la teoría de la dependencia — y ya sabemos que ese callejón no tenía salida.²⁹

Hay un punto clave en este texto que se debe señalar, la relación teoría-universalidad y la relación crítica-especificidad. En ello podemos encontrar una clave para explicar por qué el ensayo y no el tratado es el género que más sirve a la crítica literaria de estos autores. El tratado pretende la universalidad, mientras que el ensayo es singular, en tanto la perspectiva en que abordan el objeto de conocimiento. El tratado busca una verdad más allá del hecho y del sujeto concretos y el otro. El ensayo interesa precisamente en la relación entre el hecho y el sujeto concretos. Por eso, veremos más adelante, la obra cenital de Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, se subtitula como “Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas”. Es decir que su carácter es fenomenológico y no ontológico.

²⁸ Ver: Cornejo Polar, 1999, pp. 9-12

²⁹ Cornejo Polar, 1999, p. 9.

En el sentido de la diversidad, explica el fracaso del proyecto de los años setenta:

Pero el problema mayor, tal como lo veo ahora, fue otro: la suposición de que la literatura latinoamericana era una y coherente, y que —para peor— transportaba o expresaba los signos de una identidad también pensada en términos globalizantes. Si se trataba de construir *una* teoría que diera entera razón de *una* literatura, en cierto sentido siguiendo el gran proyecto humanístico del maestro Henríquez Ureña, que sintetiza en su frase emblemática: ‘en busca de nuestra expresión’ (así en singular); si se trataba de eso, y creo que fue así, entonces el proyecto todo hizo crisis cuando comenzó a imponerse, años después, una imagen variada y multiforme de la literatura latinoamericana. Hoy muchos reivindicamos la condición múltiple, plural, híbrida, heterogénea o transcultural de los distintos discursos y de los varios sistemas literarios que se producen en nuestra América.³⁰

Antonio Cornejo Polar va a proponer, para darle salida a esa problemática que en el debate de los años setenta no pudo resolverse, un cambio epistemológico, ya apuntado líneas arriba, que modifique el concepto de *literatura latinoamericana*, no desde la abstracción metafísica sino desde la lectura inmediata de un corpus absolutamente plural y complejo. Complejidad que Cornejo Polar va a explicar, refiriéndose siempre a la diversidad como una característica insoslayable de nuestra literatura:

[...] la copiosa red de conflictos y contradicciones sobre la que se teje un discurso excepcionalmente complejo, complejo porque es producido y produce formas de conciencia muy dispares, a veces entre sí incompatibles; porque entrecruza discursos de varia procedencia y contextura donde el multilingüismo o las diglosias fuertes son frecuentes y decisivas, incluyendo los mu-

³⁰ Cornejo Polar, 1999, p. 10.

chos niveles que tiene la confrontación entre oralidad y escritura; o porque, en fin, supone una historia hecha de muchos tiempos y ritmos, algo así como una multihistoria que tanto adelanta en el tiempo como se abisma, acumulativamente, en un solo momento.³¹

Para esa nueva concepción de literatura latinoamericana se cuenta ya con instrumentos conceptuales, lo dice el mismo Cornejo en otro momento del texto, como los términos de *heterogeneidad*, de *transculturación* y de *hibridación*, aunque no resultan suficientes y mucho menos conclusivos. Termina su texto afirmando:

Por cierto, dicho todo lo anterior, se hace evidente otro problema: ¿cómo, con qué instrumentos, con qué arsenal metodológico enfrentamos a esta literatura compleja y heterogénea? Obviamente no tengo ninguna respuesta general —y me temo que simplemente no existe—, pero un examen atento a la crítica hispanoamericana e hispanoamericanista última demostraría que cada vez que asumimos como punto de partida que nuestra literatura es muchas literaturas entre sí imbricadas, y a veces de manera belicosa, el pensamiento crítico encuentra caminos excepcionalmente creativos para dar razón no sólo de la heterogeneidad de la literatura latinoamericana sino también de muchas —todas— las sangres que se entreveran entre nosotros, en nosotros, que tenemos la posibilidad de vivir en cada una de nuestras patrias, si vencemos el egoísmo, todas las patrias.³²

Podría verse en estas líneas finales un dejo de frustración, de fracaso, y así, afirmarse que como en algunos críticos de la Generación del 50 hay un desencanto ante la posibilidad perdida de un proyecto de modernización teórico para nuestra literatura. Sin embargo no lo considero así,

³¹ Cornejo Polar, 1999, p. 13.

³² Cornejo Polar, 1999, p. 12.

Cornejo Polar exalta nuestra capacidad creativa y señala el escollo a vencer: el egoísmo. Deduzcamos, entonces, que para Cornejo Polar la crítica literaria es un ejercicio, un acto dinámico de reflexión y conocimiento, de comprensión y propuesta, en permanente evolución y hasta revolución. No busca resolver sino problematizar, y allí, de la problematización, extraer el saber. Ésa es la causa eficiente de su concepto de *heterogeneidad discursiva*: dar cuenta de una realidad y de su expresión, la del Perú en primera instancia y posteriormente de la americana, a través de los muchos discursos literarios.

1.3. LA RAZÓN HETEROGÉNEA Y *ESCRIBIR EN EL AIRE*

El concepto de *heterogeneidad discursiva*, propuesto por Antonio Cornejo Polar como categoría crítica para explicar la complejidad de la producción literaria y el fenómeno cultural del Perú, es resultado de una acuciosa observación y de una profunda vivencia de la problemática que constituye la fragmentación social en la historia de esta nación, entendiendo el término *social* en una dimensión semántica muy amplia que abarca prácticamente todo lo que conforma la identidad de las comunidades. Desde su primer trabajo, *Discurso en loor de la poesía* (1962) encontramos un rasgo que anticipa su concepción de *heterogeneidad* y de *totalidad en conflicto*. En esta obra temprana, Cornejo Polar distingue dos sistemas literarios que coexisten simultáneamente en el periodo del Virreinato: el de la literatura popular y el de la literatura culta (esta afirmación la hace con base en estudios previos realizados por Luis Alberto Sánchez). En el *Discurso en loor de la poesía* no se toca el tema de la literatura indígena, sino que el sentido de popular va en relación con aquella producción literaria que tiene su origen en el romance, la copla y la canción, formas que utilizan un español coloquial. En contraparte resalta la literatura culta que utiliza un español erudito e imita las formas petrarquistas y las más elevadas del barroco hispano. Estas dos series literarias son, a su vez, representación de dos sistemas socioculturales que coexisten de manera heterogénea, uno el de los “letra-

dos” y otro el de la soldadesca.³³ No es aventurado pensar que este corte diseccional es el primer paso en la conformación de su teoría, ya que tiene como consecuencia evidenciar que ante una diversidad de sistemas literarios nacionales no puede operar un canon “cancelatorio y unilineal”, como argumenta José Antonio Mazzotti.³⁴ Pero será el escenario andino el que va a servir a Antonio Cornejo Polar para afinar su propuesta crítico-teórica, sus trabajos sobre el indigenismo y el análisis de la obra de Clorinda Matto de Turner nos lo constatan. En su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) sienta con absoluta solidez la coexistencia, conflictiva ciertamente, de dos series literarias en el Perú (y en Hispanoamérica) cuando hace la defensa de la obra arguediana frente a la descalificación de la que es objeto por parte de críticos como Emir Rodríguez Monegal, Julio Cortázar, Alejo Carpentier o Mario Vargas Llosa;³⁵ sobre todo cuando establece la relación entre la obra de Arguedas como un constructo estético de lenguaje que se ve simbióticamente comprometido con su realidad inmediata y que desborda las clasificaciones de *indigenista* o de *regionalista*. Una obra que Cornejo Polar concibe como el resultado de la experiencia biográfica de Arguedas en el mundo andino, pero no concebido, ese mundo andino, como un universo sociocultural aislado sino como una parte de un todo mayor que es el Perú. Es decir, nos hace ver por una parte a la literatura de creación (la obra de Mario Vargas Llosa de manera específica en ese momento) y por otra parte a esta otra literatura, la que le antecede, como sucesos simultáneos.³⁶ En la introducción a *Los universos narrativos de José María Arguedas* dice:

³³ Ver: Cornejo Polar, 2000, pp. 11-15.

³⁴ Uno de los críticos que más profundamente han explicado esta circunstancia es José Antonio Mazzotti, particularmente en el prólogo al *Discurso en loor de la poesía* (Cornejo Polar, 2000, pp. ix-xxxv) y en el prólogo a la *Crítica de la razón heterogénea* (Cornejo Polar, 2013b, pp. 7-71).

³⁵ Ver: Cornejo Polar, 1997, pp. 15-25.

³⁶ Esta defensa y las relaciones que establece Cornejo Polar entre la obra arguediana y la realidad recuerdan el conflicto entre Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal (literatura comprometida vs. literatura esteticista).

El realismo de Arguedas —peculiar, complejo, insólito— [...]. Testigo, actor y víctima de la aventura nacional, inmerso como ninguno en las conflictivas y múltiples pluralidades del país, habitante de hirvientes universos encontrados, José María Arguedas sólo quiere (sólo: nada más y nada menos) que su palabra no sustituya a la realidad del mundo; al contrario, que regrese a su fuente originaria y la ilumine por dentro, ‘desde el germen mismo’ [...]

Con este lenguaje, dos veces real si se quiere, José María Arguedas relata una sobrecogedora y bellísima historia, la historia de nuestra América.³⁷

Esas “pluralidades”, esos “universos encontrados”, son la simiente de los conceptos de *totalidad contradictoria* y de *heterogeneidad*, que más tarde desarrollará, mientras que José María Arguedas representa el arquetipo del peruano que habita dicha condición heterogénea y conflictiva (díganlo si no los diarios insertos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*).

En 1989 se edita *La formación de la tradición literaria en el Perú*. En esta obra, el autor hace un fuerte cuestionamiento a lo que han sido la historiografía y la crítica literarias de Hispanoamérica; señala puntos neurálgicos a resolver en estos campos y delinea lo que serán algunos de los ejes teóricos y metodológicos de su trabajo posterior. Considero que *La formación de la tradición literaria en el Perú* es el engarce entre la gestación de su propuesta teórico-crítica y la concreción de ésta. Resaltan algunos puntos en el texto que son preocupación permanente del pensamiento de Cornejo Polar:

- a) El problema de la historia de la literatura latinoamericana como una disciplina idealista que no responde a las necesidades que plantea la propia literatura, o bien, como un campo de conocimiento desplazado por el inmanentismo, más aún como un modelo al que se concibe ineficiente por el pensamiento posmoderno.

³⁷ Cornejo Polar, 1997, pp. 24-25.

- b) La presencia de un pensamiento positivista erudito que resuelve el problema de la explicación literaria de manera ingenua y mecánica, eliminando toda perspectiva de simultaneidades de tiempos y de formas.
- c) La ausencia de modelos teóricos y metodológicos capaces de abarcar un devenir literario “heteroclítico” con “cruces de tiempos” que convierten la historia en un proceso “denso y complejo”.
- d) La simplificación del problema social mostrado en la literatura a partir de un marxismo que presupone sujetos que simbolizan una clase social de manera estable y siempre coherentes consigo mismos, olvidando que el marxismo es ante todo una “teoría de la historia” y no una “topografía social”.
- e) El hecho de que en el Perú los conflictos de clase se mezclan con otros conflictos de “contenido étnico”.

Podemos sintetizar todo lo anterior en las propias palabras de Cornejo Polar, que además bosquejan la problemática central de su propuesta:

Nuestra historiografía literaria no ha dado casi ningún tratamiento a esta problemática. Su tendencia a comprender el proceso literario como secuencia unilineal, cancelatoria y perfecta le impide captar la coexistencia de sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia, y le dificulta comprender que incluso dentro del sistema hegemónico se producen simultaneidades contradictorias. El espesor de la literatura, la multiplicidad de sus tiempos y la conflictividad de las muchas opciones que se encabalgan en esa historia plural, que son los puntos de mayor relieve de una problemática ciertamente más amplia, quedan fuera de la conciencia de la historia literaria.³⁸

³⁸ Cornejo Polar, 1989, p. 14.

En el cuerpo del libro se hace una revisión a todas las vertientes del quehacer literario para explicar la formación de la tradición literaria peruana, considera tanto a conservadores como a liberales, hispanistas o indigenistas. En particular, es notable que Cornejo Polar se inscriba en el espíritu crítico de Mariátegui y adopte la posición del Amauta en tanto un sujeto de “espíritu indivisible” cuyo planteamiento, trascendiendo los sistemas estilísticos y estructuralistas, se perfila interdisciplinario en el ámbito de las ciencias sociales. Su posición es, al igual que la de Mariátegui, “convicta y confesamente” acusatoria en contra de un sistema crítico ineficiente, ineficaz e ideológicamente parcial.³⁹

En síntesis, y siguiendo la línea trazada por Mazzotti en su reflexión sobre el *pensamiento heterogéneo*, lo que aquí queda expuesto por Cornejo Polar es que los contextos que presentan una problemática de profunda diversidad interna pueden influir en la conformación de las obras literarias de manera que éstas presenten algún o algunos elementos no contemplados en el canon eurocéntrico. A partir de lo anterior podemos decir que Cornejo Polar conforma un esquema de sistemas literarios, teniendo como punto inicial el presupuesto de que existe un sistema de producción literaria canónico (“en español, oficial y profesionalizado”, como dice Mazzotti).⁴⁰ Veamos el esquema propuesto, que en una estructura vertical puede quedar gráficamente en un orden descendente de dominio canónico en esta forma:

³⁹ Ver: Mariátegui, 2002, pp. 206-207.

⁴⁰ Ver: Cornejo Polar, 2013b, p. 10.

Sistema canónico en español (correspondiente a los letrados)
Sistema oral en español (comprende lo popular y lo folclórico)
Sistema oral indígena abarca una multiplicidad de lenguas originarias (en este nivel quedan también la poesía y la narrativa gauchescas, el negrismo y hasta algunas crónicas coloniales).

Sobre este esquema van a descansar los conceptos de *heterogeneidad*, *migrancia* y *totalidad contradictoria*, concebidos por él y utilizados como puntales de su propuesta crítica.

Centrándonos en el concepto de *heterogeneidad discursiva*, considero que son siete los trabajos básicos en los que Antonio Cornejo Polar lo desarrolla de manera explícita, y van de 1980 a 1997 (?). Estos textos son: *El problema nacional en la literatura peruana* (1980), *Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de la literatura latinoamericana* (1982), *La literatura peruana: totalidad contradictoria* (1982), *El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas; voz y letra en el diálogo de Cajamarca* (1991),⁴¹ *Introducción a “Escribir en el aire”* (1993), *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno* (1996), *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas (s/a)*.⁴²

⁴¹ Este trabajo publicado en una primera versión en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (XVII-33, Lima-Pittsburgh, 1991), en una versión posterior se convierte en el capítulo primero de *Escribir en el aire* (1994).

⁴² En *Crítica de la razón heterogénea*, antología de textos realizado por José Antonio Mazzotti (Cornejo Polar, 2013b, p. 155), a propósito de este trabajo se consigna la siguiente nota del

En *El problema nacional en la literatura peruana*, se hace una revisión del papel que la literatura ha jugado en el proceso de construcción identitaria en el Perú. Esta revisión evidencia puntos nodulares para la formulación de una crítica heterogénea con una base histórica, es decir coherente con un devenir del pensamiento en proceso de evolución que va desde un sentido homologador y unitario hasta uno plural y heterogéneo. Es también en este texto donde se evidencia la filiación mariáteguiana de Cornejo Polar. En *El problema nacional en la literatura peruana*, podemos reconocer que la relación establecida por Mariátegui entre la problemática de la unidad nacional como “dualidad de razas, de lengua y de sentimientos”, surgida de la conquista, es causal de una literatura heterogénea. Circunstancia que después será sistematizada teóricamente por Cornejo Polar. Entonces, el problema de la literatura heterogénea no está en el ámbito literario sino en el histórico, como el mismo Mariátegui va a evidenciar, ofreciendo un factor que Cornejo recoge para su causa crítica. Para Mariátegui no hay una organicidad literaria en el Perú, porque no hay una nación orgánicamente integrada.⁴³ A partir de esta afirmación, Cornejo Polar establece que para Mariátegui: *a)* el problema literario es un problema político inscrito en el horizonte de la revolución socialista y no sólo una cuestión académica, *b)* no se preocupa por la tradición literaria ni por el establecimiento de su “corpus”, sino por conocer la actualidad del Perú para comprender su historia y encauzarlo hacia el socialismo, y *c)* la nación está en el futuro, y la literatura nacional sólo vendrá cuando se cancele el colonialismo y se supere el cosmopolitismo.

Las ideas de Mariátegui llevarán a Cornejo Polar a establecer el esquema plural de los sistemas literarios peruanos (arriba presentado) y cuya mayor característica es su simultaneidad. Afirma Cornejo:

original: “Documentos de trabajo remitidos por Juan Zevallos en la red de Estudios Culturales en América Latina, sin aclaración de fecha de producción. Ha pasado un mes de la muerte de Cornejo Polar y puede ser uno de sus últimos escritos. Fecha de recepción: 19 – 07 – 1997”.

⁴³ Ver: Mariátegui, 2007, p. 206.

Al margen de la diversidad diacrónica que permite la periodización del proceso histórico de nuestra literatura, incluyendo las literaturas prehispánicas, existe una diversidad tanto o más significativa que se despliega sobre un mismo eje temporal. Un primer análisis de esta última permite señalar la coexistencia de no menos de tres sistemas: el de la literatura erudita escrita en español, que es la que normalmente ha monopolizado la denominación de literatura peruana, el de la literatura popular en español, y el de literaturas en lenguas nativas, donde prima con toda evidencia la literatura oral quechua. Aunque la provisionalidad tentativa de este esquema es obvia, tanto por la imprecisión de la nomenclatura empleada tanto por la excesiva generalización de sus deslindes, lo cierto es que la tripartición propuesta da razón de las quiebras menos ocultas y discutibles: las que, en trazos gruesos, disgregan el conjunto de la literatura que se produce en el Perú.⁴⁴

Cornejo Polar nos dice, incisivamente, que cada una de estas categorías a su vez implica diferencias, heterogeneidades o transculturaciones internas, lo que haría el esquema mucho más amplio y le obligaría a una nomenclatura de mayor especificidad. Junto al esquema de pluralidad, en este trabajo se proponen dos conceptos más: *espacios de confluencia* y *criollismo*.

En los *espacios de confluencia* encontramos que los sistemas literarios tienen, al ser diversos, procesos y tiempos distintos de evolución, el culto es rápido y se internacionaliza, mientras que el popular es ensimismado, lento y aislante. Pero hay, ocasionalmente, incidencias entre ambos y llegan a concretar procesos de convergencia, es decir encuentro de dos sistemas perfectamente diferenciados. Explica Cornejo Polar:

Sucede que pese a la diferencia estructural y al distinto ritmo histórico de estos sistemas literarios, de donde surge su estatuto autonómico, cabe observar cierta dinámica convergente, por cierto que extraordinariamente conflictiva,

⁴⁴ Cornejo Polar, 2013b, p. 119.

que logra fundar algunos espacios de relación comunicativa entre ellos: comunicación inestable, ambigua y contradictoria, sin duda, pero suficientemente significativa [...].

En todo caso, cuando aquellas condiciones se cumplen, la convergencia aparece mediante la incorporación de uno o más componentes ajenos, de alguna manera correspondientes a los sistemas popular o indígena, dentro del circuito productivo de la literatura erudita. Tal se produce por lo menos en dos movimientos literarios orgánicos: el criollismo, de menor significación, y el indigenismo, mucho más importante y consistente.⁴⁵

Es claro, de acuerdo a lo que más adelante veremos, que los espacios de confluencia, particularmente en el indigenismo peruano, son antesala del proceso *heterogeneidad – transculturación – heterogeneidad*, ya que se da entre dos series totalmente diversas y su confluencia construye otra serie diversa. A diferencia del *criollismo* que es más un proceso de transculturación, donde el sistema mayor (dominante) reconoce como subsidiario al otro y le ofrece elementos para su propia realización. Esto lo explica Cornejo Polar con precisión absoluta:

En el criollismo la convergencia se produce mediante la apertura del sistema de la literatura erudita frente a los estratos inferiores de la sociedad no andina y a la literatura que les corresponde: la literatura popular. Aproximación en mayor o menor grado prejuiciosa y paternalista, sin embargo, la que propone el criollismo se centraba en el estereotipo de una imagen popular no conflictiva y no trasciende el plano referencial: personajes y ambientes populares son evocados con simpatía y hasta con admiración.⁴⁶

⁴⁵ Cornejo Polar, 2013b, pp. 121-122.

⁴⁶ Cornejo Polar, 2013b, p. 123.

No hay duda que este trabajo, anclado en la realidad nacional como factor determinante del sistema literario peruano, es un escorzo preciso de lo que más tarde será el concepto de *heterogeneidad discursiva* plasmado en *Escribir en el aire*.

En “Unidad, pluralidad, totalidad; el corpus de la literatura latinoamericana”, el punto central que aborda Cornejo Polar no dista mucho del trabajo anterior, sino que más bien es llevar ese mismo problema, el de la conformación de un corpus literario hegemónico unitario, a confrontarse con una posibilidad alterna: la de un corpus plural y heterogéneo determinado por el contexto histórico en un escenario más amplio: Latinoamérica. En el caso del Perú, el corpus hegemónico y unitario es el que ha defendido José de la Riva Agüero, mientras que el corpus plural y heterogéneo es el que ha sido apuntado por Mariátegui. Ésta es la perspectiva de Cornejo Polar, la cual jugará el papel de centro rector de su reflexión:

La necesidad de repensar y reformular el *corpus* de la literatura latinoamericana deriva de la certeza de que su delimitación actual obedece, en último término, a una visión oligárquico burguesa de la literatura, visión que ha sido transmutada en base crítica casi axiomática mediante operaciones ideológicas que recién ahora son discernibles como tales. Deriva también de que el desarrollo real de las contradicciones sociales en América Latina permite ensayar otras alternativas que se vinculen con los intereses y las culturas populares.⁴⁷

Cornejo Polar demuestra que un corpus unitario de la literatura se corresponde con una política de exclusión que priva sobre las literaturas nacionales americanas, las que se modelan de acuerdo con el paradigma europeo que se funda sobre la unidad de su materia. Hay en esta operación un matiz ideológico que pretende universalizar el canon cultural dominante, para lo cual anula en los sistemas excluidos toda categoría estética y toda significación social, de la misma manera prescinde de aquellos procesos que inscritos en el canon do-

⁴⁷ Cornejo Polar, 2013b, p. 42.

minante sean motivo de escisión del modelo impuesto desde la burguesía en el poder. A este proceso corresponde también una crítica subsidiaria que sólo concibe corpus unitarios como objetos de conocimiento que son, dice Cornejo Polar, ilegítimos, pues se constituyen a partir de un recorte maniqueo del corpus total, dejando sólo aquello que conviene ideológicamente a los grupos de poder.

A este proceso impositivo, de un corpus excluyente y de una crítica subsidiaria, se opone la propuesta de una reconfiguración del corpus, formulada por Antonio Cornejo Polar, de tal manera que dé cabida a todas las expresiones literarias: cultas, populares, indígenas. También contemplar que cada una de ellas es muy compleja y presenta la misma relación heteroclítica que se produce entre *culto* y *popular*. La crítica, a su vez, deberá experimentar un cambio epistemológico y metodológico basado en la observación con un sustento historiográfico. Si esto sucede, entonces las literaturas “recortadas” por el canon oficial recobrarán su valor estético y su representatividad social, lo que conlleva un impacto no únicamente literario sino de mayor envergadura en el campo de lo histórico y lo cultural, atendiendo al papel de la literatura como un elemento de construcción de la sociedad. Finalmente, como se dijo ya, este trabajo es la extensión de la problemática peruana a los márgenes de la continentalidad latinoamericana, con un elemento añadido y sustantivo: el epistemológico.

En su discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, “La literatura peruana totalidad contradictoria”, pronunciado el 27 de mayo de 1982, Antonio Cornejo Polar, a partir del análisis que en ese momento hacían las ciencias sociales en el Perú del problema nacional, plantea el desfase que tienen la crítica y la historia literarias en ese sentido, con un resultado de aislamiento disciplinario y de retraso frente a la evolución de su propio objeto de estudio. El discurso de Cornejo Polar se encamina por una revisión histórica y conceptual que concibe inicialmente a la literatura peruana como literatura hispánica, para luego contemplarla como literatura mestiza y posteriormente abordar la crisis del modelo unitario. En este último punto reflexiona sobre la incompetencia del modelo crítico para abarcar las manifestaciones literarias populares, incluso aquéllas que se dan dentro del “espacio del sistema literario culto”. Explica Cornejo Polar, abordando el caso del yaraví melgarino:

Pero el yaraví es sólo una muestra, inquietante por cierto, de la inadecuación de la categoría de unidad para dar razón de los momentos literarios que suponen la acción de componentes heteroclíticos incluso dentro del espacio que puede ser asimilado por el sistema de nuestra literatura culta [...]. Por supuesto que esta inadecuación se transforma en impertinencia teórica cuando el objeto de reflexión trata de incluir a la otra literatura peruana, a la estrictamente popular y a la de los grupos étnicos marginados.⁴⁸

Hasta aquí podemos decir que Cornejo Polar reitera enfáticamente la necesidad de romper con el modelo crítico tradicional del nacionalismo del siglo XIX, perpetuado por la burguesía en el poder en el Perú de esos años, para construir un modelo totalizadamente incluyente con sentido historiográfico. Un aspecto me parece novedoso o al menos destacable: poner a los estudios literarios en el Perú —como dijera Ortega y Gasset— “a tiempo con su tiempo”; es decir, a tono con una propuesta de los estudios sociales y humanísticos interdisciplinaria.⁴⁹

La segunda parte del discurso de Cornejo Polar toma un rumbo que me atrevería a decir es ya un trabajo sistematizante de lo que serán los conceptos de *heterogeneidad discursiva* y *totalidades en conflicto*, sin que se pierda el matiz historiográfico que ha tomado Cornejo como derrotero constante. Se remite al trabajo de Mariátegui. Lo retoma como plataforma para edificar su propuesta, le atribuye al amauta el hecho de tratar a la literatura nacional como espacio conflictivo. Vayamos al texto de Cornejo Polar:

Con Mariátegui la problemática de la literatura nacional peruana comienza a ser tratada desde otra perspectiva teórica. Emplea al efecto dos criterios: uno,

⁴⁸ Cornejo Polar, 2013b, pp. 58-59.

⁴⁹ Para mayor claridad de la clasificación de estudios sociales y humanísticos, recomiendo el trabajo de Carlos García Bedoya “Estudios culturales ciencias sociales y ciencias humanas: algunas reflexiones epistemológicas” (2012).

anotado fugazmente, señala el carácter no orgánicamente nacional de la literatura peruana y tiene que ver con el proceso íntegro de nuestra sociedad y nuestra cultura; el otro, referido a la periodización concreta del desarrollo literario, determina la existencia de un campo de contradicciones entre las tendencias colonialistas, cosmopolita y nacional, cuya primacía, en distintos campos, permite una segmentación histórica que no deja de percibir el espesor en el que se sobreponen y combaten, como en la vida social, diversas fuerzas literarias.⁵⁰

Esta explicación que hace al pensamiento crítico-literario de Mariátegui es una declaración de principios de lo que será su propuesta en relación al quehacer crítico de la literatura nacional y latinoamericana. Podemos apreciar cómo en este y en los trabajos anteriores, de manera secuencial, Cornejo Polar va desarrollando con paulatina solidez sus conceptos y el horizonte fenoménico de lo literario a que se aboca. Regresa a las mismas problemáticas y las va complejizando y extendiendo, hasta este punto en que logra una expresión precisa, no sólo en lo que refiere, sino en cómo eso que refiere se proyecta teóricamente.

En el discurso de ingreso a la Academia Peruana de la Lengua, Cornejo Polar expone dos categorías: pluralidad y totalidad. De la pluralidad como categoría literaria afirma: “[...] la pluralidad literaria sería así no más que la reproducción, en un plano específico de la superestructura, del carácter desmembrado de la sociedad peruana”.⁵¹ La categoría de totalidad se apoya en una visión epistemológica althuseriana —lo argumenta el propio autor— en tanto corrección científica de la apreciación empírica,⁵² y no es otra cosa sino considerar que:

⁵⁰ Cornejo Polar, 2013b, p. 59.

⁵¹ Cornejo Polar, 2013b, p. 61.

⁵² “En lo que atañe a la epistemología, se considera que las percepciones empíricas disuelven las imágenes ideológicas pero son insuficientes en términos de conocimiento científico; o si se quiere, para evocar la tesis althuseriana, que la ciencia más rectifica que confirma las evidencias que parecen surgir de los hechos” (Cornejo Polar, 2013b, pp. 62-63).

[...] en lo relativo a la dinámica específica del conocimiento de la literatura, se afirma el carácter transitivo de su instancia explicativa, no porque la literatura carezca de especificidad, que por cierto la tiene, sino porque queda inscrita siempre dentro de procesos más amplios que son los que formalmente permiten su comprensión global; esto es, en sus plasmaciones textuales y en el proceso íntegro de su producción. No está de más señalar que concluido el auge de la crítica inmanentista, se reabre en óptimas condiciones la posibilidad de entender que ese proceso productivo, incluyendo su etapa de recepción, es el verdadero objeto de la disciplina literaria.⁵³

Salta a la vista el sentido hermenéutico que cobra su perspectiva y la filiación posestructuralista al acudir a Louis Althusser. Nos dirá también que la categoría de totalidad aplicada a la diversidad de la literatura peruana sólo es explicable desde la historia. Expresa al respecto:

Todos los grandes acontecimientos, e inclusive algunos menores, repercuten en el cuerpo social íntegro y tejen una tupida malla de reacciones que, supuesta la desarticulación básica, intensifican y hacen más complejas las contradicciones, y son precisamente las contradicciones las que garantizan la existencia y acción necesarias de los términos opuestos que las componen: son, por así decirlo, la naturaleza misma de la totalidad

No sobra recordar, complementariamente, que es virtud del conocimiento científico, y carácter específico de su estatuto epistemológico, integrar las experiencias parciales, independientes en apariencia, para definir la coherencia mayor que la empiria desapercibe y la ideología tergiversa. En el vasto campo de las ciencias humanas y sociales, la historia parece ser la raíz última de esa totalidad hecha de contradicciones.⁵⁴

⁵³ Cornejo Polar, 2013b, p. 63.

⁵⁴ Cornejo Polar, 2013b, p. 65.

Al discurso de integración a la Academia Peruana de la Lengua, en este ámbito del desarrollo de la *heterogeneidad discursiva*, seguirá la que podemos llamar la obra cenital de Antonio Cornejo Polar: *Escribir en el aire*.

En la Introducción de *Escribir en el aire*, su autor hace una revisión de lo que ha sido la crítica literaria de ese momento, y repasa también la problemática latinoamericana de la diversidad, de lo heteroclítico y heterogéneo de su condición social y estética. Se refiere a la situación en la cual los estudios latinoamericanistas de la literatura se hayan “amparados en las ideas post-estructuralistas”, retoma el concepto de *transculturación* de Ortiz y de Rama y el de *hibridación* de Canclini. El ensayo es la conformación “orgánica” de todo su pensamiento (para usar un término propio de él) en un sentido revisionista e historicista (casi autobiografía intelectual). Es en la última parte de la introducción donde aborda la *heterogeneidad* de manera específica y define su corpus de análisis: las literaturas andinas.

Da cuenta del origen de la categoría *heterogeneidad discursiva*, la que sirve en un principio de sus trabajos para “dar razón de los *procesos de producción* de las literaturas en las que se insertaran conflictivamente dos o más universos socioculturales, de manera especial el indigenismo” (83). Estos procesos los evidencia en el esquema: *emisor / discurso-texto / referente / receptor* (teniendo en cuenta la complejidad y fragilidad de cada uno de esos componentes del proceso). Y declara:

En todos los casos me interesaba (y me interesa) la índole excepcionalmente compleja de una literatura (entendida en su sentido más amplio) que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí, tal como se produce, de manera dramáticamente evidente, en el área andina.⁵⁵

Si bien, la literatura es el centro de su trabajo, no sólo es la teoría literaria el andamiaje que lo sostiene, su visión orientada hacia una concepción de lo lite-

⁵⁵ Cornejo Polar, 2013b, p. 84.

rario como formante de la totalidad cultural le obliga a contemplar un espectro teórico interdisciplinario y dinámico, refrendado en la metodología del texto.

El ensayo, cuya columna vertebral es un sistema historiográfico crítico de la literatura peruana que comprende desde el encuentro de Cajamarca⁵⁶ —que él llama *el grado cero* de la interacción entre la oralidad y la escritura o sea de dos unidades culturales heterogéneas— hasta su contemporaneidad, establece tres directrices, núcleos problemáticos, para su quehacer: *discurso, sujeto y representación*.

El discurso comprende desde la “escisión” escritura-oralidad, hasta el bilingüismo y la diglosia o la transcripción de la oralidad a la grafía. El sujeto es estudiado sobre todo en su acepción del *sujeto americano*, es decir, desde los discursos pre-modernos de la Conquista, pasando por el Romanticismo, la Modernidad y el marxismo, siempre bajo el signo de la identidad. La representación se orienta por el sentido de la mimesis como la construcción discursiva de lo real y no como mera repetición, donde la realidad es la “encrucijada” entre lo que es y el modo como el sujeto lo construye en tanto espacio que habita. Cierra la introducción al ensayo con una “declaración de principios que vale mucho la pena citar porque es, al final del día, la expresión del sentido de todo el trabajo acumulado en esta obra, la postura política y la responsabilidad ética e histórica de su autor. Refiriéndose a que el mundo latinoamericano, y el andino de manera muy particular, “son de una violencia extrema y de una naturaleza heteroclítica donde todo se mezcla con todo, y todo a la vez se disuelve en una terrible disgregación”, dice Antonio Cornejo Polar:

Por esto nada tan burdamente pérfido como estetizar —o literaturizar— una realidad minuciosa y radicalmente inhumana. Entonces, sí intento desmiti-

⁵⁶ Sin duda, el acontecimiento de Cajamarca es un parteaguas de la historia andina con repercusiones en todos los sentidos del posterior acontecer de la región. Para mayor información sobre este hecho, ver: Klaren, 2004, pp. 62-64.

ficar al sujeto monolítico, unidimensional y siempre orgulloso de su coherencia consigo mismo, al discurso armonioso de una voz única a la que sólo responden sus ecos y a las representaciones del mundo que lo fuerzan a girar constantemente sobre un mismo eje, y sí en forma paralela quiero reivindicar la profunda heterogeneidad de estas categorías, es porque son literarias, claro está, pero expresan bien nociones y experiencias de vida, y porque con ellas no festejo el caos. Simple y escuetamente, señalo que ahí están, dentro y fuera de nosotros mismos, otras alternativas existenciales, mucho más auténticas y dignas, pero que no valen nada, por supuesto, si individuos y pueblos no las podemos autogestionar en libertad, con justicia en un mundo que sea decorosa morada del hombre.⁵⁷

Ante esta contundencia de las palabras de su autor, no podemos más que puntualizar el carácter que tiene *Escribir en el aire* como una obra angular en el pensamiento latinoamericanista de su tiempo y del nuestro. Ya dijimos de su naturaleza ensayística,⁵⁸ ahora habrá que decir también de su naturaleza política en tanto un documento que no se agota en lo literario, pero que, gracias a la literatura que esclarece, funciona como un factor que impele al cambio social en lo epistemológico y en la manera de comprensión de nuestra latinoamericanidad como colectivos nacionales, como colectivos continentales y como sujetos singulares.

1.4. EL CONCEPTO DE *HETEROGENEIDAD DISCURSIVA*

Antonio Cornejo Polar delimita el concepto de *heterogeneidad discursiva* a partir de los procesos de producción literaria, y lo explica en estos términos:

⁵⁷ Cornejo Polar, 2013b, pp. 91-92.

⁵⁸ Cornejo Polar, 2013b, p. 77.

[...] lo que intenté hacer al observar el funcionamiento de los procesos de producción de las literaturas en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales, desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico o la poesía conversacional, literaturas a las que llamé ‘heterogéneas’; o lo que propone Lienhard bajo la denominación ‘literaturas alternativas’ — en las que, por debajo de su textura ‘occidental’, subyacen formas de conciencia y voces nativas. Las tres vertientes nutren el recién y muy ilustrativo aporte — sobre la ficción y el efecto de oralidad en la literatura transcultural — de Carlos Pacheco.⁵⁹

El concepto formulado por Cornejo Polar alude a un proceso y a la operación de la literatura entre series culturales conflictivas. Para puntualizar el concepto de manera más extensa, acudo a dos especialistas en la obra de Antonio Cornejo Polar.

El primero, Raúl Bueno Chávez, autor de un libro exegético del pensamiento de su maestro: *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. El segundo, Santiago López Maguiña, autor del ensayo “El concepto del discurso heterogéneo en la obra de Antonio Cornejo Polar”.

Raúl Bueno Chávez, primer discípulo de Antonio Cornejo Polar, expone respecto a la *heterogeneidad* una definición muy precisa y clara:

Es una categoría que, lógicamente, precede a transculturización y mestizaje: en efecto, una transculturación comienza a ocurrir cuando se da una situación heterogénea de al menos dos elementos. Pero es también la categoría que les sigue cuando la transculturación no se resuelve en mestizaje, sino en una heterogeneidad reafirmada y más acentuada, o cuando el mestizaje comienza a cuajar como cultura alternativa, añadiendo un elemento tercero a la heterogeneidad inicial.⁶⁰

⁵⁹ Cornejo Polar, 2011, pp. 9-10.

⁶⁰ Bueno, 2004, p. 19. El subrayado es mío.

La comprensión de este concepto —apunta Bueno Chávez— exige tener en cuenta los siguientes factores: *a)* todo proceso de alteridad (otredad), diversidad, pluralidad, totalidad y contacto cultural (zona de contacto) están implicadas en procesos de heterogeneidad; *b)* heterogeneidad, transculturación y mestizaje tienen su propia fenomenología; *c)* la heterogeneidad discursiva es factible en tanto hay heterogeneidad de mundo; *d)* el modelo de los discursos heterogéneos (desde la propuesta crítica de Cornejo) supone en su categoría de producción “un sujeto bicultural o multicultural” que pueda “entender, usar y reproducir los signos de otra cultura, a la vez que los signos propios”.⁶¹

Puede clarificarse este concepto de *heterogeneidad* que propone Cornejo con la fronterización que para el término marca el propio Raúl Bueno Chávez:

El mestizaje cultural como su homólogo, el mestizaje racial, tiende a la creación de un nuevo espécimen dentro de la línea aglutinante, disolvente de las diferencias. Su característica es la solubilidad de los ingredientes, es decir, su capacidad de establecer un *continuum* existencial, sin fisuras aparentes, adscribible [...] a la noción de homogeneidad. De ahí que la epifanía utópica del mestizaje haya sido ese discurso entrópico, homogeneizante e igualador de tensiones internas llamado ‘raza cósmica’.

La heterogeneidad, en cambio, tiende a la individualización de los especímenes en contacto, dentro de la línea alterizante basada en la afirmación de las diferencias. Su característica es la insolubilidad de los elementos en juego, es decir, su capacidad de afirmar la discontinuidad cultural, esto es, de marcar las fisuras que establece la pluricultura.⁶²

Santiago López Maguiña, en su ensayo “El concepto del discurso heterogéneo”, retoma los postulados de Antonio Cornejo Polar contenidos en *Escribir en el aire*, y puntualiza algunos aspectos, permitiendo una compren-

⁶¹ Bueno, 2004, pp. 26-34.

⁶² Bueno, 2004, p. 28.

sión más amplia del concepto de la categoría de *heterogeneidad*. Lo primero que López Maguiña deja establecido es que la oposición entre discurso heterogéneo y discurso homogéneo “es una falsa oposición”, ya que “para el autor de *Escribir en el aire*, todo discurso en la región andina es heterogéneo” ya que acusa la lucha de fuerzas y posiciones culturales y sociales “contrarias y/o contradictorias”.⁶³

Santiago López Maguiña explica la *heterogeneidad* en los discursos andinos de manera coincidente con Raúl Bueno Chávez:

[...] la manifestación simultánea de al menos dos puntos de vista contradictorios y contrarios. Son puntos de vista que ocupan siempre posiciones diferenciales que nunca llegan a amalgamarse. Para Cornejo Polar no es posible el discurso mestizo. Los puntos de vista que se encuentran en él suelen rechazarse. Tienen lugar, por supuesto, aproximaciones, adjudicaciones, incluso alianzas y asimilaciones, pero no uniones. No combinaciones que supriman las oposiciones, las diferencias, para alcanzar un punto de vista único.⁶⁴

Santiago López Maguiña va a distinguir entre las categorías de oralidad y escritura dos formas de aprehensión. La oralidad es una forma de aprehensión que implica a todos los sentidos, “a todas las funciones sensibles del cuerpo”, ya que “en el acto de la comunicación oral participa todo el cuerpo”. La escritura, por su parte, la contempla como “una tecnología que hace poderosos a quienes la poseen”, está al margen de las funciones sensibles del cuerpo, pasó de ser un medio de expresión de la voz, a sustituta de ésta. Independizada de la oralidad, se erige como fetiche.⁶⁵

También distingue entre las categorías de la escritura y lo escrito: “La escritura es la materia en que se hace lo escrito. Lo escrito, en cambio, es

⁶³ López Maguiña en Higgins, 2004, p. 25.

⁶⁴ López Maguiña en Higgins, 2004, p. 25.

⁶⁵ López Maguiña en Higgins, 2004, p. 27.

la forma que toma la escritura”.⁶⁶ En este caso, el libro de Valverde, en el encuentro de Cajamarca, será la máxima expresión de lo escrito.

El último texto de Cornejo Polar que hemos considerado en este ámbito constructivo de la categoría de *heterogeneidad* corresponde a un trabajo en el que el crítico peruano reflexiona sobre los términos de *mestizaje* e *hibridez* a partir de un señalamiento de Roberto Fernández Retamar: “[...] los peligros implícitos en la utilización de categorías provenientes de otros ámbitos a los campos culturales y literarios”.⁶⁷ Y mestizaje e hibridez provienen de la biología. Hay en el texto una insistencia conclusiva por parte de Cornejo Polar con respecto a su gran tema: la diversidad de las literaturas americanas. Del término *mestizaje* puntualiza:

Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes para quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia [...]

Añado que —pese a mi irrestricto respeto por Ángel Rama— la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje.⁶⁸

De la teoría de la hibridez de García Canclini, dice que “tiene una virtud poco reconocida y para mí incuestionable: su inmersión en la historia; lo que permite que así como ‘se entra y sale de la modernidad’, también se pueda —de algún modo— entrar y salir de la hibridez”.⁶⁹

⁶⁶ López Maguiña en Higgins, 2004, p. 27.

⁶⁷ Cornejo Polar, 2013b.

⁶⁸ Cornejo Polar, 2013b, p. 156.

⁶⁹ Cornejo Polar, 2013b, pp. 156-157.

Pero el fragmento que más me interesa en este texto es el que le da punto final y que concierne al aspecto personal del académico y del crítico, y que —tal vez bajo el espíritu arguediano— se perciba como un testamento intelectual (por otra parte de gran vigencia). Antonio Cornejo Polar cierra su texto diciendo:

Declaro que puede haber en mis palabras un exceso de pesimismo. Cuando comencé mi experiencia académica en Estados Unidos lo hice con una ponencia que titulé, robándole las palabras a Vallejo, “Contra el secreto profesional”. Allí mostré mi desengaño frente a un gremio que parecía haber perdido toda capacidad de autocrítica y en el cual se iba imponiendo una permisividad sin duda preocupante. Creo que exageré porque mis ejemplos eran rabiosamente contundentes, pero provenían de pocas fuentes. Ahora no quisiera que mis palabras fueran consideradas como un presagio, sino como un preocupado y cordial señalamiento de lo que pudiera ser el deshilachado y poco honroso final del hispanoamericanismo.⁷⁰

Si atendemos el proceso constructivo de la *razón heterogénea* de Antonio Cornejo Polar con una perspectiva histórica, veremos cómo ésta se va integrando y solidificando en relación directa a la experiencia vital del crítico peruano respecto a su propio quehacer; el mismo devenir de su trabajo es un ejemplo evidente de lo que afirma, como son las series literarias analizadas por él e inscritas en el tiempo y en el espacio singular de Latinoamérica.

No sería correcto cerrar el tema aquí sin aludir a las observaciones controversiales que el crítico italiano Roberto Paoli hace con respecto al concepto categórico de *heterogeneidad*. Paoli afirma que este concepto no es epistemológicamente válido:

⁷⁰ Cornejo Polar, 2013b, p. 161.

[porque] resulta demasiado general e indeterminado (puede aplicarse a muchas otras literaturas y no permite distinguir variantes al interior del indigenismo, y b) porque supone una interpretación de lo indígena como *otredad* incognoscible (lo que contradice la capacidad del hombre de conocer todo lo humano).⁷¹

La respuesta de Antonio Cornejo Polar a Paolí primero da cuenta del señalamiento segundo y posteriormente del primero. Así las respuestas son las siguientes. Respecto a la interpretación de lo indígena, señala:

El escritor indigenista puede conocer profundamente el mundo indígena y puede sentir por él y sus valores una gran devoción, más tal no significa que a través de su ejercicio literario (claramente dependiente de un sistema no indígena) lo exprese ‘desde dentro’, interiormente. En este preciso sentido es que el mundo indígena es *otro*, otro, distinto y ajeno (y no ‘impenetrable’, ni ‘indescifrable’) para quien no es indio. Y el escritor indigenista no es indio ni produce su literatura dentro del sistema socio cultural indígena.⁷²

Y en lo relativo al concepto de *heterogeneidad* aclara:

Es cierto que tal concepto es genérico y que puede aplicarse a otras literaturas. En mis estudios señalo precisamente que las crónicas, la gauchesca, el negrismo y la narrativa de lo real maravilloso se inscriben dentro de él. Me parece extraordinariamente prometedor que fuera de la literatura latinoamericana puedan encontrarse otros casos de heterogeneidad, como sería el de la literatura meridional italiana. Y no dejo de sentir un cierto orgullo al imaginar que un planteamiento crítico fundado en el pensamiento de Mariátegui pueda servir de pauta teórica para esclarecer fenómenos de alcance universales.⁷³

⁷¹ Cornejo Polar, 2013b, p. 119.

⁷² Cornejo Polar, 2013b, pp. 119-120.

⁷³ Cornejo Polar, 2013b, p. 120.

Así, queda establecido un sentido epistemológico del concepto. La construcción de la categoría crítica *heterogeneidad discursiva*, como proceso en sí mismo, es muestra del propio conflicto que denota y, a la vez, su condición categórica el mejor instrumento para su comprensión.

En última instancia el ensayo resulta ser —como afirma Mabel Moraña— una interpelación a la comunidad internacional a propósito del “estatuto” del latinoamericanismo.⁷⁴

1.5. DISCURSO / SUJETO / REPRESENTACIÓN

1.5.1. *Discurso*

Para Antonio Cornejo Polar, el discurso que constituye y se actualiza en las literaturas americanas no es un constructo terminado y estabilizado, sino un incesante proceso de hibridaciones y de heterogeneidades, surgidas a partir de la confrontación entre el habla de las comunidades indígenas ágrafas y la escritura de los españoles. Hablamos de dos horizontes culturales que a través de su expresión lingüística inciden en un espacio cultural nuevo que ellos mismos provocan. Así, vemos que la palabra escrita del libro de Valverde y la palabra hablada de Atahualpa, devienen, en la literatura, en una serie de procesos donde oralidad y escritura se sincretizan, se evocan o se contraponen, acusando a su vez, cada uno, “un tiempo y un ritmo histórico específico”.⁷⁵ Esto lo podemos apreciar con absoluta claridad en obras como *Todas las sangres* de Jose María Arguedas. Expone Cornejo Polar:

En otros términos, los gestos y las palabras de Valverde y Atahualpa no serán parte de la literatura, pero comprometen a su materia misma en el nivel

⁷⁴ Ver: Cornejo Polar, 2011, p. XIV.

⁷⁵ Cornejo Polar, 2011, pp. 11-12.

decisorio que distingue la voz de la letra, con lo que constituyen el origen de una compleja institucionalidad literaria, quebrada desde su mismo soporte material [...].

Esta es la razón por la que concentran la memoria histórico-simbólica de las dos partes del conflicto y reaparecen reproducidas con harta frecuencia en los imaginarios de sus literaturas. A la vez, constituyen algo así como el emblema de una muy pertinaz preocupación latinoamericana: la de la pertinencia (o no) del lenguaje con que se dice a sí misma, que bien puede entenderse como una variante de la obsesión primaria relativa al reconocimiento de una identidad en cuyas fibras más íntimas siempre aparece, como fuerza desestabilizante, pero no necesariamente negativa, la figura del otro.⁷⁶

Encontramos que la literatura latinoamericana (o las literaturas) tienen como punto de origen un problema de carácter metalingüístico consistente en su propia constitución formal y en la expresión de ésta. Cuestión que antecede y determina la referencia y el sentido.

Encontramos que en las crónicas inmediatas a la muerte del Inka, escritas por los españoles, el hecho se reconstruye de acuerdo con factores como la memoria, la ideología o los intereses políticos del enunciante, según nos lo hace ver Antonio Cornejo Polar. Esta reconstrucción obliga a una estilística del discurso que toma tintes de literaturización y ligará la fuerza de la palabra escrita (permanente y estática) al poder conquistatorio que a través de ella decreta la realidad.

Del otro lado, en el discurso indio, la referencia a la muerte de Atahualpa la estudia Cornejo Polar basado en los trabajos de Manuel Burga, particularmente la comparsa del Inca/Capitán y la transformación de los *taquis* que tratan el acontecimiento de la conquista en ritos dramáticos y dancísticos. Ritos que también rehacen el acontecimiento de acuerdo con su propio devenir en tanto las contradicciones surgidas de su pluralidad cul-

⁷⁶ Cornejo Polar, 2011, p. 21.

tural. Apunta Cornejo Polar que en ocasiones esto se resuelve en un sincretismo simbólico a través de la bandera nacional.⁷⁷ Pero lo que aquí deseo resaltar es la naturaleza oral, comunitaria y ritual de este discurso indio; rasgos pervivientes en la literatura folclórica y popular no sólo del Ande sino de Latinoamérica.

Los virreinos de América, a partir de las crónicas, generan un discurso contundentemente heterogéneo en donde se producen fenómenos de confrontación excluyente, de hibridaciones sincréticas o de transculturizaciones modeladoras. En este horizonte encontramos, en la región andina de acuerdo con lo que expone Cornejo Polar, cuatro líneas centrales de discurso: el castellano escrito, el quechuaymara oral, el quechuaymara escrito por autores bilingües que construyen un alfabeto fonético castellanizante para las lenguas andinas ágrafas y un discurso de imbibición sincrética donde el castellano se mezcla profusamente con formas léxicas y sintácticas de las lenguas andinas (y que sin duda alcanzará su mayor grado de desarrollo en la novelística arguediana). Este fenómeno andino en realidad se produce en todas las regiones americanas en mayor o menor grado, siendo la diglosia una de las características culturales de nuestra región continental.

El segundo capítulo de *Escribir en el aire* lo dedica el autor a analizar un fenómeno que se produce contrastante con la heterogeneidad: la intención de hegemonía. El discurso hegemónico es el discurso del mestizaje que procura establecer un clima armónico y unificador donde todas las heterogeneidades se resuelvan logrando un modelo identitario unívoco. Para Cornejo Polar encontramos en Garcilaso de la Vega, el Inka, la primera muestra absoluta de tal intención, y nos lo explica en estos términos:

No es necesario insistir en que la obra íntegra de Garcilaso es un empeñoso y hasta obsesivo trabajo alrededor de su condición mestiza; o mejor aún, una laboriosa semiosis destinada a producir legitimidad de esa condición, per-

⁷⁷ Cornejo Polar, 2011, p. 41.

sonal y socialmente, comenzando por la legitimidad de una escritura —la propia— que se autopropone como articulación armónica de lo variado y mezclado: como una escritura mestiza, en suma.⁷⁸

Si el Inca Garcilaso de la Vega es piedra angular fundacional de un discurso intencionadamente hegemónico, en el siglo XVII, en el siglo XIX Ricardo Palma va a representar la formalización de éste. Cornejo Polar lo reflexiona y explica a partir del cuento “Carta-canta” utilizado por Garcilaso y reelaborado por Palma, donde hay una sustitución del quechua por el castellano y una superioridad del texto escrito sobre la oralidad que refrenda su imbricación con el poder.⁷⁹ Así, concluye el maestro peruano que el discurso hegemónico es una intención sustantiva del siglo XIX. No es difícil visualizar esta necesidad aunada a la intención republicana de construir unidades nacionales, ya sea de carácter liberal o conservador. La explicación de Cornejo Polar centrada en el discurso tiene validez para el esclarecimiento de todo un proceso político y cultural decimonónico en el Perú, y sin duda en toda Latinoamérica. Nos dice Cornejo:

La política del idioma en Palma y en sus inmediatos predecesores (los costumbristas de cuño liberal, algunos más o menos populistas) es sugestivamente equívoca: al recolectar usos populares, o en general coloquiales, para reciclarlos en su propio estilo, casi siempre a manera de citas, los ordenan, alían y domestican, restándoles el exceso que los hace inmanejables, y por ese camino pretenden alcanzar para su propio lenguaje un estatuto nacional como representación adecuada, por abarcadora, de la escritura artística y del habla vulgar —ciertamente, y en más de un sentido, estilizada—. ⁸⁰

⁷⁸ Cornejo Polar, 2011, p. 76.

⁷⁹ Ver: Palma, 1951, pp. 61-65.

⁸⁰ Cornejo Polar, 2011, p. 92.

Cornejo Polar determina que el discurso de Palma, de proyección nacional, no se limita a resolver un asunto de literaridad, sino que “acodado” en el “habla de los indios” y en la Academia, lo que va a generar un modelo de lengua nacional. Modelo de lengua que va a operar sobre toda alteridad heterogénea buscando conducirla al paradigma central mestizo. Se explica en *Escribir en el aire* la manera como se evidencia la consolidación y publicación de este modelo de lengua nacional en las *proclamas* y *arengas* republicanas, sobre todo porque su escenario natural son las esferas públicas y su vehículo la oratoria. En este sentido Cornejo concibe a la *lengua nacional* como un instrumento fundante de las nacientes repúblicas. La proyección literaria de este modelo hegemónico va a prevalecer en los autores del realismo y hasta los modernistas.

Pero este modelo nacional hegemónico se va a ver quebrantado, los modelos literarios modernistas no responden ya a una nueva inquietud expresiva que aflora en autores como César Vallejo y que es reflexionada y puesta sobre la mesa de la literatura peruana por José Carlos Mariátegui. Cornejo Polar expone al respecto:

De alguna manera la reinserción de la lengua literaria en la lengua común, con la consiguiente ruptura del marco de las convenciones lingüístico-literarias previamente institucionalizadas, es lo que permite ejercer la experimentación literaria en un espacio excepcionalmente abierto: a partir de aquí cabe construir diversas opciones, desde el hermetismo de un sector de la vanguardia hasta el no-estilo de algunos indigenistas, aunque como es claro la misma renovación reconfigurará más o menos pronto ámbitos literarios con sus propias convenciones. Quiero decir que la inmersión en la lengua común no implica necesariamente una nueva poética específica pero que sí parece ser la condición que hace posible el surgimiento de varias otras alternativas.⁸¹

⁸¹ Cornejo Polar, 2011, p. 136.

Podemos trazar una línea diacrónica de la construcción del discurso en el fenómeno lingüístico literario andino desde la conceptualización e historicidad que de él establece Antonio Cornejo Polar, desde la Colonia hasta la Vanguardia, dando por resultado tres momentos nodulares: *heterogeneidad colonial-hegemonización republicana-heterogeneidad vanguardista / indigenista*. El punto culminante de este proceso lo constituye el trabajo literario de José María Arguedas, que va a personalizar, en su biografía y en su escritura, el sentido heterogéneo del discurso andino.

Arguedas va a generar un discurso de imbibición entre el quechua y el castellano, producto no de una artificialidad formal, sino de una problemática comunicativa y estética que tiene su origen en el conflicto identitario que vive él, y que resuelve en esta famosa frase: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”. Y añade: “deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido”.⁸²

Vemos en estas palabras, del autor de *Todas las sangres*, la síntesis del conflicto discursivo andino, resuelto no en un mestizaje sino en una simultaneidad discursiva. Para profundizar en este punto voy a remitirme a un texto publicado en 1950, en la revista *Mar del Sur* por Arguedas, me refiero a “La novela y la expresión literaria en el Perú”. En este texto plantea su autor el dilema de elegir un idioma para referir el mundo quechua andino, así lo expresa Arguedas: “¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos, en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble.”⁸³ La experiencia escritural de Arguedas refiriendo aquel mundo andino lo lleva a la necesidad de seguir el proceso discursivo que los propios andinos experimentan, imbi-

⁸² Arguedas, 2004, p. 586.

⁸³ Arguedas, 2004, p. 179.

bición y revivificación de un discurso transculturizado, híbrido y finalmente heterogéneo. Expone Arguedas en el mismo texto:

¿Es que soy acaso partidario de la “indigenización” del castellano? No. Mas existe un caso, un caso real en que el hombre de esas regiones, sintiéndose extraño ante el castellano heredado, se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio.⁸⁴

No podemos obviar el proceso de Arguedas cuando nos referimos a la reflexión que sobre el discurso literario peruano y especialmente andino hace Antonio Cornejo Polar, ya que Arguedas es, junto con Mariátegui, un referente sustantivo para su pensamiento crítico y la concepción de la categoría de heterogeneidad. En *Escribir en el aire*, Cornejo Polar cita un fragmento del capítulo VI de *Los ríos profundos*, precisamente aquel en el cual, Ernesto, el protagonista principal de la novela y alter ego de Arguedas, escribe una carta por petición de Markask’a, allí surge esta pregunta: “¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?”⁸⁵ Vuelve así a aparecer, en otro tiempo pero en el mismo horizonte discursivo, la dualidad escritura-oralidad. Sin embargo hay algo de gran interés que explica Cornejo Polar, la recepción por parte de un lector letrado, de un texto quechua, lo cual invierte los papeles en esta circunstancia problemática de lenguas y discursos, extrapoladas la posiciones del indio al lector. Expone Cornejo:

Por supuesto es importante la aparición del tema, en realidad de la aporía, de escribir para quienes no saben leer y tal vez tampoco hablan español, como lo es, asimismo, que explícitamente se establezca que la vía natural para comunicarse con las muchachas indias sería el canto. Se decide sin em-

⁸⁴ Arguedas, 2004, p. 179.

⁸⁵ Ver: Arguedas, 1981, pp. 72-97.

bargo por la escritura en quechua, luego de una frase ambigua (¿si pudiera empezarse?) que tanto puede referirse a comenzar a escribir en quechua cuanto a iniciar el proceso mediante el cual las niñas indias fueran capaces de leer. Irónicamente los lectores de la novela repiten, pero a la inversa, las limitaciones de aquellas; por eso, el narrador sólo deja un renglón de la carta en quechua (que el lector ‘normal’ no entiende).⁸⁶

Esto nos lleva a considerar que incluso en nuestra actualidad, ante un objeto como las novelas arguedianas, vivimos la situación dada entre Atahualpa y Valverde, con sus matices necesarios pero esencialmente el mismo conflicto, pues el narrador impone en el texto un discurso y una lengua, evidenciando al lector “normal” su estado de indefensión, discursivamente hablando.

No queda duda de que el discurso arguediano es, para Cornejo Polar, el símbolo de la heterogeneidad que en este renglón vive la sociedad y la literatura peruana desde la conquista hasta nuestros días, y que el autor de *Todas las sangres* va a encarar de manera ejemplar al sustituir el mestizaje excluyente de Palma por la simultaneidad incluyente de discursos, etnias y tiempos históricos. Refiriéndose a la crítica que desde la incomprensión hacen a la obra arguediana escritores como Cortázar, Carpentier y Fuentes; Cornejo Polar, en *Los universos narrativos de José María Arguedas*, afirma:

[...] la narrativa de Arguedas es, según propia confesión, una ‘pelea verdaderamente infernal con la lengua’, en verdad un sostenido y ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no disfrace la insólita realidad que pretende representar y realice, con la misma autenticidad, el milagro de la comunicación intercultural.

Julio Cortázar, luchador también contra el ‘lenguaje empuetecido’ de la literatura acartonada, no vio que Arguedas alcanzaba realizaciones extraordinarias dentro de una situación esencialmente compleja, confusa y quebradiza: el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax

⁸⁶ Cornejo Polar, 2011, pp. 176-177.

de un estado común a toda Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia. ‘Esta experiencia es ejemplar —decía Ángel Rama—, sobre todo porque es la más difícil que ha intentado un novelista en América’.⁸⁷

Visto bajo este marco reflexivo de Antonio Cornejo Polar, el discurso literario y cultural de Hispanoamérica es un entramado de simultaneidades e hibridaciones, dinámico e inacabable, es el flujo de todas las sangres y de los ríos profundos que constituyen nuestra expresión. Nunca factible de ser conceptualizado bajo una perspectiva unívoca y unificadora.

1.5.2. *Sujeto*

Antonio Cornejo Polar concibe al *sujeto* americano como un ente que se opone a la concepción romántica de una “totalidad internamente coherente”. Lo encuentra “complejo, disperso y múltiple”.⁸⁸ Al igual que con el discurso, el maestro peruano remite a un conflicto, en este caso el que suscita el debate (jurídico-teológico) sobre la condición del indio. En su ensayo sobre la heterogeneidad lo explica puntualmente:

Me refiero a la discusión teológico-jurídica sobre la condición del indio, cuyas bases son medievales, discusión en la que lejanos y algo estrafalarios eruditos, flanqueados por Aristóteles y los Padres de la Iglesia, concedían o negaban la condición humana a los seres de las Indias [...]. No tengo prueba irrefutable, por cierto, pero sospecho que el obsesivo auscultamiento de la identidad americana tiene mucho que ver con ese debate cuyo contexto no era tanto el remoto espacio español donde se esgrimían los argumentos, cuanto la englobante condición colonial de las Indias, condición que destrozaba al sujeto

⁸⁷ Cornejo Polar, 1997, p. 16.

⁸⁸ Cornejo Polar, 2011, p. 12.

y pervertía todas las relaciones (consigo mismo, con sus semejantes, con los nuevos señores, con el mundo, con los dioses, con su destino y sus deseos).⁸⁹

Este sujeto a que refiere Cornejo Polar, el sujeto americano, es ante todo el sujeto colonizado. En nuestro imaginario podemos representarlo como el resultado, una vez más, de lo que significó el “encuentro de Cajamarca”, con la circunstancia de que para este imaginario pesa mayormente la figura derrotada de Atahualpa que la victoriosa de Pizarro, como las mismas crónicas indígenas y coloniales lo demuestran, al igual que las representaciones artísticas, para ejemplo basta la obra pictórica *Los funerales de Atahualpa* (1867) del pintor Luis Montero.

En *Escribir en el aire*, Antonio Cornejo Polar se refiere a la crónica de Garcilaso de la Vega como una “voz disidente”, nos hace ver el texto del *Inka* no sólo como un registro de los hechos de Cajamarca, sino como un intencionado acto de interpretación en el cual el propio Garcilaso intenta decirse identitariamente a sí mismo, mostrándose como un instrumento a la vez que como un ejemplo de armonioso mestizaje. Esto nos permite decir que Garcilaso de la Vega, el Inka, es un icono del sujeto americano primero. El que resulta del proceso cajamarquino, visto el hecho como símbolo de todo el avatar conquistatorio americano. Escribe Cornejo:

Es notablemente significativo que el proyecto vivencial e ideológico del mestizo Garcilaso tenga que diluir al máximo la presencia de la escritura en este episodio para poder imaginar una alternativa de conciliación entre el orden andino y el español; y es algo paradójico, de otro lado, porque finalmente ese ideal de armonía lo tratará de alcanzar él mismo a través de su espléndida escritura, una escritura que se propone como vínculo entre la voz y la letra y como traducción del quechua al español.⁹⁰

⁸⁹ Cornejo Polar, 2011, p. 12.

⁹⁰ Cornejo Polar, 2011, p. 34.

El mestizaje de Garcilaso, que se deduce del texto de Cornejo Polar, y que la historia confirma, es un proceso conflictivo de heterogeneidad en lucha por convertirse en transculturación conciliadora. Rasgo fundamental de la identidad americana hasta la actualidad. La primera impresión de los indios en relación con los españoles es de divinización, entre otras cosas, nos dicen Guamán Poma de Ayala en sus *Corónicas* y Tittu Cussi en su *Ynstrucción*, porque hablan con objetos inertes (banderas y escritos). Esta conversión de los europeos en virakochas, al derrumbarse, presentándolos ante los indios como simples mortales, apertura las relaciones de mestizaje que en las generaciones étnicas resultantes encarna el conflicto de la identidad heterogénea. Lo mismo se observa en otros espacios como el de la conquista de los aztecas.

Cornejo Polar, desde las discursividad, define la circunstancia de este sujeto protagónico de las crónicas, ya sea como enunciante o como referente, y nos dice:

En el fondo, en este debate de la voz y la letra, tal vez no se trate de otra cosa que de la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento o de plenitud.⁹¹

Para Cornejo Polar, al margen del sentido historiográfico de los *Comentarios reales*, el texto evidencia la “autoconstrucción” que enuncia y protagoniza, y añade el maestro peruano que se llega un punto en que el texto se convierte en autobiográfico. Nos hace notar la diversidad de “posiciones discursivas” que toma Garcilaso, “al margen —acota el crítico— de los varios nombres que fue usando a lo largo de su vida”. Si seguimos la categorización que nos ofrece el ensayo de Cornejo Polar, tenemos que Garcilaso habla en calidad de “servidor fiel de su majestad; como mestizo doblemente

⁹¹ Cornejo Polar, 2011, p. 74.

noble; simple mestizo; Inka o indio”.⁹² Esta multivalencia de personalidades enunciativas de Garcilaso obedecen naturalmente a la inestabilidad, a la indefinición conclusiva, de su identidad; la que él mismo percibe para sí y que lo lleva, de acuerdo a los diversos momentos de su biografía, a transitar de nombre en nombre y de voz en voz (recuerda al *señor barroco* lezamiano). Podemos cerrar el “tema” de la identidad garcilasista atendiendo a la conclusión que hace Cornejo Polar y la resemantización de los términos de *indio* e *inca* que propone para éste. Explica: “Me parece claro, sin embargo, que ‘indio’ e ‘inca’ funcionan casi como hipérboles de la extrañeza del ser mestizo, pero de un código siempre ambiguo que a veces delata modestia y a veces soberbia.”⁹³ Como podemos ver, el sujeto colonial que presenta *Escribir en el aire*, a partir de su icono, el Inka Garcilaso de la Vega, es correspondiente en su heterogeneidad identitaria al discurso en que se nombra, en que se construye y que él mismo estructura. El mestizaje no es el sincretismo que buscará el nacionalismo posterior, sino la validación en que se empeña, para sí mismo, un sujeto surgido entre, y desde, dos series culturales excluyentes. Por una parte colonizado y por la otra colonizador, luchando por rescatar una personalidad nulificada en la imposición conquistatoria y a la vez reclamando un linaje español. La biografía de la identidad garcilasista es la historia de la identidad hispanoamericana en sus primeros tres siglos de existencia. No es gratuito, por tanto, que Antonio Cornejo Polar tipifique a Garcilaso como *armonía desgarrada*.

En la etapa histórica independentista, el sujeto que podemos identificar en el texto de *Escribir en el aire* es un sujeto ontológicamente ligado al sentido nacionalista del país, donde el colectivo establece las directrices identitarias del individuo. Desde luego que por *colectivo* no debe entenderse la totalidad de los grupos étnicos ni de las clases sociales, sino sólo el grupo que corresponde al nuevo modelo de mestizaje unificador, reduccionista de

⁹² Cornejo Polar, 2011, p. 78.

⁹³ Cornejo Polar, 2011, p. 78.

las diferencias y de obligada exclusión de “lo diverso”, que se encarna simbólicamente en los caudillos de la gesta de emancipación. Uno de los textos de mayor expresión de este sujeto lo vamos a encontrar en las *proclamas* independentistas. Antonio Cornejo Polar analiza y registra las que considera las principales *proclamas*, las que —nos dice el maestro— no dejan de tener tintes colonialistas. Vemos cómo el héroe nacional, el paladín de la libertad de los países, viene a ocupar el lugar modélico que, desde el medioevo y hasta la “independencia española”, ocupara la figura de Cristo como modelo de vida y perfección. Inalcanzable, ciertamente, pero de inexorable imitación si se quiere alcanzar la gracia de su bondad. En el caso del héroe, su destino está señalado por Dios y los ciudadanos sólo alcanzarán la calidad de patriotas si imitan en espíritu y obra al héroe. Tomo la cita que Cornejo Polar incluye para ejemplificar la *arenga* que José Domingo Choquehuanca dedica a Simón Bolívar, arenga que por otro lado, advierte Cornejo, evidencia la fragilidad de su intención hegemónica al intentar articular elementos históricos, ideológicos y míticos con el sedal bíblico de Dios y la Providencia, a la vez que la inexorable mención andina al sol. No es objeto de nuestro estudio el análisis simbólico de la proclama en su totalidad, sino sólo mostrar al sujeto heroico, modélico y aglutinador que se desprende del texto y que indudablemente se refiere a Simón Bolívar. Veamos el texto:

Quiso Dios formar de salvajes un gran imperio: creó a Manco Cápac, pecó su raza, y lanzó a Pizarro. Después de tres siglos de expiación ha tenido piedad de la América y os ha creado a Vos. Sois, pues, el hombre de un designio providencial: nada de lo hecho atrás se parece a lo que habéis hecho; y para que alguno pueda imitaros, será preciso que haya un mundo por libertar... Habéis fundado cinco Repúblicas, que en el inmenso desarrollo a que están llamadas, elevarán vuestra estatura donde ninguna ha llegado. Con los siglos crecerá vuestra gloria, como crece la sombra cuando el sol declina.⁹⁴

⁹⁴ Cornejo Polar, 2011, p. 97.

Este sujeto heroico y mitificado se va a convertir en un referente ideal del nacionalismo artificialmente unificador, mientras que el sujeto común, el de todos los días, se va a debatir en la incertidumbre de una identidad que le obliga a cuadrar en un modelo que por demás le queda descuadrado.

En paralelo a las *arengas*, la novela decimonónica también se va a ocupar del proceso histórico identitario de las nuevas repúblicas y de los nuevos ciudadanos americanos. El nacionalismo es asunto de primer orden de esta novelística desde una visión social y en no pocas ocasiones la familia funciona como “alegoría de la nación”, según explica Cornejo Polar:

Es probable que como núcleo social básico. Con un contenido al menos en principio fuertemente homogeneizador, la familia sea percibida en una relación metonímica (y a veces metafórica) con la nación; si se quiere, que sea la familia la micro-institución social que más se presta para alegorizar la macro-problemática de la nación.⁹⁵

Cornejo Polar ve en la novela un medio por el cual, inscribiéndose en la modernidad que otorga el propio género literario, se reduce el problema nacional de su dimensión pública y política a una dimensión privada en lo familiar, como si nación y familia pudieran ser homologadas en sus problemáticas. Por otro lado, señala el crítico, la novela es por excelencia el género más alejado de la oralidad y por tanto representa de manera mayor el proceso de escritura como emblema de modernidad cultural. Lo que va a implicar que el proceso alfabetizador debe ir aparejado al de la construcción de un sujeto nacional moderno. Un ejemplo que de ello ofrece Cornejo es la novela de Clorinda Matto de Turner *Aves sin nido*, donde la familia Marín, al adoptar a los huérfanos del matrimonio Yupanqui, los “educa” y así les otorga la personalidad exigida por los modelos sociales de la nueva nación. En este sentido y en referencia a esta novela, vemos claramente una relación

⁹⁵ Cornejo Polar, 2011, p. 101.

profunda entre familia y razas, en este caso los Marín (mistis) y los Yupanqui (indios), dice Cornejo Polar:

Como en *Aves sin nido* la perspectiva educativa es recurrente, la función reproductora de la familia se expande más allá de la procreación de los hijos y se convierte en un dispositivo mucho más extenso. En realidad la familia es la gran máquina reproductora de los comportamientos y valores socialmente aceptados o —si se quiere— la argamasa ideológica que permite el buen funcionamiento de la sociedad dentro de un orden determinado. Naturalmente los hijos son el engranaje de este mecanismo. La transformación de los Yupanqui en Marín demuestra la eficiencia de este proceso, pero a la vez tiene el significado que acaba de mencionarse: sólo gracias a ellas los Marín cumplen su función como familia y por consiguiente adquieren valor como reproductores del sistema social. Es, sin duda, una notable paradoja de la novela. Cabe preguntarse, entonces, si de la misma manera que la adopción de las muchachas indias puede leerse como una alegoría de la homogeneización del país, el otro hecho —la defectividad de los Marín como familia si no se hubiera producido la adopción— podría interpretarse de manera homóloga; esto es, como representación simbólica de la urgencia del sector social que representan de asumir un cierto compromiso con otros grupos para poder realizar su propio proyecto social.⁹⁶

Así, vemos que el proyecto nacional centralizador y hegemónico es ante todo un proceso de asimilación de lo múltiple en lo único, de lo diverso en lo singular. Proceso que alcanza no sólo la identidad del sujeto en tanto un sentido político de nación, sino también de culturalidad, de moral, de idealidad del futuro.

Ante este marco de identidad y literaturización nacional, se levanta un proceso de modernización que a diferencia del modelo republicano del

⁹⁶ Cornejo Polar, 2011, p. 111.

siglo XIX, eurocéntrico y hasta colonialista (como se pudo ver ya en las *arengas*), en el siglo XX se produce un movimiento al que Cornejo Polar denomina *modernidad de raíz andina*, que tiene a su mayor ideólogo en José Carlos Mariátegui y su máxima expresión en la novela indigenista.

Antonio Cornejo Polar resalta la problemática que ocupa al pensamiento mariateguiano, consistente en “encontrar una articulación valedera entre el indigenismo y el socialismo”. Esta relación conlleva —puntualiza Cornejo— otras relaciones como las que se dan entre modernidad y tradición o entre universalismo y nacionalismo. En particular el problema nacional peruano que se señala desde el pensamiento de Mariátegui en *Escribir en el aire* es el modelo de orden social imperante en este país:

Mariátegui también cree que el problema nacional reside en lo esencial en la persistencia de un orden social que desemboca en la servidumbre indígena y afirma fervorosamente la necesidad de acabar con esta situación atroz e injusta, pero su análisis, basado en un marxismo excepcionalmente abierto, propone una interpretación de la historia en la que asume —a la vez, y en primer término— los requerimientos de la tradición y los de la modernidad.⁹⁷

El sujeto que podemos vislumbrar desde la propuesta de Mariátegui, como sujeto peruano, es el resultado de una sociedad que reconoce su origen en el “comunismo” primitivo incaico y que por medio del socialismo supera el feudalismo colonial que pervive durante la república decimonónica e incluso hasta el siglo XX. Y aunque como nos dice Cornejo Polar es imposible sostener la tesis de un comunismo incaico, la propuesta de Mariátegui es altamente eficaz al analizar y proponer acciones para resolver el problema nacional peruano. El juicio que hace Cornejo Polar de este pensamiento de José Carlos Mariátegui lo ubica en un proceso de hibridación entre la tradición y la modernidad, en un proceso histórico de construcción nacional.

⁹⁷ Cornejo Polar, 2011, p. 157.

Acota el autor de *Escribir en el aire* que a diferencia del indigenismo “duro” que presupone el futuro nacional del Perú como un desarrollo de lo indígena lo más aséptico posible respecto a elementos externos de contaminación, Mariátegui concibe que todo elemento que provenga del exterior, sin importar su origen, que se “injerte en el viejo tronco de la tradición nacional lo hace reverdecer”.⁹⁸ Derivado de estos principios podemos formular que el sujeto mariateguiano es ante todo un sujeto histórico. El argumento de esta afirmación lo podemos encontrar en la interpretación que hace Cornejo Polar de la visión de la historia de Mariátegui, formulada en estos términos:

Por lo demás, el que Mariátegui no definiera la identidad nacional como algo ya hecho, y ni siquiera como una imagen unívoca del futuro, sino más bien como el resultado de un proceso histórico que él lo imagina en camino —pero camino propio, nacional— al socialismo, determina que sea uno de los pocos pensadores de la época, y hasta tal vez el único que no concibe el tema de la identidad más que a través de la historia, lo que implica, de una parte, que la identidad no es tanto un ser como un hacerse, suponiendo de entrada, entonces, que su consistencia es fluctuante y mudable, y —por otra— que su definición hacia el futuro, aunque enmarcada dentro del socialismo, queda abierta a varias alternativas. [...] lo que hace Mariátegui es abrir el espacio de esa identidad futura para que sea la propia historia la que configure allí una nueva —pero no inmutable ni última— identidad nacional. De esta manera, no es el intelectual el que define a la nación; es la nación la que, mediante la historia, va definiéndose a sí misma.⁹⁹

Es evidente que las ideas de Mariátegui también denotan, como más tarde las de Cornejo Polar, una identidad múltiple, de paralelismos y cruces, de heterogeneidades y transculturizaciones o hibridaciones. Es decir,

⁹⁸ Cornejo Polar, 2011, p. 159.

⁹⁹ Cornejo Polar, 2011, p. 160.

de sujetos identitariamente dinámicos con un fuerte rasgo de originalidad étnica o cultural, que se fortalece y evoluciona al contacto de las otredades. Insisto, un sujeto histórico que va a oponerse al sujeto mestizo de la colonia y de la emancipación, históricamente estáticos y ejemplarmente modélicos en correspondencia con sociedades que se visualizan como un anhelo: ideales y utópicas. Éste, por el contrario, encuentra su sentido de identidad en su propio devenir dentro del acontecer nacional.

Desde la novela indigenista, de acuerdo con el estudio de Cornejo Polar, podemos decir que tenemos la definición de tres sujetos: los indios, el misti o cholo que va a irrumpir en el mundo andino con su carga de modernidad y el narrador (alter ego del autor) que construye al indio desde la ajenidad (desde luego, como advierte Cornejo Polar, dejando a José María Arguedas al margen de esta consideración por la complejidad que presenta su obra). Con Arguedas vamos a encontrar un nuevo sujeto: el indio migrante.

Podemos incluso hablar del lector y explicar estos sujetos desde un cruce de series culturales operadas en el texto a través de los diversos niveles discursivos y narratológicos que intervienen en éste. Al menos, en su catalogación más gruesa, encontramos la serie cultural del autor y del lector y la serie cultural del mundo referenciado, porque la novela indigenista se escribe y se lee en un contexto cultural distinto al del mundo indígena que se referencia en ella. Por tanto, el texto indigenista puede ser considerado en sí mismo y en el proceso estético y social en que se inscribe como una alegoría de la heterogeneidad que predomina en el mundo andino, entre otros aspectos en cuanto a los sujetos que lo habitan y que se ven convertidos, en esta novelística, en personajes literarios. Todo ello nos presenta a los sujetos a través de su habla; el sujeto es en la medida de su lenguaje y cada serie cultural se evidencia en un habla específica. El sujeto es él y su circunstancia, es decir, su historicidad. Hay que insistir que el sujeto indio de la novelística indigenista y sobre todo neoindigenista —Ciro Alegría y José María Arguedas, principalmente— es un sujeto transformado, en rumbo a una modernidad que acontece al romper, por sí mismo, el estado de servilismo medieval andino en que se encuentra sumido. Quizá el ícono, por antonomasia, de este

sujeto sea Demetrio Rendón Wilka. Y por otra parte, la figura del propio Arguedas que en su acto narrativo se convierte en la figura del sujeto construido identitariamente en la pluralidad peruana de *todas las sangres*.

Vistos en el plano de la diacronía, los sujetos que Antonio Cornejo Polar detecta en la literatura peruana del virreinato al neoindigenismo son, a más de personajes literarios, símbolos genotípicos de la cultura y de las razas de un país en acción constructiva de su futuro, como lo afirma José Carlos Mariátegui desde su intento de fusión entre los elementos originarios con el socialismo, en actitud de apertura a la universalidad moderna y que lo reafirma José María Arguedas —según lo señala Cornejo Polar en su ensayo sobre la heterogeneidad— en el texto de su último diario, donde se refiere al Perú como un estado de ebullición donde se conjuntan “todas las clases de hombres y naturalezas” en una lucha de emancipación para que todo hombre liberado pueda vivir a plenitud “todas las patrias” que coviven en el Perú.¹⁰⁰

1.5.3. *Representación*

La representación literaria de la realidad del Perú, vista desde *Escribir en el aire*, responde a la propia realidad histórica y su lucha por definir una identidad del sujeto (individual y colectivo), de las naciones y de la expresión. Inventarse o al menos validarse desde un discurso vindicatorio. Por esa razón es que en un primer momento tenemos que atender la diversidad entre oralidad y escritura, no ya como materialidad discursiva, sino como representantes de dos visiones de mundo que van a significar a la realidad de manera diversa.

El primer hecho que se registra es el ya citado ampliamente *encuentro de Cajamarca*, las crónicas de los testigos “presenciales”, advierte Cornejo Polar, “no son las más confiables” debido a la dificultad de percepción que éstos tienen del mundo andino y de la intermediación de un intérprete que no

¹⁰⁰ Ver: Cornejo Polar, 2011, p. 182.

garantiza ser mediador eficaz. Y las crónicas posteriores harán efectivo “un proceso de estilización no siempre ingenuo”. Afirma Cornejo Polar:

En este caso, además, se trata de un diálogo bilingüe, intermediado en efecto por uno de esos intérpretes, y en cuya transcripción, para hacer más confusas las cosas, la realidad podría aparecer mezclada con estereotipos dialogales de la historiografía clásica o de las novelas de caballería, aunque intuyo que estas interferencias, y las del romancero, se acentúan más bien con el correr de los años.¹⁰¹

Es decir que las crónicas de los conquistadores no sólo son una narración subjetiva del hecho sino a la vez una construcción donde inciden todos los elementos medievales y renacentistas que conforman el horizonte ideológico de éstos.

En las expresiones indias, la representación adquiere matices de ritualidad en la danza y en los *taquis*, como ya se vio en referencias al discurso. El hecho de Cajamarca se va adaptando a los tiempos y espacios de representación, al grado que, nos dice Cornejo Polar, la historia no es concluyente sino que está “abierta” a variantes que pueden posibilitar desenlaces múltiples. Estas comparsas “renuevan” más que “evocar” la historia. Escribe Cornejo Polar al respecto:

En los movimientos de la danza y en la larga fiesta colectiva en la que se inscribe, la narración histórica de las crónicas parece extraviarse, como disuelta en otra materia (no la escritura sino el ritmo de los cuerpos) y en otros espacios (no el privado que es propio de la escritura sino el público de las calles y las plazas). En esas condiciones, y por cierto a partir de otra racionalidad cultural, la linealidad, parcelación y finitud de la historia escrita al modo de Occidente, carece de sentido. La historia que cuenta la comparsa no la falsifica: la sustituye por otra, diversa, que tiene desde su propia legitimidad

¹⁰¹ Cornejo Polar, 2011, p. 23.

hasta sus condicionantes formales distintivos. Para decirlo en grueso: no es lo mismo escribir la historia que bailarla.¹⁰²

Estamos con dos representaciones que no sólo difieren en cuanto a su intención validatoria, también a la construcción de su referencia, pero ninguna de las dos pretende ser veracidad efectiva sino construcción que responda a principios de visión de mundo y a intereses personales o colectivos. De tal manera que la representación es la reducción del hecho a un prejuicio de recepción. Voy a parafrasear un largo párrafo de *Escribir en el aire* que de manera concluyente explica estos procesos de representación en el virreinato del Perú, en sus dos vertientes culturales: la hispana y la andina. Cornejo Polar advierte que tanto la representación oral como la escrita no deben ser consideradas en cuanto a la “fidelidad” con que refiere o representa el hecho, sino como expresión de la conciencia colectiva. Respecto al *wanka* que relata la muerte del Inka, Cornejo afirma que mientras la crónica escrita repite hechos que se consideran aleccionadores o sugestivos, el *wanka* de manera “paradigmática” recoge siempre “situaciones trágicas nuevas” y “nuevas expectativas”, por lo que: “En algún sentido, la fidelidad del *wanka* tiene que ver —a través de la historia de la muerte de Atahualpa— con toda la historia del pueblo quechua. De aquí su larga y poderosa pervivencia de siglos.¹⁰³ Así, la crónica del conquistador pretende estatizar el hecho y circunscribirlo a un momento específico y a una ideología propia, mientras que la expresión india lo flexibiliza al grado de hacer que en tal hecho se inserte toda la historia de la nación andina en todas sus variables.

De manera contraria, y tal como sucede con el discurso, la representación de los textos de la hegemonía, desde el Inca Garcilaso de la Vega hasta Ricardo Palma, el sentido de la representación sigue el sentido del mestizaje, que es como dice Cornejo Polar, a partir de la dedicatoria que for-

¹⁰² Cornejo Polar, 2011, p. 43.

¹⁰³ Cornejo Polar, 2011, p. 59.

mula Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*, un sentido de inclusión. Cornejo Polar resalta de este texto de Garcilaso las siguientes líneas: “A los indios, mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo imperio del Perú, el Inca Garcilaso de la Vega, su hermano, compatriota y paisano, salud y felicidad.”¹⁰⁴ Y a propósito de éstas, nos dice:

Sería tentador correlacionar estilísticamente las dos enumeraciones, asociando indio a hermano, mestizo a compatriota y criollo a paisano, pero en realidad la economía de la frase parece girar sobre el término mestizo, desde el cual se abraza al indio y al criollo (es decir, a todo el mundo americano) y se acumulan los significados afectivos de la segunda enumeración. En otras palabras, al reivindicar enfáticamente su carácter mestizo y al asociarse fraternalmente con indios y criollos, Garcilaso asume una representatividad múltiple y ubica su discurso en el espacio de lo vario. Para decirlo con lo que ya es un lugar común: Garcilaso se considera autor(idad) de múltiples escrituras y cree instalarse en una intersección utópica desde la que parecería poder realizar un ideal ‘panóptico’, globalizador y totalizante.¹⁰⁵

Garcilaso intenta —según nos lo hace ver Cornejo Polar en su ensayo sobre la heterogeneidad— unificar las visiones de españoles e indios sobre el mundo andino. El ejemplo que nos ofrece cuando se refiere al término quechua *huaca* en su acepción de “admirable cosa”, adjudicada a la piedra de oro, piedra que los españoles miraban como “cosa de maravilla”, explica que hay una “confusión de visiones en un solo sentido”, formulando la igualdad (analógica) siguiente: cosa de maravilla = *huaca* = admirable cosa. Una vez más no es la veracidad de la referencia o de la representación lo que interesa en última instancia, sino que la referencia o representación sea la evidencia de un proceso hegemónico de identidad que desemboca en una

¹⁰⁴ Cornejo Polar, 2011, p. 79.

¹⁰⁵ Cornejo Polar, 2011, p. 79.

visión de mundo única y totalizante. Para este fin, Cornejo Polar nos hace ver que garcilaso recorta la semántica del término *huaca* al despojarlo de su sentido sagrado, cosa que hubiera reavivado el conflicto entre las partes implicadas en la visión. Este proceso Garcilista no es ajeno al de Palma, quien ofrece en sus trabajos una visión armónica del mundo peruano donde, sirviéndose de una mirada costumbrista, disuelve las asperezas entre las capas sociales. En este sentido, Cornejo Polar expresa: “Palma hace de la colonia un lugar y un momento ameno para la historia del Perú desproblematizándola con humor y sutileza”.¹⁰⁶

En las *arengas* y *proclamas* fundacionales de las repúblicas, la representación es prospectiva y utópica. Analizando específicamente la *Proclama de independencia* de José de San Martín y la *Arenga de recepción a Bolívar* de José Domingo Choquehuanca, Antonio Cornejo afirma:

Dos textos fundadores del Perú republicano, sin duda, pero también dos textos cuyo ánimo homogeneizador no obvia, no puede obviar, que sus contradicciones internas no sólo presagian los conflictos que la nacionalidad tendrá que afrontar, sino —también— dibujan el espacio desde el que se habla la República —espacio entrecruzado por muchas racionalidades y por varias historias [...].¹⁰⁷

La representación que se opera en la novela decimonónica de la región andina, Cornejo Polar la va a estudiar a través de tres obras: *Cumandá* del ecuatoriano Juan de León Mera, *Aves sin nido* de la peruana Clorinda Matto de Turner y *Juan de la Rosa* del boliviano Nataniel Aguirre.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Cornejo Polar, 2011, p. 92.

¹⁰⁷ Cornejo Polar, 2011, p. 100.

¹⁰⁸ No voy a detenerme en la descripción diegética de estas novelas, sólo aboco mi trabajo a la conclusión que en lo relativo a la representación formula Antonio Cornejo Polar. Para profundizar en la crítica que se hace de las novelas citadas en *Escribir en el aire* remito al capítulo segundo del ensayo (2011, pp. 103-122).

Cumandá es la representación del conflicto entre la civilización cristiana y el salvajismo pagano en tiempos del Virreinato. De esta novela expresa Cornejo Polar:

Marcada por un autoritarismo que el romanticismo de su trama no diluye, sino subraya, define sin ambages un orden único pero vertical [...]. La República debe imitar a la Colonia y establecer su sistema bajo la más elemental de sus dinámicas: la de la superioridad global de un grupo que está ‘obligado’ a ordenar, y la inferioridad del otro, la mayoría que está en la ‘necesidad natural’ de reconocer su condición subalterna y —por consiguiente— de obedecer.¹⁰⁹

Aves sin nido es una novela alegórica, ya sabemos que contiene una fuerte crítica a las instituciones y que hace votos por la solidaridad y amor por los indios, pero más allá de estas intenciones abiertamente manifiestas de la autora, Cornejo Polar establece la relación de alegoría que se da en la representación de la nación a través de la familia. Argumenta Cornejo Polar:

En el fondo las imágenes familiares que ofrece la novela tienen casi siempre su eje conflictivo en el asunto de la filiación: Margarita y Manuel no saben quién es su verdadero padre y el descubrimiento es trágico no sólo porque corta su amor bajo la terrible pena del incesto sino porque la figura del padre sacrílego es un punto ciego, sin solución posible, que remite la santidad de la filiación a la violencia y al pecado. Es como si, en su conjunto, la alegoría apuntara a un orden mal construido, déforme, que sólo puede ser transformado por la voluntad y la acción de quienes, como los Marín, deciden extirparlo (otorgando filiación y legitimidad) a la vez que corrigen (con la adopción) su propia incompletud, su esterilidad. Alegoría desgarrada de la nación, sin duda, pero también esperanzadora: desde la perspectiva de los Marín, la familia, la na-

¹⁰⁹ Cornejo Polar, 2011, p. 107.

ción toda) puede recomponerse bajo su amparo. Son la fuerza que ofrece hogar a quienes no lo tienen.¹¹⁰

Para Antonio Cornejo Polar, *Juan de la Rosa* es la novela que “más abiertamente desarrolla el tema de la formación de las naciones andinas”. La obra de Aguirre presenta una historia ejemplar como forja de la independencia y la identidad de Bolivia, señala Cornejo. Y resalta los procesos estratégicos de legitimación y dinámicas de exclusión e inclusión:

En resumen, detrás de toda esta operación, que de alguna forma abre y cierra el sentido del relato, está la idea de que con la independencia la nación comienza una nueva historia —lo que ordena, por cierto, el establecimiento de nuevos códigos de legitimidad y filiación. Ambos se encarnan en los heroicos soldados de la independencia, sobre todo en el último de sus sobrevivientes, el encargado de escribir algo así como el testimonio y la lección que los padres dejan a los hijos: el legado de una memoria que no debe perderse. Como Juanito en los papeles de fray Justo, la juventud boliviana encontrará en las memorias escritas por el anciano coronel su verdadero origen y su auténtica filiación.¹¹¹

Podemos afirmar ante estas evidencias que en la representación, en la novela republicana andina del siglo XIX, hay una intención didáctica de concientización del sentido nacional bajo una moral familiar. En los tres casos, la nación sólo será una realidad plena si los individuos que la forman establecen relaciones morales y cívicas, filiales, donde unos (los ilustrados) deberán educar en el sentido nacional a los que se ubican en la periferia del núcleo social (los indios) o los jóvenes no indígenas sino de la clase “responsable” en proceso de formación.

¹¹⁰ Cornejo Polar, 2011, p. 113.

¹¹¹ Cornejo Polar, 2011, p. 122.

En el siglo xx, la representación que hace del mundo andino la novela indigenista se va a relacionar con la del siglo xix en cuanto a la concepción de una malformación histórica que tiene como víctimas a los indios. Cornejo Polar habla de dicotomías que se polarizan conflictivamente, relaciones como estas: ciudad-campo, sierra-costa, provincia-capital, explotados-explotadores, nacionalismo-cosmopolitismo y tradición-modernidad. Y sobre todo la relación indios-blancos, que se complejizará más tarde —apunta Cornejo— con la presencia del negro. En el mestizo, esta dicotomía entre indio y blanco se define en *Escribir en el aire* como la incidencia interiorizada en un sujeto de ambos polos. Señala Cornejo Polar como un texto “ejemplar” *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel (perteneciente a la “Escuela Cuzqueña”). La representación que logra *Tempestad en los Andes* va a resultar modélica de su género, “una verdadera biblia de los indigenistas”, toca los lindes del ensayo. Siguiendo el análisis que Cornejo Polar hace de la obra, podemos enumerar algunas características de la representatividad contenida en el texto: su complejidad lo lleva a presentar imágenes de carácter costumbrista de los pobladores del Ande, paisajes descriptivos de la naturaleza andina bajo el sello del telurismo, matizado lo anterior de un fuerte contenido social. También hace notar Cornejo que en esta obra se encuentran “gérmenes” de tópicos y de símbolos que el indigenismo posterior utilizará. Pero sobre todo con “fuertes y combativas reflexiones sobre el pasado, el presente y el futuro del pueblo indio”. El punto medular del texto, en cuanto su sentido de representación, lo explica Cornejo en estos términos:

Valcárcel parte de una descripción del país como escenario de una cruenta y secular lucha entre ‘invasores e invadidos’ que desembocará casi inevitablemente (salvo que el amor desplace al odio) en la liquidación física de uno de los bandos (‘¿basta el millón de víctimas blancas?’, se pregunta), la lucha en la que (amor u odio aparte) el mestizo queda moral y fisiológicamente excluido: si el ‘blanco’ es ‘un ente extraño y extravagante’, pero detenta el poder y construye históricamente la sociedad de acuerdo a sus intereses, y si el indio es un ser ‘primitivo’ que sin embargo está renaciendo con fuerza

incontenible para vengar ultrajes seculares y presidir un nuevo ciclo histórico, el mestizo —en cambio— es un personaje sin identidad y sin futuro: no más que ‘un ser híbrido [que] no hereda las virtudes ancestrales sino los vicios y las taras. El mestizaje de las culturas no produce sino deformidades’, concluye Valcárcel.¹¹²

De la novela del indigenismo posterior a Valcárcel, el también llamado neoindigenismo, Cornejo Polar se detiene particularmente en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, donde —de acuerdo a Cornejo Polar— se contrasta el mundo indio del Ande con el resto de la nación. El mundo del indio andino “poco menos que perfecto” en su organización social, justicia, sabiduría y fraternidad, determina las relaciones entre los sujetos en un marco de respeto “casi religioso” hacia la naturaleza en la que se integran. Un mundo donde privan, para el indio, “la dignidad y los más altos valores humanos”. Ese lugar en la novela de Ciro Alegría es Rumi, la comunidad indígena que protagoniza el hecho trágico de la destrucción del mundo andino a manos del misti (rasgo valcaceriano). En contraparte con este mundo andino de perfección está el resto del país, del que se tiene noticia como un ambiente deplorable y de sufrimiento para el indio a través de lo que refieren los migrantes que “bajan” de la cordillera. La interpretación de Cornejo Polar es categórica cuando afirma:

No en vano todas estas historias concluyen trágicamente. Obviamente se trata de probar que la comunidad es el único horizonte legítimo para el comunero, el único sistema que le permite realizar con dignidad su existencia, puesto que al margen de ella, en los latifundios, en las minas, en la explotación de la riqueza amazónica, en los pueblos serranos o en las ciudades costeñas, el comunero no puede más que contemplar su propia desgracia, evocar con nostalgia la lejana y perdida comunidad de origen y concluir —juicio que se repite in-

¹¹² Cornejo Polar, 2011, pp. 152-153.

cansablemente— que “la comunidad siempre es mejor”. Pero estos episodios portan, como se ha insinuado, un sentido más abarcador: permiten comparar la comunidad indígena con el resto de la sociedad nacional, comparación que conduce a afirmar la superioridad sustancial del sistema comunitario sobre cualquier otra forma de organización social existente en el país.¹¹³

Tenemos una representación valorativa que vindica el mundo indígena del Ande y expone la crueldad de su exterminio. Es el opuesto más dramático que podemos encontrar a la —ilusa o maniquea— hegemonía de Ricardo Palma.

La representación de la novela indigenista parte de un realismo que se inscribe en la visión de Stefan Morawsky, en tanto una aprehensión de la esencia de lo representado.¹¹⁴ Deriva, en el caso indigenista, hacia la mitificación utópica de personajes emblemáticos que logran el cambio de la historia andina, una vez más es inexorable recordar a Demetrio Rendón Wilka y el final de *Todas las sangres*, la novela de José María Arguedas. La obra de Ciro Alegría va a tener una significación que se aleja de la esperanzadora vindicación del mundo andino al trocar un esperado final de triunfo en una derrota histórica. Expone Cornejo Polar: “El final del relato, cuando ya sólo se oye el estampido de los disparos del ejército, contraviene la norma de la novela indigenista, que como se sabe alegoriza mediante figuras naturales un indeterminado futuro mejor y más justo, y produce un sentido definitivamente escéptico”.¹¹⁵

La representación como una función literaria, en el caso del corpus analizado por Antonio Cornejo Polar (fundamentalmente andino), se encuentra simbióticamente relacionada a la historia nacional del Perú que fenomenicamente está marcada por un incesante proceso de heterogeneidad

¹¹³ Cornejo Polar, 2011, p. 168.

¹¹⁴ Ver: Morawsky, 1999, p. 252.

¹¹⁵ Cornejo Polar, 2011, p. 171.

que abarca todos los aspectos de la vida nacional y que no se resuelve, bajo ninguna circunstancia, en un mestizaje unificador y mucho menos unificado. La representación literaria del Ande Central (Ecuador, Perú y Bolivia), al igual que la geografía de su cordillera, se enlaza en las fases históricas que atendiendo a la periodización establecida por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* puede reducirse a cuatro grandes bloques: el *grado cero* del periodo de conquista y catequización, la hegemonía virreinal, el mestizaje republicano y el indigenismo. Estos periodos máximos, desde su literaturización, al imbricarse en el devenir andino (en particular) y peruano (en general), producen una imagen donde resaltan las otredades simultáneas, ora en exclusión (las más de las veces), ora en inclusión (casi siempre falaces).

El discurso de las literaturas andinas, en cuanto signo, realiza una representación alegórica de los sujetos (individuales y colectivos), de los ambientes históricos y de las series culturales, donde el estado esencial es un permanente y cruento conflicto de alteridad. Lo que, ante todo, nos hace notar el valor del concepto *heterogeneidad discursiva*, acuñado por Antonio Cornejo Polar como herramienta de comprensión e interpretación de estos textos.

Hasta aquí tenemos elementos suficientes para iniciar un proceso de diálogo entre el pensamiento de Antonio Cornejo Polar y el de otros intelectuales latinoamericanos que como él se abocaron a la problemática de nuestras literaturas y nuestra identidad. Los “dialogantes” elegidos son: Pedro Henríquez Ureña, José Lezama Lima, Antonio Cándido, Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar. Los trataremos, como se ha dicho ya, a partir de los núcleos problemáticos marcados por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire*: discurso, sujeto y representación.

En primer lugar estableceremos el diálogo con Pedro Henríquez Ureña, inscribiendo a Antonio Cornejo Polar en el continuo de la tradición, la identidad y la expresión americana.

2. LA EXPRESIÓN AMERICANA: DIÁLOGO CON PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

2.1. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: LATINOAMERICANISTA FUNDACIONAL

El gran tema de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), nos dice Emilio Carrilla: “tema fundamental”, es América.¹ No sólo eso, América es su más vívida circunstancia. “Para Pedro Henríquez Ureña, América llegó a ser una realidad”, escribe Jorge Luis Borges en su texto “Pedro Henríquez Ureña”, que sirve de liminar a la *Obra crítica*. También es cierto que la obra del dominicano ha llegado a ser, con los años, una de las realidades americanas más notables.

Con Pedro Henríquez Ureña, el pensamiento americano logra un estatuto de organicidad, se integran el pasado y el presente en una síntesis, “cargada de futuro”,² capaz de imbricar hilos de diverso calibre y dureza en un tejido que él denomina *nuestra expresión*. Efectivamente, Henríquez Ureña es un tejedor paciente y hábil, quince años de reflexión necesitó para “entramar” los *Seis ensayos*, más dos apuntes argentinos y “La otra América”, publicados en 1928 como una obra integral. El contenido proviene de tres conferencias (“Don Juan Ruiz de Alarcón”, “Hacia el nuevo teatro” y “El descontento y la promesa”), dos prólogos (“Enrique González Martínez” y “El amigo argentino”), el resto corresponde a publicaciones en revistas

¹ Ver: Henríquez Ureña, 1998, p. 819.

² Utilizo el verso de Gabriel Celaya.

(“Notas sobre la literatura mexicana”, “Alfonso Reyes”, “Caminos de nuestra historia literaria”, “Poesía argentina contemporánea” y “Veinte años de literatura en los Estados Unidos”). Los *Seis ensayos*, aunados a *La utopía de América* (1925), a *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947) y a *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949),³ conforman un ciclo que aglutina la esencia de la reflexión de Pedro Henríquez Ureña sobre América.

Antes de proseguir a establecer relaciones puntuales entre el pensamiento de Pedro Henríquez Ureña y el de Antonio Cornejo Polar, es decir la deuda del crítico peruano con el maestro dominicano, es conveniente trazar el horizonte contextual en que se desarrolla el trabajo de Henríquez Ureña (sólo eso, un trazo sin afán biográfico).

Tomemos como el punto de inicio de esta línea contextual el año de 1909, el día 28 del mes de octubre, fecha cuando se funda el Ateneo de la Juventud en México, teniendo como presidente a Antonio Caso y como secretario a Pedro Henríquez Ureña. Otros integrantes fueron Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Julio Torri, Enrique González Martínez, Luis G. Urbina, Ricardo Gómez Robledo, Diego Rivera. Constituyen un grupo que propone una nueva visión de la cultura nacional, y que desplazan al porfiriano grupo de los “científicos”, de corte positivista. En el panorama internacional latinoamericano, el Ateneo coincide en este propósito con los filósofos que Guillermo Jorge Silva Martínez define como los *patriarcas latinoamericanos*: Alejandro Octavio Deústua (Perú), Raimundo Farías Brito (Brasil), Carlos Vaz Ferreira (Uruguay) y Enrique Molina (Chile), entre estos se considera también a Antonio Caso (México).⁴ Antecedente inmediato y angular del propósito antipositivista lo constituye Justo Sierra. Otros intelectuales que se suman a este pensamiento son los peruanos Francisco García Calderón y Víctor Andrés Belaúnde.⁵

³ La primera edición en español fue en 1949, aunque la primera edición en inglés fue en 1945.

⁴ Ver: Dussel, Mendieta y Bohórquez, 2011, pp. 267-268.

⁵ La nueva visión de la cultura que los intelectuales del Ateneo detentan y el latinoamericanismo de Pedro Henríquez Ureña, como una respuesta en reacción al positivismo, representa un proceso análogo y antecedente al de Antonio Cornejo Polar y su visión hetero-

Nuevas corrientes filosóficas influyen en este combate contra el positivismo dogmático y contra el naturalismo y el mecanicismo, corrientes que defienden la autonomía de la cultura y de la historia, así como la libertad humana. Se ocupan de la filosofía clásica de Alemania, de la filosofía inglesa y del pensamiento filosófico italiano: el espiritualismo francés, el voluntarismo schopenhaueriano, el vitalismo nietzscheano, el pragmatismo inglés, el indeterminismo, el intuicionismo, Kant, Boutroux, Bergson, Meyerson y James. Su objeto central de reflexión lo constituyó *el hombre*: su libertad, su acción social y su condición moral.⁶

En tono con lo anterior, José Miguel Oviedo define al grupo del Ateneo como “el crisol en el que se forja un brillante grupo de ensayistas, pensadores, críticos y creadores”.⁷ Una característica de los ateneístas es fundamental para nuestra reflexión: su “arielismo”, que los hace tomar una perspectiva de integración entre lo nacional y lo latinoamericano. El mismo Oviedo señala que siendo un grupo disímbolo en algunos aspectos presentan características definitorias comunes:

[...] el profundo interés por la cultura mexicana como una totalidad histórica;⁸ el estudio de los clásicos antiguos o españoles, dentro de una visión ‘universalista’; la incorporación de nuevos métodos críticos (sobre todo los de origen anglosajón) y modelos de especulación filosófica (principalmente germanos); un sentido general de rigor y disciplina que los alejaba de los hábitos del juicio impresionista tanto como de la erudición reseca”.⁹

génea de la literatura y la cultura confrontadas con el estructuralismo autonómico literario. En ambos casos, el antipositivismo y el pensamiento heterogéneo de Cornejo Polar, hay una visión de la cultura y la literatura como acontecimientos fuertemente ligados a la realidad inmediata que no pueden ser abarcados de manera total y conclusiva desde un modelo científico unívoco que es reduccionista de dichos fenómenos.

⁶ Ver: Dussel, Mendieta y Bohórquez, 2011, pp. 267-277.

⁷ Ver: Oviedo, 2012, p. 124.

⁸ En este sentido, se pueden considerar los *Estudios mexicanos* de Pedro Henríquez Ureña, editados por José Luis Martínez en un volumen (1984).

⁹ Ver: Oviedo, 2012, p. 125.

Los describe el crítico peruano: “Ni bohemios ni doctores: agentes espirituales de un pueblo en busca de su destino como nación contemporánea”.¹⁰

En este contexto, Pedro Henríquez Ureña ocupa un lugar destacado. Sin duda, es él quien con mayor brío toma la causa del americanismo. Podemos decir que es el humanista americano por excelencia del siglo xx. Pensó lúcidamente “la América” porque la vivió con intensidad apasionada en su tránsito por diversos países en calidad de emigrado, circunstancia que pudo darle una perspectiva más amplia en la apreciación de los países por los que peregrinó. También por el espíritu latinoamericano que se forma en él desde su condición de discípulo de su madre, la poeta Salomé Ureña (1850-1897), y de Eugenio María de Hostos (1839-1903), quien primeramente fue maestro de Salomé Ureña. El latinoamericanismo de Hostos puede ubicarse dentro de una axiología que responde al ideario bolivariano y al cual también responde el sentido del latinoamericanismo de José Martí. Y ambos, Martí y Hostos, junto con Ramón Emeterio Betances (1827-1898), idean una nacionalidad antillana. Ese espíritu indudablemente germinó en Pedro Henríquez Ureña.

Quiero detenerme en su “arielismo” porque el pensamiento de José Enrique Rodó resulta un referente magisterial en el latinoamericanismo del siglo xx (podemos constatarlo en *La raza cósmica* de José Vasconcelos o en *Calibán* de Roberto Fernández Retamar). Afirma Henríquez Ureña: “*Ariel* es la más poderosa voz de verdad, de ideal, de fe, dirigida a la América en los últimos años”.¹¹ Y el maestro dominicano no es sólo un adepto a Rodó, sino también un divulgador claro de sus ideas y a la postre un protagonista de su potenciación. Para Henríquez Ureña, Rodó es uno de los grandes maestros de América, su obra de 1900, *Ariel*, inaugura el siglo xx como un anuncio de nuevos vientos de la inteligencia americana.¹² Es interesante ver cómo se refiere

¹⁰ Oviedo, 2012, p. 125.

¹¹ Ver: Henríquez Ureña, 1998, p. 226.

¹² Alfredo Roggiano ha escrito que “el pensamiento de Pedro Henríquez Ureña se fija, al parecer definitivamente, en la primera década de este siglo. Por entonces, si bien en Europa el positivismo era una filosofía ya superada, en América era la más difundida y aún se le apli-

Henríquez Ureña al maestro uruguayo; a la distancia del tiempo, podemos decir como si hablara de sí mismo. En su ensayo *La obra de José Enrique Rodó*, después de hacer un recuento del valor cultural del libro y de presentar a los “maestros de América” que preceden al intelectual uruguayo, escribe:

No vacilemos ya en nombrar a José Enrique Rodó entre los maestros de América. Rodó es el maestro que educa con sus libros, el primero quizás, que entre nosotros influye con sola la palabra escrita. No a todos será fácil, sin duda, conocer la extensión de esa influencia; pero quien observe la descubrirá, a poco ahondar, esparcida por donde quiera: los partidarios de *Ariel*, los futuros secuaces de *Proteo*, son multitud que crece cada día. Hecho singular si se considera que los libros de Rodó son de difícil acceso en la mayor parte de América.; explicable, en cambio, por la virtud sugestiva de ellos, que a todos sus admiradores nos convierte en propagandistas.¹³

caba con fines oficiales. Especialmente en Iberoamérica, el positivismo había cumplido una función fundamental de suplantar el dogmatismo de la Iglesia Católica Romana. Además de sus aspectos técnico-científicos, base sobre la cual se construyó la era del progreso y organización nacional de nuestros principales países, el positivismo dio los fundamentos de nuestra pedagogía común y se convirtió en una doctrina social de las minorías directivas, muy de acuerdo con el naciente espíritu burgués de las jóvenes repúblicas. A comienzo del siglo Rodó dio la primera voz de alerta sobre las consecuencias positivistas en la formación espiritual de América. La voz de Rodó venía sostenida por un amplio coro de procedencia europea, especialmente francesa, y sin duda estaba dirigida a salvar la herencia espiritual europea frente al avance agigantado de una nueva forma de positivismo que empezaba a invadirnos desde el Norte, paralelamente con el capitalismo norteamericano. *La Revue de Métaphysique et de Morale* de París (desde 1893 opositora de la *Revue Philosophique* aparecida en 1876 y dirigida por Théodule Ribot, positivista) fue el principal órgano difusor de una nueva corriente idealista y humanista, metafísica espiritualista, en cuya línea se alistó la pléyade hispanoamericana admiradora de Rodó y cuyo principal difusor, desde París, fue el peruano Francisco García Calderón” (Henríquez Ureña, 1998, pp. 759-761).

¹³ Henríquez Ureña, 1998, p. 222.

El arielismo de Henríquez Ureña, entre otros aspectos, fortalece la idea de una tradición de “pensar nuestra América”, cuando ubica a Rodó en la línea de la historia intelectual Hispanoamericana¹⁴ cita como figura adánica de este latinoamericanismo a Andrés Bello, de quien afirma lo siguiente:

[...] tipo de selección, hombre sabio y hombre justo, que piensa y canta, legisla y educa, ‘comparable en algún modo —dice Menéndez Pelayo—, con aquellos patriarcas de los pueblos primitivos, que el mito clásico nos presenta, a la vez filósofos y poetas, atrayendo a los hombres con el halago de la armonía para reducirlos a la cultura y vida social, al mismo tiempo que levantaban los muros de las ciudades y escribían en tablas imperecederas los sagrados preceptos de la ley’.¹⁵

Evidentemente que esos muros y esa ciudad que alude es la nueva América, la que emerge de las guerras de independencia y esas tablas de la ley son las constituciones políticas, los principios estéticos, la ensayística que intenta iluminar el gran problema americano del siglo XIX. En el mismo rumbo y con esa dignidad de maestros de América, Henríquez Ureña cita a Domingo Faustino Sarmiento, a José de la Luz y Caballero, a Juan Montalvo, a Ignacio Ramírez, a Gabino Barreda y a Eugenio María de Hostos. De manera natural seguirían en la lista Alfonso Reyes y el propio Pedro Henríquez Ureña. En todos los casos estamos hablando, de manera implícita, del

¹⁴ Pero quizá lo que más interesa del ensayo de Henríquez Ureña es el proceso en el cual ubica las ideas de Rodó en el marco de las vetas filosóficas que en ese momento más atraen la atención de los intelectuales americanos. La figura de Rodó como crítico literario, como pensador, como psicólogo o como maestro, la sitúa y destaca entre las “voces” de Comte, Krause, Bacon, Descartes y Platón. Y el proceso crítico del maestro uruguayo plasmado en *Motivos de Proteo*, un libro, a decir de su propio autor, de “perpetuo devenir”, lo concibe en paralelismo de autenticidad y solides con los de Spencer, Boutroux o Bergson. Finalmente Henríquez Ureña concluye su texto haciendo una valoración del literato y del pensador al cual cataloga como “una de las más notables figuras intelectuales de nuestra América” (Henríquez Ureña, 1998, pp. 233-234).

¹⁵ Henríquez Ureña, 1998, p. 223.

ejercicio de un género literario: el ensayo. Es un hecho reconocido por la historia literaria de Latinoamérica que el pensamiento latinoamericanista, surgido de los ideales de emancipación que permeó en todos los ámbitos de la vida cultural de las nuevas naciones —y que Simón Bolívar sintetiza en su *Carta de Jamaica*—, va asociado al ensayo como un medio natural de expresión. Alberto M. Vázquez, en el prólogo de su obra *El ensayo americano*, habla de esta relación entre el ensayo y el pensamiento americano y lo remonta a la época colonial, pero del siglo XIX,¹⁶ que es la tradición de la que hablamos. Escribe:

Fue a raíz de la independencia, sin embargo, cuando se intensificó el cultivo del ensayo. Los intelectuales de la época escribieron a favor de la emancipación política y de las instituciones que emanaron de ella, Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX, el ensayo como expresión literaria, adquiere pleno desarrollo, amplitud de temas y calidad depurada de estilo. Puede afirmarse, sin temor a exageración que muchos de los grandes escritores de América fueron ensayistas. Ellos han sido, en gran parte, los exponentes del pensamiento y las ideas de América.¹⁷

¹⁶ Ciertamente, el siglo XIX ofrece ejemplos magníficos de lo que dice Vázquez: Andrés Bello en Venezuela con su ensayo *Las repúblicas hispano-americanas*, Domingo F. Sarmiento en Argentina con *Civilización y barbarie*, José Victorino Lastarria en Chile con *La América y Aventura de América*, Juan Montalvo en Ecuador con *La República en América*, José Martí en Cuba con *Nuestra América*, Manuel González Prada en Perú con sus *Notas sobre el idioma*, Rufino Blanco Fombona en Venezuela con *El criollismo*. La lista sería mucho más larga, quedan nombres como el de Ricardo Rojas, Manuel Ugarte o José Carlos Mariátegui, entre otros. En esa lista, de manera consecuente, los ateneístas Alfonso Reyes y José Vasconcelos. Ésa es la tradición, con nombres y apellidos, en la que se inscribe Pedro Henríquez Ureña como un elemento notabilísimo, y posteriormente el propio Antonio Cornejo Polar y sus contemporáneos incrementan la nómina (Cándido, Rama, Fernández Retamar, etcétera).

¹⁷ Vázquez, 1972, p. 9.

Pedro Henríquez Ureña no sólo incrementa la tradición con su trabajo, sino que en su obra realiza una síntesis de ésta. Su visión historiográfica a la vez que la reflexión de su inmediatez, realizada en sus textos, cubre tanto el sentido sincrético como el diacrónico y obliga a un desarrollo del género ensayístico acorde con su modernidad.

2.2. LA RACIONALIDAD HETEROGÉNEA EN PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

2.2.1. *Expresión y espíritu de América*

Si se permite usar una metáfora para explicar la relación entre los críticos del “gran debate latinoamericano de los años sesenta y setenta” y el proyecto americano de Pedro Henríquez Ureña, diremos que el pensamiento del maestro dominicano es como un gran río, nacido del manantial o el deshielo de una tradición a la que llamamos *latinoamericanista* y que se caracteriza por un pensamiento donde la pluralidad disímbola de nuestra realidad es ocupación permanente, un río que remata en un delta de variados brazos, cada uno de esos brazos puede ser el pensamiento de cada uno de estos críticos que abrevan de la corriente sedimentaria, en el espíritu y la reflexión americana, de Henríquez Ureña. Así de caudaloso es, de fundacional, el pensamiento del maestro dominicano. No cabe duda que categorías como *transculturación literaria*, *heterogeneidad discursiva* o *hibridación* son subsidiarias de la reflexión de Ureña, siempre ocupado de entender y expresar, explícitamente, el espíritu americano.¹⁸

¹⁸ En el discurso que Ezequiel Martínez Estrada pronunció en el sepelio del maestro dominicano se refiere a esta labor: “Poseyó Pedro Henríquez Ureña las difíciles virtudes de los hombres organizados para el saber y obligados, por la conciencia de que el saber es un bien carismático, a transferirlo humildemente a quienes lo necesitaban. Era el suyo un saber numeroso y preciso, un saber que parecía atesorarse y acrisolarse en él para que fuera más provechoso en su dádiva a los otros (ver: Martínez, 1969, pp. 143-144).

Él mismo lo declara, en las *Palabras finales* de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*:

Los seis trabajos extensos que aquí reúno, bajo el título que debo a mi buen amigo y editor Samuel Glusberg —*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*—, y los dos apuntes argentinos que le siguen, están unidos entre sí por el tema fundamental del espíritu de nuestra América: son investigaciones acerca de nuestra expresión, en el pasado y en el futuro.¹⁹

En esa búsqueda de la expresión propia de América es en donde podemos establecer su calidad de antecesor fundacional, inmediato y definitorio del pensamiento de los críticos de los sesenta y setenta. En relación directa con Antonio Cornejo Polar (pero también con Rama y con Mignolo) podemos observar que existen elementos comunes en ambos, particularmente en el sentido de ver a América como una entidad plural que precisa para su comprensión estudiosa un proceso de interdisciplinariedad, lo que nos obliga a repensar si efectivamente el mestizaje que se desprende de su concepción es ortodoxamente unicista o no, o bien, si el término mestizaje en él está en estado de tensión y exige un estatuto semántico más amplio, que lo potencie para dar correcta expresión a la idea de Pedro Henríquez Ureña.²⁰ Raúl Antelo, en su trabajo *Henríquez Ureña, comparatista*, en este sentido, apunta:

El historiador de la literatura y el comparatista reconocen constantemente terrenos híbridos que los llevan de la filología a la sociología, de la manera a la materia y que les ofrecen un instrumento de diagnóstico, un indicio decisivo de sus percepciones, sus limitaciones y sus vislumbres de verdad. En lugar de presentarnos un cuadro disociativo, con un primer plano dedicado a una

¹⁹ Henríquez Ureña, 1981, p. 324.

²⁰ Quizá estamos en el problema de la palabra que señala Wittgenstein en el *Tractatus*, ceñidos a la palabra desconectada de la proposición (ver: Wittgenstein, 1987).

figura particular (ya sea una individual rebelde, ya un medio social determinante), Henríquez Ureña prefiere montar un escenario complejo, dominan la mezcla, las interferencias, las presiones y las múltiples influencias.²¹

No podemos dejar de mencionar la ascendencia que tuvo en el proceso historiográfico literario de Pedro Henríquez Ureña el intelectual danés Georges Brandes (Georg Morris Cohen Brandes, 1842-1927), a esta influencia le atribuye Ignacio M. Sánchez Prado la conformación del término *corrientes* que utiliza el maestro dominicano para historiar la literatura hispanoamericana.²² Las ideas de Brandes le ofrecen a Henríquez Ureña elementos instrumentales ventajosos para su trabajo historiográfico; entre éstos, el sentido que para el danés tiene el concepto de *libertad* que lleva a una mundialización de la cultura, a un “engarce” de las ideas de libertad y cosmopolitismo cultural. Desde este marco que ofrece Brandes es que se inscribe el trabajo de Henríquez Ureña, particularmente con su obra *Las corrientes literarias en la América hispana*, dentro de una intencionalidad descolonizadora. Afirma Sánchez Prado que si Brandon busca demostrar el atraso de Dinamarca ante la Ilustración, Henríquez Ureña, respecto a Hispanoamérica, pretende lo inverso. Afirma:

Al utilizar el foco metodológico de Brandes sobre la literatura latinoamericana, Henríquez Ureña busca el efecto contrario: la demostración de que la producción continental, a la luz de su circunstancia histórica, tenía un grado de desarrollo cultural equiparable a las grandes corrientes europeas. Al narrar una historia de liberación intelectual del continente, en líneas muy semejantes a la trama construida por Brandes, Henríquez Ureña busca la traducción de esa libertad en una plena ciudadanía universal. Si para Brandes la libertad es un pensamiento ‘mundial’, para Henríquez Ureña la prio-

²¹ Antelo en Henríquez Ureña, 1998, p. 647.

²² Ver: Sánchez, 2012, pp. 210-218.

ridad era plantear el espacio de enunciación de dicho pensamiento en Hispanoamérica.²³

Además, el uso del concepto *corrientes*, permite al maestro dominicano establecer la relación entre totalidad social y literatura. Este punto es fundamental para nuestro trabajo, ya que el concepto de *totalidad social* se asocia al de totalidad cultural que va a utilizar Antonio Cornejo Polar, estableciendo así una línea de sucesión ideológica y de concepción historiográfica entre el maestro dominicano y el crítico peruano. *Las corrientes literarias en la América Hispánica* de Henríquez Ureña, y trabajos como *La formación de la tradición literaria en el Perú* o *Historia de la literatura del Perú republicano* de Cornejo Polar, comparten este mismo espíritu y presentan una metodología muy similar en tanto la relación sociedad-literatura. La explicación que Sánchez Prado elabora respecto al trabajo historiográfico de Pedro Henríquez Ureña es válida para el de Antonio Cornejo Polar. Explica Sánchez:

La construcción de un “elán histórico” a partir de una metodología historiográfica en la que conviven el desarrollo diacrónico de la literatura y una noción abierta de la relación entre lo estético y social permiten ver a *Las corrientes* como una historia que, simultáneamente, articula una noción de totalidad entre producción social y producción literaria sin caer en el determinismo de las teorías del reflejo.²⁴

Espíritu americano y expresión americana, en la reflexión de Pedro Henríquez Ureña, como se puede apreciar, están anclados en el horizonte de la historiografía y no es aventurado insistir en su naturaleza de multiplicidad y de factores disímbolos simultáneos.

²³ Sánchez Prado, 2012, p. 211.

²⁴ Sánchez Prado, 2012, pp. 213-214.

2.2.2. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*

El texto que el Amauta José Carlos Mariátegui dedica a los *Seis ensayos*, además de hacer un recorrido crítico por sus contenidos,²⁵ puntualiza los aspectos que constituyen el perfil del autor. En esto último hay un sentido modélico que coincide con los factores que van a determinar el ejercicio crítico de los años sesenta y setenta, y de manera específica a Cornejo Polar, me refiero a la visión interdisciplinaria, historiográfica, de responsabilidad, de sólida formación y amplio bagaje cultural, que Mariátegui destaca en el maestro dominicano. Leamos a Mariátegui:

Pedro Henríquez Ureña, el autor de estos *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, que quiero señalar hoy a la atención de mis lectores, es sin duda uno de los escritores que con más sentido de responsabilidad y mayores dotes de talento y cultura cumplen su función [...].

Henríquez Ureña tiene las cualidades del humanista moderno, del crítico auténtico. Sus juicios no son nunca los del impresionista ni los del escolástico. La consistencia de su criterio literario, no es asequible sino al estudioso que al don innato del buen gusto une ese rumbo seguro, esa noción integral que confieren una educación y un espíritu filosóficos, Henríquez Ureña confirma y suscribe el principio de que la crítica literaria no es una cuestión de técnica o gusto, y que será siempre ejercida subsidiaria y superficialmente, por quien carezca de una concepción filosófica e histórica.²⁶

José Carlos Mariátegui considera que son los dos primeros ensayos los que contienen la esencia de la problemática literaria de Latinoamérica, también podemos decir el sentido y esencia del espíritu americano.

²⁵ No abundaré en el texto de Mariátegui por no ser el objeto de nuestro estudio, pero sí remito Mariátegui, “Seis ensayos en busca de nuestra expresión, por Pedro Henríquez Ureña”, en Henríquez Ureña, 1998, pp. 728-730.

²⁶ Mariátegui en Henríquez Ureña, 1998, pp. 728-729.

En *El descontento y la promesa*, primero de los ensayos, el autor expone el centro sustantivo de su reflexión: un mundo nuevo, el americano emancipado demandante de su propia expresión. Ese mundo al que alude lo presenta desde la perspectiva literaria, pero ésta como expresión de la realidad total a la que refiere, como una totalidad disímbola, plural, podemos decir que adelanta el sentido de *heterogénea*. Refiriéndose a las *Silvas americanas* de Andrés Bello, las cataloga como una declaración de independencia cultural. Nos hace ver que “la hoguera anunciadora salta, como la de Agamenón, de cumbre en cumbre, y arde en el canto de victoria de Olmedo, en los gritos insurrectos de Heredia, en las novelas y las campañas humanitarias y democráticas de Fernández de Lizardi, hasta en los *cielitos* y los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo.²⁷ He ahí un principio de heterogeneidad, apunta de manera muy leve si se quiere, como un simple esbozo, la existencia de al menos dos series literarias en simultaneidad: aquella de los versos de Heredia y Olmedo y la popular de la gauchesca de Hidalgo y las descripciones de Lizardi. Quizá esto no sea más que el equivalente a lo que hace Antonio Cornejo Polar en el *Discurso en loor a la poesía*, pero líneas adelante en su ensayo, hablando del romanticismo americano del siglo XIX, Ureña presenta un cuadro que si no de heterogeneidad (que por los resultados del proceso referido sabemos que sí es así), al menos, sí, de contundente hibridación. Nos dice el maestro dominicano: “Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento”.²⁸ Pedro Henríquez Ureña concibe una literatura que se ha nutrido de múltiples afluentes culturales e históricos pero su visión sí es unicista, en tanto que pretende una literatura y no las literaturas. Sin embargo, debemos analizar el término en el contexto inmediato de Henríquez Ureña y en el contexto desde el cual

²⁷ Henríquez Ureña, 1981, p. 241.

²⁸ Henríquez Ureña, 1981, p. 242.

procede el referente al que se aplica que es el del siglo XIX independentista (amén de lo ya considerado respecto al concepto de *mestizaje*).

Si tomamos en cuenta estos contextos podemos apreciar que la unicidad de Henríquez Ureña no es excluyente, sino que postula un espíritu único de latinoamericanismo, abarcador de todas las formas, es decir, una esencia presente en diversos accidentes. Y podemos aplicarle a él mismo la expresión que dedica a Andrés Bello cuando se refiere a sus *Silvas Americanas*: “La forma es clásica, la intención es revolucionaria”. Pero debemos entender lo clásico como aquello que funda principios esenciales para el desarrollo de la historia y no, falsamente, como lo obsoleto o reaccionario. Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005), al referirse al trabajo historiográfico de Henríquez Ureña y a la influencia que el pensamiento alemán tiene en éste, acude a Friedrich Schlegel (1772-1829) y recuerda cómo el pensador germano define el sentido que tiene el concepto “clásico”, cuando determinando el quehacer del historiador literario afirma: “Sólo lo que es ‘clásico’, es decir, representativo e influyente en un determinado momento de la formación cultural, es susceptible del juicio estético; sólo lo ‘clásico’ es objeto de la historia. La selección de lo ‘clásico’ es el único ‘sistema crítico’”.²⁹ En esta acepción de “clásico” habrá que entender la unicidad que presentan los trabajos de Pedro Henríquez Ureña. Y también entender dicha unicidad en el sentido de la utopía americana que Henríquez Ureña concibe como un destino y un quehacer, no a la manera de los renacentistas que la definen como lo irrealizable o lo fantástico, el mismo Gutiérrez Girardot define a la utopía del dominicano como “moderna”, y afirma:

La idea de Utopía es uno de los supuestos de la concepción historiográfico-literaria de Henríquez Ureña. La formuló concisamente en dos ensayos de 1925: ‘La utopía de América’ y ‘Patria de la justicia’ [...]. Pero tras las pocas frases con que lo hace Henríquez Ureña se puede divisar los rasgos esenciales

²⁹ Gutiérrez Girardot, 2014, p. 209.

que Bloch puso de relieve en la Utopía, y que la privan del carácter de ilusión y quimera, y la convierten en una categoría antropológica e histórica [...].

La utopía de que habla Henríquez Ureña no es solamente una determinación histórica y antropológica del ser humano, no es una utopía general, sino una meta de América, ‘nuestra utopía’ y esto en un doble sentido: porque su realización es nuestra realización humana e histórica, y porque América misma es, históricamente, utopía.³⁰

Así, la unicidad es una manera de concebir un anhelo total de América Latina, un destino compartido, donde las individualidades, en suma, conformen una totalidad, idea no lejana del sentido que tiene la frase arguediana: todas las sangres, y que acusa un sentido bolivariano y martiano. Sentido que el propio Henríquez Ureña concretiza cuando en *La utopía de América* exclama:

¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección. Juzga y compara; busca y experimenta sin descanso; no le arredra la necesidad de tocar a la religión y a la leyenda, a la fábrica social y a los sistemas políticos. Es el pueblo que inventa la discusión, que inventa la crítica. Mira al pasado y crea la historia; mira al futuro y crea las utopías.³¹

Y agrega Henríquez Ureña que una afirmación que resulta angular del pensamiento crítico americano. Y que contiene en germen el fenómeno de la

³⁰ Gutiérrez Girardot, 2014, pp. 215-216.

³¹ Henríquez Ureña, 1978, pp. 9-10.

heterogeneidad discursiva que Antonio Cornejo Polar desarrollará posteriormente. Además en las palabras de Henríquez Ureña se explica, prospectivamente, el aguedismo de *Todas las sangres*. Leemos en *La utopía de América*:

El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y ésa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.³²

Cornejo Polar se refiere a Pedro Henríquez Ureña y a su “gran proyecto humanístico” como modelo para el proyecto de los años sesenta y setenta, poniendo de relieve la unicidad del término *nuestra expresión*, en singular. Más que entender eso como una crítica a Henríquez Ureña es un señalamiento a su propio tiempo —el de Cornejo Polar— que sólo se acogió al modelo formal y no transmigró a su momento el espíritu de americanismo del intelectual dominicano.³³ Y no para conservarlo tal cual, sino para fortalecerlo en el ejercicio de una nueva reflexión y de un nuevo encuentro con la americanidad. Nuevo encuentro que Cornejo Polar y algunos de sus contemporáneos pretenden.³⁴ Es decir, hay una confusión cuando se ve el pensamiento de Henríquez Ureña como una suma y no como una síntesis

³² Henríquez Ureña, 1978, p. 11.

³³ Rafael Gutiérrez Girardot expone con profundidad las causas de la “indiferente” recepción de la obra del maestro dominicano, en su ensayo *La utopía de América en Pedro Henríquez Ureña* (ver: 2014, pp. 202-208).

³⁴ Cfr. Supra.

entre el pensamiento latinoamericanista que le antecede y el de su momento. Y síntesis habrá que entenderla no como una mezcla de disolución de las partes, sino como múltiples imbibiciones que a su vez provocan estados dinámicos de heterogeneidad y transculturación. Por otro lado la urgencia que viven los intelectuales de principio del siglo xx es encontrar un sentido a los nacionalismos y a la continentalidad latinoamericana, en el proceso de una historia que surgida de las luchas independentistas pasó a una sucesión de guerras intestinas nacionales o internacionales (vgr. la guerra del Chaco y la guerra del Pacífico), en un contexto americano donde los elementos de imbricación, siendo mayores, pierden ese valor ante los que provocan la escisión política, que no cultural, como lo demuestra el propio Henríquez Ureña al poner sobre la mesa elementos comunes, sobre todo el idioma y el papel de la literatura como un elemento de construcción identitaria y de expresión ideológica, entre nuestros países. Es decir, Ureña y sus contemporáneos *arielistas* sustituyen la explicación positivista de la historia por una interpretación humanística, donde el espíritu surge como un elemento definitorio del devenir, tanto en el pasado como en el presente y en su proyección futura, imponen una interpretación inscrita en el *idealismo crítico modernista* (“apertura al misterio de la existencia y al sentido ético de la vida”).³⁵

El pensamiento de Henríquez Ureña y el de los americanistas posteriores de la generación crítica de los sesentas no son contrarios, mucho menos contradictorios, sino momentos sucesivos de una evolución ideológica y espiritual en donde éste último es causal del primero, pero no es una causalidad “mecanicista”, sino el proceso al que Friedrich Schlegel denomina como “corriente unitaria de devenir”,³⁶ es decir una relación orgánica y total. Y en ese sentido hay un estado de plenitud del latinoamericanismo en un proceso de decantación de sus formas conceptuales y expresivas.

³⁵ Ver: Abellán, Jose Luis, *La significación intelectual de Pedro Henríquez Ureña* (en Henríquez Ureña, 1998, pp. 543-562).

³⁶ Ver: Gutiérrez Girardot, 2014, p. 210.

2.3. DISCURSO-SUJETO-REPRESENTACIÓN

2.3.1. *Discurso*

El primer punto que trataremos en esta comparación es el *discurso*, que tiene ante todo la característica de su materialidad y de su sistema idiomático. En el caso americano es particularmente complejo por los procesos de hibridación, paralelismos, heterogeneidad, disonancia, etcétera. Por materialidad entenderemos la forma oral y la forma escrita, mientras que en lo referente a sistema idiomático nos referimos a las lenguas originarias y a la lengua “recibida”: el castellano.

Pedro Henríquez Ureña plantea esta problemática con una perspectiva evidentemente de mestizaje, es decir de síntesis en la serie idiomática española. Para evidenciar, la complejidad del asunto lleva la comparación del uso de la forma idiomática al ámbito de la música y de la pintura. En la música, el deslinde entre la forma europea y la americana es claro, ya sea por el uso de la estructura musical indígena prehispánica, escala pentatónica, por ejemplo, o en las creaciones criollas por la reformulación de estas formas por el espíritu “de las nuevas tierras y la nueva vida” que propicia ritmos y dibujos melódicos característicos de éstas. Por su parte, la plástica puede igualmente diferenciarse por el uso de las formas indígenas puras o por los elementos materiales propios de la región que distancia la forma europea de su original por hibridación cromática o de motivo.

Para la literatura, afirma Henríquez Ureña, el problema es más complejo, el escritor debe usar la lengua española para expresar un espíritu otro, el de nuestra americanidad.³⁷ Reconoce la existencia de lenguas indígenas y de expresiones literarias en ellas, sin embargo, explica que son insuficientes para resolver una dinámica de relaciones sociales internacionales e intrana-

³⁷ Nótese la coincidencia con Antonio Cornejo Polar; es este fenómeno literario, justamente, lo que Cornejo llamará *heterogeneidad literaria*.

cionales que se realizan en español en todos los países de Hispanoamérica.³⁸ Tampoco considera que los regionalismos, como el del Río de la Plata, sean tan distintos de la matriz castellana que permita pensar en un sistema de idiomas nacionales nacidos del español. En este sentido el autor de los *Seis ensayos* concluye categóricamente: “No hemos renunciado a escribir en español y nuestro problema de la expresión original y propia comienza allí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponerse su tonalidad sobre el rojo y el gualda”.³⁹

No podemos dudar de que Henríquez Ureña reconoce la pluralidad americana, pero busca hacer de ella una única realidad, una totalidad que siendo diversa se vea armónicamente unificada (la gran nación); tiene un concepto metafísico, me atrevería a decir platónico, del Ser americano, un ideal al que la realidad debe responder, ese ideal contiene como característica angular de síntesis un español espiritualmente transmutado a lo americano y en lo literario necesariamente escrito en virtud del sentido intencional de permanencia que lo distingue de las expresiones originarias. Así, no existe en Henríquez Ureña el conflicto entre escritura y oralidad como fenómeno de la literatura, pues su concepto de las expresiones literarias indígenas es que no son conscientes de su propia literaridad, si el concepto de *literatura* se define según la modernidad eurocéntrica. Explica: “Hubo, después de la conquista, y aún se componen, versos y prosa en lengua indígena, porque todavía existen enormes y difusas poblaciones aborígenes que hablan cien —si no más— idiomas nativos; pero rara vez se anima esa literatura con propósitos lúcidos de persistencia y oposición.”⁴⁰

³⁸ Antonio Cornejo Polar intenta resolver este problema a través del reconocimiento de series culturales simultáneas, en un contexto de totalidad contradictoria, donde no se pretende sintetizarlas sino reconocerlas como heterogéneas.

³⁹ Henríquez Ureña, 1998, p. 246.

⁴⁰ Henríquez Ureña, 1998, p. 245.

Habla de un español escrito sobre el que debemos imponer la americanidad. Al referirse a que cada idioma es expresión singular de modos de sentir y de pensar, lo hace en referencia a la ideología de la hispanidad peninsular contenida en el español, “el castilla”, que es impuesto en América, pero no se detiene en la realidad indígena sobre la que opera su concepto, que es justamente eso, una multitud de modos de pensar y de sentir y no sólo de uso de series idiomáticas diversas. Sin embargo, el germen de la heterogeneidad está allí, latente en las ideas de Henríquez Ureña, como lo está también el de la transculturación y el de la hibridez. José Rodríguez Feo, en la edición cubana de *Ensayos*, ha dicho en relación con la expresión de los americanos y la escritura de la lengua:

Pedro Henríquez Ureña luchó incansablemente para que los latinoamericanos encontrasen su expresión propia. Tiene un libro dedicado a este tema apasionante, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, y numerosos artículos en que trata temas similares. Antes que nada, vio la necesidad de que perfeccionáramos el lenguaje escrito como paso previo a una literatura genuinamente americana, comprendió que la divergencia de las dos Américas que él llamaba ‘a buena y la mala’, en el aspecto literario, no se explica recurriendo a fáciles divisiones, como la de zona templada y zona tórrida y expuso la tesis de que la divergencia de cultura es una explicación más válida, señalando que donde ‘las instituciones de cultura, tanto elemental como superior, son víctimas de los vaivenes y del desorden político, la literatura empieza a flaquear’.⁴¹

La América buena es aquélla que se va consolidando culturalmente, la que sobre la superestructura cultural hispana va logrando imponer su matiz espiritual y sus formas singularmente propias.

⁴¹ Rodríguez, 1990, p. XVI

A más de sesenta años de publicados los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Antonio Cornejo Polar, en su obra *Escribir en el aire*, retoma el problema del discurso desde el conflicto de la materia misma: oralidad y escritura. A diferencia de Ureña, para el crítico peruano este conflicto marca el inicio de la heterogeneidad como antecedente del mestizaje. Si vemos de esta manera el fenómeno del discurso americano, lo que Cornejo Polar hace no es negar el sentido unicista de Henríquez Ureña, sino explicar su origen y su consecuencia. En el texto que conforma el primer capítulo de este libro afirma:

Sin duda la exigencia de comprender la literatura latinoamericana como un sistema complejo hecho de muy variados conflictos y contradicciones obliga a examinar, en primer término, el problema básico de la duplicidad de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura, que es previo y más profundo, en cuanto afecta a la materialidad misma de los discursos, del que surge de situaciones propias del bio multilingüismo y de las muchas formas de la diglosia.

Es obvio que la oralidad y la escritura tienen en la producción literaria sus propios códigos, sus propias historias y que inclusive remiten a dos racionalidades fuertemente diferenciadas. Pero no lo es menos que entre una y otra hay una ancha y complicada franja de interacciones. Todo hace suponer que en América Latina esa franja es excepcionalmente fluida y compleja, especialmente cuando se asume, como debe asumirse, que su literatura no sólo es la que se escribe en español o en otras lenguas europeas [de] la élite letrada [,] que por lo demás, muchas veces resulta ininteligible si se mutilan sus entreverados vínculos con la oralidad.⁴²

Una diferencia histórica respecto al quehacer literario latinoamericano se pone en evidencia entre los dos autores, y es que para el dominicano la literatura latinoamericana inicia con la castellanización, mientras que para Cornejo Polar ésta es sólo un momento más de su historia. Es innegable la

⁴² Cornejo Polar, 2011, pp. 17-18.

coincidencia de ambos en considerar la naturaleza compleja del problema de la expresión literaria como manifestación del espíritu americano, complejidad que va de la materia en que ésta se finca (oralidad / escritura) a la referencia cultural que implica y en cuyo contexto se ubica la propia expresión. Por tanto, el empeño de Pedro Henríquez Ureña como el de Antonio Cornejo Polar, en cuanto al discurso americano, no es meramente formal, semiótico, sino que implica el ejercicio de una hermenéutica siempre atenta a la relación: *expresión-texto-realidad*. De allí que el contexto histórico-cultural resulte, para ambos, determinante en la construcción literaria (incluido en ésta el material de que se vale). La *expresión* es la comunicabilidad de un ser americano a través de una serie idiomática transculturizada, el *texto* se refiere a la obra literaria en cuanto objeto estético concreto y la *realidad* es el sentido histórico de los referentes.

Podemos cerrar este punto sobre el discurso latinoamericano, acentuando el papel que en esta discursividad juega el idioma, ya sea en sentido unicista que implica sucesión sustitutiva o en sentido heterogéneo que implica simultaneidad conflictiva. Ana María Barrenechea, en referencia a Ureña, destaca los estudios que éste hizo de la lengua vista como “una cosmovisión elaborada por una comunidad”. Anota Barrenechea algo que bien puede aplicar para Henríquez Ureña y para Cornejo Polar: “Comprendió que las transformaciones sufridas por el código del conquistador en su trasplante a las nuevas tierras, la interacción del español y las lenguas aborígenes dieron el peculiar sabor de lo hispanoamericano”.⁴³ Una vez más se detecta la relación: heterogeneidad-transculturación-mestizaje.

El discurso latinoamericano se presenta como un escenario donde se fraguan y expresan las cosmovisiones de nuestros pueblos, a su vez antecedentes determinantes de la expresión literaria (de nuestra expresión o de nuestras expresiones, de nuestra literatura o de nuestras literaturas, según se enfoque el fenómeno, ya desde un mestizaje totalizante, ya desde la heterogeneidad). La concientización colectiva de nuestro discurso, concebirlo

⁴³ Henríquez Ureña, 1998, p. 555.

desde un estamento crítico bajo nuestras propias categorías de pensamiento literario, llevará a un efecto liberador. Más allá de toda disidencia y de toda coincidencia entre nuestros dos autores, podemos ver que la reflexión y definición de nuestro discurso, “nuestra expresión”, lleva ese sentido, tanto en Pedro Henríquez Ureña como en Antonio Cornejo Polar.⁴⁴

2.3.2. *Sujeto*

El segundo punto de nuestra agenda comparativa comprende al *sujeto*. El primer sujeto que Pedro Henríquez Ureña consigna en los *Seis ensayos* es el indio. Recoge la visión que los conquistadores y los misioneros tuvieron del hombre originario, y señala: “[...] en literatura, nuestra interpretación del indígena ha sido irregular y caprichosa”.⁴⁵ Para el conquistador, hay dos tipos de indio acogidos en el imaginario europeo, que son:

[...] el indio ‘hábil y discreto’ educado en complejas y exquisitas civilizaciones propias, singularmente dotado para las artes y las industrias, y el ‘salvaje virtuoso’, que carece de civilización mecánica, pero vive en orden, justicia y bondad, personaje que tanto sirvió a los pensadores europeos para crear la imagen del hipotético hombre del ‘estado de la naturaleza’ anterior al concepto social.⁴⁶

⁴⁴ Carolina Ortiz, hablando de los pueblos kechuas y aymaras, nos deja ver este proceso de manera muy clara cuando afirma: “La cosmovisión/episteme de los pueblos subyugados por los procesos coloniales han estado y están presentes en una diversidad de lenguajes. Cuando estos lenguajes que estaban y están aún constreñidos en cada uno de nosotros mismos se desprende, se libera de los saberes y epistemes dominantes, se amplía el horizonte, surge el pensamiento emancipado, decolonial. Al abrirnos, logramos visualizar toda esa riqueza que estaba oculta (Ortiz, 2014, p. 11).

⁴⁵ Henríquez Ureña, 1981, p. 247.

⁴⁶ Henríquez Ureña, 1998, p. 247.

Este “indio mitificado” por los ojos de la cultura europea no va a modificarse mayormente en la etapa posindependentista, salvo en casos excepcionales que son aquéllos donde justamente el indio prácticamente no existe.

Al indio, explica Ureña, le sigue el criollo, personaje que representa la cultura popular urbana y campesina. Puede tener dos tipos de relación con el indio, son totalmente antagónicos (como en la *gauchesca*) o pueden llegar a convivir e incluso a mezclarse sus costumbres (aquí tenemos el ejemplo clarísimo de heterogeneidad-transculturación).

Hay otro americanismo o tipo americano, el que no acepta ni lo indígena ni al pintoresco criollo, sino que se “ciñe” al mundo nuevo americano en lo literario, lo histórico y en la crítica. Es el personaje de Ricardo Palma.

No obstante, lo más importante de esta clasificación, para efecto de este estudio, no es tanto la tipificación que hace el crítico dominicano, extraída de una literatura estereotípica en cuanto a la construcción de estos personajes, sino lo que manifiesta como síntesis de tal clasificación: “Y para mí dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo”.⁴⁷ ¿Por qué es importante esta declaración? Porque en ella manifiesta la existencia de una pluralidad social americana, cuyos grupos étnicos y sociales que la componen, en heterogeneidad o en transculturación, no importa, son capaces de generar “la expresión americana”, es decir, compartir un espíritu común de americanismo. Entendiendo ese espíritu en el sentido hegeliano de espíritu finito, o sea el entendimiento que tenemos de nuestra americanidad.

Es con este sentido que otorga Henríquez Ureña a la subjetividad americana que Antonio Cornejo Polar verá al sujeto americano, individual o colectivo, como una entidad contraria al sujeto del romanticismo europeo (incluso de la clase social del marxismo), sujeto al que define en estos términos:

⁴⁷ Henríquez Ureña, 1998, p. 249.

Un yo exaltado y hasta mudable, pero suficientemente firme y hasta coherente como para poder regresar siempre sobre sí mismo: el ‘desborde de los sentimientos’ jamás deja exhausta la fuente interior de la que surge, de la misma manera en que, por ejemplo, el casi obsesivo tópico del viaje, en el tiempo o en el espacio, jamás pone en cuestión la opción del regreso al punto originario.⁴⁸

El hombre americano es, en contrario, “un sujeto complejo, disperso múltiple”. Antonio Cornejo Polar nos lo presenta en su inmediatez cruda, no el arquetipo literaturizado sino el que ocupa la realidad y nutre las obras literarias. Nos remite para su definición a la premodernidad, cuando se discutía su condición teológico-jurídica a la luz de Aristóteles y de los Padres de la Iglesia. La hipótesis que formula Cornejo Polar al respecto es sumamente interesante y viable, aunque él mismo dice no contar con las pruebas suficientes para hacer de ella una verdad. Se basa en la categoría de colonizado (desde luego que no es gratuito si trabaja con la categoría de heterogeneidad y de migrancia, en realidad lo que hace es, también, fincar el origen de sus categorías). Expone Cornejo Polar:

[...] el obsesivo auscultamiento de la identidad americana tiene mucho que ver con ese debate cuyo contexto no era tanto el remoto espacio español, en el que se esgrimían los argumentos, cuanto la englobante condición colonial de las Indias, condición que destrozaba al sujeto y pervertía todas las relaciones (consigo mismo, con sus semejantes, con los nuevos señores, con el mundo, con los dioses, con el destino y sus deseos) que lo configuran como tal. En más de un sentido, la condición colonial consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto, en trozar todos los vínculos que le conferían esa identidad y en imponerle otros que lo disturban y desarticulan, con especial crudeza en el momento de la conquista, lo que no quiere decir —como es claro— que se invalide la emergencia, poderosísima en ciertas

⁴⁸ Cornejo Polar, 2011, p. 11.

circunstancias, de nuevos sujetos a partir y respetando —pero renovándolos a fondo, hasta en su modo mismo de constitución— los restos del anterior.⁴⁹

Si Henríquez Ureña establece una tipificación que nos lleva al proceso de heterogeneidad-transculturación a través de las alegorías que hace la literatura de los tipos americanos, Antonio Cornejo nos sitúa en el ámbito histórico, social y antropológico para explicar el origen y el referente de aquellas alegorías.

Cornejo Polar en su explicación llega al sujeto transculturizado. Este último que menciona, y lo sitúa de inmediato como un sujeto en conflicto donde se opera un estado de heterogeneidad con su origen y con el grupo conquistador. Las características que Cornejo precisa de este “nuevo sujeto” son: *a)* su espacio existencial está en “una red de encrucijadas múltiple y acumulativamente divergentes; *b)* el presente “rompe su anclaje con la memoria; *c)* es un sujeto fluido, cambiante y contradictorio; *d)* su realidad está hecha de fisuras y superposiciones.

Esta tipificación del sujeto americano que hace Cornejo Polar obedece de manera plena a su concepción de mundo heterogénea desde la cual “discursa” la americanidad y su expresión literaria. Sintetiza su intención con esta declarativa:

No intento ni lamentar ni celebrar lo que la historia hizo; quiero, al menos por el momento, zafarme del cepto que impone el falso imperativo de definir en bloque, de una vez y para siempre, lo que somos: una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada (la ideología del mestizaje sería un buen ejemplo) que tiene que ver más con la metafísica que con la sociedad y la historia. En otras palabras: quiero escapar del legado romántico —o más genéricamente, moderno— que nos exige ser lo que no somos: sujetos fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un yo que siempre es

⁴⁹ Cornejo Polar, 2011, p. 12.

el mismo, para explorar —no sin temor— un horizonte en el que el sujeto renuncia al imantado poder que recoge en su seno —para desactivarlas— todas las disidencias y anomalías, y que —en cambio— se reconoce no en uno sino en varios rostros, incluso en sus transformismos más agudos.⁵⁰

Somos producto del trauma de la conquista, afirma categóricamente Cornejo Polar, y a donde lleva su discurso es a que entendamos que el sujeto americano no es necesariamente un prisionero, ni del mestizaje moderno ni de nada, sino un sujeto que habita un contexto igualmente complejo y heterogéneo, que es escenario de varias modernidades. Y con esto que afirma el crítico peruano estamos situados en una dimensión histórica, social y literaria de simultaneidades.

Entre el sujeto americano que presenta Pedro Henríquez Ureña y el que presenta Antonio Cornejo Polar hay una relación signíca. El de Henríquez Ureña es, dijimos ya, alegoría y estereotipificación del sujeto histórico. Los sujetos del dominicano constituyen bloques sociales e históricos en totalidad, los del peruano son individualidades colectivizadas, en ambos casos, inacabados. Juntos constituyen al *sujeto americano*.

2.3.3. *Representación*

¿Qué representa el discurso literario latinoamericano? A Latinoamérica, se dirá enfáticamente y es verdad indudable. Pero esta referencia no puede comprenderse sin una revisión histórica de lo que ha sido nuestra literatura y cómo esa referencialidad americana ha ido generando una visión de nuestra América Latina. Y en este punto podemos observar por qué tanto Pedro Henríquez Ureña como Antonio Cornejo Polar conceden un papel fundamental a la historia literaria.

⁵⁰ Cornejo Polar, 2011, pp. 12-13.

Henríquez Ureña define que en la literatura latinoamericana hay dos nacionalismos; uno es el que representa a lo nativo “sabor de la tierra”, el cual es inevitable; otro es el que representa el espíritu de un pueblo. Allí se fija la clasificación nacionalista de la literatura latinoamericana que va a operar haciendo de cada país y no de cada zona un estanco de clasificación o al menos de etiqueta. No hay, dice Henríquez Ureña, “una literatura de la América tropical, frondosa y enfática, y otra literatura de la América templada, toda serenidad y discreción”. La clasificación obedece a la división política o cultural y no a la geografía, aunque claro que siempre opera como un referente de ubicación. Para Ureña es el carácter nacional psicológico e ideológico el que maniobra para la referencia y clasificación.⁵¹ Un ejemplo lo vamos a encontrar en la comparación que hace entre la literatura mexicana y la literatura peruana:

Así se ve que el carácter dominante en la literatura mexicana es de discreción, de melancolía, de tonalidad gris (recórrase la serie de poetas desde el fraile Navarrete hasta González Martínez), y en ella nunca prospera la tendencia a la exaltación ni aún en las épocas de influencia de Hugo, sino en personajes aislados, como Díaz Mirón, hijo de la costa cálida, de la tierra baja. Así se ve que el carácter de las letras peruanas es también de discreción y mesura; pero en vez de la melancolía pone allí sello particular la nota humorística herencia de Lima virreinal, desde las comedias de Pardo y Segura hasta la actual descendencia de Ricardo Palma. Chocano resulta la excepción.⁵²

Claramente vemos que hay un rasgo de psicologismo, de impresionismo incluso, donde la melancolía se corresponde cromáticamente con el gris. La literatura representa un espíritu nacional, que no necesariamente nacio-

⁵¹ Con esta clasificación culturalista podemos observar el sentido antipositivista de Pedro Henríquez Ureña.

⁵² Henríquez Ureña, 1981, p. 260.

nalista. Este punto se amplía exponencialmente en sus obras *Las corrientes literarias de la América hispánica* e *Historia de la cultura en la América hispánica* (obras que no tratamos aquí por la naturaleza de este trabajo).

Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* representa el problema de la integración identitaria del Perú, pero lo hace de tal manera que esa singularidad puede fácilmente extrapolarse de manera universal. Pedro Henríquez Ureña centra la representación en el sentido de lo nacional visto como el resultado de un espíritu transversal a todos los sectores que componen un país, y a la suma de estos como componentes, a su vez, de un sentido más amplio que sería lo americano y que igualmente es de orden espiritual, político e ideológico. En cambio, Antonio Cornejo Polar concentra la representación en la problemática de la divergencia, de la exclusión o de una unicidad artificiosa y excluyente. *Escribir en el aire*, como signo que representa esta situación conflictiva de lo diverso, es un punto culmen de un trabajo que se evidencia en su sentido a través de obras que podemos ver como estaciones hacia la ruta final, entre éstas algunas abiertamente de carácter historiográfico como *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989) y el libro que conjunta su trabajo con el de su hermano, Jorge Cornejo Polar, *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*.

Antonio Cornejo inicia el sentido representativo de dicho conflicto en el momento en que se encuentran las dos grandes culturas que dan origen a la heterogeneidad como un problema cultural, españoles e inkas, cuyo punto máximo de conflicto se representa en la forma oral de la lengua india confrontada con la lengua escrita de los conquistadores. A partir de este hecho histórico, Cornejo Polar va a historiar, analíticamente, a través de la categoría de *heterogeneidad* el quehacer literario del Perú en tanto acto de creación, de representación de la realidad y de construcción identitaria.

Para Antonio Cornejo Polar, la referencia del sujeto literario (alter ego simbólico del sujeto histórico) en la obra literaria se representa a través de la relación de tres factores determinantes: el sujeto individual o colectivo, los sujetos que le son alternos y el contexto social. Para Cornejo Polar la representación en cuanto mimesis del mundo implica al sujeto, pero a la vez “no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo”. Explica Cornejo Polar:

En este sentido, la mimesis no se enclaustra en su función re-presentativa de la realidad del mundo, aunque hubo extensos periodos en que esta categoría se interpretó así, y correlativamente como un “control del imaginario” personal o socializado, más bien, en cuanto construcción discursiva de lo real, en la mimesis el sujeto se define en la misma medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en *términos* de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo no existe más que como el sujeto la dice.⁵³

Así, podemos afirmar que a la representación nacional de América y a la representación clasificatoria de los sujetos americanos que hace Henríquez Ureña, la propuesta de Cornejo Polar les da movimiento al ubicarlos con toda su complejidad en un espacio nacional múltiple, conflictivo y de realidades simultáneas. La heterogeneidad que ya está implícita en Henríquez Ureña en Cornejo Polar cobra plenitud de expresión.

Pedro Henríquez Ureña concibe la americanidad como el surgimiento de un espíritu otro que distancia a Latinoamérica de Europa, americaniza lo europeo y lo sintetiza con lo originario y todo se actualiza en la *expresión americana*. El maestro colombiano, Rafael Gutiérrez Girardot, en relación a los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, escribe:

En estos ensayos ‘en busca de nuestra expresión’ se trata precisamente del camino difícil que han seguido nuestras letras para ‘trocar en oro el oropel’. No hay uno solo de los temas que han fatigado hasta la saciedad a Hispanoamérica desde los años cincuenta hasta hoy que ya no esté iluminado en este libro tan injustamente olvidado: desde la participación de la cultura indígena en la formación de la cultura hispanoamericana, pasando por la contribución del llamado ‘européismo’ y del ‘americanismo’ no indigenista hasta la cuestión de nuestra ‘originalidad’ y las relaciones entre historia, literatura y política.⁵⁴

⁵³ Cornejo Polar, 2011, p. 14.

⁵⁴ Gutiérrez Girardot, 2014, p. 248.

Los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y *Escribir en el aire* son dos momentos de *nuestra expresión* que clarifican el concepto, registran su historia, analizan su forma y explican cómo se construye el mundo que representan. Son hitos de la tradición americana. Y como tales hay que leerlos en su contexto inmediato, en su proyección hacia las nuevas ideas culturalistas latinoamericanas y como resultados de una tradición.

2.4. SEIS ENSAYOS EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESIÓN Y ESCRIBIR EN EL AIRE

Una “agenda” comparativa entre los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y *Escribir en el aire*, determinada por los incisos que Cornejo fija para su trabajo: a) discurso, b) sujeto y c) representación. Debe advertir que hay un matiz entre ambos latinoamericanistas: Henríquez Ureña efectivamente se inscribe en una intencionalidad desiderativa —como califica Cornejo al pensamiento de la tradición americana— mientras que el de Cornejo está en un sentido descriptivo. Dice el maestro dominicano: “Nuestra inquietud se explica. Contagiados, expoliados, padecemos aquí en América urgencia romántica de expresión. Nos sobrecogen temores súbitos: queremos decir nuestra palabra antes de que nos sepulte no sabemos qué inminente diluvio”.⁵⁵

Ambos autores están siempre atentos a la realidad con un ingrediente empírico como factor integral de su metodología. Coinciden en puntos significativos, no optan por la forma magna del tratado ni por la universalización de sus postulados, eligen la singularidad del ensayo; aunque la obra de Cornejo Polar a simple vista parece un tratado historiográfico de la literatura andina, no lo es, cada una de sus partes es un ensayo que se completa a sí mismo en una unidad formal y temática. De los ensayos de Henríquez Ureña ocioso sería explicarlo pues la evidencia salta a la vista. El ensayo les

⁵⁵ Henríquez Ureña, 1981, p. 244.

permite una expresión con licencias estilísticas impropias en el tratado. La elección, creo yo, también obedece a una circunstancia personal de ambos, sus textos no sólo son producto de la erudición reflexiva sino también de la vivencia directa con el mundo que tratan; esto es que no son observadores nada más sino también actores de su objeto de estudio, en este sentido las propiedades del ensayo les son favorables.

Anoto una acotación al valor historiográfico de ambos trabajos, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y *Escribir en el aire*: su valor historiográfico como una propuesta epistemológica. La obra de Henríquez Ureña, particularmente los ensayos *Las corrientes literarias* y *la Historia de la cultura*, al poner su acento en el quehacer historiográfico de manera sistemática y con una clara metodología, inauguran una nueva episteme. Lo mismo ocurre con *Escribir en el aire*. Ignacio Sánchez Prado afirma que *Las corrientes literarias en la América hispánica* son el origen de lo que Carlos Rincón propone o define como “el cambio actual de la noción de literatura”. Yo diría que no sólo *Las corrientes literarias*, sino la trilogía que he mencionado, y que tal cambio también está implícito en *Escribir en el aire*.⁵⁶ Desde este sentido, podemos considerar a la obra de Pedro Henríquez Ureña como un antecedente fundacional para la propuesta crítica de Antonio Cornejo Polar.

En ambos autores, el maestro dominicano y el crítico peruano, hay incidencias conceptuales y metodológicas que podemos identificar perfectamente. En primer término, la importancia de la historiografía literaria en un sentido dialéctico que encamina a una historia social de la literatura hispanoamericana;⁵⁷ el sentido de la teoría como una explicación de la praxis (la teoría como subsidiaria del acontecer literario); concepción de

⁵⁶ Ver: Guerrero Guerrero, 2010, pp. 293-326.

⁵⁷ Dialéctica que explica Gutiérrez Girardot como “la relación concreta entre lo general y lo particular y el movimiento producido por esta relación, en la que concrecen lo particular y lo general hasta formar un contexto. El fundamento del pensamiento dialéctico —que no tiene que ser necesariamente marxista-leninista para merecer su nombre— es, dicho sumariamente, el movimiento histórico” (Gutiérrez Girardot, 2014, p. 208).

la literatura como parte integral de un horizonte cultural donde acontece el fenómeno del arte (entendido como el de todas las artes y los saberes que de ellas se desprenden); privilegio de la literatura como instrumento para el conocimiento del devenir de la americanidad (y en la cual inciden, desde luego, elementos de orden filosófico, sociológico y antropológico); metodológicamente la crítica de ambos autores trasciende los modelos filológicos y formalistas para asentarse en un proceso de rehistorización de la literatura; visualizan a la obra literaria, necesariamente, en la totalidad de su horizonte estético e histórico; importancia de la periodización en un sentido hermenéutico del acontecer de la literatura en Hispanoamérica (Henríquez Ureña) y en el Perú (Cornejo Polar).

Su gran tema, de ambos, es la diversidad americana. En el dominicano elevada a su exponente continental, en el peruano en su exponente nacional. Pero en ambos la problemática es, esencialmente, la misma: la heterogeneidad. En la introducción a *Historia de la cultura en la América hispánica*, explica Henríquez Ureña que no hay un lenguaje hispanoamericano único, expone las diversidades fonéticas del castellano de América y aclara que éstas igual se observan en regiones españolas como Andalucía, Canarias o Cataluña. Identifica cinco zonas, “de límites no siempre claros”, correspondientes a cinco “hablas” del español (con sus variantes locales), a éstas regiones suma a los indígenas que no son hispanoparlantes y mantienen sus lenguas originarias.⁵⁸ La lengua es, indiscutiblemente en este caso, un ejemplo contundente de heterogeneidad. En sentido correspondiente, Antonio Cornejo Polar, en la introducción de *Literatura peruana*, nos hace ver la dificultad para aceptar como conclusivo el concepto de *literatura peruana* por su parcialidad referencial, limitada a la producción escrita en castellano y validada por quienes conforman la élite de la llamada “alta cultura”, dejando en la periferia de la discriminación a las expresiones populares y originarias. Todo ello como resultado de la conformación social del Perú donde existe una clase que

⁵⁸ Ver: Henríquez Ureña, 2001, pp. 8-9.

domina de manera castrante la cultura y no permite “la plenitud de un país plural y múltiple”.⁵⁹

No podemos dejar de decir, también, que si Pedro Henríquez Ureña es ante todo “crítico de la cultura y maestro”, como afirma Eva Guerrero, también este calificativo se aplica perfectamente a Antonio Cornejo Polar.⁶⁰ Ambos personifican, de manera absoluta, ese ser maestro que Borges define en el liminar de la *Obra crítica* del maestro dominicano. Son ejemplo de “cómo tratar con las cosas”, de “cómo enfrentarse con el universo”. Quizá es su perfil magisterial lo que más los acerca uno al otro, más allá del tiempo y de la geografía, de las ideologías y de las teorías.⁶¹

Con lo anterior, queda en evidencia, que entre la visión armoniosa de Pedro Henríquez Ureña y la visión estridente de Cornejo Polar, con respecto a la síntesis y a la simultaneidad, no son excluyentes, no se anulan, son dialógicas, se interpelan y se cuestionan, de esa manera propician y hacen realidad entre estas obras aquello que el filósofo Ernesto Scheffler sentenciará de esta manera:

Creo que tú y yo partimos de premisas o de teorías distintas; pero creo también que en algo estamos de acuerdo, en algo esencial: que las teorías son un pretexto para pensar y que una teoría es filosófica no porque nos convenza sino porque nos hace pensar en serio, a fondo [...]. El seguir pensando a pesar de todo, el seguir discutiendo ideas filosóficas nuevas y viejas [...] eso nos permite seguir viviendo por dentro, tener una existencia menos plana y mezquina, estoy seguro de que estamos de acuerdo en esto [...] me gustaría que continuáramos hablando.⁶²

⁵⁹ Ver: Cornejo Polar y Cornejo Polar, 2000, p. 135.

⁶⁰ Ver: Guerrero Guerrero, 2010, p. 5.

⁶¹ Ver: Henríquez Ureña, 1981, p. VII.

⁶² Scheffler, 1997, p. 145.

La americanidad, vista desde la óptica de Henríquez Ureña y de Cornejo Polar, es expresión dialógica, conflictiva, contradictoria, de simultaneidades. Pero bajo un espíritu que permite, paradójicamente, una síntesis peculiar. Una totalidad contradictoria, para aludir a la categoría cornejiana, porque esa es la óptica del cosmopolita de las ideas y de la geografía, entendido el término en el sentido en que Borges lo aplica al autor de los *Cinco ensayos*.⁶³

⁶³ Ver: Henríquez Ureña, 1981, pp. VIII - IX.

3. SÓLO LO DIFÍCIL ES ESTIMULANTE: DIÁLOGO CON JOSÉ LEZAMA LIMA

3.1. JOSÉ LEZAMA LIMA: UN SEÑOR BARROCO

José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976) ha rebasado los límites entre el mito y la historia, entre el texto y el autor. En la tradición latinoamericanista es un *héroe cultural*. Al igual que América en su obra, Lezama es ante todo una imagen, enigmática y fascinante. En su discurso está contenida *la cultura universal* amalgamada con expresiones de profundo localismo folclórico y doméstico. Los intentos de acercamiento a su figura no escapan jamás de la narratividad rayana en el mito. A José Lezama Lima —habrá que decir— no se le puede biografar sin seguir su propio método: el de la imaginación donde se imbrican verdad y verosimilitud, es decir, historia y ficción. En este sentido, una de las imágenes que más acercan a Lezama es la que Juan Coronado propone en su texto *Paradiso múltiple*, donde leemos:

Voy a romper la angustia de la nada imaginando una figura de Lezama; no un sueño, no un símbolo, sólo un asidero que cubra el desamparo del principio.

Con Lezama se recorre un largo camino y se está en el mismo lugar. El poeta teje el mundo y de pronto se da cuenta de que ha construido un laberinto. Un laberinto del que es creador y también cautivo. Él está allá en el fondo oscuro, quietamente sentado y con una sonrisa bailona en los labios.¹

¹ Coronado, 1981, p. 11.

El concepto de *imagen* que se aplica a la figura y a la obra de Lezama ha sido definido con una doble valencia semántica por José Miguel Oviedo: “En este caso usamos la palabra *imagen* en su doble sentido: recurso poético y reflejo (o recreación) verbal de lo real”.²

Inútil buscar en qué líneas estéticas, estilísticas o ideológicas se inscribe Lezama Lima, lo que se debe atender es lo multitudinario del discurso que suscribe, dando vida a un universo imaginario, donde se funden lo complementario, lo contrario y lo contradictorio; en un efervescente proceso de imbibición. Otra vez más acudo al crítico peruano para ilustrar mi afirmación; en la obra citada dice:

El cubano José Lezama Lima es autor de una obra cuya vastedad, riqueza y complejidad pueden ser intimidantes; pensaba y escribía torrencialmente, como si su lector pudiese seguir todos los recodos y sutilezas de un universo rebosante de ideas, referencias, citas, insólitas asociaciones y sobre todo imágenes cuya hondura y alcances requerían una excepcional concentración.³

A los textos de Lezama Lima se les debe leer en un acto de penetración, en el cual hay que ir desatando nudos de un laberíntico tejido de sentidos sin quedar extraviado en ellos. En Lezama —ha dicho José Miguel Oviedo— “el exceso es la norma”.⁴ Es un pensador, y por tanto un escritor, *barroco*. Un erudito y un hedonista, un hombre universal en cuya sensibilidad todo se vivencia y es capaz de construir un discurso que todo lo puede nombrar. Encarna, en su persona, al *hombre barroco americano*.

Y sin embargo, en este trabajo no podemos continuar, a manera de *sin-fín*, con las imágenes y con las citas, es preciso dar referencia histórica de un trabajo que para las letras y las ideas americanas es sustancial. Un trabajo que,

² Oviedo, 2012, p. 146.

³ Oviedo, 2012, p. 146.

⁴ Oviedo, 2012, p. 146.

como el de Antonio Cornejo Polar, es altamente pedagógico; el autor de *Paradisa*, como el autor de *Escribir en el aire*, ejerció, entre sus allegados, un papel magisterial que rebasó con mucho el de cualquier profesor de aula. Así lo constata Manuel Pereira, autobiográficamente, en el texto que dedica al *Curso Delfico*. Recuerda Pereira:

Como todo cubano de raíz, Lezama fue ante todo un conversador. Sus diálogos conmigo estaban inspirados en la mayéutica socrática, según me reveló más tarde. Siempre que yo le devolvía un libro, comenzaba un ciclo de preguntas, nada académicas, que podían originarse en *La Eva futura* de Villers de L'Isle-Adam para terminar en un monólogo sobre el yin y el yang o las delicias de un mamey. Su abrumadora erudición, expresada en un torbellino de citas y anécdotas —que iban desde las *Vidas paralelas* hasta *La montaña mágica*— entrecveradas con golpes de humor popular, hacían de su charla un acontecimiento. Cuando Lezama empezaba a hablar, el mundo se detenía para escucharlo.⁵

Y líneas abajo añade Pereira: “Algún día —me profetizó riéndose— usted irá a la Sorbona, a Oxford o a Heidelberg, pero en ningún lugar podrán enseñarle lo que aprendió conmigo en la universidad de Trocadero 162”.⁶

José Lezama Lima, siendo inclasificable, está ligado al grupo de la revista *Orígenes*, de la cual se publicaron cuarenta números de 1944 a 1956. Además de él encontramos en este grupo a los poetas: José Rodríguez Feo, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez, Fina García Marruz, Octavio Smith, Cleve Solís y Lorenzo García Vega. *Orígenes* constituyó un puente entre esta Cuba intelectual de escritores y las letras universales, contaron con colaboradores como Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, María Zambrano, Octavio Paz, Rainier María Rilke o Paul Valery, entre otros.

⁵ Pereira, 2001, p. 51.

⁶ Pereira, 2001, p. 62.

La obra poética de José Lezama Lima, hermética y gongorina, comprende *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949) y *Dador* (1960). Sus novelas: *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977). Su obra ensayística se conforma por: *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en la Habana* (1958), *La cantidad hechizada* (1970), *Esferaimagen: Sierpe de Don Luis de Góngora* (1970) e *Imagen y posibilidad* (1981).

Además de *Orígenes*, José Lezama Lima dirigió las siguientes revistas: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) y *Nadie Parecía* (1942-1944).

Vista como una totalidad —en acuerdo con Juan Coronado—, la obra de José Lezama Lima resulta un sistema poético del universo.⁷

En otro sentido, la obra lezamiana logra un estado de universalidad, por su estructura y por su referencia, que la sitúa entre las obras angulares de las letras del siglo XX, y a la vez en un momento culminante del pensamiento y la expresión latinoamericanos. Sin duda, se sitúa al lado de autores como Joao Guimaraes Rosa y Jorge Luis Borges.

3.2. LA EXPRESIÓN AMERICANA

La expresión americana se conforma por los textos de las conferencias que el autor dicta en 1957, en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura de la Habana. Los títulos de estas conferencias que integran el índice del libro son: *Mitos y cansancio clásico*, *La curiosidad barroca*, *El romanticismo y el hecho americano*, *Nacimiento de la expresión criolla* y *Sumas críticas del americano*. La publicación del libro se realizó en el mismo año por el Instituto Nacional de Cultura del Ministerio de Educación de Cuba.

Emblemática del pensamiento de Lezama y de su expresión es la frase con que se inicia el libro: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conoci-

⁷ Coronado, 1981, p. 103.

miento”. Y parece que está escrita en un sentido metatextual, que se refiere, en primer término, al propio texto que la contiene. José Miguel Oviedo, a propósito de esto, refiere:

Lezama no es (ni quiere ser) un escritor fácil. ‘Sólo lo difícil es estimulante’ reza su famoso lema en la primera línea de *La expresión americana*. Si Borges eligió una forma de maniática simetría —el laberinto— como emblema de su obra, la favorita de Lezama es la espiral, cuyo movimiento envolvente e indefinido se sobrecarga con una decoración obsesiva. El efecto es hipnótico pero también confuso cuando el lector se deja arrastrar por los ritmos proliferantes y circulares de su prosa y se pierde en el vacío donde sólo Lezama se escucha. Los críticos ya han observado que tanto en verso como en prosa incurre en la anomalía sintáctica de dejar un sujeto colgando o de omitir un verbo. Lenguaje asfixiante y asfixiado de asmático que habla entre sobresaltos e interrupciones.⁸

Efectivamente, las conferencias que se transcriben a escritura en *La expresión* no pierden su espíritu de oralidad, el ritmo, de una respiración esforzada, contrapuntística con espasmos de ahogo.

Sergio Ugalde, dando una vuelta de tuerca al “error”, en su texto sobre *La expresión americana*, anota:

Sin embargo, tal vez la dificultad más evidente a la hora de leer *LEA*, y me atrevería a decir cualquiera de las obras de este poeta, es de orden formal. La prosa de Lezama, abultada de comas y frecuente en los anacolutos, puede desesperar a cualquier estilista moderado. Estos desequilibrios sintácticos (me gustaría pensar que Lezama quiso desequilibrar adrede su prosa antes que cometer errores), le han creado una cierta fama de esotérico y hermético.⁹

⁸ Oviedo, 2012, p. 152.

⁹ Ugalde, 2011, p. 12.

En *La expresión americana*, José Lezama Lima utiliza elementos históricos, ficcionales y míticos para explicar la americanidad en su constitución, devenir y expresión. Si por una parte tenemos, en el texto, al arquitecto indígena Kondori, por otra tenemos al pintor español Pablo Picasso, marcando un arco temporal y cultural que prácticamente abarca toda la historia latinoamericana vista en su expresión estética. El procedimiento no es emergente ni exclusivo de Lezama, ya viene sustentado por la experiencia literaria de su compatriota Alejo Carpentier, quien al igual que Miguel Ángel Asturias descubre en su residencia parisina el valor de los mitos, del primitivismo y del surrealismo para expresar cuestiones de americanidad. Por otro lado, en el contexto literario de Hispanoamérica no podemos dejar de mencionar el “lugar común” de la influencia estadounidense en la novelística de Latinoamérica del siglo xx. Edwin Williamson puntualiza esta influencia de manera concisa y terminante: “[...] de Hemingway aprendieron los escritores latinoamericanos a moderar la floritura retórica; de Faulkner la diversidad de puntos de vista, el monólogo interior y el fluir de la conciencia; más tarde hacia los años sesenta se haría patente la influencia de Joyce”.¹⁰ Junto a lo anterior resalta la herencia cultural de las civilizaciones indígenas que nutren a las obras de algunos autores, particularmente los llamados *indigenistas*, como es el caso de José María Arguedas, que en su novela *Yawar Fiesta* o en su relato *La muerte de Rasu Ñiti* incorpora rituales y mitos del Ande peruano, además de la inclusión de expresiones quechuas.

En este contexto y sentido, *La expresión americana*, texto difícil y apasionante, es un icono del devenir literario cultural e histórico de Latinoamérica; no sólo es un documento de referencia, la obra misma es un acontecimiento de aquello que trata. Su escritura y su impacto de recepción son un suceso angular en el quehacer latinoamericanista del siglo xx, a través de su discurso nos pensamos y nos reconocemos poseedores de una expresión no inacabada, sino

¹⁰ Ver: Williamson, 2013, pp. 530-531.

heterogénea, compleja y rizomática, tanto como el pensamiento, la vivencia y la escritura de Lezama. En este sentido, José Miguel Oviedo escribe:

Aunque la fuente de su saber era básicamente libresco, no se trata de un conocimiento reseco y frío porque estaba ligado a una intensa sensualidad por el paisaje del trópico, el sabor de sus frutas y el color de su flora, el fresco soplo de la cultura popular criolla: música, comidas, fiesta y otras expresiones folclóricas. Era, como Reyes, un erudito a la vez que un hedonista. Lezama es cubanísimo (o, más precisamente: un habanero típico), no importa que lo fascine la Edad media o el Oriente.¹¹

Oviedo compara a Lezama con Octavio Paz, en tanto un pensar a base de imágenes, ya sea que escribieran poesía o ensayos; con Borges en cuanto la concepción de la obra como “un sistema de fragmentos que se imantan de un modo sutil”; con Alfonso Reyes en el sentido de la erudición y el hedonismo.¹²

La visión que tiene Lezama del mundo, hasta en sus más íntimos recovecos, es la de un ojo omnisciente. Todo es factible de coexistencia en su concepción de la cultura, todas las relaciones son posibles y aceptables. Extensamente universal y profundamente cubanista. Va de un asunto a otro, en saltos mortales que sin embargo en la totalidad del texto encuentran un “desorden” absolutamente coherente y sistemático. Divaga a la manera de Montaigne, dice Oviedo, y explica el mundo exorbitante del erudito cubano: “Lezama absorbe el mundo de la cultura con una curiosidad omnívora, indiferente a épocas, lenguas u orígenes: nada le es ajeno y todo ocupa un lugar preciso y precioso en esa totalidad desmesurada hasta parecer babélica, un gran cuadro hecho, como dice Piñera, de mosaicos bizantinos”.¹³

¹¹ Oviedo, 2012, p. 146.

¹² Oviedo, 2012, p. 146.

¹³ Oviedo, 2012, p. 152.

La expresión americana revela la inquietud por la estética, inscribiendo a Lezama Lima, en un quehacer en el que viene acompañado por otros pensadores caribeños, entre ellos Alejo Carpentier (1904-1980) y Pedro Mir (1913-2000).¹⁴ Las corrientes estéticas que Lezama identifica en América (barroco, romanticismo o modernismo) son tratados desde un espíritu de contraconquista, en sí mismo el ensayo todo es, dice Carlos Rojas Oviedo, “espíritu de rebeldía”.¹⁵ Pero es el barroco el emblema de Lezama, un barroco que no es bajo ninguna circunstancia un remedo del barroco europeo o hispano, para Lezama es “modernidad mestiza y contradictoria”, como afirma Samuel Arriarán, coincidiendo con la postura de Antonio Cornejo Polar. La exposición de Arriarán relaciona la interpretación del barroco de Lezama con una acción de protesta y declara:

En su revisión del Barroco Iberoamericano (como contraconquista) se vuelve una crítica del concepto de modernidad capitalista occidental. Lezama ve en el barroco el mestizaje, arte de contraconquista (no arte de contrarreforma), signo de la modernidad latinoamericana. Lezama quiere oponerse al concepto del barroco europeo como asociado a una política conservadora. Por esta razón plantea la idea de contraconquista.¹⁶

Es un barroco lejano al claroscuro de España, el de América, el de Lezama, es multicolor, es aromático, huele a mar y a frutas, a selva y a cordillera. Y no es cosa de un pasado remoto y secular, sino un presente vital, nuestro presente.

La tradición del pensamiento latinoamericanista en que la obra se circunscribe obliga a hacer en ésta una lectura que permanentemente nos

¹⁴ Para mayor profundidad en el tema, recomiendo el texto “El pensamiento filosófico del Caribe” de Carlos Rojas Osorio (ver: Dussel, Mendieta y Bohórquez, 2011, pp. 479-491).

¹⁵ Ver: Dussel, Mendieta y Bohórquez, 2011, p. 486.

¹⁶ Arriarán, 2011, p. 99.

remite a los textos mayores del latinoamericanismo, que podemos representar aquí con dos de sus títulos: *Nuestra América* y *En busca de nuestra expresión*.

A más de medio siglo de ver la luz, *La expresión americana*, no pierde sentido en los horizontes de la globalización y la mundialidad, por el contrario, se erige como un referente de identidad americana, dinámico, correspondiente al acontecer histórico último donde caben perfectamente las expresiones literarias de autores como Ricardo Piglia o pictóricas como la de Miguel Castro Leñero. En eso radica su universalidad, en ser un signo capaz de abarcar la realidad americana en su devenir permanente.

El lugar que ocupa *La expresión americana* en la tradición del pensamiento latinoamericanista lo explica de manera precisa Irlemar Chiampi en el estudio que sirve de prólogo a la edición que hace el Fondo de Cultura Económica:

CUANDO EN ENERO DE 1957 JOSÉ LEZAMA LIMA (1910-1976) pronunció en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de la Habana, las cinco conferencias que luego integrarían el libro *La expresión americana*, el pensamiento americanista había cristalizado ya en una verdadera tradición. Un siglo de reflexión sistemática sobre la condición de los americanos había generado toda suerte de interpretaciones en torno al problema de la identidad cultural. La posición crítica acerca de lo que es América, esto es, qué lugar le reserva la historia, cuál su destino y cuál su diferencia frente a otros modelos de cultura, determinó la ensayística de los más destacados escritores hispanoamericanos, y también su legítimo deseo de ser modernos, desde la generación postindependentista hasta la que antecede a la segunda guerra mundial.¹⁷

El texto de Lezama Lima no va a ocuparse del problema ontológico de la identidad americana, más bien se aboca al devenir histórico de la americanidad. Su intención es fenoménica, por tanto histórica y diacrónica. El mismo texto es parte de este acontecer y puede explicarse como la reflexión

¹⁷ Chiampi, 2005, p. 11.

de un americano *in situ* de su americanidad. Texto totalizante, obedece, sin embargo, a un momento preciso del pensamiento de su autor, los últimos años de la década del 50 del siglo xx. En particular la inserción, como líder, ciertamente, del grupo de la revista *Orígenes* (1944-1956), al lado de Cintio Vitier, Eliseo Diego, Ángel Gaztelu, Fina García Marruz, Amelia Peláez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Julián Orbón.

Marcela Naciff, en su trabajo *Una lectura de "La expresión americana" de José Lezama Lima*, hace una descripción del texto que resulta muy ilustrativa para comprender la manera en que el autor va desarrollando y engarzando su ideas en atención a su concepción del devenir de la americanidad. Escribe Naciff:

Es importante aclarar que el ensayista propone un personaje diferente para cada uno de los momentos históricos abordados. De esta manera, en el primer ensayo encontraremos a los héroes cosmogónicos *Hunahpú* e *Ixbalanqué*. Ambos, personajes extraídos del *Popol Vuh*, serán los encargados de reestablecer el orden dentro de la cosmogonía maya. Luego, hallamos a los artistas aztecas, quienes forman parte de la embajada de Moctezuma para hablar con Hernán Cortés. En el núcleo del libro y constituyéndose como el personaje más importante del texto, ubicamos al 'Señor Barroco', un personaje inventado que se constituye en la tensión propia de la contraconquista. A continuación, el 'rebelde romántico' es el trotamundo, conspirador de la Independencia y que se establece como síntesis de figuras como Fray Servando Teresa de Mier o José Martí. Todavía en el romanticismo, descubrimos al 'poeta popular' o 'señor estanciero' quien está a cargo de la poesía gauchesca. El último de los personajes es el 'hombre de los comienzos' en las figuras de Melville y Whitman. Con ellos volveremos a lo griego, a los comienzos y con los cuales descenderemos a los infiernos para liberar el cuerpo.¹⁸

¹⁸ Naciff, 2006, p. 60.

José Lezama Lima es considerado por Samuel Arriarán como uno de los intelectuales que inician la reflexión sobre el barroco americano, precisamente en los años cincuenta del siglo pasado. Reflexión que sobre todo va a señalar las diferencias entre el barroco americano y el europeo (en esta línea de reflexión le seguirán: Severo Sarduy y Alejo Carpentier). Arriarán explica lo anterior detalladamente:

No se trata de una filosofía esencialista o de búsqueda de nuestros orígenes metafísicos, sino más bien de una concepción del sujeto ya no en términos racionalistas. En vez de una razón endiosada Lezama Lima nos propone un *logos poético* o, como él mismo dice, un ‘eros cognoscente’.

Para Lezama Lima, América es fundamentalmente barroca. Lo barroco no es sólo europeo o lo transhistórico, como plantea Wolfflin. Es ibérico y americano por los efectos del descubrimiento y la colonización española. En su libro *La expresión americana* planteó el concepto de ‘era imaginaria’. Lo barroco figura como paradigma modelador. Lezama Lima nos habla del barroco como modernidad estética. Se trata de una modernidad mestiza, contradictoria.¹⁹

Destaca, en el texto de Arriarán, el concepto de una modernidad mestiza y contradictoria, como un sentido y un punto de engarce entre la concepción que Lezama detenta de lo americano y la que formula Antonio Cornejo Polar. El mestizaje no como unicidad uniforme sino disímbola y conflictiva.

¹⁹ Arriarán, 2011, p. 99.

3.3. DISCURSO-SUJETO-REPRESENTACIÓN

3.3.1. *Discurso*

Tratar el discurso como uno de los núcleos problemáticos para la comprensión del sentido heterogéneo de nuestras literaturas y del resto de las expresiones culturales de Latinoamérica, se complica en el caso de la obra de José Lezama Lima, porque a diferencia del caso de Pedro Henríquez Ureña y del mismo Antonio Cornejo Polar no estamos ante un discurso que se agota en el ámbito estrictamente lingüístico, sino ante un sistema discursivo que si bien adopta como vehículo la palabra, ésta lleva al receptor, permanentemente, a experimentar efectos referenciales propias de otras estructuras signílicas (la plástica, la música, la historia, etcétera). Por tal motivo no se habla, al tratar de *La expresión americana*, de la dicotomía entre oralidad y escritura, sino de sistemas semióticos complejos convocados y contenidos en el texto, visto como estructura demandante de una exégesis que irá del propio texto a la realidad de sus referentes. Este juego de lectura semiótica se evidencia de inmediato en el primer ensayo del libro cuando se hace la lectura de las pinturas a partir de *El libro de horas*, clarificando las relaciones entre sus componentes estructurales para luego abrir un espacio donde el discurso visual de la plástica se cruza con el discurso de la historia para construir un horizonte que permita la exégesis.

No se presupone lo anterior sino que se deduce de la advertencia con que Lezama Lima abre su trabajo al preguntarse: “¿qué es lo difícil? Claramente nos remite como en un guiño de ojo a la lectura exegética. Escribe Lezama:

[...] ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las materiales aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva

lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.²⁰

Podemos entender entonces en las palabras de Lezama Lima que hay una interrelación entre el texto que refiere y sus contenidos en tanto que existe, entre ambos, un proceso de carácter diacrónico en el cual van cobrando sentido en función de los contextos donde incide la lectura que ofrecen, y en la cual se unen expresivamente la imagen y lo imaginado.

Ante el discurso de Lezama, y ante los discursos que da cuenta, debemos partir para su comprensión del principio semiótico de que “todo proceso cultural es un proceso de comunicación”,²¹ donde subyacen códigos que permiten asociaciones tan disímiles o insólitas como las que se hacen en *La expresión americana*, potenciando los niveles de significación de los elementos asociados. Además este principio nos obliga a evitar el reduccionismo del significado denotativo para ubicar nuestra lectura en el campo de la significación (donde la palabra poética es el medio más útil).

Así, encontramos que el discurso, como núcleo problemático cornejaniano, aplicado al ensayo sobre la expresión de Lezama Lima, no es sólo la clasificación estilística de las obras literarias, sino la identificación de horizontes histórico-culturales que en la obra literaria (y artística) se expresan en un sentido ónticista y fenoménico, en una prognosis interpretativa en virtud de su propia naturaleza dinámica y la naturaleza dinámica de los textos en que son nombrados. Por supuesto, tales horizontes son múltiples y su dinamismo se produce en dos dimensiones: la secuencialidad cronológica y la simultaneidad espacial.

La imagen que Lezama construye del mundo, o las imágenes que formula de los diversos universos por los que transita, se construye formalmente a partir del uso del lenguaje metafórico, que despliega cada imagen y cada me-

²⁰ Lezama Lima, 2005, p. 57.

²¹ Ver: Eco, 2000, pp. 24-25.

táfora hacia una narratividad que cuenta historias, diégesis que se debaten entre la invención fabulosa y la documentación histórica. Con el discurso de Lezama nunca sabemos dónde quedan las fronteras entre verdad y verosimilitud, seguro porque no existe línea fronteriza alguna, el discurso lezamiano disuelve toda muralla fronteriza. La metáfora parece ser capaz de reinventar las categorías naturales del universo. El discurso literario (y el ensayo de Lezama lo es) puede analogarse con el *Verbo* bíblico. Se rompen las categorías lingüísticas del signo en tanto arbitrario y convencional. Leemos en *La expresión*:

Determinadas masas de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias. Entidades como las expresiones ‘fábulas milesias’ o ‘ruinas de Pérgamo’, adquieren en un espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación.²²

En la primera conferencia no se detiene Lezama Lima a analizar la confrontación lingüística entre el indio y el conquistador, se centra en la visión que ambos configuran de esa otredad que los asalta, aunque por parte de los indios esperada, en tanto la imagen que construyen uno del otro. Seguramente porque su objeto no es la conquista de Francisco Pizarro, sino de Hernán Cortés. A diferencia del encuentro de Cajamarca, el encuentro de Cortés con Moctezuma —nos dice Lezama— es *plástica*.

Es en el capítulo segundo de su libro donde Lezama Lima ofrece un primer ejemplo de proceso histórico discursivo (lingüístico) en la palabra *barroco*. El vocablo alcanza dimensiones mayúsculas a partir de un primer significado denotativo de lo exagerado hasta convertirse en un signo cuya

²² Lezama Lima, 2005, pp. 64-65.

extensión semántica alcanza para contener toda la historia americana pasando por grandes momentos de la cultura universal. La exageración va a resumir todo el horizonte semántico del término *barroco*, exageración señalada por el propio maestro cubano, que declara a la tierra como clásica y al mar como barroco. El concepto de *barroco* queda como un espacio abierto a todo lo complejo, un concepto en espiral que tiene entre sus íconos más representativos el discurso poético de José Lezama Lima (discurso que no se limita a la poesía, por supuesto, ya que caracteriza toda su obra).

Bajo este marco la consideración que se hace en el capítulo segundo de *La expresión* respecto a la escritura de Sor Juana y de Carlos de Sigüenza y Góngora, estableciendo una relación empática entre el discurso barroco y el discurso científico de la ilustración, dando como resultado un discurso barroco americano cognitivamente universal, distanciado del barroco europeo. Para reforzar este argumento, Lezama Lima acude a la figura de Don Carlos de Sigüenza y Góngora, cerrando así un espacio donde el discurso americano se amplía, diremos metafóricamente, en un sentido tridimensional de arte, ciencia y pensamiento filosófico. Afirma Lezama Lima:

El barroco nuestro, que situamos a fines del xvii y a lo largo del xviii, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración. En ocasiones, apoyándose en el científicismo cartesiano lo antecede. Los quinientos polémicos volúmenes que Sor Juana tiene en su celda, que la devoción excesiva del Padre Calleja hace ascender a 4000; muchos “preciosos y exquisitos instrumentos matemáticos y musicales”, el aprovechamiento que hace para *Primero sueño*, de la quinta parte del *Discurso del método*; el conocimiento del *Ars magna*, de Kircherio (1671); donde se vuelve a las antiguas sùmulas del saber de una época; todo ello lleva su barroquismo a un afán de conocimiento universal, científico, que la acerca a la ilustración.²³

²³ Lezama Lima, 2005, pp. 94-95.

El barroco americano construye de la relación entre discursos heterogéneos un discurso híbrido que acusa un sentido heteroclítico transdisciplinar, enrumbado a construir una episteme totalizante. En el mismo texto añade Lezama Lima:

En el amigo de la monja jerónima, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, el lenguaje y la apetencia de física o astronomía, destellan como la cola de Juno. Figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad, de manirroto inveterado, de sotana enamorada, una la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso espíritu científico. Su *Manifiesto filosófico contra los cometas*, su *Libro astronómico*, justifican con la sorpresa de los nombres, la innovación en el verbo poético y el afán del conocimiento físico, de las leyes de la naturaleza, que van más allá de la naturaleza como tentación para dominarla como el Doctor Fausto.²⁴

Desde las figuras de la monja jerónima y con Don Carlos se proyecta la luz y la sombra de Don Luis de Góngora, la apetencia formal del soneto como una forma retadora del ingenio y del saber. Pero emerge, desde la americanidad de Sor Juana, una diferencia angular con el paradigma gongorino de la sensualidad, a veces banal del barroco peninsular, cuando la monja escribe su “papelillo” llamado *Sueño*, le opone el profundo saber que de la escolástica tiene la religiosa, haciendo de su poema una experiencia de introspección donde el sujeto se reconoce cósmico. Lezama Lima acude al parámetro de los *tempi* musicales para comparar las poéticas de Góngora y de Sor Juana, el poema del *Sueño* —nos dice el maestro cubano— se rige por un *tempo lento*, mientras que *Las soledades* obedecen a una *vivace e maestoso*.

Este discurso del barroco americano de los siglos XVII y XVIII, aquí tratado sólo en la figura de Sor Juana (y tangencialmente en la de Don Carlos de Sigüenza), demuestra cómo a partir de la heterogeneidad que existe

²⁴ Lezama Lima, 2005, pp. 94-95.

entre los elementos que lo conforman se opera un proceso de hibridación que no es sólo una asociación eufórica y desenfadada de elementos, sino la conformación de un nuevo sistema discursivo donde los contrarios y los contradictorios llegan a una unción signica en la cual el sujeto y la representación encuentran un vehículo enunciativo suficiente (sin olvidar que el propio discurso es objeto de representación y de subjetividad) y donde se opera una reconversión de los valores culturales asimilados en el propio discurso.²⁵

Al *discurso barroco* le sigue en el siglo XIX americano el discurso heterogéneo y transcultural de las nuevas repúblicas. Lezama Lima le denomina *La expresión criolla*, y lo expone de una manera que no deja de tener tintes poéticos:

Al tiempo en que un Fray Servando llora su reuma en las sucesivas prisiones peninsulares, la abeja boquirrubia del soneto y el aguijón de la avispa en la décima silbante, van tirando del manto de la falsa jerarquía de los tortugones amoratados. Cuando el feroz Monteverde acuchilla a los conspiradores y a los bravos del campo llano, surgen por los estrellados de la Banda Oriental, las guitarras estancieras que entonaron los cielitos del odio a Fernando VII. Y en el nuestro, el mayor de todos, en José Martí, con su gran serenata desde la bandurria del octosílabo hasta la campanada de sus notas para la muerte, en que todas las sorpresas del bosque sombrío están como comprobadas en un toque para la vibración.²⁶

Estamos con la expresión criolla en la otra orilla de la heterogeneidad. Si en el barroco es Sor Juana el referente mayor y por tanto un culteranismo científico, en el siglo XIX lo serán los discursos poéticos ligados al folklor y a la expresión popular. La figura icónica de Aniceto “el Gallo” no sólo

²⁵ Siguiendo a Néstor García Canclini, aquí se entiende la reconversión cultural como una nueva forma de asociación entre un elemento de una serie cultural determinada con elementos de otras series dentro de un contexto complejo de diversidad a partir de un fenómeno intersección y transacción dialógica.

²⁶ Lezama Lima, 2005, pp. 149-150.

representa a la gauchesca, sino a todos los sectores periféricos de la cultura impuesta desde la hispanidad monárquica, es decir la negritud, el indigenismo y el proletariado en sus formas popular y folklórica; allí están la décima de Nicomedes Santa Cruz y el octosílabo de los corridos mexicanos. Es justo cuando Lezama Lima repasa las aportaciones que a través de España llegan a los americanos en el campo de las artes y del gusto (Bach, Mozart, Góngora, Quevedo, Goya...) y afirma que a ese “banquete” el americano aporta el punto de cierre con la hoja de tabaco y el paisaje, es decir que a la refinada artificialidad del arte europeo, América le aporta la sangre viva de la naturaleza. Al bodegón literario de la naturaleza muerta, América opone el canto de la naturaleza viva (lo que el término *leven* significó en la pintura holandesa del siglo XVII en oposición a *still leven*). Pero —insta Lezama Lima— en las expresiones americanas tanto del barroco como del criollismo no desaparecen del todo las expresiones brillantes de Góngora y el espíritu satírico de Quevedo, como sucede en las décimas de los “Fray Servandos”, que van mezclando lo popular americano exaltado en las independencias con una raíz poética de corte picaresco español.

Lezama Lima va a resaltar en el discurso poético americano el caso del corrido que funde la música con la poesía o como él dice: demandan un *simpathos*. El corrido deriva del romance español, pero si el romance se ocupa de grandes acontecimientos, el corrido por el contrario es capaz de abocarse a hechos menores de la vida privada. Y como expresión popular americana, el corrido “exige un habla”, observa el maestro cubano y nos explica: “El corrido está situado entre el recorrido del romance y la intensidad de la copla. Nace como de la cuarteta de la copla que se debilita y busca apoyo en la cadencia del romance”²⁷ y —añade— se relaciona con las jácaras de Quevedo.

Por otro lado está la poesía gauchesca, los cielitos de Bartolomé Hidalgo, que se enraízan en acontecimientos profundos de la realidad histórica de la emancipación. Dice el autor de *La expresión*: “Los primeros alegrones de ese gau-

²⁷ Lezama Lima, 2005, p. 160.

cho cantor los comunica en las fiestas de la independencia”.²⁸ Podemos realizar una selección de fragmentos del texto que Lezama dedica al poema gauchesco y tendremos una definición sustantiva de lo que es y de lo que representa:

Lo primero que señalaremos en estos poemas gauchescos es su necesidad, su nacimiento de cosas muy cosidas en acontecimientos y entrañas [...].

Lo primero es ese hombre natural que emplea el idioma con decisión y tono, dando su pechada, su expansión, con un júbilo incontenible [...].

Ahí el idioma es tomado por su alegría, no por la tradición humanista que le llega en un momento en que se ve obligada a destellar. Sus hallazgos son de aumentativo que conlleva una expresión, fandango [...].

Lo más valioso en el idioma es el destino afortunado de su uso, como el artesano, el pescador, aquí el estanciero. Se ve cada palabra en la mano dura que se ejercita. Cada palabra, en su acento, ha pasado por el saboreo, y después para darse, ha sido apretada por la mano.²⁹

El gaucho, en su poesía y en su poética se construye como el “sujeto nacional”, pasa de ser un marginado a ser un símbolo de la nueva América, criolla en la expresión que americaniza las formas y maneras hispánicas y mestiza en la raza cuando estas formas y maneras se ven usadas por la indiada y la negritud. La gauchesca se funde sobre la alegría de la libertad y la nostalgia que viene del ombú, allí la necesidad de su existencia en un sujeto lejano en la distancia geográfica y social que de pronto encuentra en la emancipación un nuevo sentido histórico para su identidad. Así, el gaucho poeta y poético resulta artífice de un discurso quevediano y gongorino, populariza al culterano cordobés y suaviza la burla incisiva y calavérica del madrileño. Surge criollizada una nueva expresión, un nuevo discurso atado al paisaje geográfico y psicológico del horizonte gauchesco.

²⁸ Lezama Lima, 2005, p. 170.

²⁹ Lezama Lima, 2005, pp. 166-167.

Es claro que tanto en el corrido como en la poesía gauchesca la voz se torna sencilla, profunda, pero sin las afectaciones del barroco retórico, sí con las complicaciones del barroco identitario resuelto por la repúblicas en un *yo* colectivo y nacional donde el individuo se proclama sí mismo. Pero sobre todo vemos, en estos ejemplos, el sentido heterogéneo y múltiple de nuestros discursos literarios. El barroco no desaparece sino que se introyecta en las nuevas formas literarias del siglo XIX, se abre a las expresiones anónimas populares y a la tradición folklórica centenaria. Al mismo tiempo permite una disposición para nuevas formas heteroclíticas que desde procesos transculturales y de hibridación llegarán a América en el siglo XX con las vanguardias, en un doble proceso de asimilación y americanización (igual que sucedió en el siglo XVII con el barroco).

Como un ícono de todo lo anterior, el discurso que construye José Lezama Lima en *La expresión americana*, reducido a su expresión literaria, nos resulta incompleto si no consideramos que, de manera constante, tiene abiertos canales de comunicación con las expresiones artísticas de otras disciplinas, como la arquitectura y la plástica presentan correspondencias de estilo, de concepto y de acontecer histórico. La literatura americana es ante todo, en su calidad de discurso, un objeto complejo, heterogéneo y multivalente; la mejor prueba de ello es este gran retablo: *La expresión americana*.

3.3.2. *Sujeto*

El problema del sujeto en *La expresión americana* se centra en dos puntos: el *sujeto metafórico* y el *señor barroco*.

En el capítulo primero del ensayo encontramos dos tipificaciones del que podemos identificar con el sujeto metafórico. El autor refiere, a partir de las ilustraciones de libros de horas, a un sujeto castellano, el habitante del castillo, el Canciller Rolin, y un sujeto anónimo y colectivo, los labradores. Podemos identificar a cada uno en diferentes estados de relación y ánimo, según los describe el texto del capítulo, pero ante todo identificamos una estructura sociocultural. El *sujeto metafórico* representa un universo cultural

mítico y ficcionalizado. Lezama Lima ha dicho que el *sujeto metafórico* es el sujeto que interviene en forzosas mutaciones.

En el caso de América, este sujeto metafórico lo extrae Lezama Lima particularmente del Popol Vuh. El sujeto surge de la divinidad en pacto con la naturaleza donde “el hombre que surgirá deberá ser igual que sus comidas”. El sujeto del Popol Vuh surge de la frustración de los dioses, su materia va de la arcilla a la madera, de la madera a la tormenta de ceniza y el agua. Pero ese sujeto nacido de la ira y la frustración divinas posee la palabra.

En el capítulo segundo del ensayo, Lezama Lima nos presenta al *señor barroco*, el primer americano. El *señor barroco* es la personificación de la multitud identitaria americana, es decir la heterogeneidad y la transculturación simultáneas. Sabemos que ante todo los españoles fundaron ciudades en el Nuevo Mundo, buscaban ser a la manera de las urbes peninsulares pero acabaron siendo otra cosa, ciertamente con rasgos fuertes de la estructura europea, pero distintas. Distintos serán los españoles trasterrados que las habitan, distintos a sus modelos originarios serán los indios y negros que en ellas se asientan. El español se americaniza cuando sus sentidos se transforman a base de ver y oír cromatismos inusitados, de gustar sabores exóticos, de descubrir nuevas bellezas en otros rasgos étnicos. ¡Bernal Díaz del Castillo escribiendo en Antigua! Nos dice José Lezama Lima:

[...] el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte. Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inaplicada, comienzan a tejer su entorno, a voltejar con enmielada sombra por arrabales, un tipo, una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino. El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco.³⁰

³⁰ Lezama Lima, 2005, p. 91.

Este *señor barroco* es hedonista, más que un pensador, es —como dijeran los señores del Al Andaluz— un sentidor. Es ante todo erótico y su dimensión de sujeto recién surgido exige un espacio suficiente, habita el galpón, espacio amplio como el horizonte que le ofrece el mar Atlántico que ha cruzado, pero empieza a olvidar su condición de migrante para enseñorearse de estos nuevos paisajes. En el texto se le describe retóricamente: “Es el hombre que viene al mirador, que se sacude lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia [...]. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear”.³¹ En este *señor barroco*, el asombro del conquistador ante el paisaje del Nuevo Mundo se ha trocado en fascinación.

Sin embargo, junto a este americano surge otro, también fascinado y gozador, ya no de sensualidades sino de intelectualidades, del que Lezama Lima dice “encuentra en el gabinete de física el asombro del conquistador”. Se personifica este americano ilustrado y barroco en la figura de la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y en el sobrino del autor de *Las Soledades*, Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Lezama Lima hace un singular análisis de *El sueño* y como dijimos en el inciso anterior de este trabajo, concluye que es un poema distinto al gongorismo sensual, es ante todo un estado de introspección, sí, pero no por ello carece de una experiencia gozosa del intelecto.

No podemos dejar de mencionar —por muchas razones, pero principalmente porque lo hace Lezama Lima en su texto— al indio Kondori y al Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa); ambos, en su trabajo arquitectónico, llevan el barroco americano a sus más altas expresiones. Lezama Lima sintetiza con estas palabras la condición de éstos constructores: “Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaico y la hispano negroide”.³²

³¹ Lezama Lima, 2005, p. 92.

³² Lezama Lima, 2005, p. 118.

Ante este *señor barroco* irrumpe —en el texto lezamiano y en la historia— un nuevo sujeto en la figura de un joven sacerdote católico, Fray Servando Teresa de Mier, quien disloca la doctrina guadalupana en un célebre sermón de claro tinte antihispanista; el dominico encarna al romántico americano de la emancipación. Explica Lezama: “Fray Servando, bajo apariencia teologal, sentía como americano y en el paso del señor barroco al desterrado romántico, se veía obligado a desplazarse por el primer escenario en rebeldía”.³³

Fray Servando es transición entre el sujeto barroco hedonista y el sujeto romántico rebelde, tiene la voluntad y la fuerza que construyó al barroco pero vive una realidad muy distinta a la apacible vida del que “transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje”.

El otro personaje en que centra su atención Lezama, en tanto sujeto romántico americano, es Simón Rodríguez, el maestro del Libertador. Así lo describe en su texto:

Su época lo llevaba al disimulado ciruelo rousoniano, al naturalismo amnésico, al cuadro sinóptico y a las modificaciones ortográficas, pero su virus era esencialmente socrático, era el traspaso del daimón y el surgimiento del Eros cognoscente.

Simón Rodríguez tenía algo de Aleijadinho pedagógico. Era feo, excesivo y ambulatorio. Ya en su vejez la ternura de una india boliviana le da hijos, cuidados y el recuerdo de la matría.³⁴

No puede Lezama definir a Simón Rodríguez sin centrarse en su relación con el discípulo Bolívar. Relación amorosa y doliente a la vez. Simón Bolívar es, a su manera, otro romántico, es el producto mayor de Rodríguez. La relación es difícil pero la fidelidad de Simón Rodríguez al libertador es

³³ Lezama Lima, 2005, p. 126.

³⁴ Lezama Lima, 2005, p. 132.

irrestricada, como lo demuestra *Defensa de Bolívar*, escrita en el doble sentimiento del afecto y el odio, a la muerte del caudillo desde la “exacerbada simpatía”. Simón Rodríguez es el espíritu americano extremo, Lezama dice que su personalidad tenía rasgos de Swedenborg y de Blake, además de ser algo Aleijadinho. Amaba a la india como un acto de devoción a la cultura incaica, observa Lezama. Pero el retrato que un viajero francés hace del viejo maestro, consignado por Lezama en su ensayo, nos describe no sólo al hombre sino a un fenómeno americano, el de la marginación, la ingratitud y la injusticia vertidas sobre un carácter irreductible y un pensamiento superior. Leemos:

Detrás del mostrador para la venta de velas de sebo, una habitación que servía de alcoba, de laboratorio y de cocina. La india que lo acompaña, como para pagarle su devoción por la cultura incaica, de vez en cuando lo mira con mirada inolvidable de perra maternal, y vuelve al mostrador descalza. El viajero sorprende que aquel hombre abandonado a la miseria y a la serranía andina, habla siete idiomas, le da datos de etnógrafo sobre el sur del lago Titicaca y a los ochenta años, asombra la desatada fecundidad de su verba. Se muestra obsequioso, brinda comida y alojamiento. ‘Llevaba la camisa sucia, dice el viajero francés, con el cuello arrugado, corbata deshilachada, poncho de color indefinido, que dejaba ver un pecho velludo y curtido por el aire, pantalón de bayeta azul y zapatos claveteados’.³⁵

Simón Rodríguez, visto desde las líneas de Lezama, es un icono del destino de gran parte de la América emancipada. El *señor barroco* se ha convertido en un romántico rebelde y paria. Le queda ante todo la dignidad y la perseverancia en sus convicciones.

Cárcel y destierro, olvido y miseria, son los factores comunes de este nuevo americano emancipado que, pese a ello, es el constructor y la simiente del americano moderno. La identidad de este sujeto es diverso,

³⁵ Lezama Lima, 2005, pp. 138-139.

como el discurso que le corresponde en época; une en su persona —como en su discurso— la cultura cosmopolita de Occidente y las raíces profundas de Indoamérica, posee la erudición ilustrada y a la vez la sensibilidad popular.

Queda en este tiempo y en este espacio de la América decimonónica y emancipada un sujeto más: el estanciero. Un marginal que se encuentra en un perfil intermedio entre el señor barroco y el romántico “señor Rodríguez”. Es un sujeto cuya continuidad histórica está quebrada, un criollo separado. Lezama lo tipifica con estas palabras:

En esas distancias de la tierra y la palabra, de las pausas del ombú y del requiebro de la querencia, se constituye el señor estanciero, que viene sucesivo al desterrado romántico, con signo muy opuesto de vida, aunque en igualdad del perfeccionamiento en la instalación recuerde aquel paisaje disfrutado por el señor barroco. Su disfrute no está en el goce de las golosinas de la inteligencia o del gusto, sino en la doma. En la constitución de ese señorío, a través de las vicisitudes del que marcha a establecerse estanciero, o del que establecido se derrumba. No puede alcanzar ese disfrute del señor barroco, porque se ha establecido un vacío, al integrarse al separatismo, vacío que tiene que llenar de nuevo y fundar un dominio verbal y terrenal. La peligrosa distancia con la que se enfrenta amparado por la casa copa del ombú, le prepara la mano dura para la doma y su novedad de su grupo de palabras.³⁶

Salta a la escena de inmediato el nombre de Martín Fierro. Hombre de penas y canto en la frontera entre la estancia y la urbe, perseguido y cantor enamorado.

El señor estanciero acentúa la relación del sujeto con el paisaje, en el *señor barroco*, el paisaje es paradisiaco caudal, en el romántico desterrado y rebelde es ausencia, en el estanciero es destino y en el señor delegado de la ausencia —Martín Fierro— es tradición y futuro.

³⁶ Lezama Lima, 2005, pp. 168-169.

Así, en *La expresión americana*, el sujeto americano es una realidad que sintetiza la historia del continente, a veces metafórico y siempre barroco. Si profundizamos en los perfiles tanto físicos como psíquicos de estos personajes presentados por Lezama, encontraremos que están en un estado de heterogeneidad con su entorno social y simbólico, y a la vez en una dinámica permanente de transculturación. El *señor barroco* se convierte en el romántico rebelde y paradójico que es Fray Servando; el *señor barroco* “dominador de sus caudales” se convierte en el intelectual pobre que es Simón Rodríguez, también deviene en el estanciero separatista en lo político y separado de su gozo en lo vivencial, en el gaucho Martín Fierro, perseguido y dubitante entre la urbe y la pampa.

Finalmente, como dijimos a propósito del discurso y *La expresión americana*, también podemos afirmar que en Lezama Lima hay un *señor barroco* que acude al mirador a contemplar no el paisaje novedoso de América, sino la cultura universal que en su ensayo se convierte en maravillosa constelación.

3.3.3. *Representación*

La representación en *La expresión americana* debemos entenderla como un acto imaginario desde la memoria. Lezama hace hincapié en la diferencia entre memoria y recordación, de tal manera que nos ofrece un instrumento, su concepto de *memoria*, para comprender perfectamente su sentido de representación. Este concepto, a lo largo de todo el ensayo va enhebrando los diversos discursos estéticos, históricos y contextuales. Por ello, el ensayo permite tanto la referencia documental como la recreación y la ficcionalización. Es preciso citar la explicación que de ello se hace en el texto para tener perfectamente establecida la definición de cada concepto y seguir su sentido. Explica el poeta cubano: “Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”.³⁷

³⁷ Lezama Lima, 2005, p. 69.

La primera representación que analiza el texto es teogónica, el *Popol Vuh*. Texto prehispánico donde —resalta Lezama— el mal es un símbolo dominante. El poema indio desde esta perspectiva en que lo sitúa el ensayo resulta un signo premonitorio; se lee en *La expresión*: “La simbólica que se desprende del *Popol Vuh*, parece como si fuese a colmar el problematismo americano A calmar, a veces, pues en otras lo exaspera”.³⁸ El poema a lo largo de sus transcripciones a manos de religiosos se ve alterado, su sentido de representación se va adecuando a las ideologías de los escribanos; adecuaciones, interpolaciones, paralelismos, son infringidos sobre el poema indio por los copistas (jesuitas inscritos en el suarismo) y otros letrados que se ocuparon del texto, acabando por situarlo en su representación dentro del corpus universal teogónico y cosmogónico con rasgos reconocibles por asociación con otros grandes poemas y relatos: la lucha entre los pandavas y los kauravas o las disputas entre Brama y Siva. Este párrafo, alusivo al cangrejo de las montañas de Meaván, ilustra perfectamente lo que se afirma:

Esos jesuitas galantes y humanistas, no sólo se encrespan con las tumultuosas teogonías indias, sino el recuerdo de la mitología odiseica es transuflado al *Popol Vuh* [...]. Es innegable que el recuerdo del Polifemo homérico y de otros Polifemos está presente, y aunque pierde la partida, apareciendo como la inversión de la fábula, nos deja con la duda si el Polifemo es el cangrejo o Zipacná el engañado.³⁹

En el gran poema, como en otros textos de orden mítico, Lezama cita los cantos chalquenses; vamos a encontrar que están sujetos a una recepción por parte de los europeos que los lleva a leer los textos indios bajo la sombra del imaginario medieval.

³⁸ Lezama Lima, 2005, p. 74.

³⁹ Lezama Lima, 2005, p. 78.

Los otros textos de conquista son las crónicas, escritas en “prosa de primitivo”, dice Lezama Lima, “que recibe el dictado del paisaje”. Allí la representación está ceñida a un estado de asombro por parte del autor. Tampoco el cronista escapa a un imaginario medieval y desde allí percibe la realidad que consigna. Anota Lezama: “[...] en los cronistas el asombro está dictado por la misma naturaleza, por un paisaje que ansioso de su expresión se vuelca sobre el perplejo misionero, sobre el asombrado estudiante en quien la aventura rompió el buen final del diploma de letras”.⁴⁰ Los indios también registraron el encuentro con los españoles, los pintores de Moctezuma realizaron retratos excelentes y detallados de los españoles. El propio Lezama Lima en su texto, haciendo gala de sus dotes poéticos, representa aquel momento del encuentro y evoca el trabajo tanto del cronista Bernal como de los artistas aztecas. Escribe Lezama Lima:

Al extremo que cuando la batalla se establece sobre el retrato de primores, minucias trabajadas con alucinación, los indios sorprenden en los campamentos y en las tertulias levantadas en el fanal de proa. La cornucopia solemne y ceremoniosa, abierta ante Cortés, los deslumbra y achica, ‘lo primero que dio fue, dice Bernal Díaz del Castillo, una rueda de hechura de sol de oro muy fino, que sería tamaño como de una rueda de carreta, con muchas maneras de pinturas, gran obra de mirar’. Todo esto haría pensar a los españoles en las embajadas persas ante el Papa, en la llegada de los hermanos Polo a la remota Cipango. Existe por parte de los aztecas como un afán cruel, de secreto desdén, en abrumar lo necesario imprescindible, la pobreza castellana, la enjutez de las naos avisadas tan sólo para el botín. Y luego, ‘otra mayor rueda de plata, figurada la luna, y con muchos resplandores y otras figuras en ella’. Ante ese vuelco del primor obsequioso, se percibe a Cortés atolondrado, vacilando para lograr la igualdad con aquellos hechizos.⁴¹

⁴⁰ Lezama Lima, 2005, p. 84.

⁴¹ Lezama Lima, 2005, p. 84.

Cortés responde a los regalos de Moctezuma con una copa de vidrio de Florencia —relata Lezama— y nos deja ver el ritual elegante del primer encuentro de dos guerreros. Este episodio de la historia hispanoamericana es en espíritu similar al encuentro de Cajamarca entre Atahualpa y Pizarro. Sin embargo, en el caso de Cortés y Moctezuma no priva del todo la incomunicación, sino por el contrario parece haber un intento de comprensión de la otredad. Ambos grupos, instalados en su serie cultural, ante la otredad que representan a través de la pintura o la crónica, pretenden fortalecer su propio imaginario y su propia identidad, pero la representación que hacen acusa que identidad e imaginario han sido trastornados. Hará falta que el tiempo construya al *señor barroco* y deje atrás al conquistador para que las representaciones concilien imaginarios e identidades.

El barroco americano, deslindándose espiritualmente del barroco español, genera una visión de mundo que tiene un origen —como muy bien puntualiza Lezama— plutónico: “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”.⁴² Es decir, construye una visión de mundo en el americano que puede ser contradictoria y heterogénea, pero nunca desarticulada ni asimétrica. A la degeneración del barroco español, el barroco americano encara “su estilo plenario” (totalidad contradictoria) como podemos ver en el capítulo segundo de *La expresión americana*. Así, una vez más se constata que representar es, ante todo, fundir imaginariamente todos los elementos de realidad que acontecen en el horizonte existencial del sujeto. En el texto de Lezama Lima se explica esta plenitud del estilo de manera absolutamente sensual. Se dice en referencia a este barroco americano:

[...] no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento

⁴² Lezama Lima, 2005, p. 90.

de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.⁴³

El barroco americano lleva a la representación del mundo a través de un imaginario nuevo, donde las heterogeneidades se suavizan con procesos de transculturación y se resuelven en hibridaciones, siempre bajo un estado de tensión que evitará que se caiga en los vicios que aquejaron al barroco español, tensión debida por supuesto a dichos estados de heterogeneidad y transculturación. El caso de las iglesias peruanas, que el texto nos ofrece como ejemplo de esta situación o el de la Basílica de Puebla, son totalmente esclarecedores; veamos qué nos dice el primero de éstos:

Si contemplamos el interior de una iglesia de Juli o una de las portadas de la catedral de Puno, ambas en el Perú, nos damos cuenta que hay allí una tensión. Entre el frondoso chorro de las trifolias, de emblemas con lejana reminiscencia incaica, de trenzados rosetones, de hornacinas que semejan grutas marinas, percibimos que el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, sufre una tensión, un impulso si no de verticalidad como en el gótico, sí un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de un símbolo.⁴⁴

Pero es con el indio Kondori con quien la representación alcanza niveles extraordinarios de atrevimiento en su figura de la indiátedi. Esta escultura es indudablemente un ejemplo preclaro del sentido heterogéneo y transcultural de nuestra americanidad, en sí el portal todo de la iglesia potosina de San Lorenzo, con sus sirenas tocando el charango. Lezama lo describe de este modo:

⁴³ Lezama Lima, 2005, pp. 90-91.

⁴⁴ Lezama Lima, 2005, p. 93.

En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. En un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a lo divino tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilar en el cortejo de las alabanzas y las reverencias.⁴⁵

Como la indiátedi de San Lorenzo, se erige, igualmente atrevido, no en la piedra sino en la palabra, *El sueño de Sor Juana*, representa al americano pensante de su universo interior y de su cosmicidad, en este poema resalta el valor representativo de una intelectualidad americana moderna en el siglo XVIII americano.

En el capítulo tercero del ensayo, Lezama Lima se detiene en la figura de Fray Servando, no lo va a historiar por supuesto, lo reinventa imaginariamente desde el dato concreto, no lo ficcionaliza, lo imagina y convierte sus actos en representativos de “lo americano”, desde luego el famoso sermón sobre las apariciones de la Guadalupana, su paso por el “calabozo romántico” o su ingreso a la Sinagoga de Bayona, donde —recuerda el texto del ensayo— se convierte en interlocutor apreciado de los rabinos y se le ofrece a Raquel (joven bella y rica) en matrimonio. Servando Teresa de Mier (sin el Fray) es ante todo el señor romántico, representa la inadaptabilidad y la insubordinación de su tiempo, aislado en el calabozo y violento en el púlpito, vivencia las dos vertientes románticas: el retiro y la rebeldía. Es un personaje en armonía con un paisaje americano que ya se va anunciando actor y no escenario de la historia. En la conquista, el paisaje es objeto de contemplación, en el barroco el paisaje es objeto de imitación y en el romanticismo es propuesta de futura instauración de un paraíso libertario no prometido por

⁴⁵ Lezama Lima, 2005, p. 94.

nadie sino por el héroe mismo. Si el romanticismo exalta lo exótico, Fray Servando lo es y así representa un continente, por demás, exótico también. Representa no sólo al héroe romántico individual sino al héroe romántico colectivo de Latinoamérica. Lezama Lima elabora una excelente síntesis del personaje en estas palabras:

Fray Servando fue el primer escapado, con la necesaria fuerza para llegar al final que todo lo aclara, del señorío barroco, del señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje. Fue el perseguido que hace de la persecución un modo de integrarse. Desprendido, por una aparente sutileza que entrañaba el secreto de la historia americana en su dimensión de futuridad, de la opulencia barroca para llegar al romanticismo del principio del siglo XIX, al fin realiza un hecho, toca la isla afortunada, la independencia de su país. El paisaje del señor barroco, navegando con varia fortuna, se había volatilizado con lentitud que pocos asimilaban. Fray Servando es el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente, viene en su búsqueda, el que ya no contaba con el gran arco que unía al barroco hispánico y su enriquecimiento en el barroco americano, sino el que intuye la opulencia de un nuevo destino, la imagen, la isla que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje.⁴⁶

Fray Servando Teresa de Mier es ante todo un romántico americano signo de la rebelión que pugna por un paisaje prometido por sí mismo, dije ya, por el héroe, podemos tomar como argumento para esta afirmación el juramento bolivariano del Monte Sacro.

Si la figura de Fray Servando sirve a Lezama para representar al rebelde perseguido y encarcelado romántico del siglo XIX americano, el maestro cubano se vale de la figura de Simón Rodríguez para representar al romántico americano aislado, separado. Mientras el libertador Simón Bolívar se con-

⁴⁶ Lezama Lima, 2005, p. 131.

vierte en el gran mito americano de la emancipación (pese a las circunstancias de su muerte), su maestro, Simón Rodríguez, testigo del juramento del Monte Sacro, “el ejemplar más sulfúrico y demoniaco” —según lo califica Lezama— se aísla en la cordillera andina. Ya vimos en el inciso anterior de este trabajo cómo Lezama establece un paralelismo entre Simón Rodríguez y William Blake.⁴⁷ Atado a la figura de Simón Bolívar, el discípulo genial, Simón Rodríguez representa el aislamiento donde no queda más que el soliloquio y la memoria, apunta Lezama: “[...] habita esas zonas del individualismo, donde después de haber recorrido pardas distancias, llega con su mula al higueral estéril y conversa consigo mismo al filo del paredón. Extremo ese en que el individuo se hace inapresable, conjetural, diverso de los puntos de vista”.⁴⁸

No podemos dejar pasar el valor que para Lezama tiene la pintura mexicana, en el sentido de la representación, no sólo en tanto su referencialidad de americanidad sino también como un análogo de la expresión pictórica europea. En el capítulo tercero de *La expresión americana* se refiere a “algún cuadro de Orozco” para referirse al “espíritu evangélico” de los frailes españoles en su trato con los indios. Pone de manifiesto el maestro cubano el valor ideológico y didáctico que tiene el discurso pictórico de Orozco y del grupo de pintores mexicanos del muralismo (Rivera, Siqueiros, Revueltas, Chávez Morado, Tamayo, O’Gorman, Montenegro y Cantú).

Al cierre del ensayo, en el capítulo quinto, es donde se despliega con mayor extensión y profundidad la reflexión de Lezama sobre el discurso plástico mexicano. Se refiere al jalisciense Jesús Guerrero Galván, y encuentra en él un trabajo análogo al de Picasso, alude a una obra del mexicano cuyo tema es figura de mujer a la orilla del mar, y encuentra que Picasso toma el mismo tema y ambos coinciden en el tratamiento pictórico de sus obras,

⁴⁷ Juan David García Bacca, en el prólogo a la obra de Rodríguez *Sociedades americanas*, lo define como: *Simón Rodríguez: Sócrates*, *Simón Rodríguez: filósofo cosmopolita* y *Simón Rodríguez: el hombre más extraordinario del mundo* (ver: Rodríguez, 1990, p. X).

⁴⁸ Lezama Lima, 2005, p. 135.

igualmente con otro maestro mexicano, Agustín Lazo, a quien va a relacionar con el pintor griego Giorgio de Chirico. También da cuenta de la crítica que los pintores mexicanos (Rivera, Siqueiros y Rodríguez Lozano) hacen de los pintores cubanos (Amelia Páez, Mario Carreño o Wifredo Lam) en 1944, acusándolos de picassistas. Con estos ejemplos, Lezama ubica el discurso plástico en dos direcciones de representación: en el primer caso, el de los muralistas mexicanos, que a través de su figurativismo permiten conocer —por medio de la imagen— las formas, las figuras y las actitudes de un mundo precedente y cosustancial al del pintor; en el segundo caso, el de la relación de los pintores americanos con Picasso, nos lleva a ubicar la representación plástica de referencias americanas dentro de un discurso estético universal, dimensionando a los pintores americanos no en la medida de su contexto local sino dentro de un escenario universal. Comenta Lezama respecto a este picassismo:

Así el joven pintor americano, al sentir el aguijón fertilizante de Picasso, no actuaba con desacordado espíritu mimético ni con perpleja sangre aguada, sino como el joven ucraniano, borinqueño o lusitano, que recibían a este San Jerónimo de la plástica, que también a su manera había unido las tradiciones orales del oriente, el secreto de sorprender al narrador en su mejor momento, con el canon romano, la esfera ecuménica, la academia filosófica de Rafael y la región tebana del Greco.⁴⁹

José Lezama califica a Picasso como el gran influenciador, una manifestación “única aportada por nuestra época”, pero en el caso de los americanos, observa lo siguiente: “Había grandes antecedentes históricos que nos regalaban confianza frente a esa riqueza ancestral, a su reconocimiento crítico”.⁵⁰

Esto significa que no es únicamente un asunto de técnica pictórica picassista, también de conformación de un mundo referido; en Picasso, por

⁴⁹ Lezama Lima, 2005, p. 185.

⁵⁰ Lezama Lima, 2005, p. 185.

supuesto, con todo este sincretismo de formas provenientes del Oriente y de África, y en quienes se acogen a sus técnicas engarzando, sincréticamente también, elementos autóctonos con una sintaxis pictórica que no es ya totalmente europea sino híbrida, vanguardista, europea es cierto, pero matizada de africanismos y orientalismos. La representación que unos y otros realizan, los nacionalistas figurativos del realismo mexicano y los antirrealistas, marcan un cambio evolutivo o incluso revolucionario en el paisaje imaginario de lo americano. Dice Lezama que el europeo reduce el paisaje al hombre a través de la ventana y que el americano pretende reducir la naturaleza al hombre prescindiendo del paisaje. El cuadro o el mural hacen esto, reducen la naturaleza y el paisaje a la medida del hombre, pero esa reducción no es simple, es reconstructiva en un proceso de imaginación y de imaginario.

3.4. *LA EXPRESIÓN AMERICANA Y ESCRIBIR EN EL AIRE* (ENSAYOS HERMENÉUTICOS)

La expresión americana y Escribir en el aire son producto de un ejercicio secular de reflexión sobre el ser y el acontecer de América, particularmente de la región hispanoamericana. En este sentido, los dos textos se erigen como espacios de síntesis crítica cuyo aporte no va en dirección de lo ontológico sino de lo histórico, del ser americano en movimiento y de su manifestación a través de la palabra *poética*. Esa palabra poética conceptualizada por Octavio Paz y aplicada a lo mexicano–americano en *El laberinto de la soledad*.⁵¹

⁵¹ Resulta de máximo interés la posibilidad de conformar un horizonte triádico entre las obras de Paz, Lezama y Cornejo, que tratan lo americano desde el decir poético. Paz inicia su obra *El arco y la lira* diciendo: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro [...]. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere conciencia de ser algo más que tránsito” (Paz, 1986, p. 13).

Tanto Lezama Lima como Cornejo Polar llevan a cabo en sus trabajos un acto hermenéutico donde la descontextualización y re-contextualización del acontecer americano permite un estado de comprensión e interpretación a través de los textos literarios y de los textos artísticos en general.⁵² Ambos autores, José Lezama Lima y Antonio Cornejo Polar, sin violentar la tradición onticista, giran su enfoque hacia una América que, como dije ya, se construye de manera dinámica en su cotidiano acontecer y para el cual la palabra *poética* es su mejor instrumento de manifestación. Tienen un antecedente inmediato y sustantivo en el pensamiento de Fernando Ortiz, que concibe y define a “lo americano” (desde la cubanía) como un proceso de transculturización y no de aculturización.⁵³ Además, como la misma Irlemar Chiampi señala, en Lezama Lima resulta innovador el hecho de que configura el concepto de *América* de una manera integralmente totalizadora, es decir incluyendo los territorios del norte, Estados Unidos específicamente, rompiendo así una visión reduccionista de la región que sólo consideraba a los territorios ubicados al sur del Río Bravo.⁵⁴ José Lezama Lima considera a los Estados Unidos como una fracción más del continente, respetando su identidad de nación. Este rasgo en el pensamiento del escritor cubano responde no sólo a una visión americanista de América, sino universal, como el propio ensayo lo demuestra al insertar en éste todo un universo cultural mundializante imbricado al ser y al acontecer de nuestro continente, puesto en contrapunto dialógico. En esta visión integradora que presenta Lezama

⁵² Es de señalar cómo el trabajo de Antonio Cornejo Polar toca los lindes de la hermenéutica analógica planteada por Mauricio Beuchot al permitir desde el concepto de heterogeneidad una pluralidad interpretativa que se distancia de lo unívoco, y a la vez exigiendo pertinencia argumentativa, se deslinda de lo equívoco.

⁵³ Para ello, “hemos elegido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísticas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano” (Ortiz, 2002, p. 254).

⁵⁴ Con esto, Lezama Lima rompe con una tradición separatista basada en el idioma y el origen hispano para permitir la unicidad continental y dar posibilidad de que otros factores culturales, además de la lengua, determinen esta relación norte-sur.

subyacen dos sentidos imposibles de obviar: la advertencia de José Martí a propósito de la colonización estadounidense sobre Latinoamérica, en ese momento en franca plenitud, y la visión de la Unión Americana como un polo paradigmático de desarrollo político, económico y cultural dominante del siglo xx americano. Es decir, los Estados Unidos han desplazado para la América Latina de ese momento a las naciones europeas como polo orientador de su historia.

América es la salida, la resolutive, que Europa no encontró en su medievalidad ante un cosmos que “se desmorona” cuando el pensamiento teológico se ve debilitado por los argumentos del pensamiento científico que explica reconstructivamente el universo. En América, señala Lezama Lima, surge la figura de Pachacámac, el dios incaico que es para el universo lo que el alma para su cuerpo.⁵⁵ Desde esta posición, *La expresión americana* no sólo se opone al hegelianismo histórico, también hace escarnio de él, de su reduccionismo conceptual, de su pesimista visión que acusa un eurocentrismo rencoroso y encasillado en su oscuridad paisajística.⁵⁶ El retablo final del texto de *La expresión americana* viene a sintetizar poéticamente todo nuestro devenir, en él “vemos” las figuras de Pancho Fierro, de Francisco Lazo, de Luis Montero, de Fernando de Szyszlo, de Diego Rivera, de José Clemente Orozco, del Dr. Atl, de Rufino Tamayo, entre otros. Pinta así nuestra condición fenoménica que acusa inexorablemente nuestra onticidad. Y todo ello como resultado de una

⁵⁵ Lezama Lima, 2008, p. 202.

⁵⁶ En las *Lecciones de filosofía de la historia universal*, Hegel, refiriéndose al Nuevo Mundo, escribe: “Así, pues, los americanos viven como niños, que se limitan a existir, lejos de todo lo que signifique pensamiento y fines elevados. Las debilidades del carácter americano han sido la causa de que se hayan llevado a América negros, para los trabajos rudos. Los negros son mucho más sensibles a la cultura europea que los indígenas [...]. Cuando ahora hablamos de los libres ciudadanos de la América del Sur, entendemos por los procedentes de sangre europea, asiática y americana. Los americanos propiamente dicho empiezan ahora a iniciarse en la cultura europea. Y allí donde han hecho esfuerzos por independizarse, ha sido a merced de medios obtenidos del extranjero [...]. Todo cuanto en América sucede tiene su origen en Europa” (Hegel, 2001, pp. 172-173). Ver: Hegel, 1971, pp. 105-110.

profunda vivencia del autor, donde imaginación y realidad cobran un sentido constructivo para lograr la imagen de América.⁵⁷ Escribe Lezama:

Cuando en el romanticismo europeo, alguien exclamaba, escribo, si no con sangre, con tinta roja en el tintero, ofrecemos el hecho de una nueva integración surgiendo de la *imago* de la ausencia. Y cuando el lenguaje decae, ofrecemos la dionisiaca guitarra de Aniceto el Gallo y el fiesteo cenital en la rica pinta idiomática de José Martí. Y cuando, por último, frente al glauco frío de las junturas minervinas, o la cólera del viejo Pan anclada en el instante de su frenesí, ofrecemos, en nuestras selvas, el turbión del espíritu, que de nuevo riza las aguas y se deja distribuir apaciblemente por el espacio gnóstico, por una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora.⁵⁸

Esta naturaleza, prefigurativa y añorante, se manifiesta en la palabra poética y en la imagen que suscita la experiencia. Estado vital que Antonio Cornejo Polar confiesa en *Escribir en el aire*, de manera metatextual, estableciendo una relación análoga con el proceso de Lezama. Relata el maestro peruano:

Tal vez este libro comenzó a tomar la forma que actualmente tiene cuando al final del borrador del Capítulo 1, sobre el ‘diálogo’ de Atahualpa y Valverde en Cajamarca, incluí una referencia entre insólita y abrupta, al poema ‘Pedro Rojas’ de César Vallejo. En realidad en ese momento lo que intuía es que el hirsuto conflicto entre la voz y la escritura, plasmado dramáticamente en 1532, seguía de algún modo vigente en la cultura letrada andina, pero que —con todo el peso que la paradoja conlleva— esa vigencia se expresaba en la extendida e imposible nostalgia que nuestros escritores sienten por la oralidad perdida, asumiendo —oscuramente casi siempre— que es la palabra

⁵⁷ Imagen lezamiana en el sentido en que José Miguel Oviedo la define, como “recurso poético y reflejo (o recreación) verbal de lo real” (Oviedo, 2012, p. 146).

⁵⁸ Lezama Lima, 2008, p. 204.

hablada donde reside la autenticidad del lenguaje (con perdón de Derrida, por supuesto) [...]. Y ahora sé por qué el verso vallejiano estuvo rondando y persiguiéndome a lo largo de estos años, mientras trabajaba en este libro, haciéndolo germinar. Esas tensas y bellas utopías no surgen más que en las muchas encrucijadas de sujetos, discursos, representaciones y mundos profundamente heterogéneos.⁵⁹

Escribir con el dedo en el aire, la escritura de Pedro Rojas simboliza la posibilidad de la oralidad como una expresión que “no se lleva el viento”, que permanece como energía en el espacio, como estigma, como impronta de quien pronuncia. El valor de la palabra en sí misma como *acto de habla*, pero sobre todo en su aspecto perlocutivo. En este sentido, la escritura responde a la autenticidad del lenguaje en tanto oralidad, no como un sustituto sino como un sucedáneo, de allí la nostalgia de la que habla Cornejo Polar en “nuestros escritores”. Así, decir *América* es intento de enunciar en un solo término su historia, su Ser. El verso de Vallejo “Solía escribir con su dedo largo en el aire” no remite a un acto de grafía sino de fonética; el acto fonético, a su vez, evidencia un estado del espíritu prolongado, proyectado en el decir. Pedro Rojas, al escribir en el aire, impregna de su espíritu el espacio (geográfico y gnóstico).⁶⁰

Hay una preocupación existencial y una ocupación reflexiva en torno al asunto histórico que se ha tratado en torno a la americanidad y su devenir en *La expresión americana* y en *Escribir en el aire*. José Lezama Lima lo enfoca desde

⁵⁹ Cornejo Polar, 2011, p. 197. Nótese que Cornejo Polar resalta los núcleos problemáticos (*sujeto, discurso y representación*) relacionados entre sí a manera de cruces, lo que llega finalmente a constituir un entramado.

⁶⁰ La referencia que hace Antonio Cornejo Polar a Derrida puede obedecer a que el crítico peruano considere al filósofo argelino, visto desde la perspectiva del *fonocentrismo*, como un “promotor” de lo que en reacción podríamos llamar *grafocentrismo*. También porque, seguramente, lo sitúa entre los pensadores del postmodernismo que conciben la obra literaria como un objeto (*semiosis*) y no como un proceso (*hermenéusis*).

la integración de un continente que se refleja total en cada una de sus partes (por minúsculas que sean); Antonio Cornejo Polar, desde su particularidad peruana, lo proyecta a la totalidad heterogénea pero integradora de América.

Lezama deslinda muy bien lo europeo de lo americano, lo aparentemente europeo de América, determina perfectamente el proceso bajo el cual los dos mundos hispanoparlantes aunque compartan el mismo idioma no comparten el habla. Esta relación disímbola entre lengua y habla en el americano y en el español peninsular, que finalmente es diversidad identitaria, ha sido explicada por Leopoldo Zea, quien afirma que la realidad americana se impone sobre la voluntad del hombre americano, aunque éste quiera escapar de ella o crea seguir modelos europeos, siempre enfrenta su problemática particular y aplica soluciones que no se ciñen a la mera imitación.⁶¹ Esto implica, por tanto, un proceso de heterogeneidad entre lo europeo y lo europeo asentado en América (entre el hidalgo de Alcalá o de la Alcarria y el señor barroco trasatlántico o Bernal Díaz del Castillo en Guatemala).

La expresión americana, desde el ejercicio del ensayo (en el más puro sentido de Montaigne y de Reyes) pone la problemática americana en el contexto de su conformación como fenómeno histórico-cultural dinámico, sumamente complejo, rizomático. Logra establecer su identidad con res-

⁶¹ Al respecto, dice Leopoldo Zea algo que viene a reforzar la apreciación que hace Lezama sobre Hegel; aunque pareciera que Zea le da la razón a Hegel, en realidad lo que nos dice es su ceguera para ver la realidad efectiva del americano: “Este ser ciegos a nuestros problemas, para verlos sólo a través de los lentes de las soluciones europeas, es lo que hacía afirmar a Hegel que vivíamos como eco y reflejo del Viejo Mundo, como su sombra y no como una realidad. Eco y reflejo de ajena vida. Sin embargo, la realidad es siempre más poderosa que la imaginación del hombre. En este caso la realidad hispanoamericana, que así podemos llamarla, es más poderosa que el afán del hispanoamericano de escapar a ella. Pese a todos los subterfugios por eludirla, esta se hace siempre patente. Aparentemente el hispanoamericano se plantea los mismos problemas y busca las mismas soluciones que ha aprendido en la cultura europea. Pero lo cierto es que no se plantea los mismos problemas ni se da las mismas soluciones, a pesar de que se imagine tal cosa. La realidad es siempre más poderosa y lo obliga a plantearse los que son propios y a buscar sus propias soluciones” (Zea, 1965, 21).

pecto a los universos incidentes que lo tocan en este proceso conformador y también demuestra cómo América, de forma correspondiente, impacta en la realidad histórico-cultural de dichos universos. *Escribir en el aire*, de manera más ceñida al fenómeno literario del Perú, pero inscrito en el mismo proceso señalado por *La expresión americana*, a partir del concepto de *heterogeneidad discursiva*, clave para la hermenéutica a que la obra lezamiana obliga con sus implicaciones de integración totalizadora y de sistemas, entabla relación con el ensayo de Lezama en un mismo horizonte de hermenéusis americana y nos ofrece un elemento de gran ayuda (el concepto de *heterogeneidad*) para la propia lectura y comprensión del ensayo del maestro cubano. Estas obras no son simples ventanas o intersticios para la contemplación, son acciones interpretativas de una realidad permanentemente cambiante, profundamente *barroca*, complejamente intertextual.

Dicha hermenéutica es de orden analógico, de punto medio, entre lo unívoco y lo equívoco. Cuando Cornejo Polar establece como “grado cero” de la literatura Hispanoamericana el encuentro del dominico Valverde con el inka Atahualpa en Cajamarca, lo que propone es ese justo medio entre el univocismo de un canon totalmente eurocéntrico y el equivocismo de una potencial pluralidad canónica ilimitada. Lo que plantea es un criterio clasificatorio que sea lo suficientemente amplio como para acoger todas las manifestaciones literarias del Perú, en el límite de todas las culturas que las originan y que convergen en la peruanidad.⁶² A la vez insta a un método crítico que permita la correlación entre la realidad estructural del texto y su naturaleza histórica. La relación oralidad-escritura, representadas por Atahualpa y Valverde, no sólo atiende a la materialidad de los discursos literarios (formalidad), también a dos estructuras distintas de pensamiento que producen uno u otro texto (historicidad).

Por su parte, Lezama Lima, en el capítulo primero de *La expresión americana*, tratando la identificación de elementos naturales y culturales en los

⁶² Este mismo esquema lo aplica para la latinoamericanidad literaria y cultural.

textos (pictóricos en este caso), estableciendo la diferencia entre memoria y recordación y refiriéndose en específico a las asociaciones nemotécnicas, dice:

De esa manera, parece como si la memoria al afincarse sobre un hecho por ella muy bien guarnido, está como en acecho de ser emparejada con otro hecho más lejano y retador. Así, el prodigio de ese análogo nemónico es que balancea los dos platillos, buscando el fiel con un desconocido oscilante y cruel.⁶³

Ese análogo que busca “el fiel” de la balanza, lo hace no en un sentido de asociación aleatoria y vacua, sino por el contrario, como lo establece la naturaleza de lo análogo, un sentido de homología. Y eso no es posible fuera de un razonamiento lógico y semántico que inexorablemente desemboca en un acto de interpretación que se provoca justo al poner en relación a los análogos.⁶⁴ Lezama Lima coloca en simultaneidad metodológica los elementos históricos y míticos, a través de la correspondencia contrapuntística de los análogos, concebidos como pares que se complementan y explican.⁶⁵ Esta coexistencia va a evidenciar un rompimiento con la sucesividad narrativa de la historia para imponer una visión de simultaneidades (enfoque característico del trabajo de Antonio Cornejo Polar, y un elemento más de comunión entre *La expresión americana* y *Escribir en el aire*). Cuando Lezama reflexiona sobre el Popol Vuh hace confluír las visiones prehispánicas e hispánicas en un proceso de complementación explicativa entre las figuras mayas y la pretensión *suarista* de los jesuitas por encontrar, analógicamente, una simbología cristiana. Si bajo este marco observamos la imagen que Antonio Cornejo Polar instaura como referente máximo de heterogeneidad en su ensayo: el encuentro de Cajamarca, de inmediato las figuras de Vicente Valverde y

⁶³ Lezama Lima, 2005, p. 70.

⁶⁴ Ver: Lezama Lima, 2005, pp. 69-72.

⁶⁵ Declara Lezama Lima: “Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo nemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario” (Lezama Lima, 2005, p. 71).

Francisco Pizarro se van a relacionar como esos “complementarios pares en contrapunto” con Atahualpa, de la misma manera el breviario del dominico con la oralidad del inka.

La relación obra-historia, en los ensayos de Lezama y Cornejo es una constante sustantiva. Esto implica una ideología estética en la cual la obra está permanentemente re-historiándose, es decir que no puede ser reducida a su evidencia formal ni a un contenido fijo, como ha dicho Carlos Rincón: “el efecto del texto no depende entonces de sus constantes o de leyes inmanentes, sino de su forma social de recepción”.⁶⁶ Esto es lo que nos muestran, tanto Lezama Lima como Antonio Cornejo Polar, en sus ensayos, una forma de recepción de la obra literaria, de la crítica que se ocupa de ella y de la americanidad en que se encuentra inmersa. Ambas obras siguen un esquema de periodización. *La expresión americana* comprende grandes bloques (eras), que van del nacimiento de Hispanoamérica (como la otra España) a la conciencia crítica que la refiere; icónicamente representada a través de la esencia mítica heredada del mundo clásico, el barroco, el romanticismo y el criollismo. Lo interesante del texto es que, como ya se apuntó, conforma un todo de simultaneidades y planificaciones de sus rasgos esenciales.⁶⁷ *Escribir en el aire*, del mismo modo, establece a partir del concepto de *heterogeneidad* tres grandes bloques cronológicos: el comienzo de la heterogeneidad, la hegemonía y la modernización heterogénea. Al mismo tiempo, ambas obras, como también ya se ha anotado, son realidad americana, tal como lo ha definido Antonio Cornejo Polar para nuestras literaturas. En su ponencia

⁶⁶ Rincón, 1993, p. 339. Explica Carlos Rincón: “El significado histórico de un texto depende de la relación mutua entre dos sistemas de referencias: el de su génesis y aquel en que hoy es leído y ejerce su efecto” (1993, p. 339).

⁶⁷ Sobre la concepción histórica de Lezama, José Miguel Oviedo escribe: “Su concepción histórica es viquiana: un sistema de ciclos regidos por ciertos arquetipos, mitos, símbolos, formas de la imaginación, que se repiten con variantes y se condensan en la lengua poética de cada época; por eso, tiende a presentar una visión ontológica o epifánica de la sociedad” (Oviedo, 2012, p. 153).

para la reunión de expertos, convocada en noviembre de 1982, bajo el rubro “Hacia una historia de la literatura latinoamericana”, auspiciada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), el maestro peruano expuso:

[...] la interpretación de la literatura como expresión de la realidad, impide ver lo que es esencial: que la literatura es también realidad y que actúa como un factor de su dinámica histórica [...]. De aquí que cualquier reflexión sobre la literatura latinoamericana o sobre las literaturas regionales o nacionales que la constituyen, tenga que referirse sustancialmente al proceso histórico-social del que forman parte.⁶⁸

Ante la exuberancia de *La expresión americana*, el orden riguroso y metódico de *Escribir en el aire* es un elemento de complementariedad en este proceso del pensar a América. Contrapunto con este universo que reconstruye el ensayo de Lezama Lima (maravillosamente alucinante, erudito, inteligente y artístico), el de Antonio Cornejo Polar es un ensayo sistemático, preciso en la forma y en las ideas, justo en la expresión y geoméricamente profundo en la sustancia. Su preocupación última incide en las mismas líneas e intenciones que Lezama: la americanidad y su expresión. Pero en su forma y en la extensión de su objeto se enfoca a las literaturas peruanas regional y nacional, aunque este esquema puede operar de manera metonímica hacia las literaturas latinoamericanas. Esto evidencia que el autor de *Escribir en el aire*, como el maestro cubano, está inmerso y atento a su horizonte cultural e histórico, lo habita, lo reflexiona y desde allí expresa el discurso literario de la peruanidad.

Ambos libros, *La expresión americana* y *Escribir en el aire*, comparten y se asocian en un paralelismo de contenidos y de intranquilidades, de preguntas y de respuestas, que revelan una inquietud intelectual y vivencial por definir críticamente las identidades: uno, la de América; otro la del Perú, desde sus

⁶⁸ Cornejo Polar, 1987, p. 124.

discursos literarios. Podemos decir que estas obras nos sitúan en los márgenes de oscilación de nuestra crítica: lo universal y lo particular. Márgenes que son las orillas que contienen la historia de nuestra tradición reflexiva sobre la identidad.⁶⁹

Podemos afirmar que *La expresión americana* y *Escribir en el aire* son un intento de traducción de una realidad que desborda todo pensamiento unívoco, exige un pensar y un decir abiertos plenamente a la diversidad, a la contradicción, a la hibridez o a la heterogeneidad. Epistemológicamente se lee en ellos el mundo americano en su dinámico y no pocas veces arrebatado devenir. Ambos trabajos son, como objetos de la americanidad, argumentos de lo que afirmo, por ello exigen un quehacer crítico multidisciplinario para abarcar su objeto de reflexión.

En Lezama Lima, la imaginación prevalece, su erudición provoca un tornado de citas, referencias y asociaciones inusitadas que no encuadran en ningún modelo metodológico canónico y de cuyos remitentes no se siente obligado a dar cuenta. Exuberancia barroca se acusa en el discurso de José Lezama Lima. Su ensayo bien puede ser, metafóricamente, la bitácora de su aventura intelectual, narrada a través de imágenes y de formas retóricas ceñidas perfectamente a sus referentes, en una relación icónica. Su saber, casi totalmente libresco, no se acopia, se revivifica y pasa a ser vivencia pura, el dato que momifica al hecho, en las palabras de Lezama resucita en acontecimiento intenso. Así, podríamos decir que *La expresión americana* es, en doble sentido, un libro de aventuras: la aventura de América y la aventura de Lezama en y desde América.

Antonio Cornejo Polar, sin negar su magnífica imaginación y su saber erudito, asume un papel metodológico y didáctico de mayor cientificidad, riguroso, aunque siempre acusa grande pasión interior por sus temas y el trabajo profundo, espeleológico, de investigador. Y no son alabanzas al

⁶⁹ Julio Ortega ha explicado esta oscilación del pensamiento crítico latinoamericano en su obra *Crítica de la identidad* (1988).

maestro peruano lo que digo, sino el registro de una postura cognitiva ante el mundo que trata de explicar.

Este par de ensayos, *La expresión americana* y *Escribir en el aire*, junto a otros, igualmente emblemáticos del latinoamericanismo crítico, nos ofrecen un ejemplo instrumental para la incorporación del quehacer literario en el ámbito de la historia y para la incorporación de los estudios literarios en el campo de los estudios culturales. Intentos muy loables existen en este sentido, como el del brasileño Luiz Costa Lima, pero aún quedan pendientes sustantivos que atender en el campo de lo subalterno, la otredad y la heterogeneidad americanas.⁷⁰

Todo lo expuesto por José Lezama Lima nos lleva al concepto de *paisaje*. La americanidad se construye, desde la perspectiva de *La expresión americana*, en la medida en que se va conformando un paisaje propio en el imaginario de los americanos, paisaje que a la vez permite un *discurso* y un *sujeto* correspondientemente identitarios. El paisaje, afirma Lezama, “es una de las formas de dominio del hombre”, es diálogo, es la naturaleza “puesta a la altura del hombre”, es “la naturaleza amigada con el hombre”. Siguiendo a Schelling, afirma el maestro cubano que “la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible” y añade:

En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licua si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea en el sueño. El valle de México, las coordenadas coincidentes en a bahía de la Habana, la zona andina sobre la que operó el barroco, es decir la cultura cuzqueña (¿la pampa es paisaje o naturaleza?), la constitución de la imagen en paisaje, línea que va desde el calabozo de Francisco de Miranda hasta la muerte de José Martí, son todas ellas formas

⁷⁰ Luiz Costa Lima es uno de los más importantes críticos de la literatura en Brasil y en América Latina de las últimas décadas, su trabajo se centra fundamentalmente en reflexionar sobre la problemática de la crítica, la normatividad y el papel de la teoría literaria en el ámbito de la relación entre la creación literaria y la historia de la crítica.

de paisaje, es decir, en la lucha con la naturaleza y el hombre, se constituyó en paisaje de cultura como triunfo del hombre en el tiempo histórico.⁷¹

En este sentido, el paisaje y la representación nos hacen ver que el sueño de Sor Juana es “la noche en el valle de México, mientras duerme parece como si su yo errante dialogara con el sueño”.

La expresión americana es, en muchos sentidos, parte de esa lucha entre el hombre y la naturaleza por conseguir el paisaje. Si bien se propone historiar el devenir cultural americano, estableciendo periodos precisos, nos permite ver, en su propio proceso de texto, el intento de Lezama por construir una imagen del paisaje americano que satisfaga su propia condición identitaria, en este caso múltiple y rizomática, se dijo ya, extensamente universal y profundamente habanera.

A lo largo de sus cinco capítulos vemos desplegarse un mapamundi del paisaje cultural americano, bajo una forma cubista, donde se dan cita la precisión histórica y la imaginación exuberante. ¿Acaso podría haberse escrito este ensayo si en su autor no incidieran el *señor barroco* y el *señor romántico*? La respuesta es un definitivo no, pues, amén del acto de erudición que presume, es producto de una vivencia medular en el *ser* y el *quehacer* históricos de la cultura americana. Lo que Antonio Cornejo Polar nos permite observar entre los intersticios de su escritura, en José Lezama Lima se expande a través de imágenes y de inusitadas asociaciones de objetos, conceptos y hechos.

⁷¹ Lezama Lima, 2005, pp. 188-189.

4. HETEROGENEIDAD-TRANSCULTURACIÓN: DÍALOGO CON ÁNGEL RAMA

4.1. ÁNGEL RAMA O LA RAZÓN TRANSCULTURAL

Ángel Rama (1926-1983) pertenece a la generación del 45, la “Generación crítica” (como la denominó él), angular en la cultura del Uruguay en los años sesenta y setenta del siglo xx.¹ Inició su trabajo desde el periodismo, en particular con sus colaboraciones en el semanario *Marcha*, posteriormente incursionó en el mundo editorial, fundando la editora *Arca* y dirigiendo la edición de *Biblioteca Ayacucho* en Venezuela. También realizó obras de creación literaria (entre estos trabajos dos novelas: *¡Oh sombra puritana!* y *Tierra sin mapa*), además escribió para el teatro. Pero es en el ámbito de la crítica donde logra obras de importancia fundamental para los estudios literarios y culturales de Latinoamérica; de 1966 a 1969 dirigió el Departamento de Literatura de la Universidad de Montevideo, ejerció la docencia por más de treinta años en universidades de Latinoamérica, Europa y Norteamérica. Al igual que Pedro Henríquez Ureña, peregrinó por algunos países

¹ La *Generación del 45*, en Uruguay, agrupó a escritores, pintores y músicos. Entre los primeros encontramos a: Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, Mauricio Muller, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, María Inés Silva Vila, Tola Invernizzi, Mario Benedetti, Ida Vitale, Idea Vilariño, Líber Falco, Carlos Brandy, María de Montserrat, Giselda Zani y Armonía Somers. La generación surge bajo la precedencia de Juan Carlos Onetti.

en calidad de exiliado: Venezuela, Costa Rica, Estados Unidos y Francia. José Miguel Oviedo a propósito de esta condición migrante de Rama, afirma:

Por donde fuese, Rama llevaba consigo una fuerte devoción latinoamericanista y un creciente interés por todas las vertientes teóricas e interpretativas que forman el cauce de la sociocrítica y la visión de la literatura dentro de un contexto interdisciplinario. Los estudios literarios eran, para él, parte de una estrategia cultural en la que lo ideológico y político ocupaban un lugar importante.²

Ángel Rama no trabajó de manera fragmentaria, sus obras son el producto de un pensamiento que en *contínuum* se desarrolla a través de su escritura; por ejemplo, su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), del que nos ocupamos en este capítulo, no es un elemento más de un corpus disperso, sino un momento de la reflexión integral del crítico uruguayo, por ello, para su justa comprensión es necesario leerla en el contexto general de sus estudios, específicamente de *Las máscaras democráticas del modernismo* (1973), *La novela en América Latina* (1982) y *La ciudad letrada* (1984). A través de estos trabajos, Rama propone una visión en conjunto del fenómeno literario latinoamericano y de la cultura que se produce en nuestros países desde la trascendencia de los nacionalismos decimonónicos, enfilando hacia un latinoamericanismo que pone de relieve las diferencias regionales y que reconoce que la definición de la región está en la base de su acontecer, en perspectiva de progreso, pues no es una entidad estática, sino por el contrario es un dinamismo histórico que abarca todos sus aspectos. Este desarrollo de las regiones define y orienta el rumbo de su *pensamiento transcultural*.³ José Leandro Urbina, prologuista de *La novela en América Latina*, asevera: “Podría-

² Oviedo, 2012, p. 280.

³ Uso la expresión *pensamiento transcultural* parafraseando a José Antonio Mazzotti que acuña la expresión *pensamiento heterogéneo* para aplicarlo a Antonio Cornejo Polar (ver: Cornejo Polar, 2013, pp. 7-16).

mos decir que, con Henríquez Ureña, Rama es uno de los inventores de nuestra América literaria”.⁴

Es importante resaltar que Ángel Rama dota al discurso crítico de una estructura ideológica y epistémica que, estando comprometida con el aspecto histórico-social, detenta una absoluta rigurosidad metodológica y se abre a la incorporación de todos aquellos elementos críticos y teóricos que juzga útiles para el estudio de la literatura, sin reparar en su procedencia, de allí que no sólo tenga un valor inmediato, sino que se proyecta mediatamente en el contexto latinoamericano y, habrá que decirlo, en los estudios literarios en general, ya que la propuesta de Rama es aplicable a otros procesos culturales de series no latinoamericanas que presentan diversidades análogas. En este aspecto, y en el marco del compromiso social de Rama, José Leandro Urbina escribe:

Esta postura básica obliga a una revisión importante del lenguaje con que la crítica se expresaba en Latinoamérica. Además de encerrada mayormente en los límites de las literaturas nacionales, mucha de esta crítica se expresaba desde una perspectiva impresionista, dada a la digresión y a las opiniones no justificadas y vinculada con fuerza al biografismo. Rama es de la generación crítica que enfatiza la relación de la obra con lo social, pero que examina con métodos mucho más sofisticados. Incluso su tendencia a leer un libro de un autor con relación al resto de su obra, adelanta en cierta medida los métodos de los críticos anglosajones de la corriente del materialismo cultural, inspirados por Raymond Williams y cuyo trabajo emerge con fuerza en la década de los ochenta, y sus métodos de trabajo intersecan con algunos de los planteamientos de S. Greenblat en ‘Hacia una poética de la cultura’.⁵

Eduardo Subirats, en el estudio que escribe junto con Erna Von der Walde para *La ciudad letrada*, explica esta lectura propuesta por Rama, la

⁴ Urbina en Rama, 2008, p. 11.

⁵ Urbina en Rama, 2008, pp. 12-13.

lectura de la parte dentro del todo, a la luz del pensamiento de Walter Benjamin. Dice el crítico catalán:

Como Walter Benjamin, a quien reconoce como el crítico más influyente en su pensamiento, Rama concebía la tarea crítica como la compleja elaboración de un sistema de conexiones. Una obra era apenas una molécula de un gigantesco organismo; pero, como si se tratara de un genoma, a través de la lectura de una obra, Rama detectaba la función que tenía dentro de unidades mayores de significado cultural y podía, al mismo tiempo, a partir de ella, trazar los rasgos definitorios de la cultura. Es decir, Rama era un pensador dialéctico.⁶

Efectivamente, como demuestra Subirats, para Ángel Rama resulta fundamental la influencia del pensamiento de Walter Benjamin, así lo reconoce en la entrevista que le realiza Jesús Díaz Caballero en 1983, en Lima. Estas son las palabras de Rama: “[...] si tengo que decir cuál es la figura que ha tenido más impacto e influencia sobre mí dentro del pensamiento crítico es Walter Benjamin”.⁷

En el contexto crítico latinoamericano, como apunta José Leandro Urbina y como ya se ha manifestado en este trabajo, Rama se suma a la tradición de pensadores que nos han dado “nortes” para la comprensión de lo que es América en la vastedad de su entramado heterogéneo y transcultural, donde se anudan la macrohistoria con la microhistoria. América es vista por Rama en su profunda subjetividad y en su extensa objetividad. Atento siempre a todos los discursos que se tejen en el continente y esclareciendo el papel que juegan en el contexto regional, continental y mundializante de la cultura. La obra de Rama, como un corpus orgánico, juega el mismo doble

⁶ Subirats, 2009, p. 12.

⁷ Esta entrevista se realizó con motivo del nombramiento de Ángel Rama como profesor honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se publica en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, de Mabel Moraña (2006, pp. 325-343).

papel que atribuimos a los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, a *La expresión americana* y, desde luego, a *Escribir en el aire*; son, en sí mismos, un acontecimiento de la cultura latinoamericana y a la vez el registro y expresión de la cadena de hechos y de series culturales que, desde el discurso literario, a través de estas obras se expresan. Ya lo trataremos más a fondo al analizar el texto *Transculturación narrativa en América Latina*. Así, para comprender e interpretar la obra del maestro uruguayo, es preciso leerla a su manera, cada libro en función de sus otros libros. También el rol que ha jugado en los estudios latinoamericanos este crítico sólo es apreciable desde la visión orgánica de su trabajo. Mabel Moraña⁸ define el papel de Ángel Rama en la tradición crítica latinoamericanista donde se encuentra inscripto. Explica Mabel Moraña:

Desde los aportes fundamentales de Andrés Bello, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, y Mariano Picón Salas, para citar sólo algunos de los nombres más salientes de la tradición crítica latinoamericana, pocas obras conjugan, con el rigor y la exhaustividad de la de Rama, un conocimiento tan profundo y certero de la problemática latinoamericana y su lugar en el contexto internacional. Junto a la obra de críticos contemporáneos como Antonio Cornejo Polar, Silvio Romero, Antonio Cándido y Roberto Fernández Retamar, la de Ángel Rama ha contribuido a fijar los parámetros fundamentales para una comprensión a la vez global y puntual del desarrollo histórico de América Latina, entendiendo el espacio continental como la arena en la que se debaten procesos y proyectos contradictorios tanto en lo que tiene que ver con el surgimiento y consolidación de las culturas nacionales como en la relación que éstas mantienen, a lo largo de su desarrollo, en el contexto occidental.⁹

⁸ Françoise Perus dice que no podríamos visualizar la tradición crítica a la que Rama pertenece al margen del trabajo que en este ámbito ha realizado Mabel Moraña. Indudable afirmación, la agudeza crítica de Moraña ha logrado la hermenéusis justa para hacernos asequible en términos discursivos este pensamiento y evidenciar la vigencia que dicho proceso reflexivo tiene en nuestro siglo XXI (ver: Perus, 2004, pp. 55-66).

⁹ Moraña, 2006, p. 9.

Mabel Moraña también ha señalado que el pensamiento de Ángel Rama lleva a cabo un proceso de resignificación de la tradición crítica, particularmente del concepto de “transculturación”, ya que no sólo toma el sentido que le da Fernando Ortiz al acuñarlo, sino el que adquiere en el uso que de éste hace un autor como Mariano Picón Salas en su obra *De la conquista a la independencia*.¹⁰ Así, podemos decir que el trabajo intelectual de Ángel Rama significa un momento de integración y definición conceptual para los estudios latinoamericanos en un reordenamiento histórico y simbólico de la visión del Ser y el acontecer americano. En el trabajo estricto de crítica literaria debemos resaltar el valor de su *metodología* desde la diferencia que ésta tiene con el *método*, como lo ha marcado Camilo Fernández Cozman en su prólogo a *La novela indigenista*; es decir que la metodología es la reflexión que se hace sobre el método.¹¹ Así lo hace Rama y lo lleva por el sendero de la interdisciplinariedad, de la política, de la historiografía. Mismo camino que recorren Mariátegui y Henríquez Ureña en el pasado y que irremisiblemente sitúa su obra y a las obras que son objeto de su estudio como hechos que impulsan la construcción simbólica latinoamericana y no sólo como fórmulas aplicadas de análisis.¹² Esto imbrica sustancialmente a los trabajos del crítico uruguayo con su horizonte histórico como un hecho social más. Ángel Rama, en *La novela en América Latina*, siguiendo este vector y esta tradición crítica donde se reconoce al hecho literario como acontecer histórico-social, asevera:

Además, Sanín Cano y Silvio Romero y Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, cabales maestros de la crítica, son parte indispensable de ese esfuerzo en

¹⁰ Ver: Picón, 1944, pp. 10-11.

¹¹ Ver: Cornejo Polar, 2005, pp. 9-16.

¹² En su ensayo *Problemas de la crítica hoy*, Cornejo Polar nos dice, al referirse a la obra literaria en su calidad signíca, que vista desde el estructuralismo inmanentista se ha “olvidado” que el texto literario al ser signo remite a referentes que lo desbordan: el hombre, la sociedad o la historia (1977, p. 55).

que todavía estamos: la edificación de la literatura tal como la ha entendido lúcidamente Antonio Cándido en sus ensayos, como un sistema que religa plurales fuentes culturales [...]. En ese sentido la lección de Martí es siempre la más equilibrada y perspicaz: somos hijos de alguien y padres de alguien, pertenecemos al proceso siempre transformador, venimos de y vamos a y, aunque pensemos en el futuro, nos enriquece una selectiva lección del pasado que nos ha dado fuerzas para ambicionar el cielo. Hubiera querido persuadir a mi amigo Augusto Salazar Bondy de que nuestro legítimo derecho a la justicia, y aún a la revolución, no podía fundarse en otra cosa que en esa acumulación americana de la que éramos gozosos herederos y que negarla era simplemente condenarnos.¹³

Esta concepción de la literatura es la que obliga, a Rama y a quienes conforman esta generación del pensamiento crítico latinoamericano, a la interdisciplinariedad entre una humanística de raíz clásica y las ciencias sociales en su más evolucionado desarrollo. En su ponencia “Sentido y estructura de una aportación literaria original por una comarca del tercer mundo: Latinoamérica”¹⁴ define su concepto de *literatura* en estos términos: “[...] entiendo ‘literatura’ en una perspectiva estructural que vincula autor, obra, público, tradiciones, o sea como un sector específico de la cultura, y no como una acumulación de variadas obras de arte”.¹⁵ En este ámbito se evidencia que el trabajo de Ángel Rama tiene en una de sus vertientes la intención de reconformar el canon literario latinoamericano, ampliándolo a sectores de la expresión literaria considerados periféricos o marginales. No va en pos de la deconstrucción del canon que hereda, sino de su evolución y congruencia con la problemática literaria de Latinoamérica. Mabel Moraña define la obra de Rama destacan-

¹³ Rama, 2008, pp. 24-25.

¹⁴ Presentada a la reunión convocada por *El Columbianum*, en Génova, Italia, en 1965. En esta reunión se discutió el tema referente al Tercer Mundo y a la cultura universal (Ver: Rama, 1979).

¹⁵ Rama, 1979, p. 5.

do algunos aspectos, como son el sentido hermenéutico, el culturalismo, la naturaleza dinámica y abierta de su metodología o su constante revisionismo. Leemos en su trabajo *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*:

Entre hermenéutica y culturalismo, desterritorializada, a veces fragmentaria, nunca definitiva sino más bien abierta a evoluciones y revisiones permanentes, la obra de Rama es, en efecto, un puente tendido entre modos de producción cultural y concepciones del espacio simbólico y representacional muy diversos, que a veces al calor de los radicalismos sugiere casi como inconciliables. Su actuación cultural atraviesa América Latina, dialoga con Europa y se integra al espacio estadounidense, englobando metodologías, teorizaciones y estrategias pedagógicas e intelectuales muy variadas, sin perder nunca el enclave latinoamericano del que surgieron y los compromisos que esa definición implicaba.¹⁶

La concepción que tiene Ángel Rama sobre la crítica refrenda el sentido que guía los trabajos de esa generación de pensadores de los años sesenta y setenta del siglo pasado que ante todo reclaman para la obra literaria, desde su estatuto estético, el reconocimiento de su realidad histórica y social en tanto objeto de la cultura. Y que para explicar desde este portal la americanidad y el papel que en ello juega la expresión literaria han estructurado categorías como *sincretismo*, *neobarroco*, *hibridación*, *heterogeneidad*, *otredad*, *alteridad*, *descolonialismo*, etcétera. Todas ellas respondiendo a la condición problemática de Latinoamérica, en tanto territorio de contrastes y conflictos que van a marcar el trabajo crítico del que es objeto la obra literaria y que refleja un proceso contextualizado y peculiar de su recepción crítica. Es decir que la interpretación de la obra literaria evidencia o al menos da elementos para tipificar ideológicamente a este lector intérprete (crítico).

Mabel Moraña explica la concepción del crítico uruguayo y la acota en este sentido de recepción:

¹⁶ Moraña, 2006, pp. 12-13.

Sin caer en ningún tipo de fundamentalismo latinoamericanista, conviene sin embargo recordar que, como Rama sugiere en muchos de sus textos, aunque la crítica no constituye ni reemplaza a la obra criticada, sí la emplaza e interpela a partir de modelos teóricos que responden a su propia teleología.

Si la crítica literaria no constituye al texto literario, si lo institucionaliza como praxis cultural y como *corpus*, le superpone, para bien o para mal, organicidad a través de las lecturas y palimpsestos interpretativos, convirtiendo el objeto de estudio en constructo ideológico.¹⁷

En este marco, la categoría de *transculturación* estructurada por Ángel Rama resulta una respuesta a obras que, sin abandonar sus raíces profundas de regionalismo y hasta de nacionalismo, trascienden el realismo mimético, costumbrista y lineal en su estructura narrativa, nutriéndose de universalismo: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas son textos que exigen una infraestructura teórica y crítica particular, que no los reduzca ni a meras estructuras de lenguaje, ni a puros reflejos de la realidad. Estética e ideología se suman en ellos, y así el acto de creación y el acto de interpretación no pueden ser separados de los contextos incidentes en ellos. En *La novela en América Latina*, Rama divide a la crítica en dos grandes corrientes:

Así como hay una crítica más académica que examina desde una perspectiva sedimentaria las obras que han conquistado un consenso aprobatorio, hay otra crítica que trabaja más asiduamente en la emergencia de estas obras, elaborándose en el mismo proceso que siguen las letras, juzgando sobre la marcha, eligiendo o rechazando, componiendo el tejido panorámico a media que se mueven las lanzaderas en el telar.¹⁸

¹⁷ Moraña, 2006, p. 137.

¹⁸ Rama, 2008, pp. 25-26.

Ángel Rama, protagonista de este último quehacer crítico, retomando la categoría de transculturización de Fernando Ortiz y potenciándola hacia nuevos contextos discursivos, como veremos en incisos posteriores de este trabajo, establece una de las categorías centrales de los estudios latinoamericanos, en su momento y en prospectiva hacia el nuevo siglo, ya que el desarrollo literario continental matiza pero no aniquila su constante problemática identitaria de simultaneidades y divergencias.

4.2. TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA EN AMÉRICA LATINA

En la edición mexicana de *Transculturación narrativa en América Latina* (Siglo XXI editores, 1982) se explica el origen de la obra, la que surge —como todo el corpus que nos ocupa en este trabajo— de artículos y ponencias. Es decir no proviene de la especulación contemplativa, a distancia, de una problemática. Sino de ésta como el escenario donde transcurre la propia acción del crítico como un sujeto protagónico, en el que se integra la actividad docente, editorial y propiamente crítica. Así, nos dice la nota explicativa de la edición a que me he referido, que el texto de los dos primeros capítulos del libro proviene del artículo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana” (*Revista de literatura hispanoamericana*, núm. 5, Universidad de Zulia, Venezuela, abril de 1974), mientras que los capítulos de la segunda parte corresponden a “versiones corregidas” de los ensayos “El área cultural andina (hispanismo, mesticismo, indigenismo)” (*Cuadernos americanos*, XXXIII, núm. 6, México, noviembre-diciembre de 1974), “La gesta del mestizo” prólogo al libro *Fundación de una cultura nacional indoamericana* de José María Arguedas (Siglo XXI editores, México, 1975) y “La inteligencia mítica”, introducción a los ensayos de José María Arguedas *Señores e indios* (Editorial Arca, Montevideo, 1976). Los capítulos de la tercera parte los escribió Ángel Rama expresamente para el libro.

Más allá de esta información histórica de la escritura del texto, podemos afirmar que se trata de una obra fundacional para la modernidad de

la crítica literaria latinoamericana. Ello para ponerla a tono y en posición dialéctica con un pensamiento crítico occidental, desde la síntesis de la tradición y las nuevas propuestas del latinoamericanismo de los dos últimos siglos y de su particularidad histórica.

Lo anterior lo encontramos plenamente expresado en el apartado que Rama titula “Conflicto vanguardismo-regionalismo”. Desde el desarrollo de las grandes ciudades vistas como centros de hegemonía urbana dependientes del exterior expone la alternativa que ofrecen a las regiones internas pluralmente culturales: su retroceso agónico o la renuncia a sus valores. El punto intermedio que expone explica justamente el fenómeno en el que la propia crítica se va a situar.¹⁹ Explica Ángel Rama:

La solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado. En los grupos regionalistas *plásticos*, se acentúa el examen de las tradiciones locales, que habíanido esclerosándose, para revitalizarlas. No pueden renunciar a ellas, pero pueden revisarlas a la luz de los cambios modernistas, eligiendo aquellos componentes que se pueden adaptar al nuevo sistema en curso.²⁰

Este mismo proceso, abocado al ejercicio crítico, es el que refleja la *Transculturación narrativa*, en tanto la atención que pone a lo americano, en relación definitoria, con lo europeo. Quiero decir que no hay en este texto una ortodoxia latinoamericanista, ni una dependencia respecto al pensamiento europeo, es la obra misma un híbrido, donde ambos “componentes”

¹⁹ Quiero resaltar este sentido intermedio como un “justo medio” que sitúa su propuesta en una hermenéutica analógica, coincidente con el pensamiento de Cornejo Polar.

²⁰ Rama, 1987, p. 29.

logran una propuesta pertinente, eficiente y eficaz para la problemática literaria y cultural a la que Rama se enfoca. Y no puede ser de otra manera puesto que sigue, y debe hacerlo inexorablemente, el mismo curso del arte latinoamericano. El siguiente ejemplo nos dará la mejor ilustración de lo que afirmo, pues no es difícil ver que el proceso que Rama explica es, también, su propia experiencia en el ámbito de trabajo crítico en que se sitúa. Dice el maestro uruguayo que las disonancias de Stravinsky agudizan el oído de Alejo Carpentier para la valoración de los ritmos africanos del pueblo negro de Regla, que la escritura automática hace pensar a Miguel Ángel Asturias que ésta sirve para el rescate de la lírica y el pensamiento de las comunidades indígenas de Guatemala.²¹ Y añade, en este proceso, el caso de *Macunaima*, de Mário de Andrade. Explica Rama:

En el mismo sentido, examinando *Macunaima*, Gilda de Mello e Souza adelanta perspicazmente la hipótesis de una doble fuente que simbólicamente expresaría un verso del poeta (“Soy un tupí tañendo un laúd”) para comprender la obra: ‘El interés del libro resulta así, en gran medida, de su ‘adhesión simultánea a términos enteramente heterogéneos’ o, mejor, a un curioso juego satírico que oscila sin cesar entre la adopción del modelo europeo y la valoración de la diferencia nacional’.²²

Partiendo de una *plasticidad cultural* (tercera categoría de Vittorio Lanternari),²³ Ángel Rama, en la *Transculturación narrativa*, hace confluír elementos de origen disímbolo, culturalmente hablando, para construir una propuesta crítica que permite la identificación de elementos teórico-conceptuales que, como el propio Rama anota para los procesos artísticos, en el caso de la crítica expuesta desde el libro no son un mero sincretismo, sino

²¹ Rama, 1987, p. 29.

²² Rama, 1987, p. 29.

²³ Ver: Rama, 1987, p. 31 (nota a pie de página núm. 28).

que “entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella”.²⁴ El concepto central del libro, *transculturación*, lo ha fundido Rama en este crisol, pues si bien proviene de Fernando Ortiz, en el cubano ya hay una carga fuerte del pensamiento de Malinowsky, tanto que podemos tomarlo como una respuesta al concepto de *aculturación*. Indudablemente, Ángel Rama considera el uso que de tal concepto hace Mariano Picón Salas. No se trata sólo de la conformación de una herramienta conceptual, sino de la reflexión que para su redefinición hace Rama de su propia realidad a la luz de todos los elementos incidentes en el concepto de *transculturación*. Por tal motivo, partiendo de los tres momentos implicados en el proceso definido por Fernando Ortiz en la transculturación, “parcial desculturación, incorporaciones procedentes de la cultura externa y recomposición a partir del manejo de los elementos supervivientes de la cultura y los incorporados de la cultura externa”, Rama señala que el esquema de Ortiz “no atiende suficientemente los criterios de selectividad e invención”. Selectividad que se opera tanto en la cultura impositora como, y sobre todo, en la receptora.

Pensando los momentos que Ortiz determina y los que aporta Rama, el concepto queda constituido de manera integral como una categoría que abarca de manera suficiente el fenómeno que pretende explicar, tanto en su enunciación literaria como en el sentido que dicha enunciación (la obra) cobra en su situación contextual.

Otro aspecto que debe ser destacado en este trabajo de Ángel Rama es la atención que pone en las *regiones culturales* que explican mucho mejor que cualquier división política la pluralidad americana. Esta visión regional, mencionada parcialmente en el inciso anterior de este capítulo, se explica en el texto de la *Transculturación*, donde se dice:

²⁴ Rama, 1987, p. 31.

Estas regiones pueden encabalar asimismo diversos países contiguos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes, estableciendo así un mapa cuyas fronteras no se ajustan a las de los países independientes. Este segundo mapa latinoamericano es más verdadero que el oficial cuyas fronteras fueron, en el mejor de los casos, determinadas por las viejas divisiones administrativas de la Colonia y, en una cantidad no menor, por los azares de la vida política, nacional o internacional. En este segundo mapa el estado Río Grande do Sul, brasileño, muestra vínculos mayores con el Uruguay o la región pampeana argentina que con Matto Grosso o el nordeste de su propio país; la zona occidental andina de Venezuela se emparenta con la similar colombiana, mucho más que con la región central antillana.²⁵

Desde luego, señala el autor, esta regionalización está matizada por las imposiciones gubernamentales de idioma, educación, desarrollo económico, etcétera. Sin dejar de lado los criterios de orden económico o político bajo los cuales se ha estratificado a Latinoamérica, no se reduce a los criterios antropológicos o culturales.

Todo lo anterior permite reconsiderar los parámetros de validación y tipificación de nuestras literaturas, liberándonos de una visión unívoca formalista y estructuralista, que en muchos momentos desdeñó a la producción literaria latinoamericana negándole un escaño en el concierto literario mundial. La visión regionalista latinoamericana no reduce a nuestras literaturas a expresiones regionales, al contrario, las dota de una identidad profunda desde donde expresan un mundo literaturizado, el que a su vez determina las condiciones estéticas de esta expresión. Razón suficiente para que merezcan nuestras literaturas un sitio en el universo literario mundial.

En este sentido, la obra crítica de Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* es ante todo un instrumento conceptual e histórico, un modelo de pensamiento crítico que nos permite y obliga a visitar el quehacer

²⁵ Rama, 1987, p. 58.

literario latinoamericano desde una hermenéutica que al mismo tiempo interpreta, humaniza el objeto literario en que se interesa y respeta e impone para sí la episteme desde la cual se construye.²⁶

4.3. DISCURSO-SUJETO-REPRESENTACIÓN

4.3.1. *Discurso*

Transculturación narrativa en América Latina es un documento incisivo donde su autor resalta la verticalidad, alienante y hegemónica, de una visión de mundo que se impone violentamente sobre los indígenas de América y también sobre sus defensores europeos. Estamos hablando de una imposición lingüística, pero también de una imposición discursiva que pretende avasallar lenguas, ideologías y todo aquello que no favorece su entronización en este Nuevo Mundo. Al mismo tiempo resalta el sentido heterogéneo del producto literario que de este transcurso resulta con respecto a sus fuentes europeas. Es decir, la literatura latinoamericana no es un simple derivado o una fracción de la literatura iberoamericana, es una entidad distinta, resultado de una reinterpretación y de una pragmática de los elementos españoles y lusitanos, junto a los elementos autóctonos, se define como una otredad respecto a las letras peninsulares. Rama lo explica en estos términos:

Nacidas de una violencia y drástica imposición colonizadora que —ciega— desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa ‘otredad’ que descubrirían en América; nacidas de la rica, variada, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispánica en el ápice de su expansión universal; nacidas

²⁶ Un ejemplo de este proceder lo encontramos magníficamente expresado en la crítica que Guissela Gonzales realiza en torno a la poesía de Efraín Miranda desde una estructura epistémica andina (ver: Gonzales, 2011, pp. 116-124).

de las espléndidas lenguas y suntuosas literaturas de España y Portugal, las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico.²⁷

Para Rama, el discurso literario latinoamericano inicia en un proceso de negación de la otredad que acaba por convertirlo en alterno de los modelos culturales que le dan origen, aunque dicha negación “prolonga el pensamiento hispano” en un afán de independencia cultural. Este esfuerzo, como el propio Rama nos dice, lleva a las literaturas americanas a “emparentarse” con otras literaturas occidentales (en un índice tal como no lo hacen la española o la portuguesa). Nuestras literaturas culturalmente plurales desde su linaje ibérico aumentan esta condición a través de transculturizaciones como el afrancesamiento o el modelaje literario estadounidense. Transculturación que las constituye en heterogéneas respecto de las literaturas ibéricas. Y que finalmente son una respuesta, desde el arte, a los procesos que a partir de la emancipación viven las sociedades que las acunan en un intento de construcción identitaria. Así, Rama recoge las ideas vertidas por Pedro Henríquez Ureña en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y explica refiriéndose a los ensayos:

Abría el camino a una investigación acuciosa y documentada del funcionamiento de una literatura que, nacida del rechazo de sus fuentes metropolitanas, había progresado gracias al internacionalismo que la había lentamente integrado al marco de la occidentalidad y al mismo tiempo seguía procurando una autonomía cuya piedra fundacional no podía buscar en otro lado que en la singularidad cultural de la región.²⁸

Es importante la cita de Henríquez Ureña, dentro del texto de Ángel Rama, porque fortalece el sentido de tradición en el proceso crítico del uru-

²⁷ Rama, 1987, p. 11.

²⁸ Rama, 1987, p. 18.

guayo y ayuda a la conceptualización de un discurso que no se limita al acto lingüístico, sino que ante todo es un constructo ideológico.

De manera complementaria a lo que afirma Henríquez Ureña, Ángel Rama, partiendo de la producción literaria de “reconocido esplendor (Borges, Cortázar, Fuentes)” y advirtiéndolo de las “farragosas imitaciones” de que son objeto (imitaciones que sin duda también responden a una necesidad de singularidad identitaria en el discurso literario, independientemente de su fallida imitación que se aleja de lo que podemos denominar como influencia, pues una cosa es imitar un modelo y otra es desarrollar un discurso propio a partir de elementos previos establecidos), formula un principio de creación discursiva para la literatura latinoamericana que de alguna manera resuelve la cuestión de *forma* y *contenido*. Dice Rama:

La única manera que el nombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando [la] acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo de ‘materia prima’, sino de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias. No hay aquí nada que se parezca al folklorismo autárquico, irrisorio en una época internacionalista, pero sí hay un esfuerzo de descolonización espiritual, mediante el reconocimiento de las capacidades adquiridas por un continente que tiene ya una muy larga y fecunda tradición inventiva, que ha desplegado una lucha tenaz para constituirse como una de las ricas fuentes culturales del universo.²⁹

En este marco de oposición a la europeización alienante del discurso americano y de oficialización de la cultura desde las formas republicanas, basado en los procesos de centralismo urbano letrado, Rama propone —como ya hemos visto— atender al proceso de regionalización, el cual enfrenta la modernización literaria acentuando los rasgos de las culturas originarias, pero con la suficiente plasticidad como para insertarse en los

²⁹ Rama, 1987, p. 20.

nuevos esquemas. Esto lo explica Rama al relacionar el regionalismo con el nacionalismo, pero también con las propuestas de vanguardia y del realismo crítico que a su vez nos remiten al proceso de urbanización que impone sus valores sobre la comunidad regional, y su expresión literaria por lo tanto. Señala Ángel Rama:

El desafío mayor de la renovación literaria, le sería presentado al regionalismo: aceptándolo, supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y tradiciones locales, aunque para lograrlo debió transmutarse y trasladarlos a nuevas estructuras literarias, equivalentes pero no asimilables a las que abastecieron la narrativa urbana en sus plurales tendencias renovadoras. Vio que si se congelaba en su disputa con el vanguardismo y el realismo crítico, entraría en trance de muerte.

Así, el regionalismo habría de incorporar nuevas articulaciones literarias, que a veces buscó el panorama universal pero con mayor frecuencia en el urbano latinoamericano próximo.³⁰

Es evidente que Ángel Rama concibe el discurso literario como una estructura múltiple y siempre en viva relación con su contexto. En consecuencia con el pensamiento de Fernando Ortiz que permea en Rama, podemos afirmar que el discurso es fundición de tres categorías, que se exponen con amplitud ejemplar en la *Transculturación narrativa: lengua, estructura literaria y cosmovisión*.

Respecto a la *lengua* establece vectores de conformación lingüística en la pragmática literaria, particularmente en el “modernizador” siglo XX podemos destacar los siguientes: *a)* Posterior al modernismo encontramos una línea de escritura literaria que recoge las voces populares (oral) pero en oposición a una lengua culta (letrada); *b)* Una es la voz de los personajes en la que el autor (quien no pertenece a dicha serie cultural) recoge los giros

³⁰ Rama, 1987, pp. 26-27.

populares y otra la voz del narrador que refleja el habla del escritor (hay una relación franca de heterogeneidad entre ambos niveles lingüísticos); c) Otra es la de los escritores que se alejan de estos dialectalismos y simplemente acuden a su propia habla y en el caso de que en el texto incida una lengua originaria o formas dialectales, se les reinventa literariamente (caso de José María Arguedas), en esta línea Rama cita a Julio Cortázar y la imposición del habla rioplatense en los personajes de *Rayuela*; d) Un sistema lingüístico regional (personajes rurales, por ejemplo) que no se incluye en el texto como una mimesis de su uso extraliterario, sino que el escritor se inscribe en su uso y desde allí construye la obra, lo que a la vez estetiza el sistema lingüístico, pero sin mostrarlo artificialmente sino que es asumido por el narrador y por ende por el escritor como un sistema propio. Señala Rama: “Hay aquí un fenómeno de neoculturación, como decía Ortiz” y considera que un ejemplo de esto es “Luvina” de Juan Rulfo.³¹

En tanto la *estructuración literaria*, Rama nos presenta el escenario de la literatura regional en el siglo XX que tiene su modelo formal en el naturalismo decimonónico y resulta un proceso de retroceso hacia formas arquetípicas, desde donde se opone a las propuestas modernizadoras (James Joyce o Virginia Woolf) para desde allí reconstruir géneros antiguos; nos ofrece Rama el ejemplo del monólogo discursivo que usa Guimarães Rosa en *Gran Sertão: veredas*. Proceso que desde luego implica pérdidas e incorporaciones. Al citar a Rulfo nos dice que su discurso susurrante es el de las “comadres pueblerinas”, esto lo atribuye Rama a una recuperación de las formas narrativas de la oralidad. No obstante, el mayor ejemplo que considera Ángel Rama es *Cien años de soledad*, que junto a los aportes provenientes de Woolf y de Faulkner, dice el crítico, cobran mayor importancia las formas orales. Ésta es la explicación del maestro uruguayo sobre un proceso donde el regionalismo “naufraga” y se salvan sólo aquellos “epígonos” que incorporan elementos de vanguardia. En relación con *Cien años de soledad*, expresa:

³¹ Rama, 1987, p. 43.

Estas pérdidas fueron ocasionalmente remplazadas por la adopción de estructuras narrativas vanguardistas (el García Márquez que encuentra la apuntada solución estilística de los *Cien años*, es el mismo que traslada de las invenciones de Faulkner y Woolf, la serie de monólogos alternos de *La hojarasca*), pero esas soluciones imitativas no rindieron el dividendo artístico que produjo el retorno a estructuras literarias analfabetas.³²

Lengua y estructura literaria, como dos categorías de la obra, evidencian la relación simbiótica que mantienen, Rama lo presenta en el proceso narrativo de Guimaraes Rosa, quien es un mediador entre el mundo regional y el mundo universal. Y valiéndose de las propias palabras del autor de *Gran Sertão*, puntualiza conclusivamente y refiere al escritor brasileño: “Reflexionaba para responderme, en coloquial mezcla de *quasca* y de *mineiro*.” “Unas palabras intensas, diferentes, abren vastos espacios donde lo real roba a la fábula”. Y añade Ángel Rama: “[...] hasta reconocer que el sistema narrativo es el que construye a la persona, al personaje narrador: Tampoco las historias se desprenden, sin más, del narrador: lo realizan, narrar es resistir”.³³ Para Rama —parafraseando su texto— la resistencia que presenta una cultura que recibe la modernización está apuntalada sobre todo en las estructuras narrativas más que en sistema léxico, los sistemas narrativos son “homólogos” de las “formas de pensar”. En ese sentido, y no sólo en el de las equivalencias semánticas, es que los textos indios se transculturizan para ingresar al universo literario latinoamericano a través de la traducción, la grafía y su conservación en el libro, como nos lo hace ver Rama cuando se refiere a la obra *Antes o mundo não existia*. Lo dice categóricamente cuando afirma:

Lo que la barrera de la traducción revela es nuestra carencia de los códigos culturales que enmarcan los textos indígenas, los cuales encarnan en las ope-

³² Rama, 1987, p. 46.

³³ Rama, 1987, p. 47.

raciones lingüísticas estrictas que sirven a la formulación del pensamiento y el sentimiento, a la significación. Los productos literarios indios que pertenecen al cauce de la resistencia cultural son los que diseñan los límites de la literatura en América Latina, pues manifiestan como ninguna otra comunicación lingüística, la otredad cultural.³⁴

Del conflicto que hasta aquí nos describe Rama, entre modernidad del discurso literario latinoamericano y el discurso literario regional, va a surgir una “invención original, una neoculturación, sedimentada” por la historia y la naturaleza, no es la sumisión del costumbrismo pero tampoco es la sumisión de la literatura modernizada.

4.3.2. *Sujeto*

Cuando Ángel Rama, en los primeros párrafos de la *Transculturación narrativa en América Latina* acusa a los criollos de utilizar dos tópicos, el desvalido indio y el castigado negro, para atizar la leyenda negra de la España conquistadora, también reafirma la otredad del sujeto que puebla gran parte de nuestras letras, ya sea de manera marginal, protagónica o implícita. Desde la crónica de Bernal Díaz, desde los comentarios del inca Garcilaso y la *Corónicas* de Huaman Poma, hasta *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa o *El viaje de María Hortensia* de Porfirio Mamani; cuatro sujetos conforman el universo latinoamericano: Criollos, mestizos, indios y negros. Con esta estructura étnica, el español peninsular queda fuera y se convierte en la otredad contradictoria.

En el ámbito del nacionalismo, donde se construye un nuevo sujeto social, Rama nos hace ver cómo la clase media se va a convertir en el sector que interpreta y detenta la conducción social de las nuevas repúblicas, lo cual deja a las clases “superiores” al margen del proceso histórico nacional.

³⁴ Rama, 1987, p. 93.

Según lo anterior, debemos de concebir al sujeto representado por la literatura latinoamericana en dos niveles: el particular que corresponde a las etnias y el colectivo que corresponde a las clases. Debemos tomar esta clasificación como un paradigma generador de una variedad de combinaciones que van a convertir al sujeto americano en una gama de heterogeneidades étnicas y de clase. Ello no implica de ninguna manera aculturación sino transculturación e hibridación que desembocan en heterogeneidad, para así potenciar nuevas alteridades transculturales. En este sentido, Ángel Rama va a destacar la figura de José María Arguedas y su famoso discurso “No soy un aculturado” que pronuncia en la recepción del premio “Inca Garcilaso de la Vega” en 1968. No hay gratuidad en el señalamiento de Rama, pues si podemos hablar de un sujeto americano donde la diversidad incide integradoramente es en el autor de *Todas las sangres*,³⁵ en dicha ocasión declaró Arguedas: “No soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”. Si leemos incisivamente las palabras del Amauta, entenderemos que bajo ninguna circunstancia está refiriéndose al mestizaje, sino a la pluralidad que se opera por la simultaneidad de elementos incidentes desde diversas series culturales en el sujeto, incidentes mas no fusionados. Arguedas es, en su persona, lo que muestra en su novela: un mundo donde las series culturales transcurren paralelas, se entrecruzan, se mezclan y se confrontan. Selva, sierra y costa; simultáneas en una persona simbólica, icónica del Perú. Y el caso de Arguedas no es exclusivo, por el contrario, se repite a lo largo de todo el continente.

El sujeto que se trasluce desde el pensamiento crítico de Ángel Rama, en su condición literaria (narrador o personaje), es ante todo un sujeto hablante. Es el habla lo que sobre todos los elementos identitarios le dan al sujeto su mayor personalidad, porque su habla lo hace presente en el universo, el literario y el histórico, tanto que Rama, refiriéndose al Riobaldo del *Gran*

³⁵ Ver: Arguedas, 1983, pp. 13-14.

Sertao y al discurso de “Luvina” de Rulfo, concluye: “La construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso, de tal modo que las formas de la peripecia equivalen a las formas de la narratividad”. Y toda historia implica un sujeto narrado y un sujeto narrador, es decir toda historia es un hombre o un conjunto de hombres, todo discurso es un hombre enunciado. Sí, pero enunciado bajo un contexto singular, que en el texto de Rama opone los estadios populares y cultistas, urbanos y rurales, regionales o universalistas. El sujeto, bajo este enfoque, resulta ser un signo de su contexto y producto del conflicto que estas oposiciones detonan. Sujeto que, finalmente, como todo el proceso latinoamericano que Rama expone en la *Transculturación* desde la regionalización continental, es una reinterpretación constructiva de la historia continental, el sujeto anuda su doble papel protagónico, uno el que corresponde a su serie cultural confrontada con otras series culturales y que se dimensiona como macrohistórico, otro el que corresponde a la dimensión interior de su serie cultural y que se cualifica como microhistórico.

Debemos insistir en la figura de José María Arguedas presentada por Ángel Rama como un perfil ejemplar de esta americanidad del sujeto transculturado y heterogéneo. En el quehacer del autor de *Todas las sangres*, Rama va a identificar un sentido de totalidad heterogénea que emerge desde diversos ámbitos del saber, ámbitos que en Arguedas no sólo son eso, conocimiento, sino evidencia de los estadios de su propia identidad y de su experiencia de vida y que pretende se armonicen en su inmediata realidad. Explica Rama:

[...] presenciamos la construcción de una tarea intelectual como una totalidad de sentido. Éste se vierte a través de una pluralidad de canales, entre los que podemos reconocer al menos tres, para hablar así de José María Arguedas escritor, folklorista, etnólogo; cualquiera de ellos, incluido el narrativo, resultará insuficiente si con sólo sus datos pretendemos entender la aventura intelectual del autor.

La precisa unidad de la vida de José María Arguedas deriva de su temprana elección de un área de la realidad y de una filosofía que la interpreta. La primera puede limitarse en estos términos: situación de la cultura indígena,

heredera de la cultura del Incanato, en el seno de la sociedad peruana contemporánea y las vías indispensables para que contribuya a la formación de una cultura nacional pujante, libre y moderna, junto con las demás fuentes culturales del país.³⁶

El sujeto que emerge en este perfil de Arguedas es el de un sujeto ante todo histórico, que se debe al colectivo en el cual está situado, por tanto las raíces de su identidad son políticas y sociales. No debemos ver en la apreciación que hace de él Ángel Rama un sentido de biografismo, como no se debe ver en la novela *Todas las sangres* al Perú factual. Estamos ante una construcción simbólica artificiosamente paradigmática del sujeto americano, con mayor precisión del sujeto andino; sujeto que, por cierto, ya viene anunciado tanto por Felipe Guamán Poma de Ayala como por el inca Garcilaso de la vega.

Este sujeto, añade Rama, es rebelde y asumirá “el erizado espíritu nacionalista y el sentimiento de la urgencia transformadora”, ello en respuesta, desde luego, al momento histórico que le toca vivir. Y afirma el crítico uruguayo que Arguedas “encarna el viejo principio romántico del poeta civil”. Y continúa su reflexión:

Pero a diferencia de otros ejemplos contemporáneos, más estruendosos aunque quizá también menos permanentes, tal principio resultó acrisolado por una inmersión en lo real y en lo concreto, en la experiencia viva implicada por la convivencia dentro de una comunidad: si ella confirmó, por un lado, los propósitos reivindicadores, también, por otro, los corrigió, enmendó y reorientó realísticamente.³⁷

A partir de la reflexión de Rama, José María Arguedas se ostenta como un héroe cultural. El sujeto americano que subyace en la personalidad

³⁶ Rama, 1987, pp. 173-174.

³⁷ Rama, 1987, pp. 175-176.

de José María Arguedas tiene diversos rostros de identidad y es tantos sujetos como la totalidad de los personajes de sus textos literarios y antropológicos. Por eso resulta simbólico él mismo y simbólica su biografía, como el relato del conflicto entre dos contrarios irreconciliables, que define Ángel Rama como “dos bandos enfrentados con implacable crueldad, uno que esquilma y otro que sangra”.³⁸ Pero entre esos márgenes de bandos que aparentemente son totalidades cerradas vamos a encontrar una diversidad de sujetos que las matizan. Rama, para ejemplificar esto, acude a la novela *Yáwar fiesta* y a la nómina étnica y social de los personajes que Arguedas presenta en ella: “indios, terratenientes tradicionales, terratenientes nuevos ligados a los políticos, mestizos bivalentes y por último los estudiantes, que igualmente oscilan entre “su pueblo” y el orden social limeño que ha de engullirlos.”³⁹

Mucho se ha escrito sobre el indigenismo de Arguedas y su experiencia de vida (Antonio Cornejo Polar, Tomás Escajadillo, Martín Lienhard, Rodrigo Montoya, entre otros). Ángel Rama va a hacer notar que el indigenismo arguediano parte de un esquema binario y rígido en relación con el mundo criollo y evolucionará hasta hacerle partícipe de una comunidad nacional. Esta característica no sólo es de orden estético o literario, sino que remite a la propia conformación de la personalidad de Arguedas, desde su experiencia como “huérfano” (*huajcha*), hasta su papel como intelectual (*Amauta*) en la vida pública del Perú. Mucho hay del espíritu marxista mariateguiano en Arguedas, pero como nos dice Rama fue capaz de trascender el indigenismo fundamentalista para ver las virtudes del mestizaje, y así sentirse parte de un Perú de todas las sangres, otorgando a su obra una proyección en el mismo sentido; compárese, bajo esta perspectiva, los textos de *Agua* con los textos de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y tendremos un horizonte abierto y clarificador de todo lo que se ha dicho. Precisa Rama:

³⁸ Rama, 1987, p. 177.

³⁹ Rama, 1987, p. 177.

El conocimiento de las raíces sociales del arte, la carga ideológica que transporta y dentro de la cual se forma, no empañó en él la emoción estética. Conocimiento social y arte marcharon juntos, sin dañarse, complementándose y enriqueciéndose, de tal modo que sus ensayos sobre etnología o sobre folklore se pueden, se deben, leer desde esa perspectiva integradora en que todo se funde armoniosamente.⁴⁰

Reiteremos que la figura de Arguedas, mostrada por Ángel Rama en la *Transculturación narrativa en América Latina*, cobra un sentido simbólico del sujeto americano como síntesis del propio devenir de Latinoamérica. Y si bien otros escritores con los que se le ha asociado de manera estrecha, particularmente los del neindigenismo (Jorge Icaza, Alcides Arguedas o Ciro Alegría) comparten a través de sus obras e incluso de sus biografías algunos rasgos de carácter identitario y experiencia de vida con José María Arguedas, ninguno de ellos es ese “demonio feliz” que se expresa en indio y en cristiano, en castellano y en quechua. No estoy hablando sólo de un factor de bilingüismo, sino de construcción cultural de la personalidad del sujeto en una permanente e inquietante lucha entre los factores que determinan su condición heterogénea y que vemos perfectamente delineada en *Warma Kuyay*.⁴¹

En el trabajo de Ángel Rama, José María Arguedas, como sujeto simbólico, alcanza la misma dimensión que adquieren Simón Rodríguez y Servando Teresa de Mier en la obra de Lezama Lima.

4.3.3. *Representación*

La representación es un factor al que Ángel Rama le otorga especial importancia dentro del proceso narrativo latinoamericano. En primer lugar, pode-

⁴⁰ Rama, 1987, p. 193.

⁴¹ Ver: Arguedas, 1983, pp. 7-13.

mos decir que los textos de la narrativa continental representan el conflicto de la imposición cultural y la reacción emancipadora. Quiero decir que las obras de la literatura latinoamericana son en primera instancia signos de su propia historia y de los avatares de su tradición, ligados al mundo de la imprenta y por ende a la intelectualidad letrada. Desde el acontecimiento de Cajamarca en 1532 hasta los procesos de modernización registrados por Ángel Rama en el texto de la *Transculturación*, podemos inferir que el libro, en tanto objeto, como vehículo del discurso escrito, es, al mismo tiempo, un objeto que implica la escisión entre series culturales heterogéneas, entre otras: oralidad y letralidad, ruralidad y urbanidad, cultismo y popular; a la vez que un instrumento de construcción de nuestras imágenes identitarias. Este antecedente nos sirve para comprender que los textos literarios son, en Latinoamérica, elementos culturales que devienen en paralelo a la historia de nuestros pueblos y que su representatividad tiene como objeto a ésta.

En el proceso de la búsqueda de una identidad propia, que la deslinde de la literatura ibérica, la literatura latinoamericana llega a su objeto de representatividad. Argumenta Ángel Rama:

Esa originalidad sólo podría alcanzarse, tal como lo postula Bello y lo ratificarán los sucesores románticos, mediante la *representatividad* de la región en la cual surgía, pues ésta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo. La que fue consigna inicial de Simón Rodríguez, ‘o creamos o erramos’, se convirtió en Ignacio Altamirano en una ‘misión patriótica’, haciendo de la literatura el instrumento apropiado para fraguar la nacionalidad.⁴²

⁴² Rama, 1987, p. 13

El nacionalismo en las primeras décadas del siglo xx se vincula a la clase media que ha hecho suyas las demandas sociales y políticas de las clases marginadas (indios y negros). La literatura va a representar a esta clase en su lucha contra las antiguas clases y modelos arcaicos dominantes.

Podemos encontrar una visión de esto en la literatura brasileña que Rama analiza. Cuando se refiere al *Manifiesto regionalista* de Gilberto Freyre, del 1926, inserta las palabras de Freyre en su texto y podemos leer la siguiente afirmación del brasileño:

En el Nordeste, quien se aproxima al pueblo descende a raíces y fuentes de vida, de cultura y de arte regionales. Quien se acerca al pueblo está entre maestros y se torna aprendiz, por más bachiller en artes que sea o doctor en medicina. La fuerza de Joaquim Nabuco, de Silvio Romero, de José de Alencar, de Floriano, del padre Ibiapina, de Telles Junior, de Capistrano, de Augusto dos Anjos o de otras grandes expresiones nordestinas de la cultura o del espíritu brasileño, vino ante todo del contacto que tuvieron, cuando niños, de ingenio o de ciudad, o ya de hombres hechos, con la gente del pueblo, con las tradiciones populares, con la plebe regional y no sólo con las aguas, los árboles, los animales de la región.⁴³

En este horizonte de la representatividad debemos contemplar no sólo los referentes (denotaciones), sino los procesos como éstos se literaturizan cuando son asimilados por el mundo autoral. Aquí el discurso cobra importancia representativa, porque a su vez se le figura desde el habla que caracteriza a los personajes en un mundo extratextual. Rama establece que “el léxico, la prosodia y la morfosintaxis prolongan los conceptos de originalidad y representatividad”.⁴⁴ Es decir, el proceso de representación del habla de los personajes y del propio narrador inscrito en el contexto del espacio literario

⁴³ Rama, 1987, pp. 22-23.

⁴⁴ Rama, 1987, p. 42.

no se construye desde la relación de oposición con el habla cultista de un determinado autor, sino desde el marco mismo de dicha habla, en todo caso el autor no es un copista sino un reinventor del habla en un estadio estético. Así, el discurso pasa a ser objeto de la representatividad.

Por otro lado, la relación discurso-representatividad, que se hace en la literaturización de la narración rural —puntualiza Rama— va a recuperar las formas inconexas de ésta, en un proceso de transculturación del discurso hablado que nutre al discurso escrito de la obra literaria.

En el nivel de la *cosmovisión* es en donde la representación alcanza su mayor impacto, en el ámbito de la regionalización. Ángel Rama, al referirse a las operaciones de transculturación, expresa:

Queda aún por considerar un tercer nivel de las operaciones transculturadoras, que es el central y focal representado por la cosmovisión que a su vez engendra los significados. Las respuestas de estos herederos “plásticos” del regionalismo, depararon aquí los mejores resultados. Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros.⁴⁵

Debemos entender, por lo tanto, que la representatividad (representación del mundo regional americano) es un asunto estético, de estilo literario, pero también un bastión cultural. Característica que lo acerca al sentido del mito en tanto que establece una profunda relación con la realidad que ha sido literaturizada, de manera “ejemplar y significativa” (Rama se apoya en *Mircea Eliade* en este punto). Cuando Rama reflexiona sobre la novela regionalista señala que ésta se construye desde las estructuras cognoscitivas de la burguesía europea y análoga este hecho a la relación diferenciadora entre discurso cultista del autor y discurso popular de los personajes. La explica-

⁴⁵ Rama, 1987, p. 48.

ción que Ángel Rama formula en este punto es de una notable clarificación para el entendimiento de un proceso latinoamericano que va a implicar a todo el imaginario social en sus más profundas y vastas construcciones simbólicas, ya sea por incidencia o por disidencia, con respecto al proceso regionalista. Reproduzco el texto de Rama:

Al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Es una búsqueda de retroalimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones verdaderas y permanentes.

Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas a las comunidades rurales.⁴⁶

Nótese cómo se implican en un proceso cultural la realidad social desde su tradición y el texto literario como manifestación e instrumento preservador de ésta en un estado de crisis identitaria, lo que explica en mucho la relación entre el texto literario y la realidad, independientemente de cómo se fragüe esta relación en el marco literario y estético, es decir que estamos hablando de una relación de carácter ontológico. Vayamos al texto de Rama, donde concluye su reflexión diciendo:

Se redescubren las energías embriadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo disperso, de asociación libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas de particular ambigüedad y oscilación.⁴⁷

⁴⁶ Rama, 1987, pp. 52-53.

⁴⁷ Rama, 1987, p. 53.

El universo representado exige su expresión literaria, la cual debe de guardar una correspondencia esencial con su referencia, tanto en la denotación (señalamiento de la realidad) como en la connotación (sentidos que cobra desde el texto que la enuncia). La figura de José María Arguedas, como se ha estado viendo, sirve perfectamente a Rama para ejemplificar todo lo anterior, no sólo para ilustrarlo, sino para demostrar argumentativamente con actos literarios la validez de sus afirmaciones. Actos que comprenden el universo del texto con sus categorías narratológicas y referentes incluidos y el universo del autor implicando todos sus prejuicios culturales. Así, afirma Rama, refiriéndose a la condición de escritor y etnólogo del amauta andahuaylino:

[...] escribió *Todas las Sangres* procurando ofrecer un panorama completo, no sólo de las clases sociales de la sierra, sino de las formas culturales dentro de las cuales sus criaturas narrativas se articulaban. Sin embargo, aun en este afinado ejemplo, se evidencia la superior potencia integradora que caracteriza a la cultura regional, incomparablemente más fuerte que la que puede vincular a las diversas clases de una cultura urbana, por lo mismo que tiene un desarrollo histórico que puede remontarse a siglos se ejerce sobre sus comunidades de muy escasa movilidad social, donde los patrones de comportamientos han sido internalizados, convalidados y aceptados, de padres a hijos, durante generaciones. Sólo catástrofes, sólo la brusca inserción modernizadora, parecen capaces de evidenciar a la conciencia las rígidas estratificaciones que sostienen el edificio social regional.⁴⁸

En *Todas las sangres* tenemos justamente ese proceso de fortificación y repliegue regional personificado en la masa indígena, incluso con su sacrificio a través del fusilamiento, se salva de la catástrofe porque ha florecido el espíritu de su raza en las voces de emancipación. Mientras que en *El mundo*

⁴⁸ Rama, 1987, pp. 66-67.

es ancho y ajeno la catástrofe queda como una sombra estigmática en la incertidumbre de la masa india. Pero en ambos casos se ve, a través del relato, la tradición que unifica a estos comuneros en su entramado cultural.

Ángel Rama nos lleva a un extremo de reconceptualización de estas culturas regionales cuando trae a colación la visión —equivoca, desde su perspectiva— del etnocentrismo y la pone a prueba con la obra de Nunes Pereira *Moronguetá, un Decameron indígena*, y pregunta el maestro uruguayo, a la vez afirma la respuesta implícita, diciendo: “¿Cómo calificar de primitiva una civilización que reúne lo dionisiaco y lo apolíneo en una sola fuerza creadora?”. Y remarca la unicidad de la naturaleza de las culturas indias, donde los falsos contrarios de la occidentalidad no han sido catalogados como excluyentes por una falaz moralidad o episteme, en el mundo indio, dice, “no hay separación entre trabajo manual e intelectual, entre poeta y filósofo, entre vida y ser”.⁴⁹

Podemos decir, entonces, que la representación, la representatividad de la obra literaria latinoamericana, incluidas las del mundo indio, como es el caso de Umúsin Panlõn Kumu y Tolomãñ Kenhíri, ante todo evidencian la lucha entre la permanencia y el cambio en las culturas regionales frente al proceso avasallante de la modernización de factura letrada y urbana que provoca la transculturación y la heterogeneidad. Ángel Rama lo explica con certera precisión, afirmando:

En la medida en que la cultura tiende a constituirse en una segunda naturaleza que define aún mejor la interior constitución del grupo humano que la genera, podemos decir que la literatura que surge en esas ocasiones de tránsito, encabalgala la naturaleza y la historia, más aún, las asocia dentro de una estructura artística que aspira a integrarse y equilibrarlas, confiriéndoles mediante estas operaciones, una significación y una pervivencia: el sentido de la historia se vuelve accesible a través del empleo de las fuerzas culturales específicas de la

⁴⁹ Rama, 1987, p. 81.

comunidad regional, y éstas se insertan en el devenir que la historia postula aspirando a prolongarse sin perder su textura íntima.⁵⁰

Debemos dejar establecido que la *representación*, concebida por Ángel Rama para la literatura latinoamericana, se construye, al igual que el *sujeto*, desde una forma discursiva que está determinada por una realidad que exige al autor le confiera un estado literario, permitiendo la emergencia de sus componentes culturales fundacionales para al ponerlos en confrontación con la universalidad reinventarlos y fortalecerlos. La representación no es una copia plana de la realidad, sino la conversión de ésta en un paisaje, según vimos ya la definición del concepto en Lezama Lima.

4.4. *TRANSCLTURACIÓN NARRATIVA EN AMÉRICA LATINA Y ESCRIBIR EN EL AIRE*

Bajo el perfil latinoamericanista Ángel Rama resulta ser el interlocutor por antonomasia de Antonio Cornejo Polar. Preocupados y ocupados en asuntos coincidentes, se abren múltiples vasos de comunicación entre sus obras. Militan en el movimiento⁵¹ que en los años sesenta del siglo xx “se apropiaba de las plazas para la poesía e iluminaba las ciudades de esperanza con sus graffitis”.⁵² Un movimiento que en América Latina tuvo como bandera a la Revolución cubana.

Hacer un estudio comparativo de ambos críticos, de manera total, es una labor que excede por mucho los alcances de este trabajo. Al igual que con Pedro Henríquez Ureña y José Lezama Lima, la comparación (el

⁵⁰ Rama, 1987, pp. 96-97.

⁵¹ Domingo Bordoli entrevistó a Ángel Rama en 1965, donde Rama dice que prefiere el término *movimiento* al de *generación* (ver: www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base).

⁵² Aún hoy puede verse en el Cercado de Lima algún grafiti con el verso de Blanca Varela: “Donde todo termina abre las alas” (ver: Cornejo Polar, 2011, pp. 5-16).

diálogo) la he ceñido a una de sus obras: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Podemos decir que el trabajo comparativo entre este trabajo de Rama y *Escribir en el aire*, como ejes centrales, sin excluir la incidencia de otros escritos de ambos que pueden ser puestos en diálogo, nos hace evidente que entre los dos críticos hay una relación lezamiana de contrapunto complementario, y por otro lado la compartida unicidad del espíritu latinoamericano emanado de Rodó y animado por Henríquez Ureña.

Ángel Rama estructura su libro *Transculturación narrativa en América Latina* a partir de artículos de los años setenta, comprende dos partes que a su vez se subdividen, la primera en dos capítulos y la segunda en cinco capítulos. En la primera parte encontramos la exposición teórico-crítica de los postulados de Rama de manera general y en la segunda parte éstos se aplican a la producción literaria de la región centroandina y específicamente a la obra de José María Arguedas. Por esta razón, las obras correspondientes de Antonio Cornejo Polar para establecer un “diálogo” con esta obra de Ángel Rama son primordialmente: *Escribir en el aire* y obligadamente *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Desde luego, la concurrencia de otros textos como *La ciudad letrada* de Rama o *La novela indigenista* de Cornejo ayudan a complementar una visión integral de entrambos autores en tanto integrantes de un pensamiento crítico latinoamericano.

Lo primero que debemos señalar es la mencionada relación contrapuntística entre la visión de Antonio Cornejo Polar, que define a la literatura latinoamericana a partir de las expresiones indígenas y la de Ángel Rama que marca el inicio de ésta en el punto mismo de la castellanización de Hispanoamérica. El maestro peruano a partir de las relaciones heterogéneas pretende el reconocimiento de las expresiones orales de los pueblos originarios, lo que hace de la castellanización sólo un momento más de la historia literaria, un parteaguas ciertamente, pero no el origen. En cambio, sí marca el momento de máxima heterogeneidad de nuestras literaturas.⁵³

⁵³ Ver: Cornejo Polar, 2011, pp. 18-19.

Para el maestro uruguayo hay claramente un proceso de transculturación, es decir una síntesis entre los rasgos ibéricos de la literatura que llegaba con la conquista y los elementos originarios que asimila, haciendo de esta nueva literatura un objeto transcultural, tal como vemos cuando establece su origen en las “suntuosas” literaturas de España y Portugal. Y su devenir es un permanente transculturizarse, ya sea con la cultura y las letras francesas, inglesas o estadounidenses. Cornejo Polar, en cambio, explica este devenir no como procesos transculturales que puedan quedar abiertos, sino como procesos que se cierran en objetos nuevos y distintos, heterogéneos, susceptibles a la transculturación, sí, pero como proceso intermedio y por tanto encaminado a concluirse en un acto de heterogeneidad. *En la ciudad letrada* encontramos perfectamente ejemplificado el caso de heterogeneidad entre oralidad y escritura cuando Rama afirma: “Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única verdadera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario.⁵⁴ Es decir, hay entre escritura y oralidad, desde la conquista, una relación de descalificación por parte de la grafía hacia la agrafía. La primera es canónica, ordenadora como lo dice Rama, la otra es el símbolo de los conquistados, de los que perdieron su calidad de personas, los despojados de su identidad, por tanto, su lengua ágrafa, no puede ser menos que un simple balbuceo cultural. Pero olvidan, quienes así lo piensan, que la escritura en América, como afirma Rama, tiene su complemento en el dibujo, en los planos de las ciudades principalmente, pero si voltean a ver los códices y la cerámica prehispánicos encontrarán que sobre la oralidad también se articula el diseño gráfico. Así como el plano permitió ver el sueño y la utopía española en América y a la vez reinventar su mundo, el diseño gráfico prehispánico permitía ver más allá del sueño en el mito, mundos mágicos y religiosos. Sin dejar de lado la evidencia del orden de su pensamiento y de su civilización.

⁵⁴ Rama, 2009, p. 41.

Si Cornejo Polar centra gran parte de su atención en los rasgos diferenciales de la literatura, o mejor dicho de las literaturas, en el Perú, Rama se centra en la modernización literaria de América. Rama, al hablar de esa intención de la literatura latinoamericana por independizarse de su origen europeo, hace ver dos elementos confrontados en nuestras letras: uno el afán de internacionalismo y otro el elemento colectivo, propio del folclor y de la oralidad. Actúan en la literatura ambas cuestiones, determinando un proceso transcultural, surgido de un estado heterogéneo que se violenta con la confrontación de otro sistema heterogéneo. Porque tanto la modernidad eurocéntrica como los elementos colectivos autóctonos conforman series culturales determinadas que al confrontarse pasan por un periodo transcultural para luego individualizarse como serie cultural opuesta, heterogénea. Este circuito de confrontaciones deja perfectamente evidenciado cómo los conceptos de *transculturación* y *heterogeneidad*, definidos por Rama y Cornejo Polar, respectivamente, son instrumentos conceptuales que se complementan en el proceso explicativo del sistema de desarrollo cultural latinoamericano que tiene como polos, que se tocan, a la propia heterogeneidad y a la transculturación.

Quiero tomar para Ángel Rama y para Antonio Cornejo Polar la figura del *transculturador*, que desde la teoría del propio Rama perfila Silvia Spitta en su ensayo *Traición y transculturación los desgarramientos del pensamiento latinoamericano*: “Un Eneas americano, el transculturador es un individuo que se propone servir de puente y crear vínculos entre dos culturas, no sólo como proyecto político, como postura académica y narrativa, sino también a nivel personal”.⁵⁵

Si bien, tanto Cornejo Polar como Ángel Rama no llegan a los niveles que alcanza José María Arguedas en su empeño transculturador, sí establecen con su obra crítica puentes fundamentales de entendimiento de las literaturas y las culturas diversas que componen el mapa étnico y cultural americano. No son estrictamente contemplativos del escenario cultural que registran en sus obras, transcurren en su quehacer profesional y en su

⁵⁵ Spitta, 2006, p. 173.

vida personal inmersos en los márgenes de la cultura americana. Ocupados y preocupados de éstas, son el arquetipo del intelectual latinoamericano, figura que describe perfectamente Liliana Weinberg, en su artículo “1983”:

Es el consabido destino del intelectual de la región, como ya lo anunciaron, vivieron y reflexionaron los propios Martí, Reyes, Pedro Henríquez Ureña: esta imposibilidad casi endémica para que el intelectual se pueda concentrar en un ámbito protegido y amparado por un buen sueldo ha sido constante en nuestra América. El hombre de ideas ha tenido que vivir aquí, para bien y para mal, dividido entre muchos trabajos ‘alimenticios’, comprometido con diversas esferas estratégicas, y dedicado afiebradamente a estudiar y a escribir, pero también a difundir, abrir espacios de discusión, inaugurar empresas editoriales.⁵⁶

Ya hemos dado cuenta de las actividades que, tanto Ángel Rama como Antonio Cornejo Polar, desarrollaron en ámbitos de la cultura y el estudio (universidades, revistas, congresos, etcétera). No obstante, en todas ellas observamos el perfil de investigadores cuya posición no se escinde de acuerdo con el escenario en que actúan, por el contrario, va fortaleciéndose más en cada acto donde se religan simbólica e históricamente con Latinoamérica y sus avatares. Y a la vez son no únicamente transculturadores endógenos y arcaicos, ceñidos a la latinoamericanidad, sino que entienden a la cultura latinoamericana inmersa en procesos de transculturación y de heterogeneidad en una periferia mayor: la de la universalidad. Esta última característica es una de las que comparten con toda la tradición crítica latinoamericana de los dos últimos siglos.

Quizá la relación más profunda entre el pensamiento de Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar se da en el marco de una propuesta de sistema crítico de la literatura que corresponde a la realidad histórica y a las propiedades estéticas de los discursos latinoamericanos. Siguiendo los elementos que Li-

⁵⁶ Weinberg, 2004, p. 70.

liana Weinberg apunta como fundamentales para “reconstruir” el proyecto teórico-crítico que el maestro uruguayo dejó trunco,⁵⁷ señalo aquellos en que considero se anudan las propuestas de Rama y Cornejo Polar:

- Influencia del pensamiento de José Carlos Mariátegui.
- Conciliación del análisis textual y el análisis contextual, superando la dualidad de texto-contexto.
- Integración de la crítica y la política.
- Enriquecimiento de la teoría literaria con aportes del pensamiento crítico latinoamericano.
- Consideración de la literatura latinoamericana como un sistema complejo integrado por diferentes niveles discursivos, simultáneos y heterogéneos.
- Inscripción del discurso literario en un proceso de discursividad social.
- Visión del discurso literario como sistema (complejo, específico, heterogéneo y aperturado al contexto histórico social).
- Influencia del pensamiento de Antonio Cándido (conciencia política y concepto de sistema).

Queda expuesto el sentido de complementariedad que hay entre el *pensamiento heterogéneo* de Antonio Cornejo Polar y el *pensamiento transcultural* de Ángel Rama, como formantes de una propuesta crítica, incluyente de todas las expresiones literarias y culturales de Latinoamérica. Fundacionales y fundamentales en los estudios culturalistas actuales.

Ciertamente debemos recordar que la propuesta crítica latinoamericana de los años sesenta y setenta del siglo XX, como bien señala Weinberg, quedó trunca y fracasó (como lo afirma Cornejo Polar), pero eso no significa de ninguna manera que tal propuesta haya quedado superada y que en la actualidad latinoamericana no existan procesos que la reclamen.

⁵⁷ Ver: Weinberg, 2004, pp. 74-78.

El auge que en la actualidad cobran los estudios de las literaturas orales de Latinoamérica, especialmente en sus vertientes amazónica y andina cuyo vehículo idiomático son las lenguas indias, reclaman instrumentos propios de la crítica de Ángel Rama y de Antonio Cornejo Polar. Igualmente las literaturas populares y folclóricas regionales, escritas en castellano, y que subsisten al margen del canon letrado. Es decir que los aportes de Rama y Cornejo, como hilos de un solo entramado de pensamiento han significado para las expresiones literarias y culturales de Latinoamérica una nueva posibilidad de conformación de un corpus que no deje a ninguna de ellas al margen y que elimina los escalafones letrados. Ambos maestros, Rama y Cornejo Polar, con su muerte, relativamente prematura, dejaron la incertidumbre de hacia dónde hubieran dirigido su sistema crítico en escenarios como el Postboom, de lo que sí tenemos certeza es de la potencialidad que queda en sus trabajos como un andamiaje de rotunda solidez para continuar construyendo el edificio teórico crítico latinoamericano.

No estoy afirmando de manera conclusiva que los conceptos y categorías desarrollados por ellos hayan alcanzado su grado máximo y que por ende resultan incuestionables o perfectos, por el contrario considero que ante el nuevo acontecer literario y cultural estas categorías cobran matices novedosos, incluso podríamos decir correcciones o precisiones, pero eso es, justamente, lo que valida su actualidad. Sólo cito un caso como ejemplo de lo anterior, el de la categoría de *sujeto migrante* de Cornejo Polar, que sin duda se precisa y define con mayor exactitud al proyectarse en los estudios de la crítica de este siglo XXI.

Esto demuestra que tanto Ángel Rama como Antonio Cornejo Polar, son detonadores de reflexión, de revisión categorial y metodológica, generando un proceso epistémico singular a base de categorías que se afinan en la diversidad de las otredades que conforma a Latinoamérica.

Para Carlos García Bedoya, las propuestas de Rama y de Cornejo Polar se asocian a la propuesta que formula Nestor García Canclini, desde su concepto de *hibridación*,⁵⁸ conformándose una triada de categorías que son

⁵⁸ Ver: García Bedoya, 2011, pp. 31-52.

aplicables al estudio actual de los procesos de mundialización intercultural. Afirma García Bedoya:

Las categorías introducidas por Rama, Cornejo Polar, y García Canclini nos permiten acercarnos a una compleja problemática cuyas repercusiones trascienden las fronteras latinoamericanistas. Ya sea desde la perspectiva más específica de las literaturas ilustradas en diálogo con las culturas subalternas o desde la más abarcadora de las múltiples manifestaciones artísticas y el campo general de la cultura, las categorías que introducen resultan altamente productivas. La de transculturación parece enfatizar el aspecto procesal, dinámico, del contacto entre lo diverso; la de heterogeneidad apunta a la coexistencia en un espacio socio-cultural de elementos de distintas filiaciones; hibridismo, en cambio, parece recalcar la mezcla interna que marca a un específico fenómeno cultural. En el caso de García Canclini, y esto ya por razones cronológicas, es evidente el impacto de la reflexión posestructuralista, ausente en las formulaciones más tempranas de Rama y Cornejo.⁵⁹

El texto de Carlos García Bedoya no sólo resume los conceptos de Rama y Cornejo de los que se ocupa este trabajo, sino que al asociarlos con la hibridación de Canclini completa un universo conceptual que lejos de dispersar nuestra exposición la sitúa en perspectiva de futuro.

Escribir en el aire y *Transculturación narrativa en América Latina* no deben ser vistos como documentos arcaicos o referentes históricos nada más, sino que exigen una consideración como elementos vivos de nuestro devenir americano, voces activas que tienen mucho que decirnos sobre nuestras problemáticas literarias, culturales e históricas. Son instrumentos para el conocimiento y no sólo referentes teóricos, son espacios de diálogo que pueden abrir canales de comunicación interamericana en el estudio de nuestras realidades estéticas e históricas.

⁵⁹ García Bedoya, 2012, p. 38.

Carlos García Bedoya, en otro de sus textos en los que piensa la crítica latinoamericana, *Veinte años después*, hablando justamente de la necesidad de canales de expresión para la crítica y la academia literaria, señala:

Si los estudios literarios latinoamericanos no han de ser un saber bizantino, sino un discurso con posibilidades de significación social, tienen un importante rol que cumplir en el fortalecimiento de tales canales, apostando así por una América Latina que sigue siendo, en palabras de Ángel Rama, ‘un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta.’⁶⁰

Estamos frente a un horizonte en construcción, *Escribir en el aire* y *Transculturación narrativa en América Latina* son en sus contenidos y en su método andamiaje suficiente. En su momento fueron respuestas a las problemáticas de su tiempo y voces de crítica y de precisión al devenir de su contexto. Hoy son marcadores de la pregunta que sobre Latinoamérica formulan los discursos simbólicos de sus expresiones estéticas, lingüísticas y culturales en general.

No es posible dejar de reiterar la importancia que en ambos críticos tiene la figura de José María Arguedas, no sólo como un autor literario sino también como la expresión máxima de transculturador. La obra de Arguedas va a significar para su trabajo un escenario simbólico que aglutina todos los niveles de simultaneidad cultural desde la realidad americana. A la vez, un proceso de literaturizar que no sólo imbebe el castellano con el quechua, sino que además incursiona en procesos de modernidad narrativa que tanto Rama como Cornejo son capaces de ver ante una cierta ceguera de los detractores de la obra arguediana inscritos en el ámbito del Boom, movimiento narrativo que algunos de sus autores conciben como una ruptura fundacional. Rama de manera particular destaca los elementos que esta narrativa del Boom recoge de una tradición regional. Carlos García Bedoya lo explica haciendo referencia al texto *El boom en perspectiva*: “[...] ubicaba al llamado Boom ya no como

⁶⁰ García Bedoya, 2012, p. 145.

un momento adánico, sino en el proceso de la tradición narrativa latinoamericana, mostrando las relaciones de tantas de sus obras representativas con el regionalismo de los años veinte o treinta.⁶¹

Por su parte, Cornejo Polar en su obra *Los universos narrativos de José María Arguedas*, demuestra la modernidad del autor en textos como *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, particularmente cuando alude al debate que el andahuaylino tuviera con Julio Cortázar y Alejo Carpentier.⁶² Basta el párrafo inicial de *La novela-ópera de los pobres*, de Rama, para demostrar su afinidad con Arguedas y Antonio Cornejo. Este fragmento no sólo representa la validación de la obra, constituye una veta abierta para la profundización en los estudios arguedianos. Nos dice Rama:

Los ríos profundos es un libro mayor dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea y si al discurso crítico peruano le llevó veinte años situar la obra en el puesto eminente que le cabe dentro de las letras del país, al discurso crítico latinoamericano le ha llevado otros tantos reconocer su excepcionalidad, sin que todavía pueda decirse que ha logrado concederle el puesto que no se le discute a *Pedro Páramo*, *Rayuela*, *Ficciones*, *Cien años de soledad* o *Gran sertão: veredas*, entre la producción de las últimas décadas.⁶³

Destaca la figura del amauta de Andahuaylas y de su corpus narrativo como elemento que demuestra la certeza, pertinencia y complementariedad del *pensamiento heterogéneo* y del *pensamiento transcultural* de Antonio Cornejo y de Ángel Rama, respectivamente, en un proceso literario y cultural latinoamericanos en permanente construcción y debate.

⁶¹ García Bedoya, 2012, p. 140.

⁶² Vid. Cornejo Polar, 1997, pp. 15-25.

⁶³ Rama, 1987, p. 229.

5. HETEROGENEIDAD Y CRÍTICA SOCIAL: DIÁLOGO CON ANTONIO CÂNDIDO

5.1. ANTONIO CÂNDIDO: LA RAZÓN SOCIAL

Antonio Cândido de Mello e Souza (Río de Janeiro, 1918), es considerado como uno de los pilares de la crítica literaria latinoamericana y quizá la voz más representativa de la crítica del Brasil. Graduado en Ciencias Sociales por la Universidad de Sao Paulo, adquiere el grado de doctor en esta misma disciplina con la tesis titulada *Parceiros do Rio Bonito*.

Perteneció a la generación de la revista *Clima*, de renovado pensamiento en el contexto intelectual brasileño de los años cuarenta, como producto inmediato de la Universidad de Sao Paulo que había sido fundada en 1934. A esta generación pertenece también Gilda Rocha de Mello e Souza, que más tarde sería esposa de Cândido.¹ De esta generación, Agustín Martínez, en el prólogo de *Crítica radical*, escribe:

La revista *Clima* representa en la historia intelectual del Brasil un discreto pero significativo punto de referencia. No solamente por los nombres que a ella se asociaron y que integrarían, con el correr del tiempo, una de las generaciones de intelectuales más brillantes del Brasil. Sino también porque

¹ Gilda Rocha de Mello e Souza (1919-2005) destacó particularmente por sus estudios sobre Mário de Andrade.

ya se hacía visible en las páginas de la revista —'en su casi exagerada materia de pensamiento', como lo indicó Mario de Andrade— el despunte de otro modo de ser intelectual. En ese sentido, la revista permite ubicar convencionalmente en el tiempo el preanuncio de otro estilo de pensamiento, la sugestión de otros patrones de referencia teórica y, sobre todo, lo que parece más visible desde la perspectiva actual: el esbozo de otra concepción para enfrentar la responsabilidad del trabajo intelectual que se expondrá con toda fuerza en *A plataforma de nova Geração*, de 1945.²

En *A plataforma de nova Geração*, Cândido afirma algo que nos deja perfectamente claro el sentido de la propuesta de la generación de *Clima*:

Nuestra tarea central es combatir todas las formas del pensamiento reaccionario [...]. Cada uno con sus armas. La nuestra es ésta: aclarar el pensamiento y ordenar las ideas a través de una crítica analítica y funcional que permita el surgimiento de una inteligencia viva, capaz de superar las contradicciones que, por prolongar la injusticia sobre la tierra, degrada la dignidad humana.³

Agustín Martínez, en el citado texto, continúa haciendo referencia a *Clima*, a la generación y a la revista, resaltando el lugar de Cândido con estas palabras: “Antonio Cândido fue uno de los miembros más conspicuos entre los integrantes del grupo de *Clima* y, al mismo tiempo, quien contribuyó más decisivamente a la formulación de las nuevas ideas y a definir las actitudes intelectuales capaces de expresar los desafíos del nuevo tiempo”.⁴

Al igual que Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, la docencia universitaria va a ser una vocación y un campo de trabajo propicio para el desarrollo de su pensamiento crítico. En 1942 forma parte del claustro de

² Cândido, 1991, p. X.

³ Cândido, 1991, p. 3.

⁴ Cândido, 1991, p. X.

profesores de la Universidad de Sao Paulo en calidad de profesor asistente, en el periodo de 1958 a 1960 imparte la cátedra de Literatura de Brasil en la Facultad de Filosofía de Assis, a partir de 1974 es nombrado profesor titular de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Sao Paulo y catedrático en nivel de posgrado. Cândido ha sido maestro esencial en la formación de intelectuales notables en el Brasil, pero destacó de manera especial al crítico literario Roberto Schwarz como uno de los que continúan plenamente el desarrollo de una línea crítica que abreva en el pensamiento de Cândido.

Su militancia política inicia en el seno del Partido Socialista Brasileño, participó en el *Grupo Radical de Ação Popular*, en oposición al gobierno de Getúlio Vargas y colaboró en el periódico clandestino *Resistencia*.

Entre sus obras destacan: *Introdução ao Método Crítico de Silvío Romero* (1945), *Formação da literatura brasileira* (1964) e *Introducción a la literatura del Brasil* (1968).

El pensamiento de Antonio Cândido no sólo se da en un sentido de futurismo generacional, sino que también asume la revisión del pasado, como lo muestra su obra *Formação da literatura brasileira*; sobre todo es de hacer notar la agudeza que demuestra cuando aborda el trabajo de Silvio Romero, en donde, además, se expresan rasgos de su propia concepción de la literatura, la que dialoga contrapuntísticamente con los conceptos de Romero y de su tiempo.⁵ Por otro lado, la relación que va a establecer con Ángel Rama influye decisivamente para la inclusión de la literatura y la crítica del Brasil en el corpus y el canon que desde los países hispanoamericanos se conforma. Pía Paganelli, en su artículo “La relación intelectual entre Ángel Rama y Antonio Candido: la constitución de un lenguaje crítico de cuño latinoamericano”, afirma: “El diálogo intelectual que llevan a cabo Antonio Cândido y Ángel Rama a partir de 1960 intenta revertir la larga tradición de intentos frustrados por unificar el pensamiento brasileño dentro de un pensamiento regional latinoamericano”.⁶

⁵ Ver: Romero, 1982, pp. IX- XXVII.

⁶ Paganelli, 2010, p. 248.

El proceso de relación entre Brasil y los países hispanoamericanos sigue una ruta irregular de acercamientos y distanciamientos, el escenario que los años sesenta ofrece al pensamiento latinoamericano, como ya hemos visto en este trabajo al referirnos al pensamiento de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama, favorece el acercamiento del gran país amazónico a una Hispanoamérica con la que comparten preocupaciones y ocupaciones sus artistas e intelectuales. El problema de la identidad, el nacionalismo positivista y la pluralidad regional son factores omnipresentes en ambas regiones. Antonio Cándido lo deja ver cuando reflexiona sobre la obra de José de Alencar y explica: “La profunda voluntad del brasileño de perpetuar la convención que da a un país de mestizos la coartada de una raza heroica, y a una nación de historia corta la profundidad del tiempo legendario”.⁷ En relación con el encuentro del crítico uruguayo con el brasileño, Pía Paganelli dice:

Una instancia de diálogo se recupera a partir de la década del sesenta, favorecida por el contexto histórico-político de América Latina (la revolución cubana, las dictaduras que impusieron el exilio, los movimientos sociales irradiados a partir del Mayo Francés y los procesos de descolonización en el Tercer Mundo), por el auge de las ciencias sociales, y el consecuente estudio de las diversidades y heterogeneidades regionales, tan comunes en el conjunto de las naciones latinoamericanas. Protagonistas de este diálogo fueron el uruguayo Ángel Rama y el brasileño Antonio Candido quienes se encontraron en 1960 en Montevideo, donde Candido fue invitado a dictar una serie de conferencias en los cursos de verano de la Universidad de la República. Esta visita significó para Rama la posibilidad de acercarse al más renovador de los estudiosos de la literatura brasileña, desconocida para los hispanoamericanos.⁸

⁷ Cándido, 2000, p. 87.

⁸ Paganelli, 2010, p. 250.

La presencia de Cândido en el debate crítico de los años sesenta va a obligar a que el horizonte cultural latinoamericano se agrande, abarcadoramente, como un espacio que debe reconocer en las fronteras de la lengua y de la historia una evidencia de la compleja estructura continental como totalidad en conflicto (siguiendo el concepto de Cornejo Polar). No sólo en sus microrregiones internas sino también en sus macrorregiones internacionales. En dicho marco, en el ámbito de la crítica, se abre un diálogo fecundo a través de las revistas, entre éstas *Escritura* dirigida por Ángel Rama y la *Revista de crítica literaria latinoamericana* dirigida por Antonio Cornejo Polar, en ambas colabora Antonio Cândido.⁹

Para el maestro brasileño la relación entre texto y contexto, obra literaria e historia social, será la preocupación que va a determinar su trabajo. Al mismo tiempo, construye un aparato teórico crítico que concilia, selectivamente, los elementos del pensamiento occidentocéntrico con el pensamiento de la tradición crítica del Brasil. Ciertamente no logra, y considero que tampoco es su intención, ofrecer una alternativa excluyente de este pensamiento, sí una alternativa flexible en su corpus conceptual y metodológico que sea pertinente con la realidad estético-literaria e histórico social del Brasil y de Latinoamérica.

El método de Cândido no es una vertiente sociológica, es el estudio de cómo lo social se inserta en el texto literario, no como un factor ajeno, externo, sino como un factor que al incorporarse al texto se literaturiza funcionalmente y opera como un elemento poético o narratológico que responde a las exigencias internas (*semiosis*) de la obra y a su sentido comunicativo (*hermenéusis*). Carlos García Bedoya ha escrito a propósito:

El influyente ensayo ‘Literatura y subdesarrollo’ [...] puede considerarse representativo de su enfoque sociológico que nunca pierde de vista la especifi-

⁹ Para mayor información, ver *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, segundo semestre de 1981, año 7, núm. 14, pp. 103-117.

cidad de lo literario. Detecta la emergencia entonces reciente de la conciencia de subdesarrollo, y las consecuencias de tal fenómeno socioeconómico a nivel de vulnerabilidad cultural ante lo extranjero, en sus dos vertientes de alienación y provincianismo. Destaca las modalidades de apropiación creativa de los aportes metropolitanos y, a contracorriente de una opinión entonces muy vigorosa, apunta la significación fecundante del regionalismo y su reformulación por escritores como Guimarães Rosa, Rulfo o García Márquez.¹⁰

El texto de García Bedoya funciona para nuestro apartado dedicado al pensador brasileño como una síntesis de su quehacer, habrá que tomarlo no sólo en su sentido descriptivo, sino en el entrelineado que parece sugerir la presencia de una episteme novedosa en la crítica latinoamericana (punto más de coincidencia con Rama y Cornejo). Cândido deslinda el quehacer de la sociología respecto a la obra literaria, su sistema crítico está perfilado como un proceso cognitivo analítico inserto en el funcionamiento total de la obra literaria. Sistema que concibe de manera orgánica la relación del texto con el contexto inscrito en ella cuando éste se religa a la obra a través de un proceso estético verbal.

5.2. LITERATURA Y SOCIEDAD

Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria se publicó en 1965, haciéndose acreedor al Premio Jabuti, considerado como la mayor preseña literaria del Brasil. La obra se integra en dos secciones: una de carácter teórica y otra de carácter histórica. Los títulos de los ensayos incluidos en el libro son: *Crítica y sociología*, *La literatura y la vida social*, *Estímulos de la creación literaria*, *El escritor y el público*, *Letras e ideas en periodo colonial*, *Literatura y cultura de 1900 a 1945*, *La literatura en la evolución de una comunidad* y *Estructura literaria y función histórica*.

¹⁰ García Bedoya, 2012, p. 136.

El libro lleva un cometido centrado en la defensa de la historia y del contexto social como factores propicios del análisis y crítica de la literatura. Iba a “contrapelo” del descrédito que en su momento arremetía contra los sistemas de corte sociológico e historicista. Cândido no es ningún conservador, por el contrario, su propuesta va en contra del conservadurismo decimonónico, pero también en contra de la ortodoxia de los sistemas inmanentistas, que desde el estructuralismo europeo envolvían a los estudios literarios en una moda de sentido hegemónico y descalificador. Sin embargo no debemos pensar que el panorama de la teoría literaria se agota en estos dos polos, pues tenemos la presencia de otros modelos teóricos como el estructuralismo checo y su conciencia del receptor, la teoría de la recepción, algunas corrientes del marxismo o los trabajos de Bajtín.

La respuesta de Antonio Cândido se da en la categoría de *autonomía relativa*, lo que implica la consideración de la obra literaria en su estructura formal y su estado contextual. Es decir, su singularidad estética y su vinculación con la sociedad como dos condiciones inherentes e indisolubles, definitorias del Ser literario de la obra. Dos son los fundamentos en que se apoya la propuesta de Antonio Cândido: uno es la comprensión de que el contexto y el texto no están dissociados y otro la definición de *literatura* desde la perspectiva social. Del primer punto ya se habló en al inicio de este capítulo, respecto a la definición de *literatura* la tipifica como un arte de asociación, como manifestación de un colectivo cultural, aglutinante de todas sus expresiones y de las relaciones que establecen los hombres con otros hombres y con los objetos.

En este marco definitorio de la literatura, el trabajo de Antonio Cândido pretende un punto medio entre una postura en la que la obra literaria adquiere valor en tanto los referentes de realidad que contiene y otra postura que niega rotundamente esa valoración para establecer como indicadores únicos de valoración los elementos formales que la integran. En el primer ensayo del libro, “Crítica y sociología”, asienta su concepción de la obra literaria como un constructo que si bien tiene un sentido estético desde sus operaciones formales, es al mismo tiempo relacional con elementos extratextuales. Explica el maestro brasileño:

Hoy sabemos que la integridad de la obra no permite adoptar ninguna de esas visiones disociadas; y que sólo la podemos entender fundiendo texto y contexto en una interpretación dialécticamente íntegra, en que tanto el viejo punto de vista que explicaba por los factores externos, cuanto el otro, nortado por la convicción de que la estructura es virtualmente independiente, se combinan como momentos necesarios del proceso interpretativo.¹¹

Quiero detenerme en esta declaración porque pone sobre la palestra la naturaleza de una hermenéutica del justo medio en el modelo interpretativo que propone. Habla de momentos de estrategia interpretativa. El punto medular está en diferenciar el tratamiento que se da a los elementos incidentes externos que se asocian formalmente a la obra (texto). Si estos elementos son sólo un encuadre para el texto, entonces el proceso de interpretación no alcanza los niveles estéticos de la obra, por ende no los puede interpretar y así será analizada desde categorías que no pertenecen a su sentido estético literario. Pero si esos elementos juegan un papel esencial en la “constitución” de la obra, se tornan, de manera automática, en elementos internos. Explica Antonio Cândido:

[...] cuando estamos en el terreno de la crítica literaria somos llevados a analizar la intimidad de las obras, y lo que interesa es averiguar qué factores actúan en la organización interna, de manera a constituir una estructura peculiar. Tomando el factor social, procuraríamos determinar si él proporciona apenas materia (ambiente, costumbres, trazos grupales, ideas), que sirven de vehículos para conducir la corriente creadora (en los términos de Lukács, si apenas posibilita la realización del valor estético); o si, además de eso es elemento que actúa en la constitución de lo que hay de esencial en la obra en cuanto obra de arte (en los términos de Lukács, si es determinante del valor estético).¹²

¹¹ Cândido, 2007, p. 26.

¹² Cândido, 2007, p. 27.

De lo que se trata es de operar una crítica capaz de valorar el factor social separándolo de una función referencial o “ilustrativa” (usando el término de Cándido), para “explicarlo” como elemento motor de la estructura del texto que desemboque en una interpretación estética (“que asimila la dimensión social como factor del arte”) y no en una interpretación historicista o sociológica, en la que el elemento externo se mantiene así, externo.

Como podemos apreciar, para Antonio Cándido la crítica de la obra literaria no puede ser unívoca, pues la obra no es unidimensional, como ya se vio es asociativa; en consecuencia, tendremos que entender el ejercicio crítico como un ejercicio epistemológicamente complejo, interdisciplinario, pero centrado siempre en las cualidades estéticas de la obra. No es aceptable ningún sentido reduccionista de la crítica. En palabras de Cándido: “Una crítica que se quiera integral dejará de ser unilateralmente sociológica, psicológica o lingüística, para utilizar libremente los elementos capaces de conducir a una interpretación coherente”.¹³

En el apartado segundo de *Crítica y sociología*, el autor realiza un ejercicio de deslinde entre los tipos de estudios sociológicos que se han aplicado a la literatura en el Brasil, desde los clásicos del siglo XVIII representados por excelencia en Taine y en el Brasil por Silvio Romero, que consideran los elementos sociológicos como causales del texto, pasando por los estudios de orden verificativo que pretenden establecer en qué medida las obras “espejan” o representan las sociedades, correlacionando los elementos reales (contextuales) y los que son referidos en el texto; finalmente registra un tercer tipo de estudio que se centra en las relaciones que se operan entre obra y público (receptor); uno más es el que determina “la posición y la función social del escritor, procurando relacionar su posición con la naturaleza de su producción y ambas con la organización de la sociedad”,¹⁴ entre los autores que han desarrollado trabajos de este tipo están Lukács, Gramsci y Galvano

¹³ Cándido, 2007, p. 30.

¹⁴ Cándido, 2007, p. 34.

della Volpe; al final habría un último modelo que se aboca al estudio del origen de la poesía.

La importancia de esta enumeración está en que sirve a Antonio Cândido como un horizonte de discriminación valorativa hacia los elementos sociológicos en el análisis literario, siendo, como él mismo lo dice, algunos de ellos de suma importancia para la sociología o la historia sociológica de la literatura, pero de una relevancia mínima para la crítica centrada en la realización estética del texto.

En este punto se finca la posición crítica de Antonio Cândido, la formulación de esta discriminación, de este *deslinde* (para utilizar el concepto de Alfonso Reyes) es la declaratoria del principio sobre el que va a descansar el corpus crítico del maestro brasileño.

Podemos comprender lo anterior si atendemos la siguiente observación expuesta por Cândido: “El primer paso (que a pesar de obvio debe ser señalado) es tener conciencia de la relación arbitraria y deformante que el trabajo artístico establece con la realidad, incluso cuando pretende observarla y transponerla rigurosamente, pues la mimesis es siempre una forma de *poiesis*”.¹⁵

La observación anterior cobra suma relevancia si recordamos algunos hechos del ejercicio crítico de nuestra historia literaria. Como ejemplo de éstos, y de todo lo anterior, podemos insistir en recordar las denostaciones hacia la novela *Todas las sangres* de Arguedas, por parte de los antropólogos que caían precisamente en los modelos críticos que se han enumerado y definido por Cândido,¹⁶ sin tener en cuenta la naturaleza estética y la *poiesis* de la

¹⁵ Cândido, 2007, p. 37.

¹⁶ Me refiero específicamente a la mesa de discusión que puso en debate la novela *Todas las sangres*, organizada por el Instituto de Estudios Peruanos, el 23 de junio de 1965, en Lima, en la que participaron junto con José María Arguedas: Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Anibal Quijano y Sebastián Salazar Bondy. Para una mayor comprensión de la magnitud y trascendencia de este acontecimiento recomiendo la obra del crítico peruano Dorian Espezúa Salmon: “*Todas las sangres en debate*” *científicos sociales versus críticos literarios* (2011).

obra, pues, como dice el maestro brasileño, la representación de la realidad en el arte está sujeta al ámbito de libertad que otorga al escritor la fantasía.¹⁷

Desde la perspectiva que detenta Cândido, la obra es, ante todo, una entidad orgánica. Y si bien alerta sobre el estructuralismo como un sistema que “desprecia” la dimensión histórica, “sin la cual el pensamiento contemporáneo no enfrenta de manera adecuada los problemas que le preocupan”, sí reconoce su valor como un modelo que ha dotado de herramientas para el análisis y la investigación e “inclusive terminología adecuada”.¹⁸ Y afirma:

Hoy sentimos que, al contrario de lo que puede parecer a primera vista, es justamente esta concepción de la obra como organismo que permite, en su estudio, tomar en cuenta y variar el juego de los factores que la condicionan y motivan; pues cuando es interpretado como elemento de estructura, cada factor se torna componente esencial del casofocalizado, no pudiendo su legitimidad ser contestada ni glorificada *a priori*.¹⁹

Con esta *Tentativa de aclaración* que abre el libro, Antonio Cândido nos plantea un horizonte preciso de la dimensión de su propuesta y de su metodología. En el segundo capítulo, *La literatura y la vida social*, se aboca a “focalizar aspectos sociales que envuelven la vida artística y literaria en sus diferentes momentos”.²⁰

En la relación de la obra con la vida social, nos dice el autor, ha faltado un método coherente y orgánico de análisis. Especialmente cuando se ha pensado que basta la sociología para agotar un proceso de análisis total del hecho artístico. El requisito inicial para poder llevar a cabo un trabajo crítico en este ámbito es “delimitar los campos y hacer sentir que la sociología no

¹⁷ Cândido, 2007, p. 37.

¹⁸ Cândido, 2007, p. 41.

¹⁹ Cândido, 2007, p. 41.

²⁰ Cândido, 2007, p. 43.

pasa, en este caso, de disciplina auxiliar; no pretende explicar el fenómeno literario o artístico, sino apenas aclarar algunos de sus aspectos”.²¹

Nótese la insistencia de Antonio Cándido respecto a esta demarcación fronteriza entre campos disciplinarios y el papel que las disciplinas no estéticas juegan en el proceso de interpretación de la obra literaria. Así, indica que debemos formular dos preguntas básicas: ¿cuál es la influencia ejercida por el medio social sobre la obra de arte? y ¿cuál es la influencia ejercida por el arte sobre el medio? De esta manera, nos dice, lograremos una crítica dialéctica que supere el mecanicismo de una crítica unidisciplinaria. Y sobre todo evitar caer en procesos valorativos que hagan a la obra literaria dependiente de ideologías o de mimetismos.

El sentido de la sociología respecto a la literatura y el arte, las determina en estas directrices:

- a) Reconocimiento de que la sociología que le antecede demuestra la naturaleza social del arte (“depende de factores del medio, que se expresan en la obra en grados diversos de sublimación; y produce sobre los individuos un efecto práctico, modificando su conducta y concepción del mundo, o reforzando en ellos el sentimiento de los valores sociales”).
- b) Interés en “analizar los tipos de relaciones y los hechos estructurales ligados a la vida artística, como causa o consecuencia”.²²

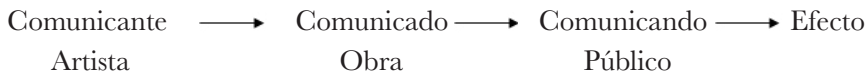
Por tanto, es menester en el primer momento del análisis determinar las influencias de los elementos socioculturales. Cándido agrupa estos factores en tres categorías: los que se ligan a la estructura social y definen la posición del artista y la configuración de grupos receptores; los que se ligan a los valores e ideologías y se manifiestan sobre todo en la forma y contenido

²¹ Cándido, 2007, p. 44.

²² Cándido, 2007, p. 47.

de la obra; los que se ligan a las técnicas de comunicación y se evidencian en la “factura” y transmisión.²³ Así, tenemos lo que el autor determina como los cuatro momentos de la producción: *a)* el artista, bajo el impulso de una necesidad interior, lo orienta según los patrones de su época, *b)* escoge ciertos temas, *c)* usa ciertas formas y *d)* la síntesis resultante actúa sobre el medio.

Estamos ante un proceso comunicativo, que en este caso del arte inicia con una necesidad del emisor (artista) y termina con el impacto (repercusión) de la obra en el receptor. El arte, afirma Cândido, es desde el punto de vista de la sociología “un sistema simbólico de comunicación inter-humana”. Y de ese postulado podemos, partiendo de los elementos definidos por el autor, podemos construir el siguiente esquema:



Pero advierte el crítico brasileño sobre la naturaleza del arte y su operación comunicativa:

Este carácter no debe oscurecer el hecho del ser del arte, eminentemente, comunicación expresa, expresión de realidades profundamente radicadas en el artista, más que transmisión de nociones y conceptos. En este sentido, depende esencialmente de la intuición, tanto en la fase creadora como en la fase receptiva, dando la impresión a algunos, como Croce, que expresa apenas rasgos irreductibles de la personalidad, desvinculados, en lo que poseen de esencial, de cualesquiera condicionantes externos. Aunque un sociólogo no pueda aceptar las consecuencias teóricas de su estética idealista, el hecho es que ella tiene el mérito de señalar este aspecto intuitivo y expresivo del

²³ Cândido, 2007, p. 44.

arte, viendo la poesía, por ejemplo, como un tipo de lenguaje, que manifiesta su contenido en la medida en que es forma, esto es, en el momento en que se define la expresión. La palabra sería pues, al mismo tiempo, forma y contenido, y en este sentido la estética no se separa de la lingüística.²⁴

Esta reflexión de Antonio Cândido es muy importante porque nos ofrece un panorama abierto de su concepto de la *literatura* y del *arte*, dentro de un sistema de comunicación que por supuesto implica un escenario de carácter social. Lo que ha venido insistiendo respecto al deslinde de campos lo hace él en este texto de manera ejemplar, al mismo tiempo deja abierto el proceso analítico y toca fronteras de la estética, la semiótica y la hermenéutica. Este toque de fronteras a la vez permite un proceso interdisciplinario donde la obra es analizada de manera total. Pero, sobre todo, hay que destacar la convicción que hay en él de mantener íntegra la naturaleza estética del arte y la literatura. Si Umberto Eco habla de las funciones heterotópicas del discurso artístico, a más de su función estética, Cândido presenta una visión en sentido inverso, la confluencia de todas esas posibilidades de funcionalidad como formantes potenciales de la obra de arte.²⁵

En este marco comunicativo, Antonio Cândido va a determinar que los tres elementos fundamentales de la comunicación artística (autor, obra y público) están determinados, definitivamente en su papel social, por la propia sociedad. Propiciándose de esta manera una relación dialéctica entre arte y sociedad de “influencias recíprocas”. Es importante insistir en esta doble relación y romper con los esquemas que consideran el arte como un instrumento de expresión ideológica de un colectivo social únicamente, o por el contrario que consideran la obra como un constructo asocial autónomo y endógeno. El término *dialéctica* es, entonces, piedra angular para comprender las relaciones que cada uno de los elementos de la comunicación artística

²⁴ Cândido, 2007, p. 48.

²⁵ Ver: Eco, 2002, p. 154.

guarda con su contexto, se determina desde éste, a la vez, la obra de arte es determinante para el propio contexto, como vimos líneas arriba.

El papel que la sociedad asigna al creador de arte es un problema que Cândido reflexiona, no en función de un individuo creador, sino del grupo de creadores insertos en un colectivo social, como a dicho grupo la sociedad en su proceso ordenador asigna un sitio y un papel determinados. Nuestro autor, desde una visión historicista, va a determinar dos grandes periodos a este respecto.

El primer periodo corresponde a la concepción del autor como el colectivo popular, como el talento creador del colectivo (visión romántica de la creación artística), Cândido lo explica de esta manera:

Los elementos individuales adquieren significado social en la medida en que las personas corresponden a necesidades colectivas; y estas, actuando, permiten a su vez que los individuos puedan expresarse, encontrando repercusión en el grupo. Las relaciones entre el artista y el grupo se regulan por esta circunstancia y pueden ser esquematizadas del siguiente modo: en primer lugar, hay necesidad de un agente individual que tome para sí la tarea de crear o presentar la obra; en segundo lugar, él es o no reconocido como creador o interprete por la sociedad, y el destino de la obra está ligado a esta circunstancia; en tercer lugar, él utiliza la obra, así marcada por la sociedad como vehículo de sus aspiraciones profundas.²⁶

Lo que Cândido apunta lo podemos comprender como el proceso de apropiación que hace el colectivo de la obra producto del acto creador individual fincado sobre valores sociales que hacen que ese colectivo se vea identitariamente reflejado en la obra, hay un proceso de reconocimiento social en el objeto artístico, de allí que lo asuma como parte de su imaginario y de su patrimonio cultural, más allá de la relación particular entre el sujeto creador y la sociedad. Pero siempre se precisa de un agente creador, el colectivo

²⁶ Cândido, 2007, p. 52.

como conglomerado, en sí, no efectúa procesos de creación artística. El artista en este periodo, que se puede corresponder con el mundo “primitivo”, tiene un lugar funcional, cumple una tarea específica como serían: la alabanza o el chamanismo. Esto implica que el arte no tiene una diferenciación clara con respecto a otras actividades de la cultura. En sociedades más desarrolladas, periodo posterior, tendremos la aparición de un artista “profesional”, que vive de su arte y para su arte exclusivamente. La identidad de un artista como un sujeto diferenciado en su función dentro de la sociedad se debe a que también el arte adquiere una identidad funcional particular. En este caso, los artistas pueden trabajar de manera individual y en solitario o pueden asociarse y crear grupos, que se identifican —señala Cândido— con clases sociales determinadas. Tenemos, entonces, a un artista que se pierde en el anonimato de lo popular, lo que puede provocar una permanencia mayor de la obra. Y en otro caso tendremos a un artista con identidad propia y funciones asumidas bajo convicción, aunque esto puede reducir la permanencia de la obra.

Enfocado en el objeto artístico, Cândido establece que la posición del artista se ubica en una circunstancia social particular. De esta relación artista-sociedad va a depender la obra. Dos son las categorías que establece el maestro brasileño para esta determinación: contenido y forma.

El contenido se conforma por los aspectos ideológicos y axiológicos que el autor detenta en su marco social (vgr. la poesía esquimal citada por Cândido), mientras que la forma responde a las posibilidades y modalidades de comunicación (por ejemplo, la música que combina instrumentos de la organología más tradicional con instrumentos cibernéticos de tecnología de punta), por otro lado, anota el autor, estos recursos formales le dan a la obra posibilidad de “actuación en su medio”.

A propósito del último elemento, el público, el receptor de arte, Antonio Cândido considera que está igualmente influenciado por fuertes marcas sociales. Va a tomar, como en el caso del autor, dos periodos: uno arcaico (pre-escritural) y otro correspondiente a sociedades desarrolladas (escriturales).

En el primer caso no hay verdaderamente una distancia diferenciadora entre artista y público, siendo intercambiables los papeles, o bien, siendo

comunitarios (vgr. danzas y cantos tribales); esta circunstancia, nos dice, tiene explicación en una demografía muy reducida.

En grupos de mayor modernidad y demografía la distinción entre público y artista es “nítida”, “es una masa abstracta o virtual”, afirma Cândido, basándose en Leopold von Wiese. Sin embargo, esa masa tiene gran influencia en la creación artística, como lo demuestra al referirse a Conan Doyle y su Sherlock Holmes, y cómo el público lo hace prolongar la historia por veinte años a pesar de su propia intención. A su vez, el público está determinado por factores como la técnica y los valores que orientan en muchos casos determinantemente los gustos.

Cândido termina su ensayo reafirmando la condición estética de la obra y la insuficiencia de la crítica sociológica para agotar su exploración, pero puntualiza lo siguiente: “[...] pienso haber quedado claro que el estudio sociológico del arte, aflorado aquí sobre todo a través de la literatura, si no explica la esencia del fenómeno artístico, ayuda a comprender la formación y el destino de las obras; y, en este sentido, la propia creación”.²⁷

En su tercer ensayo, “Estímulos de la creación literaria”, aborda la cuestión de las diferencias partiendo de las relaciones entre el hombre occidental y la otredad, constituida por “los pueblos primitivos”, a partir de la falacia del esquema de pensamiento lógico del occidental y del pensamiento prelógico del primitivo, resuelto por Cândido a partir de establecer las diferencias como resultado de las relaciones con el medio social y cultural. Llevado este problema a las expresiones literarias y enfocándose en las culturas primitivas y rústicas ilustradas, el autor expone la necesidad metodológica de su análisis en estos términos:

Diversamente de lo que ocurre con la nuestra, la actividad artística del hombre primitivo y del hombre rústico (que en eso se emparentan) mantiene con la vida social y sus factores básicos ligamentos de tal orden que sólo pueden

²⁷ Cândido, 2007, p. 67.

ser bien comprendidos si son estudiados por medio de la combinación de por lo menos tres disciplinas, —ciencia del folclore, sociología y análisis literario—, que, aisladamente, no permiten interpretación justa. La predominancia de una de las tres depende del objetivo, —que puede ser la mera descripción; el estudio del condicionamiento y función social; el análisis estético. Pero su conjugación es necesaria, pues en las literaturas orales la autonomía del autor es menos acentuada en cuanto es más nítido el papel ejercido por la obra en la organización de la sociedad.²⁸

Cândido muestra la complejidad de las literaturas orales, su identidad estética y su no dependencia o subordinación a las literaturas escritas. Además de que se ubica en el mismo tenor que Ángel Rama con su concepto de *literatura regional* y con Antonio Cornejo Polar en reconocer una categoría literaria en las expresiones originarias (precolombinas, en el caso americano). Y también debemos considerar si esta necesidad metodológica está presente en las literaturas escritas que evocan el sistema de oralidad narrativa o que fincan su esteticidad en elementos socio-culturales, subsumidos en la estructura del texto, como podría ser la narrativa de José María Arguedas.

Para esta literatura oral, en principio, pero operativas para todas las literaturas, incluidas las escritas, Cândido establece tres funciones: función total, función social y función ideológica. Es el entramado de estas tres funciones lo que va a permitir “comprender de manera equilibrada a la obra literaria”, la simultaneidad de las tres funciones, afirma Cândido. Veamos la definición que hace el autor de dichas funciones:

La función total deriva de la elaboración de un sistema simbólico que transmite cierta visión de mundo por medio de instrumentos expresivos adecuados [...].

La función social (o ‘razón de ser sociológica’, para hablar como Malinowsky), comporta el papel que la obra desempeña en el establecimiento de

²⁸ Cândido, 2007, pp. 72-73.

relaciones sociales, en la satisfacción de necesidades espirituales y materiales, en la manutención o cambio de un cierto orden en la sociedad [...].

[...] menos importante que las otras dos y frecuentemente englobada en ellas, y que se podría llamar de función ideológica, —tomando el término en el sentido amplio de un designio consciente, que puede ser formulado como idea, pero que muchas veces es una ilusión del autor, desmentida por la estructura objetiva de lo que escribió. Ella se refiere en general a un sistema definido de ideas.²⁹

Si nos detenemos en estas tres funciones podemos de inmediato leer, entre líneas, que un sentido funcionalista que sólo abarque el nivel formal de la obra no sólo priva al proceso crítico de una interpretación integral, como ha dicho Antonio Cândido, sino que la descontextualiza y en ella convierte la voz del escritor, que de una u otra manera se convierte a través de la obra, en voz del colectivo al que se debe. Es decir que, desde una libertad o potencialidad creadora individual, el escritor, y el artista en general, al colocar su obra en el contexto social favorece la apropiación de ésta por la comunidad (integrándola al patrimonio cultural del colectivo) y así —explica Cândido— el artista es “interprete de todos, a través, justamente de lo que tiene más de suyo”.³⁰

Hasta este punto se exponen suficientes elementos conceptuales como para tener una visión de la propuesta crítica de Antonio Cândido y de su definición de la literatura en tanto entidad inmersa en el contexto social y las relaciones que desde este ámbito establece con los elementos que se insertan en la obra desde allí.

Debemos hacer notar que Antonio Cândido centra su atención de manera particular en la estructura de la obra literaria, pero no desde una visión formalista, que reduzca a la obra estrictamente a un sistema formal, sino que atiende a la formalización de la obra como el punto mínimo de análisis y a la

²⁹ Cândido, 2007, pp. 74-75.

³⁰ Cândido, 2007, p. 103.

vez momento primero de su interpretación, desde el cual deberá de proyectarse a ámbitos más amplios donde la obra de arte se realiza como objeto estético; entre otros ámbitos —y para Cândido el de singular interés— el social.

Debe reiterarse lo que el maestro brasileño señala de manera enfática, que el modelo de análisis sociológico (y ningún modelo) es suficiente para abarcar interpretativamente la totalidad de la obra. En este sentido hay que insistir, también, en la defensa que hace del texto literario en tanto objeto estético.

Podemos corroborar que en *Literatura y sociedad* los tres primeros capítulos son el sustento teórico de todo el libro, posteriormente el autor se dirige más a una fenomenología literaria, como veremos en los subsiguientes apartados de este capítulo a través de las categorías: *discurso*, *sujeto* y *representación*. La reflexión de Antonio Cândido se dirige hacia un campo de orden historicista.

5.3. DISCURSO-SUJETO-REPRESENTACIÓN

5.3.1. *Discurso*

El discurso literario se compone de dos clases de factores: internos y externos, afirma Antonio Cândido. Los internos son de difícil racionalización pues se encuentran en la subjetividad creadora del autor. Aunque son los más relevantes para la obra, los más “plenamente significativos” y donde está el “misterio de la creación”, dice el crítico brasileño.

Son los externos, “secundarios”, los que desde la sociología pueden ser identificados y definidos. La obra de arte como una realidad en sí se concreta y manifiesta en un escenario social, su nivel metafísico sólo es accesible a la reflexión a través de sus manifestaciones concretas: las obras. Y las obras son discursos dinámicos en permanente relación con el contexto social en un sentido de influencia recíproca. Rebasan las fronteras de lo supuesto (de la “in fabula”, si seguimos a Umberto Eco) para asentarse en lo factual. Partiendo del supuesto de que el proceso artístico es “relación entre grupos creadores y grupos receptores”, Cândido explica:

Pero el panorama es dinámico, complicándose por la acción que la obra realizada ejerce tanto sobre el público, en el momento de la creación y en la posteridad, como sobre el autor, a cuya realidad se incorpora por añadidura, y cuya fisonomía espiritual se define a través de ella. En contraposición a la actitud tradicional y unilateral que consideraba de preferencia la acción del medio sobre el artista, se viene esbozando en la estética y en la sociología del arte una atención más viva para ese dinamismo de la obra, que esculpe en la sociedad sus esferas de influencia, crea su público, modificando el comportamiento de los grupos y definiendo relaciones entre los hombres.³¹

En este caso, la obra de arte y, por ende la literaria, resulta de alguna manera dotada de un poder perlocutivo. El discurso literario, de carácter histórico y por tanto temporal, vive en un proceso de “circulación literaria” donde participan el conjunto de obras, el público y el autor. En términos de Antonio Cândido, este circuito literario es de gran dinamismo. Explica:

La literatura es pues un sistema vivo de obras, actuando unas sobre otras y sobre los lectores; y sólo vive en la medida en que estos la viven, descifrándola, aceptándola, deformándola. La obra no es producto fijo, unívoco ante cualquier público; ni este es pasivo, homogéneo, registrando uniformemente su efecto. Son dos términos que actúan uno sobre otro, y a los cuales se une el autor, término inicial de este proceso [...].³²

El discurso literario, que no sólo está, desde esta perspectiva en el texto, sino que inicia en el contexto creador de quien lo escribe y termina en el contexto de recepción de quien lo decodifica, tiene la peculiaridad de que el emisor cumple una función social específica que le da identidad dentro de su sociedad, identidad que está a la suerte de la conciencia so-

³¹ Cândido, 2007, p. 108.

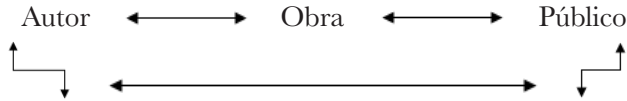
³² Cândido, 2007, p. 108.

cial, es decir del concepto que el grupo receptor tiene del creador (emisor). Aquí las relaciones que se dan entre autor, obra y receptor son complejas, pues como ya se dijo son de influencias recíprocas desde mediaciones correspondientes. El autor y el público mantienen una relación mediada por la obra, pero la obra sólo le es asequible al autor desde la relación que el público ha establecido con ella a manera de reacción, es decir el autor cobra plena conciencia de su obra sólo a través del público. Se habla, entonces, del impacto de la obra, impacto que para el autor es un medio de tener plena conciencia de su propia creación, pues se la presenta anclada en un ámbito de realidad que trasciende la objetualidad, a que estaría condenada si no hubiera este proceso de socialización de la obra a través de la recepción que de ella hace el público.

En este proceso de comunicación desde el discurso literario, tenemos una singular complejidad de la personalidad de cada factor. El público no es una entidad aséptica, sino que está prejuiciado por los medios de comunicación y la conformación de una opinión literaria que impacta en la construcción del gusto, el que a la vez está “liderado” por una élite lectora”.³³ Por otra parte entre la obra y el autor hay una relación solidaria, más aún simbiótica, pues tanto el reconocimiento de la posición social del autor como el impacto de la obra penden de la actitud que hacia ellos tenga el público lector. Puntualiza el crítico brasileño: “[...] la existencia de una obra llevará siempre, más temprano o más tarde, una reacción, por mínima que sea; y el autor la sentirá en su trabajo, inclusive cuando ella le pese por la ausencia”.³⁴ Es un circuito que inevitablemente se cierra de una manera ensimismada en los elementos que lo componen, en un esquema que podemos visualizar en estos vectores:

³³ Cándido, 2007, p. 111.

³⁴ Cándido, 2007, p. 112.



El ejemplo fundacional del escritor como un actor social con una función definida, en el Brasil, lo encuentra Cândido en Silva Alvarenga, ya que es el primero —nos dice— en armonizar “la creación con la militancia intelectual”. Y añade: “Digamos pues que, a ejemplo de Silva Alvarenga, el escritor comenzó a adquirir conciencia de sí mismo, en el Brasil, como ciudadano, hombre de la *polis*, a quien incumbe difundir las luces y trabajar por la patria”.³⁵

Refiere, pues, a un proceso de transformación donde la cadena comunicativa que surge de la enunciación literaria, tomando como base elementos del imaginario social (nativismo) construye un sentido de lo nacional que se manifiesta en los escritos, sentido de lo nacional donde la convergencia de intelectuales y poetas se proyecta a todos los ámbitos y formas discursivas de la cultura, trocando el pensamiento académico del siglo XVIII en pasión nacionalista y libertaria. En particular, al referirse a la literatura, Cândido hace notar:

Esta literatura militante llegó al gran público como sermón, artículo, panfleto, oda cívica; y el gran público aprendió a esperar de los intelectuales palabras de orden o incentivo, con referencia a los problemas de la joven nación que surgía.

Esta unión de la literatura con la política permitió el primer contacto vivo del escritor con los lectores y oyentes potenciales.³⁶

Este ejemplo que el brasileño toma de la historia de su país no sólo resulta útil para mostrar el proceso comunicativo del discurso literario emancipatorio de la república amazónica, sino que puede resultar icónico para todos

³⁵ Cândido, 2007, p. 113.

³⁶ Cândido, 2007, pp. 113-114.

los países de Latinoamérica. Sólo habrá de recordar el papel que juegan en estos contextos de las emergentes repúblicas los periódicos. El escritor surge ya no como una voz aislada que se enuncia desde una individualidad periféricamente funcional, más bien como un colectivo particular dentro de la sociedad. Este momento de la historia genera un discurso y un sistema de comunicación entre el escritor y su público determinado por un objetivo específico que es la construcción nacional. Cândido ofrece algunas directrices de esto: *a)* escritor y público se relacionan de manera viva a partir de la edificación de una literatura que se ajusta a las “aspiraciones de la nueva patria”; *b)* la literatura se convierte en sinónimo de brasileñidad; *c)* los jóvenes escritores, como los románticos de la revista *Niterói*, son patriotas que pretenden “complementar la independencia en el plano estético”; *d)* nativismo y civismo se convierten en pretexto y valores para que entre el escritor y el público haya un acercamiento, una atracción del lector por un texto que así se justifica y a la vez transmite dichos valores; *e)* escritor y público se definen a partir de la categoría de nativismo y del recurso retórico en que se transmite. Todo lo anterior va a redundar en que desde el aparato de poder la literatura y el escritor tengan un reconocimiento en tanto su función social dentro del marco del discurso político y que con ello se genere un proceso de oficialización (con las consecuencias que esto implica en el sentido estético como es la dependencia ideológica y la dependencia económica, así como el descuido de la calidad en su factura).

En el siglo XX, Antonio Cândido va a resaltar la presencia de dos factores que van a modificar este proceso: la profesionalización del escritor y el desarrollo de la industria editorial, además va a señalar la independencia de las élites lectoras de las instituciones oficiales, y por otro lado, y gracias a todo ello, la actitud que el escritor asume como un “ser excepcional”, lo que le permite un discurso innovador más cercano a su propia intención creativa que posibilitará expresiones como la vanguardia. Asimismo, se va a observar que la literatura de tipo “oratoria” de inmediata accesibilidad a un sector de la masa social en ascenso continuará una cierta tradición formal y le hará sentir al escritor un compromiso social, ratificando justamente la tradición del siglo anterior.

Este discurso literario tiene una base histórica, que el romanticismo republicano del Brasil va a situar en un tiempo anterior a la invasión portuguesa, pretendiendo la existencia de una literatura indígena cuya continuidad se interrumpe con la Conquista, de allí habrá en la Colonia una escisión entre un discurso cultista que no logra una organicidad literaria y otro que siguiendo un devenir que desemboca en el romanticismo republicano dará origen a lo que es propiamente el cuerpo literario del Brasil, entendido como un proceso, se dijo ya, de brasileñidad. Esta problemática la enuncia Antonio Cândido en estos términos:

Desde el punto de vista histórico, interesa averiguar cómo se manifestó una literatura en cuanto sistema orgánico, articulado, de escritores, obras y lectores o auditores, recíprocamente actuantes, dando lugar al fenómeno capital de formación de una tradición literaria.³⁷

Podemos cerrar este apartado considerando que el sentido de discurso estudiado por Antonio Cândido en esta obra está determinado no como una estructura únicamente sintáctica y semántica, sino como un proceso donde estas categorías se inscriben cuando el acto literario se concibe como un hecho social, como una pragmática determinada por un contexto particular que se filtra a la propia estructura discursiva, y donde los elementos activos (emisor-receptor) se encuentran relacionados por la obra literaria. Así, se produce un encuentro de horizontes, mediados por un objeto estético que por tener tal naturaleza es permeable a los elementos que desde el contexto social se imponen sobre su estructura y simbolización desde el creador (emisor) y el lector (receptor). Esta imposición dota de sentidos a la obra y la dinamiza permanentemente en cada acto de decodificación de que es objeto.

Por tanto, el concepto de *discurso*, aquí tratado inicia en la intención enunciativa que recoge elementos subjetivos y colectivos, tanto de forma intencionada como accidental en el acto de su creación, y se concluye cuando de manera

³⁷ Cândido, 2007, p. 128.

correspondiente el lector le impone al texto elementos subjetivos y colectivos como reacción al impacto que en el horizonte del lector provoca la obra.

Y un punto más que no debemos obviar es el que Antonio Cândido refiere como un estado de tensión entre localidad y universalidad, estado que está implícito en el pensamiento de Antonio Cornejo Polar y de Ángel Rama, al igual que en las visiones de Henríquez Ureña y Lezama Lima. Esta tensión entre los elementos locales y los universales, entre contenidos locales y formas universales, es sin duda lo que ha dado mayor identidad a la literatura de Brasil y del resto de Latinoamérica. Tensión anclada en la inquietud de un intelectual escritor que habita un contexto que desborda el modelo impuesto por Europa para su educación. Circunstancia que obliga a acuñar un discurso literario donde tal problemática sea asumida sin sacrificar ni la calidad estética, ni el cometido histórico a que dicho contexto obliga a la literatura. Acudo a las palabras de Antonio Cândido:

Se puede llamar dialéctico este proceso porque realmente ha consistido en la integración progresiva de la experiencia literaria y la espiritual, por medio de la tensión entre el dato local (que se presenta como sustancia de la expresión) y los moldes heredados de la tradición europea (que se presentan como forma de la expresión). Nuestra literatura, tomando el término tanto en sentido restringido como amplio, ha consistido, bajo este aspecto, en una superación constante de obstáculos, entre los cuales el sentimiento de inferioridad que un país nuevo, tropical y largamente mestizado, desarrolla frente a viejos países de composición étnica estabilizada, con una civilización elaborada en condiciones geográficas bastante diferentes. El intelectual brasileño, procurando identificarse con esta civilización, todavía se encuentra ante particularidades de medio, raza e historia, que no siempre se corresponden con los patrones europeos que la educación le propone, y que a veces se muestran como elementos divergentes, aberrantes.³⁸

³⁸ Cândido, 2007, p. 150.

Inmediatamente se hace visible en esta explicación del crítico brasileño los procesos de heterogeneidad y de transculturación en el discurso literario y como causal en su contexto histórico social.

Al extremo de la historia y de las formas, de los componentes sociales y del papel que el escritor asume y que la sociedad le otorga, tenemos el discurso del Modernismo (vanguardista) Paulista de autores como: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti de Picchia, Cassiano Ricardo, Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Sergio Millet o Antonio de Alcântara Machado.

El discurso, en la perspectiva que nos plantea Antonio Cândido, sólo es comprensible desde una fenomenología que se enfoque en un acto creador en relación con un acto receptor. El discurso literario es ante todo fenómeno social.

5.3.2. *Sujeto*

En primer término, el sujeto del que da cuenta el análisis que hace Antonio Cândido de la literatura es el sujeto creador (emisor) y el sujeto colectivo lector (receptor). Desde esta relación tenemos un sujeto social que se concretiza en dos dimensiones: una la del creador individual y subjetivo; la otra, la del sujeto colectivo ante el cual el creador adquiere una personalidad, es decir una posición y un cometido sociales. En ambos casos estamos hablando de un sujeto histórico. Su tipificación irá dándose de acuerdo con las distintas etapas de la historia del Brasil que se corresponde con los diversos periodos de su literatura.

Por otra parte, tenemos al sujeto referido, ése que no actúa en la pragmática de la comunicación literaria, más bien se relaciona desde una operación referencial.

En la segunda parte de *Literatura y sociedad* podemos encontrar un análisis con sentido de la historia donde estos sujetos se van haciendo presentes en sus diversas tipificaciones.

Si, como Joaquim Norberto imagina, hay una literatura indígena de auténtica originalidad, tenemos que dar crédito a la existencia de un sujeto in-

dio referido que está en la base de toda la literatura que se opone al proceso de occidentalización, desde la imposición portuguesa hasta llegar a la literatura nacional o nacionalista. Si a partir de esta circunstancia, como afirma Antonio Cândido, la literatura establece una línea continua de abrigamiento (en el sentido que establece el naturalismo) entonces tenemos que hablar de un sujeto que a partir del indio se construye identitariamente como *sujeto nacional*, más simbólico que real y más colectivo que singular (matizado por el indianismo romántico hasta llegar al nacionalismo de la emancipación).

De manera concreta para el periodo colonial de Brasil, Cândido determina un sujeto emisor (escritor) con un perfil totalmente portugués, ya sea porque se ha formado en Portugal o porque siendo formado en Brasil ha recibido toda la herencia de la cultura portuguesa, por tanto los modelos literarios y lingüísticos que usan son europeos. Otro grupo son los clérigos que desde una expresión religiosa, catequística o teológica, presuponen un público (receptor) que debe ser redimido o al menos “culturizado” desde la acción misionera y eclesial. Esto nos lleva a pensar en dos sujetos que se confrontan y que desde la perspectiva del conquistador (de la espada o de la cruz) están en desigualdad de personalidad, fenómeno común a toda América. Es decir un emisor letrado y “culto” y un receptor iletrado y bárbaro.

Fuera del ámbito religioso tenemos dos procesos literarios. Uno del cual ya se habló: el culterano que usa la escritura y la retórica, del cual es destinatario un público reducido, una élite social letrada. Otro: la literatura oral de corte popular, satírica incluso, que desde un emisor inmerso en el grupo social al cual destina su relato cierra un círculo comunicativo ofreciendo un texto de fácil acceso a tal público. En ambos casos tenemos dos sujetos en relación de homogeneidad. Esta homogeneidad se refiere únicamente a que emisor y receptor pertenecen a la misma serie cultural. Ello no significa que sus textos no sean en algún sentido plurales, ya que se enmarcan en el escenario del barroco brasileño, que como en todo barroco, y de manera muy acentuada en el de Latinoamérica, las pluralidades simultáneas y de entrecruzamientos son las determinantes de la forma enunciativa. Sólo pensemos en una sociedad como la de Salvador de Ba-

hía, donde en la fiesta del lavado del templo de *El Señor del buen fin* participaban esclavos, blancos y hasta la comunidad candomblé. Ya veremos en el siguiente punto como este sujeto barroco apreció y refirió su mundo en un proceso de transfiguración.

El sujeto nacional que surge en el proceso comunicativo literario desde la emancipación de los brasileños con los cambios del siglo XX se va a constituir en un sujeto más individualizado, con una mayor conciencia de su papel y de sus libertades simbólicas, al mismo tiempo con otras estructuras sociales resultado de la evolución tecnológica y en particular de la imposición de una visión de mundo desde los *mass media*. Este sujeto cobra plena conciencia de su condición de creador cuando se convierte en un emisor capaz de producir una vanguardia estética o de ser sensible al impacto de ésta como receptor. Es lo que Cândido refiere como grupo que se desprende de la comunidad y que por tanto está en pugna con un sujeto (emisor y receptor) conservadores. Explica este fenómeno de manera ejemplar, tomando como referencia a los modernistas brasileños asociados a la vanguardia como el *verde amarelismo* o *antropofagia*. Escribe el maestro brasileño:

[...] al par que las tendencias conservadoras se ocupaban eventualmente en defender su punto de vista, hubo en S. Paulo, durante años, un grupo que ponía en la acción renovadora toda su capacidad de creación y agresión. De tal modo que si sus opiniones no llegaron a sustituir a la literatura dominante, ellas ejercieron atracción poderosa sobre las fuerzas creadoras, sobre todo lo que había de vivo y promisorio. Con eso, acorralaron a la literatura oficial en el academicismo más estéril, y abrieron camino a la literatura nueva, que dominaría completamente en nuestros días.³⁹

Esta *literatura nueva* en sus formas y en sus referentes (piénsese en el manifiesto antropófago) acusa una sociedad nueva donde el escritor adquiere otro

³⁹ Cândido, 2007, p. 219.

sentido, uno más individual y extremo frente a la comunidad donde se inserta y exige de ésta una nueva y más decisivamente desafiante capacidad receptora ante los inusitados objetos artísticos que se imponen en su realidad.

Para Cândido, en este campo de la expresión literaria, el sujeto no es sólo el que se refiere, pues la referencia es de inmediato identificada como factor social asumido por el texto en su forma y en su contenido; el sujeto es sobre todo, reitero, el actor de la enunciación o de la recepción.

5.3.3. Representación

Podemos partir, en este punto del trabajo, de la explicación que formula el maestro brasileño respecto a que “la producción del arte y de la literatura se procesa por medio de representaciones estilizadas, de una cierta visión de las cosas, colectiva en su origen, que trae en sí un elemento de gratuidad como parte esencial de su naturaleza”. Es decir la representación, en primer término, desde la perspectiva social es representación de relaciones que se operan entre la misma obra y los elementos sociales que le son determinantes.

Desde una visión cronológica de la intención de autenticidad en la literatura brasileña, en especial en su afán de distinguirse de la portuguesa, Cândido señala que esta literatura se aboca en la representación de dos elementos “diferenciales” que son la naturaleza y el indio. Elementos emblemáticos de la americanidad en todos nuestros países y que, desde la brasileñidad que significan, denotan cómo en lo esencial el país amazónico se integra al resto los países de Latinoamérica.

Así, indio y paisaje serán símbolos de una identidad anhelada, cuya pretensión no sólo será de diferenciación sino también de revanchismo por parte de quienes se asumen conquistados, desde una visión histórica en la que los colonizadores irrumpen truncando el desarrollo de una cultura eminentemente autóctona. En el caso de Brasil, Joaquim Norberto concibe que una literatura indígena existente en este territorio haya sido “maliciosamente interrumpida” por los colonizadores. Por lo tanto se nos hace ver en el

texto de *Letras e ideas en el periodo colonia* que la literatura llegó a ser concebida como “proceso de descubrimiento de la realidad de la tierra o recuperación de una posición idealmente pre-portuguesa, cuando no anti-portuguesa”.⁴⁰ Es decir que *naturaleza* e *indio* son representaciones no sólo de una geografía física y humana, sino sobre todo de una relación social en conflicto a partir del encuentro de dos series sociales contradictorias y de cuya inequidad resulta un proceso de imposición castrante sobre la cultura y la sociedad originaria del territorio que posteriormente será denominado Brasil. No es una visión costumbrista, sino culturalista desde un intersticio literario que podríamos llamar tempranamente de descolonización.

Por otro lado, tenemos la literatura religiosa propia de una cultura intelectualizada desde un catolicismo medievalista, representa un mundo paradigmático que debe imperar sobre el nuevo territorio colonizado. Es decir una forma de vida, una forma de pensamiento y de construcción de un nuevo imaginario. Cândido resalta ambos momentos de la literatura como parte de un proceso de representación y que debemos de entender en dos sentidos, por una parte la invención del mundo descubierto desde el imaginario portugués como nos lo hace ver cuando remite a las *cartas-relatorios* de José de Anchieta (1533-1597), “filosóficas y estéticas”, ofreciendo un cuadro muy ilustrativo de este ejercicio de representación:

[...] describiendo el cuadro natural y social en que se trababan las luchas de la fe, hasta los autos didácticos, los cantos piadosos en que sus verdades eran puestas al alcance del catecúmeno. Las crónicas del jesuita portugués Simão de Vasconcelos obedecen a un principio declaradamente religioso, de informar y edificar; lo mismo sucede, en el fondo, a la *Historia* del franciscano brasileño Vicente do Salvador (156?-163?) bajo apariencia de piedad menos inmediata. Y hasta la crónica del militar portugués Francisco de Brito Freire, tan política, pinta en el fondo los progresos de la fe encarnados en el guerrero

⁴⁰ Cândido, 2007, p. 127.

y administrador que lucha contra el protestante flamenco —lo que también verificamos en el *Valeroso Lucideno* de Fray Manuel Calado.⁴¹

Estamos viendo en esta cita de *Letras e ideas en el periodo colonial* que el texto literario representa ideologías y concepciones del mundo, contrapuestas o en armonía, según sea la perspectiva de escritura o de lectura.

Otro momento de significativa representatividad, a través del texto literario, lo encontramos cuando Antonio Cândido, situando su reflexión en el ámbito de la emancipación, toma el “diálogo con Portugal” como un espacio donde se reconoce la identidad nacionalista a través textos satíricos de descalificación mutua entre portugueses y brasileños, estos textos representan de manera ortodoxa una ideología donde la heterogeneidad ha sobrepasado a la transculturación.

En el séptimo ensayo de los que integran *Literatura y sociedad*, Cândido ofrece un texto al que titula “La literatura en la evolución de una comunidad. Refiere el proceso literario paulino, representa las relaciones que tienen algunas generaciones de escritores con los procesos sociales y el papel que en ellos juegan en el devenir de la comunidad paulina. Representa la evolución de una ciudad que no tiene condiciones para “la vida organizada de la inteligencia”, pero donde trabajan y piensan algunos intelectuales en comunión con valores locales. Éste es el cuadro que a propósito del paulistanismo nos pinta Antonio Cândido:

Resumiendo las etapas: un grupo virtual, que se esboza en la ciudad indiferente; un grupo ordenado, estableciendo la tradición literaria; un grupo ordenado y vivo, creando una expresión al margen de la ciudad; la ciudad absorbiendo este grupo y llamando para sí la actividad literaria, que se ordena por los patrones eruditos de la burguesía culta; de la ciudad surgiendo un grupo que rompe esta dependencia de clase y, quebrando las barreras académicas,

⁴¹ Cândido, 2007, p. 130.

hace de la literatura un bien de todos. Hay una historia de la literatura que se proyecta en la ciudad de São Paulo; y hay una historia de la ciudad de São Paulo que se proyecta en la literatura.⁴²

Como hemos visto, el texto de *Literatura y sociedad* enfoca la categoría de la representación desde una doble perspectiva: la referencia de las relaciones sociales con la literatura (escritor, obra y público) a través de una perspectiva histórica e ideológica y por otra el propio texto de Cândido como un actor de dicho proceso, que en este caso resulta en cierto modo autorreferencial de su papel en la sociedad, haciendo del texto crítico un texto literario.

5.4. *LITERATURA Y SOCIEDAD Y ESCRIBIR EN EL AIRE*

La comparación posible entre *Literatura y sociedad* y *Escribir en el aire*, se propicia en primer lugar porque ambas obras obedecen a una intención común: dotar a los estudios literarios latinoamericanos de instrumentos adecuados para la comprensión del corpus en su totalidad, escapando de la exclusión maniquea propiciada por sistemas críticos inadecuados. Ambos con un sentido historiográfico implícito.

En ambos libros el sentido de la historia como elemento básico para el análisis de nuestras literaturas es fundamental, ya que ésta otorga a la obra una identidad en el contexto de la realidad latinoamericana. Y sólo desde esta plataforma histórica es comprensible el papel que la literatura ha jugado en nuestras sociedades heterogéneas y transculturales.

También debemos puntualizar que ambas obras, *Literatura y sociedad* y *Escribir en el aire*, remiten metodológicamente a una hermenéutica de orden analógico, pues realizan en su análisis una conciliación entre elementos de la crítica y la teoría literarias eurocéntricas y propuestas originales del pensa-

⁴² Cândido, 2007, p. 226.

miento latinoamericano, es decir, no se quedan en una formalidad semiótica, pero tampoco ejercen una hermenéutica ortodoxamente univocista o tan abierta que llegue a una actitud equivocista, sino que sitúan su comprensión de los textos literarios en un sentido que va de su sistema formal a sus relaciones contextuales en una prospectiva de justo medio.

Lo que distingue a la obra de Antonio Cândido es su sentido de sistema, la atención que centra en la estructura de la obra literaria. Estructura que no entiende sólo como los elementos lingüísticos y narratológicos, a la manera de materia prima sin sentido semántico, sino por el contrario, los entiende como elementos que llegan a la obra literaria con una valencia cultural específica, permitiendo que desde el ámbito social se integren elementos diversos a la obra literaria como formantes del entramado de su estructura.

Antonio Cornejo Polar no se detiene a hacer un análisis de esta precisión en el ámbito de la estructura de la obra literaria, sin embargo es evidente la coincidencia que se da en ambos críticos, pues a lo largo de todo el texto de *Escribir en el aire* hay elementos de carácter social que actúan en la obra literaria y están presentes como factores decisivos de su forma, es decir que para Cornejo Polar también *la forma es el contenido y el contenido es la forma*.

Por otra parte, a lo largo del texto de Antonio Cândido, la relación entre obra literaria y elementos sociales acusa los procesos de heterogeneidad y transculturación que provocan dichas relaciones, desde la colonia portuguesa que fue el Brasil hasta las expresiones del modernismo paulinista.

Los dos trabajos acentúan la concepción de la obra literaria como entidad fundamentalmente artística y por tanto estética. En ellos aplica el concepto que expone Juan Acha respecto a que la obra de arte es un conjunto de formantes que son considerados de manera especial por los colectivos sociales.⁴³ Desde ese horizonte es que la obra literaria adquiere funciones sociales y compromisos ideológicos, según queda demostrado en ambos trabajos.

⁴³ Ver: Acha, 1981, pp. 9-33.

De la misma manera que la obra literaria, las obras de Antonio Cândido y Antonio Cornejo Polar adquieren funciones sociales y sus autores tiene una posición impuesta por su sociedad. Ya en otro momento hablamos de cómo Cornejo Polar considera que la crítica literaria debe ser un instrumento para el cambio social.

Hay elementos políticos que se reflejan en ambas obras, pero sobre todo la impronta del latinoamericanismo de los años sesenta y setenta del siglo XX. Más no es esto un dique para su prospección, por el contrario es una atalaya para ello. Advierten la necesidad de atender un corpus literario latinoamericano que aún en este momento se deja fuera del “canon”, porque los estudios literarios que basan su método en lo sociológico y en lo histórico no se han podido quitar de encima el estigma de descalificación que desde una interpretación del estructuralismo, recalcitrante y fundamentalista, se impuso sobre ellos. Descalificación asociada a la que se infringe sobre un corpus de textos de orden regional en el momento del llamado Boom. En el fondo de este asunto lo que se está evidenciando es el problema del concepto de *literatura*. Pero con el tiempo se ha demostrado que estos estudios de base historiográfica y social no iban a la retaguardia del pensamiento europeo, sino que lo trascendían en muchos aspectos y se anunciaban vanguardistas o al menos enrumbados con mayor certeza y pertinencia hacia un futuro crítico y literario latinoamericanos en particular, pero potenciados a la universalidad literaria.

Si *Escribir en el aire* y *Transculturación literaria en América Latina* explican dos momentos sustantivos del devenir de nuestras culturas y de nuestras literaturas. *Literatura y sociedad* detalla la *heterogeneidad* y la *transculturación* en un escenario social fenoménico que si bien el autor ubica en el proceso literario de la *brasilidad*, su analogía con lo latinoamericano es inmediata y automática, como lo es en el caso de la peruanidad en Cornejo Polar, y es así porque Brasil comparte, dije antes, las mismas problemáticas en su esencia que el resto de los países de nuestro sector continental.

La actualidad de estos libros, como una base para el permanente desarrollo de un pensamiento crítico latinoamericano, es indudable, basta

un sólo ejemplo para demostrarlo: el creciente interés que en los últimos años han cobrado las literaturas amazónicas y los estudios sobre las poéticas afroindoamericanas. Libros como *De shamiro decidores. Proceso de la literatura amazónica* (2009) de Manuel Marticorena Quintanilla y *Letras indígenas en la Amazonía Peruana* (2010) de Ricardo Virhuez Villafane, o el libro de Carolina Ortiz Fernández *Poéticas afroindoamericanas* (2014), no son explicables sin las categorías establecidas para el estudio de la literatura por Antonio Cândido y Antonio Cornejo Polar, igualmente que por Ángel Rama.

Además, debemos de establecer que nuestros autores y los libros tratados son ya parte de la tradición crítica latinoamericana, la que ha devenido en los estudios culturales de la actualidad, generando una epistemología apropiada para comprender el continente, que es deudora de los aportes de Antonio Cornejo Polar y Antonio Cândido. En este tono podemos afirmar que *Escribir en el aire* y *Literatura y sociedad* resultan textos fundacionales, lo que hace de sus autores auténticos transculturadores.⁴⁴

⁴⁴ Cfr. Supra.

6. LITERATURA, TEORÍA Y CRÍTICA LATINOAMERICANAS: DIÁLOGO CON ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

6.1. ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: CRÍTICA Y REVOLUCIÓN

El poeta, profesor y crítico cubano Roberto Fernández Retamar (La Habana, 1930) pertenece a la generación poética denominada *Poetas de la Revolución*, con una larga obra de creación iniciada con su libro *Del principio* (1948-1949), textos que se caracterizan por su cercanía a una poesía de carácter colonial.

Doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad de la Habana, Fernández Retamar realizó estudios complementarios en la Universidad de la Sorbona y en la Universidad de Londres. Además ha realizado una labor académica importante tanto en Cuba como en universidades europeas y norteamericanas: Praga, Bratislava y Yale. Fue director de *Nueva Revista Cubana* (1959-1960) y desde 1960 de la revista *Casa de las Américas*. Fue fundador y director del Centro de Estudios Martianos (1977), Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua desde 1985, también ha pertenecido al Consejo de Estado de su país.

Como ensayista, destacan sus trabajos *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América* (México, 1971), *Por una teoría de la literatura hispanoamericana* (La Habana, 1975), *Algunos problemas teóricos de la Literatura Hispanoamericana* (Cuenca, 1981), además de sus varios estudios martianos.

José Miguel Oviedo se refiere a él como un intelectual del *establishment* castrista en *Historia de la literatura Hispanoamericana* escribe:

[...] es la figura crítica más reconocible de la cultura revolucionaria cubana, gracias a sus largos años como director de la revista *Casa de las Américas*, a su indeclinable apoyo a la línea oficial del *establishment* castrista y a su visión de la cultura cubana y antillana dentro de una posición ‘tercermundista’. Ha realizado un constante esfuerzo por hacer confluír el pensamiento esbozado por Martí en ‘Nuestra América’ con la praxis revolucionaria del ‘Che’ Guevara.¹

Se inscribe en la tradición crítica latinoamericana, particularmente con su ensayo *Calibán*, respuesta al *Ariel* de Rodó. Impone sobre la figura de Ariel, que Retamar considera como europeísta la figura de Calibán (el bárbaro) como símbolo de americanidad.² De este ensayo, Oviedo afirma:

Calibán es una especie de manifiesto en defensa de la identidad cultural latinoamericana, que él ve asediada por el neocolonialismo, el imperialismo y el europeísmo. El autor urge una reacción inmediata, no sólo intelectual sino como práctica militante, lo que supone el apoyo estratégico a Cuba y a los movimientos de liberación en todo el mundo. La tesis formaba parte de una estrategia para agitar la conciencia ideológica, tanto de las clases ilustradas como de los pueblos, y formar un solo bloque revolucionario [...]. Recuérdese también la cadena de sentidos asociados al nombre de Calibán: *Caribe, canibal*. Al redimir a este personaje (invocando a Aimé Césaire y otros

¹ Oviedo, 2012, v. 4, p. 432.

² No es tema de nuestro trabajo el papel que juega el texto de *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar, en el caso Padilla. Sólo señalo el hecho de que fue escrito en este contexto y remito al trabajo de Nadia Lie, quien afirma: “El ‘original essay’ se publicó no como libro sino como artículo en la revista cubana *Casa de las Américas*, donde se ancló en la actualidad candente del momento. Esa actualidad fue la del famoso ‘caso Padilla’, que llevó a un cisma dentro de la izquierda latinoamericana. Baste recordar que fue sobre todo la declaración pública del poeta Heberto Padilla ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba la que provocó reacciones de indignación entre los compañeros de ruta; ellos interpretaron esta declaración como una autocrítica hecha bajo presión, y por ende, como indicio de que la Revolución Cubana estaba adoptando métodos estalinistas” (Lie, 1996, pp. 45-58).

escritores antillanos), el autor reivindica la violencia de los pueblos oprimidos contra la ‘civilización’ del opresor blanco.³

El planteamiento de Roberto Fernández Retamar se expresa en el primer párrafo del ensayo. Toma como punto de partida la pregunta que le hace un periodista: “¿Existe una cultura latinoamericana?” Y declara.

La pregunta me pareció revelar una de las raíces de la polémica, y podría enunciarse también de esta otra manera: ‘¿existen ustedes?’ Pues poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuesto a tomar partido a favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte. Esas otra partes son, por supuesto, las metrópolis, los centros colonizadores, cuyas ‘derechas’ nos esquilmaron, y cuyas supuestas ‘izquierdas’ han pretendido y pretenden orientar con piadosa solicitud. Ambas cosas, con el auxilio de intermediarios locales de variado pelaje.⁴

Fernández Retamar toma la figura de Calibán desde su identidad de mestizo e isleño. Ve en la figura de Próspero a los conquistadores y colonizadores, en la figura de Calibán a los conquistados. Y resalta el idioma como medio de dominación y de liberación. Escribe el poeta cubano:

Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma —hoy no tiene otro— para maldecirlo, para desear que caiga sobre él la ‘roja plaga’? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad.⁵

³ Oviedo, 2012, v. 4, p. 433.

⁴ Fernández Retamar, 1982, p. 79.

⁵ Fernández Retamar, 1982, p. 96.

A propósito del Calibán de Roberto Fernández Retamar, el filósofo latinoamericanista Abelardo Villegas, ha propuesto una visión desde la perspectiva marxista, elemento asumido por pensamiento del crítico cubano, aunque su formación principal se ubica en el campo de la estilística. Escribe Villegas:

El hecho de que Retamar escoja a Calibán como el símbolo que representa a Latinoamérica y su cultura, dice mucho de lo que concibe como cultura proletaria, o más bien, cultura socialista. Aparentemente se trataría de comenzar otra vez. La cultura revolucionaria haría tabla rasa con el pasado o cuando menos lo sometería a una intensa crítica, la crítica de la historia que quería Marx.⁶

Es en *Calibán* donde mejor se plasma el pensamiento y el sentimiento latinoamericanista de Roberto Fernández Retamar, sin embargo en las lecciones que dicta para el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), bajo el título *Pensamiento de nuestra América*, se refleja de manera sistemática su postura, bordeada por las figuras de Martí y del Che Guevara y de profundo espíritu caribeño. No sólo nos parece un cubano, sino que asume una identidad caribeña, tal como otros pensadores y escritores asumen identidades regionales (vgr. el andinismo de Arguedas o en los últimos tiempos los escritores México-Estadounidenses de frontera) que obedecen en primer término a una identidad regional sobre una identidad nacional. No es exactamente el caso de Fernández Retamar, pues su cubanidad es absoluta pero los lazos que tiende con el Caribe son definitorios de su pensamiento. En este documento, *El pensamiento de nuestra América*, se evidencia el esfuerzo por lograr una ideología latinoamericanista, aún más, latinoamericana, desde la conjunción de José Martí y Ernesto Guevara.

Si algo se debe advertir en el pensamiento de Fernández Retamar es su maniqueísmo, ya el propio Abelardo Villegas lo hizo notar en el prólogo

⁶ Villegas en Fernández Retamar, 1982, p. 7.

a la edición mexicana de Ariel y Calibán,⁷ donde explica que la posición ideológica de Retamar, que se restringe a dos categorías: liberación y dominación, no puede explicar la complejidad del pensamiento y de las conductas de los próceres, pues no acepta matices, y ejemplifica Villegas con casos como el de Sarmiento, que desde la perspectiva calibanesca de Fernández Retamar, quedaría como un dominador. Y Rosas quedaría como un libertador. Ni el autor de *Civilización y barbarie*, ni el presidente dictador, pueden ser explicados de manera tan reduccionista.

Así como José Carlos Mariátegui es un referente magisterial para Antonio Cornejo Polar, para Roberto Fernández Retamar la figura magisterial que lo inspira es José Martí. En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, el primer ensayo está dedicado a reflexionar sobre la crítica de Martí, y en *Pensamiento de nuestra América* es una constante que guía el desarrollo de todo el texto (lecciones). Es muy interesante cómo en este último trabajo Fernández Retamar va abordando las problemáticas de Latinoamérica sustentado en el pensamiento martiniano. Desde una perspectiva histórica va haciendo una cala en los diversos problemas identitarios, coloniales, la utopía y los económico-políticos, partiendo cronológicamente del movimiento de independencia de Haití por los *jacobinos negros* (*The Black Jacobins*), pasando por los movimientos emancipadores y revolucionarios de los siglos XIX y XX. En este trabajo, Fernández Retamar hace una “declaración de parte” que nos va a evidenciar elementos determinantes de su personalidad intelectual (compleja y contradictoria).⁸ Expone el maestro cubano:

En el pórtico mismo de nuestro curso quiero explicar algunas cosas, que desbordan largamente este modesto acápite. En primer lugar, que mi concepción del pensamiento está próxima a la del filósofo hispanomexicano José

⁷ Villegas en Fernández Retamar, 1982, p. 8.

⁸ Para una visión más amplia de la personalidad y el trabajo de Roberto Fernández Retamar, recomiendo el artículo “Las letras por las armas” de Rafael Rojas.

Gaos. Tal concepción no excluye *a priori* ni lo que suele asumir la encarnación de la literatura ni textos políticos o religiosos, para mencionar los que podrían parecer extremos. Baste con decir que para mí el pensador por excelencia de nuestra América es José Martí, y su pensamiento se manifiesta tanto en sus ensayos como en sus versos, tanto en sus crónicas como en sus discursos, tanto en sus cartas como en sus textos para niños y jóvenes. Su caso, por otra parte, dista mucho de ser excéntrico en nuestra América. Ni es atribuible a Martí ser un hispanoamericano del siglo XIX. Me limitaré a recordar tres ejemplos de autores múltiples (escritores de ficción, ensayistas, investigadores) del siglo XX que se valen de idiomas distintos del que para Martí fue habitual: Aimé Césaire, del francés; Darcy Ribeiro, del portugués; y George Lamming, del inglés.⁹

En este texto podemos leer entre líneas algunos principios del pensamiento de Roberto Fernández Retamar. En primer lugar, su ya mencionada filiación martiniana, la influencia de José Gaos quien desde la filosofía plantea preguntas tan sustantivas, como si podemos hacer filosofía en España y la América Española, y hace un recorrido por la problemática cultural mexicana desde la filosofía, ofreciendo un modelo de sistema analítico que se reconoce en *Pensamiento de nuestra América*, pero sobre todo que José Gaos es un filósofo que visualiza a América como una entidad histórica y al latinoamericano como un sujeto que debe generar procesos de autoconocimiento y de desarrollo desde una profunda conciencia de su americanidad; finalmente, la concepción de una América plural, multilingüe, que bien puede incluir al Brasil, Haití o las Guyanas. Quiero referir una idea de José Gaos

contenida en su *Filosofía mexicana de nuestros días*, donde expresa la problemática mexicana, una problemática que podemos extrapolar a todos los países del continente y que si conmutamos el nombre de *México* por el de *Latinoamérica*, la idea de Gaos permanece con igual vigencia, por otra parte es una idea que encontramos latente en el trabajo de Roberto Fernán-

⁹ Fernández Retamar, 2006, p. 22.

dez Retamar. Reflexiona el filósofo hispano-mexicano: “México plantea dos problemas que van desde la actitud ante su pasado indígena y su tradición española hasta su compromiso revolucionario con el futuro internacional: estos problemas tienen sus raíces en profundidades a que sólo puede calar la filosofía”.¹⁰ En esta impronta se desarrolla el pensamiento latinoamericanista de Roberto Fernández Retamar, desde su contexto cubano revolucionario, marxista y martiniano, guevarista y bolivariano. Asume para la cultura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX que Cuba es, a partir de la Revolución, un centro motor fundamental. Fernández Retamar señala el aporte de la Revolución Cubana a un proceso de “segunda emancipación latinoamericana” a partir de las guerrillas y cambios de gobierno que inspira, como el triunfo de Salvador Allende en Chile, en las ciencias sociales como generadora de un pensamiento imbricado a la *filosofía* y la *teología de la liberación* o la *teoría de la dependencia*, a nosotros en particular nos interesa lo que afirma respecto de la literatura. En *Pensamiento de nuestra América*, explica:

En considerable medida debido a la atracción mundial que la Revolución Cubana hizo volcarse sobre nuestra América, su literatura alcanzó un reconocimiento planetario que hacía tiempo merecía. Sobre todo la narrativa se benefició de esta atención, y grandes nombres pasaron a un primer plano, recibiendo distinciones y vastas tiradas editoriales en diversas lenguas. A una parte de los beneficiarios de estos hechos, algunos los nombraron con el deplorable anglicismo *boom*, al que David Viñas prefiere llamar bum. Como ejemplo de este auge que conoció nuestra literatura, recordemos que el Premio Nobel de esta área, que hasta 1945 sólo había recibido una figura de nuestras letras, Gabriela Mistral, a partir de 1959 le sería otorgado a Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Octavio Paz y Derek Walcott; y al parecer razones extraliterarias, políticas, de signo contrario pero igualmente inaceptables, hicieron que se le negara a Jorge Luis Borges

¹⁰ Gaos, 1996, p. 73.

y Alejo Carpentier. Como se comprenderá si se tienen en cuenta algunos de los nombres citados, no pretendo afirmar que la Revolución Cubana hizo posibles las obras de los autores en cuestión, sino que, al hacer volver los ojos lejanos hacia nuestra América, acabó favoreciendo la difusión incluso de los que le eran indiferentes y hasta hostiles. Y no sólo la literatura, sino también otras artes se beneficiaron con un reconocimiento más allá de nuestras fronteras. Tales fueron, por ejemplo, los casos del cine y la nueva canción.¹¹

La cita anterior no sólo debe leerse de manera documental, también como un reflejo de la condición crítica que desde su circunstancia histórica asume Roberto Fernández Retamar. No podemos deslindar sus facetas de creador, ensayista y académico, todas se unen simbióticamente y todas participan interrelacionadas en su obra. Su actitud revolucionaria en la crítica y la poesía es la misma; en su poema *Felices los normales* hay una visión que remite a las categorías de burgués ocioso y revolucionario histórico, en una relación tremebunda, que bien puede darnos una clara idea del Fernández Retamar poeta en armonía con el intelectual crítico. Leemos en el poema:

Felices los normales, esos seres extraños. / Los que no tuvieron una madre loca, un padre / borracho, un hijo delincuente, / Una casa en ninguna parte, una enfermedad desconocida, / Los que no han sido calcinados por un amor devorante, / Los que vivieron los diecisiete rostros de la sonrisa y un poco más, / Los llenos de zapatos, los arcángeles con sombreros [...] / Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños, / Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan / Y nos construyen, los más locos que sus madres, los más borrachos / Que sus padres y más delincuentes que sus hijos / Y más devorados por amores calcinantes. / Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.

¹¹ Fernández Retamar, 2006, pp. 66-67.

El verso abierto y claro, desprovisto de todo artificio retórico, nos recuerda la influencia que sobre los poetas de izquierda tuvieron Pablo Neruda y Ernesto Cardenal. De allí surgen los poetas de las guerrillas (militantes armados algunos de ellos): Juan Gelman (argentina), Javier Heraud (Perú), Roque Dalton (Salvador), Otto René Castillo (Guatemala), y desde luego los cubanos: Fayad Jamis, Pablo Armando Fernández y Roberto Fernández Retamar. Edwin Williamson asocia a estos poetas con el movimiento de la música popular, protagonizado por los llamados *poetas cantantes*: Mercedes Sosa, Víctor Jara, Alfredo Zitarrosa, Jorge Cafrune, Horacio Guaraní, etcétera, o los grupos andinos Inti-Illimani y Quilapayún.¹²

El contexto latinoamericano de Roberto Fernández Retamar es el mismo del que Antonio Cornejo dice que “pintaba las ciudades de esperanza”. No podemos, en ese momento, desligar la creación artística de la razón crítica pues se deben una a la otra, ambas están construyendo un mismo universo latinoamericano: heterogéneo, transcultural e híbrido.

Roberto Fernández Retamar es en este escenario actor de la discusión por una crítica literaria propia de Latinoamérica.

6.2. PARA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

6.2.1. *Tres maestros de la crítica*

Producto de la limitante que los modelos eurocéntricos presentan a la crítica del corpus literario latinoamericano, los trabajos que integran *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1977), más que buscar resolver la cuestión pretenden avivar el debate en torno a ello. El libro inicia con esta declaración del autor:

¹² Ver: Williamson, 2013, p. 525.

Este breve libro recoge trabajos varios a los que une un propósito común; señalar la necesidad de que nuestra literatura sea abordada con respeto para su especificidad; que no se le aplique colonialmente, la ortopedia de conceptos que se modelaron sobre otros cuerpos, sobre otras realidades, sino se busque pensarla como ella en efecto es.¹³

En este trabajo Fernández Retamar no varía su postura de revolucionario, de hecho explica el surgimiento de esta obra en parte motivada por el desarrollo de la Revolución cubana, que impulsa la conciencia sobre la “propia realidad” y por la óptica marxista-leninista.

Al igual que los libros que conforman el corpus principal del análisis realizado en este trabajo, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* está conformado por textos previamente publicados o son trabajos expuestos con anterioridad en conferencias, particularmente publicados —informa su autor— en la revista *Casa de las Américas* o dictados en la Universidad de la Habana y en la Universidad Carolina de Praga.

El primer ensayo del libro se dedica a la crítica de José Martí, a quien el autor califica como “revolucionario del mundo colonial”. El pensamiento de Martí, asegura Fernández Retamar, es un pensamiento orgánico, integrado en sí, independientemente de que las temáticas sean múltiples, todas ellas inciden en formar un pensamiento de alcance totalizador. La crítica para Martí es “ejercicio del criterio”, nos dice Fernández Retamar, y justamente allí es en donde se engarza el pensamiento de ambos en ejercitar un criterio propio, un juicio, siempre vinculado a su horizonte histórico.

El punto fundamental de la crítica martiana la establece en la urgencia de Martí por promover un arte y una literatura genuinamente propios entre los americanos, ajustados a su contexto histórico. Martí fue un cubano plenamente americano, vivenció la América en sus “viajes” como lo harían después otros latinoamericanistas, entre ellos Pedro Henríquez Ureña y

¹³ Fernández Retamar, 1981, p. 9.

Ángel Rama. Advierte Fernández Retamar que Martí es a la vez universal y sirvió de medio para que mucho de la cultura mundial llegara en su momento a nuestra América. Y además resalta el quehacer de Martí como un elemento sustantivo para el trabajo crítico posterior en nuestros países, ya que el pensamiento martiano fue riguroso y ajeno al impresionismo de su época, centrado en la producción artística latinoamericana:

Martí nos dejó, pues —con la rapidez y la atención a lo inmediato propias de su labor periodística, pero también con la incesante curiosidad a que lo estimulaba tal labor—, una *valoración precisa* de la literatura y el arte de su tiempo, una valoración cuyo equivalente entre nosotros no hemos tenido en este siglo.

Pero es indudable que el lúcido rigor de Martí —ejercido en especial con los pintores y escritores más creadores de su época, lo que nos permite asimilar críticamente sus obras, como aconsejaría Lenin— está acompañada con frecuencia meliorativa sobre todo en sus últimos años, de las creaciones latinoamericanas y en especial cubanas.¹⁴

Y habrá que añadir algo más de lo que el autor de *Para una teoría* apunta acerca del prócer independentista cubano: “Martí ofrece el ejemplo extraordinario de comprender y enjuiciar (es decir, llegado el caso alabar y censurar) *desde una perspectiva enteramente nuestra*”.¹⁵ También ha señalado Fernández Retamar la relación que Martí establece entre “los elementos formales y los elementos de fondo o contenido, es decir entre la esencia y la forma. Refiriéndose nuestro autor al Martí siempre exigente con las cualidades formales”. Cita: “Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia”.¹⁶ Esto dijo Martí en 1886, al hablar de los pintores impresionistas. Martí anhelaba un arte diferente, un arte que, a decir de

¹⁴ Fernández Retamar, 1981, p. 22.

¹⁵ Fernández Retamar, 1981, p. 21.

¹⁶ Fernández Retamar, 1981, p. 23.

Fernández Retamar, podría estar representada por el muralismo mexicano de Rivera, Orozco y Siqueiros.

La importancia que tiene este ensayo de Fernández Retamar que aborda la crítica de José Martí, además de sus contenidos temáticos, está que nos ofrece directrices para leer la propia crítica de Roberto Fernández Retamar, pues los factores que denota con mayor énfasis para la lectura de Martí, “su maestro”, son los mismos que operan para su ensayo, por ejemplo la necesidad de leerse contextualizadamente.

La reflexión de Retamar sobre Martí se auxilia de dos pensadores: Alfonso Reyes y José Antonio Portuondo. Y precisamente el segundo ensayo de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* se dedica a este maestro cubano, bajo el título de “Lecciones de Portuondo”. En el texto se afirma que Portuondo puede ser “el más relevante estudioso hispanoamericano, con criterio marxista, de literatura”.¹⁷ Generacionalmente, Portuondo es ubicado en la promoción siguiente a la de José Carlos Mariátegui.

La tesis doctoral de Portuondo, presentada en la Universidad de La Habana bajo el título *Concepto de la poesía* (1940-1941), en consideración de Fernández Retamar, ofrece, de manera orgánica, elementos teórico críticos para el análisis de la cultura y la literatura cubanas. El libro pretende inaugurar los estudios literarios en Hispanoamérica y aunque publicado con posterioridad antecede a la obra que Alfonso Reyes destina al mismo propósito: *Prolegómenos a una teoría de la literatura*. Roberto Fernández Retamar, después de poner de manifiesto estos y otros valores de la obra de Portuondo, concluye su ensayo diciendo:

En la fidelidad al marxismo-leninismo de Jose Antonio Portuondo; en su constante atención a nuestras letras, a nuestra cultura, a nuestra historia, en el rigor y la coherencia de sus mejores estudios literarios; en su asimilación crítica, desde una perspectiva *nuestra*, de conceptos y métodos novedosos entonces

¹⁷ Fernández Retamar, 1981, p. 30.

—que Portuondo supo ni aceptar de modo indiscriminado y colonial ni rechazar mecánicamente, dando un ejemplo válido más allá de nuestras fronteras— tienen los jóvenes estudiosos revolucionarios latinoamericanos —y no sólo ellos— algunas de las mejores lecciones de este maestro digno de haber continuado a hombres como Mariátegui y proyectar su tarea hacia el porvenir.¹⁸

La reflexión que hace Fernández Retamar sobre Portuondo reitera su identidad de pensamiento marxista leninista, su conciencia de la crítica como constructora de futuro, la necesidad de revisar el pasado y su obligación pedagógica. Pero sobre todo nos hace ver la necesidad, en el diálogo crítico de los años setenta, de poner atención en una línea que va mucho más allá de ser una simple tendencia de izquierda, sino que es un pensamiento sistemáticamente marxista leninista, detentado por Roberto Fernández Retamar, desde su filiación martiana y apuntalado por la obra de José Antonio Portuondo, como una veta para una comprensión mayor y más integrada de la propuesta crítica latinoamericana con sentido teórico. Esto porque debemos aceptar, como él mismo señala, que hay una literatura de corte socialista en Latinoamérica que igualmente precisa de elementos críticos propios. Dando un salto capitular, tomemos un párrafo final del ensayo que dedica Fernández Retamar al Círculo de Praga, donde nos dice: “Hay además, en cuanto a las especificidades de la literatura latinoamericana, un caso particular: el de la literatura cubana, que en la medida en que es fiel al carácter socialista de la sociedad que estamos construyendo, nos lleva a señalar sus vínculos con otras literaturas de países socialistas”.¹⁹

El último ensayo, de lo que podemos considerar como la primera parte de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, está dedicado a Amado Alonso y al Círculo de Praga: *A propósito del Círculo de Praga y el estudio de nuestra literatura*. Es una revisión, desde la perspectiva de la estilística de Amado

¹⁸ Fernández Retamar, 1981, pp. 37-38.

¹⁹ Fernández Retamar, 1981, p. 52.

Alonso y la experiencia del autor con ésta, del proceso de los estudios lingüísticos y literarios realizados en Latinoamérica, del impacto que tiene la presencia del maestro español y la asimilación de las propuestas de la lingüística europea, en particular de la que se genera desde el trabajo de los integrantes del Círculo de Praga. Se menciona a los teóricos más significativos de su momento, como Yuri Tyniánov, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, René Wellek, Austin Warren, Roland Barthes, entre otros más, revelando un conocimiento muy amplio del campo disciplinar por parte del autor.

Sin duda lo más importante de este ensayo, para el presente trabajo, está en cómo él demuestra la capacidad de nuestro pensamiento para asimilar y adaptar a nuestros contextos los elementos que vienen de otras latitudes teóricas y críticas, circunstancia ya observada en otros casos como Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar (en este último la estilística tuvo un importante valor en su formación). El libro mismo de que estamos ocupándonos en este momento, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, es ejemplo de ello.

Así, se reitera que nuestro proceso de pensamiento crítico no se autentifica con la renuncia o negación de los aportes eurocéntricos, sino con su transformación en respuesta de las demandas de un corpus literario, artístico y cultural latinoamericanos. Roberto Fernández Retamar, con estos ensayos liminares a su reflexión directa sobre la teoría posible para Latinoamérica, se erige como un intelectual firme en su convicción marxista leninista, pero a la vez atento y abierto a los aportes que puedan provenir de otras partes del mundo y del propio continente.

6.2.2. *Para una teoría literaria de Hispanoamérica*

A partir de una acuciosa revisión de la teoría literaria en Latinoamérica, en esta segunda parte de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Roberto Fernández Retamar plantea algunas cuestiones que indudablemente son sustantivas en la discusión crítica de los años setenta del siglo pasado y que a la fecha no pierden su sentido. En primer lugar señala que autores como

Alfonso Reyes (*El deslinde*), Félix Martínez Bonati (*La estructura de la obra literaria*), Alberto Escobar (*La partida inconclusa*) y el mismo José Antonio Portuondo (*Concepto de la poesía*), no han intentado una crítica literaria enfocada en la producción de esta región continental, sino que han pretendido elaborar una teoría general de la literatura. Su pretensión es una teoría literaria escrita desde Hispanoamérica, pero no una teoría de la literatura hispanoamericana.

La reflexión se centra en un punto que deriva justamente de esta cuestión sobre una *teoría general de la literatura* y que se formularía en una pregunta neurálgica en la disciplina de los estudios literarios: ¿existe una literatura general?, ¿hay una literatura universal? La literatura europea, en la occidentalidad ha tomado para sí esta identidad, otorgando a las literaturas periféricas (nacionales o regionales) cierta aceptación, pero señalan Welck y Warren que éstas deben estudiarse desde un modelo europeo, desde la “tradicción europea”. Y acota Fernández Retamar con pertinencia absoluta que en tal caso la teoría dejaría su función explicativa para convertirse en un instrumento de imposición.²⁰ Es decir que la literatura hispanoamericana parece estar, desde esta perspectiva, condenada a la subalternidad respecto a la europea.

Pero la literatura europea es igualmente un cúmulo de literaturas con rasgos particulares de idioma, estructura y contenidos, porque Europa no es un mundo homogéneo. Fernández Retamar señala que el mundo *uno* es aún inexistente y, por tanto, no puede haber una literatura universal (general) con pretensiones de única, y que mientras ésta no exista, ¿cómo puede existir su teoría? Afirma Fernández Retamar al respecto: “Y si el objeto en cuestión, la literatura general, no existe todavía ¿cómo puede existir ya la teoría, contemplación o revelación de este objeto? Cabe una respuesta a esta pregunta, que supone incurrir en lo que llamamos la falacia fenomenológica”.²¹ Es decir que se trabaja sobre un supuesto hipotético homogéneo que no se ajusta a la realidad del fenómeno literario del mundo que es heterogéneo y

²⁰ Fernández Retamar, 1981, pp. 56-57.

²¹ Martínez Bonati, 1960, p. 58.

transcultural. Para demostrarlo el autor recurre a una cita de Martínez Bonati en la que el maestro chileno declara sobre el método que se sigue en esta generalización literaria, que no es hipotéticamente inductiva. Expresa Martínez Bonati: “Se trata, por el contrario, de una determinación apriorística de la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad que son las obras poéticas”.²² Con todo lo anterior, Fernández Retamar demuestra la impropiedad de aplicar una teoría abstracta como la europea a un corpus como el que se produce en el quehacer literario latinoamericano de máxima concreción cultural, histórica y geográfica.²³ Por otro lado, anota Fernández Retamar que en el mismo origen de la poética, la de Aristóteles, está pensada en función de una producción artística inmediata, la de su espacio y su tiempo. Responde a necesidades estéticas y técnicas concretas.

En estas circunstancias, Fernández Retamar va a formular un principio básico en la perspectiva teórica de la literatura hispanoamericana. Explica el crítico cubano:

Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos —e introyectados por nosotros— con validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir; como una secuela natural del colonialismo político y económico. Frente a esa pseudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*.²⁴

²² Martínez Bonati, 1960, p. 58.

²³ Habría que reconsiderar y matizar el punto de vista de Fernández Retamar, tomando en cuenta los aportes de autores como Vladímir Propp (*La morfología del cuento*) y otros del estructuralismo. Esta revisión nos permitiría decantar el sentido, en momentos radical y de respuesta inmediata a una problemática que no sólo es literaria, que Fernández Retamar otorga a su propuesta teórica.

²⁴ Fernández Retamar, 1981, p. 62.

De aquí se van a desprender dos requisitos que deberán contemplarse en la propuesta de una teoría hispanoamericana: *a)* que Hispanoamérica exista históricamente como una entidad independiente, *b)* que exista una literatura en consecuencia. Yo añadiría una más, y es lo que señala Cornejo Polar, que en la definición de *literatura hispanoamericana*, entendamos la pluralidad de expresiones literarias particulares que conviven en simultaneidad heterogénea; es decir, así entendamos las literaturas hispanoamericanas, todas, escritas en castellano o en otras lenguas nativas. Sólo así tendrá validez aquello de que si una teoría literaria implica una literatura, entonces será necesario hablar de tantas teorías como de sistemas literarios existan en Hispanoamérica (lo cual implica una contradicción en el sentido de la cualidad universal de un aparato teórico). Podría concluirse que no estamos realmente hablando de una teoría sino de modelos críticos.

Nuestro punto de partida tendrá que ser decidido entre el momento de la escisión del mundo indígena por la conquista (Cajamarca) o el momento de las emancipaciones que originan a las repúblicas y sus expresiones literarias (contenidos nuevos para formas viejas). Así debemos de optar por reconocer a Hispanoamérica como un bloque histórico más extenso que la europeización del territorio o reconocerlo como un bloque surgido apenas en el siglo XIX. Bajo esta disyuntiva nos veremos orillados a escoger entre el Inca Garcilaso de la Vega o Esteban Echeverría. Roberto Fernández Retamar supedita la formulación de esta teoría a la existencia de Hispanoamérica y a su vez ésta a la consumación de una revolución socialista que frene el proceso colonialista burgués. Para apuntalar su propuesta, recurre a escritores como César Vallejo y Alejo Carpentier en el ámbito literario, a José Carlos Mariátegui en el plano del latinoamericanismo. Al referirse a la vanguardia latinoamericana como la última etapa de capitalismo, escribe:

Pero otros —como el propio Mariátegui y en el orden literario figuras como Vallejo, Neruda, Guillén, Carpentier— anunciarán ya el periodo ‘nacional’: pienso, por supuesto, en la *nación latinoamericana* que no podrá realizarse como proyecto burgués: nuestra América, dijo también Mariátegui, ‘no encontrará su unidad en el orden burgués. Este orden nos divide, forzosamente, en

pequeños nacionalismos. A Norteamérica sajona le toca coronar y cerrar la civilización capitalista. El porvenir de América Latina es socialista'. Y ese periodo encontrará una primera realización concreta con el triunfo de la revolución socialista en Cuba, la cual tendría tanta repercusión en todo el Continente, y echaría su literatura a la contemplación del mundo.²⁵

La distancia que hay entre la creación literaria y su crítica es abismal, no se cuenta con los elementos suficientes en cuestión de categorías y principios para este ejercicio de manera plena, según nos lo hace ver Fernández Retamar. Es una necesidad inmediata la generación de una teoría adecuada a nuestras letras. El autor cierra este ensayo, *Para una teoría literaria hispano-americana*, reiterando la urgencia de una teoría literaria propia de nuestra expresión latinoamericana, a la cual le asigna la siguiente tarea:

[...] a ella toca señalar el deslinde de *nuestra* literatura, sus rasgos distintivos, sus géneros fundamentales, los periodos de su historia, las urgencias de su crítica, etcétera. Proponerle mansamente a nuestra literatura una teoría *otra* —como se ha intentado—, es reiterar la actitud colonial, aunque tampoco sea cuestión de partir absurdamente de cero e ignorar los vínculos que conservamos con la llamada tradición occidental, que es *también* nuestra tradición, pero en relación con la cual debemos señalar nuestras diferencias específicas. Trabajar por traer a la luz nuestra propia teoría literaria, para la cual ya hay aportes nada desdeñables, es tarea imprescindible (y colectiva) que nos espera.²⁶

Con lo anterior, tenemos que la tarea identificada por Roberto Fernández Retamar no sólo es teórica sino de intervención histórica en el devenir latinoamericano. No debe extrañarnos esto cuando nuestras literaturas han estado fuertemente ligadas con la construcción de nuestros países y regiones.

²⁵ Fernández Retamar, 1981, p. 65.

²⁶ Fernández Retamar, 1981, p. 67.

Desde las crónicas hasta las novelas posmodernas ha habido una problemática constante: ser universalistas o ser regionalistas, occidentalizarnos de manera mimética con los modelos “occidentocéntricos” o continuar una literatura enraizada en nuestra realidad profunda, ¿Arguedas o Cortázar? Aceptamos una teoría preceptista eurocéntrica o generamos nuestro propio modelo teórico. Ésa es la disyuntiva a que nos enfrenta Fernández Retamar en este ensayo.

Para una teoría de la literatura hispanoamericana, es seguido por otro trabajo que podemos considerar como su continuación o complemento: *Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana*. Dos años median entre ambos ensayos (1972-1974), y podemos decir que el segundo es una reiteración de la urgencia con que la literatura latinoamericana de ese momento requiere de un aparato crítico propio, desde una visión de reconfiguración histórica de Latinoamérica bajo un sistema socialista. Tiene como referencia de apoyo a Mario Benedetti, del escritor uruguayo toma una cita que viene a ser un puntal para la propia propuesta del maestro cubano. Mario Bendetti parte de la misma pregunta que Fernández Retamar:

[...] ¿debe la literatura latinoamericana, en su momento de mayor eclosión, someterse mansamente a los cánones de una literatura de formidable eclosión [la de Europa occidental], pero que hoy pasa por un periodo de fatiga y de crisis? ¿Debe considerarse la crítica estructuralista como el dictamen inapelable de *nuestras letras*? ¿O, por el contrario, junto a nuestros poetas y narradores, debemos crear también nuestro propio enfoque crítico, nuestros propios modos de investigación, nuestra valoración con signo particular, salidos de nuestras condiciones, de nuestras necesidades, de nuestro interés?²⁷

Roberto Fernández Retamar, desde esta perspectiva, va a determinar “algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana”. Por un lado, señala la condición de la crítica como un acto que prolonga la conquista eu-

²⁷ Fernández Retamar, 1981, p. 70.

ropea sobre la cultura latinoamericana, una crítica *general, colonial y racista*, la califica. Ejemplifica este proceder crítico con la obra de José Miguel Ibáñez, *La creación poética*, donde el autor confiesa que “es todavía colonizador —pues realiza sobre la materia latinoamericana un tratamiento bien europeo—”.²⁸ Por otro, habla de una crítica que despliega una ideología altamente racista, como el caso de Rudolf Grossmann, que denosta a negros e indios en favor del europeo como integrantes de lo americano. Ante estas posiciones Fernández Retamar acentúa la idea de José Carlos Mariátegui respecto a la necesidad de *comprender* a Latinoamérica dentro de una *comprensión* total del mundo. Para ese efecto es necesario acudir al materialismo dialéctico e histórico, y siguiendo a Lenin recordar que el espíritu del marxismo está en “el análisis concreto de la situación concreta”. Desde allí debe hacerse la comprensión puntual de Latinoamérica, ni “a espaldas de la historia, ni abultando los rasgos propios con la voluntad de proclamar una absurda diferencia segregacionista”.²⁹

En síntesis podemos decir que Roberto Fernández Retamar pugna por la construcción de Latinoamérica desde una estructura ideológica socialista, concibe a Europa como una multiplicidad de series culturales que actúan simultáneamente demostrando que Europa es más que los países que han alcanzado máximo desarrollo capitalista; hace emerger en el horizonte cultural europeo y relaciona con América a los países de Europa del Este; establece como condición *sine quan non* al socialismo para la construcción de Latinoamérica.

Refiriéndose a Lenin y la escritura de su obra *El imperialismo, última etapa del capitalismo*, hace notar que éste ya había detectado la similitud entre los países latinoamericanos y los de Europa oriental. Ha escrito Fernández Retamar:

Un mayor conocimiento directo de países de la *otra* Europa, de nuestra América y de Asia, y un estudio más detenido de ciertos hechos y autores, nos ha mostrado, por ejemplo, la cercanía de no pocos de los caracteres y problemas

²⁸ Fernández Retamar, 1981, p. 71.

²⁹ Fernández Retamar, 1981, p. 76.

propios de América Latina con los países de la Europa periférica: en muchos de los cuales, por añadidura, iban a desarrollarse, como en nuestro propio país, revoluciones socialistas.³⁰

Esto lo va a reforzar aludiendo a la crítica de José Martí y la crítica rumana, a partir de un texto de Adrián Marino, donde asegura la existencia de identidades en los elementos críticos de José Martí y de la crítica rumana que se inicia en ese mismo tiempo.

Hecho este marco contextual lleva su ensayo hacia el aspecto literario y parte de la necesidad de definir lo que es la literatura, valiéndose del postulado de Alfonso Reyes y pasando posteriormente al Círculo de Praga, a Jakobson y a Bertolt Brecht. Entre las citas y consideraciones que hace Fernández Retamar, destaco la referencia a Portuondo y su caracterización de la novela hispanoamericana a la que le atribuye como característica definitoria “no la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, *su función instrumental* en el proceso histórico de las naciones respectivas”.³¹

Esta cita de Portuondo resulta fundamental en el debate de los años setenta, pues con ello se evoluciona de un concepto paisajístico de la literatura (al menos de la narrativa) hacia una literatura con un activo papel histórico.

Podemos recapitular sobre lo que Roberto Fernández Retamar plantea como problemáticas de la teoría literaria latinoamericana:

- a) La necesidad de construir a América Latina desde el socialismo.
- b) Precisar el concepto de *literatura latinoamericana*.
- c) Integrar la teoría de la literatura latinoamericana en tres ámbitos: creación, crítica e historia.
- d) Definir los criterios de la crítica literaria latinoamericana.

³⁰ Fernández Retamar, 1981, p. 81.

³¹ Fernández Retamar, 1981, p. 90.

Es importante insistir en el hecho de que Roberto Fernández Retamar toma como puntales de apoyo de su reflexión a autores de la tradición crítica latinoamericana, lo es porque indica la necesidad de retomar el pensamiento que desde José Martí hasta sus contemporáneos ha venido hilando un entramado de ideas y de propuestas que pueden ser consideradas ya como un aparato crítico suficiente como para pensar en la elaboración formal y orgánica de una teoría propia de nuestra literatura hispanoamericana. Todos los grandes nombres de esta nómina están presentes en el trabajo de Fernández Retamar: Reyes, Henríquez Ureña, Ortiz, Martínez Bonati, Portuondo, Benedetti, entre otros. Fernández Retamar no pretende ser adánico en ningún momento, por el contrario asume su trabajo como un “modesto aporte a la tarea descolonizadora”. Podemos decir que es un mediador organizativo de la problemática que implica la ausencia de una teoría propia para nuestra creación literaria.

Otro aspecto que debemos recordar es la validación que hace del escritor como una voz crítica del quehacer artístico donde se integra. No separa en dos grupos excluyentes, como se ha intentado hacer en no pocas ocasiones, al escritor del crítico, por el contrario, concibe una comunidad crítica integrada por ambos perfiles y quehaceres.

El 30 de agosto de 1976, Fernández Retamar remite una carta a Jorge Ruffinelli, en respuesta a la solicitud que le hace de enviar un ensayo sobre la “crítica literaria hoy”. En esta epístola encontramos un fragmento en el cual queda definido todo el pensamiento de Fernández Retamar. Escribe:

En cuanto a si existe o no una crítica literaria latinoamericana orgánica, no creo que podamos responder ni con demasiado entusiasmo ni con demasiada desolación. Existe una crítica literaria latinoamericana en la medida en que existe un pensamiento latinoamericano. Y existe un pensamiento latinoamericano en la medida en que existe la América Latina. Ahora bien ¿existe la América latina? Bueno, está existiendo, de modo precario y agónico (en el sentido que daba a esta palabra Martí y luego Unamuno: agonía como lucha). La crítica latinoamericana digna de ese nombre ha estado siempre vinculada a esa agonía; y todos sabemos que sus autores se llaman Bellos y

Sarmiento, Martí y Rodó, Reyes y Henríquez Ureña, Martínez Estrada y Mariátegui. Los más encrespados de estos nombres eran hombres de abierta pelea; pero aún los más serenos sabían que al andar ‘en busca de nuestra expresión’, andamos sobre todo en busca de una ‘Patria de la Justicia’.³²

Como hemos constatado, para Roberto Fernández Retamar, la crítica y la teoría que precisa la literatura latinoamericana es ante todo un acto político, porque nuestra literatura como acto de creación también lo es. Y el sentido último que tienen es la construcción del *país latinoamericano* dentro de un modelo socialista a la manera de Cuba revolucionaria. Las categorías de la teoría literaria, recordando a Antonio Cándido, deberán también garantizar la esteticidad de la obra (dicho de otra manera la función estética es prioritariamente determinante e imprescindible).

Veinticuatro años después de la publicación de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, en el 2000, Elzbieta Sklodowska y Ben A. Heller editan el libro *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, que incluye una entrevista al maestro cubano donde se refiere a su obra y al contexto de aquellos años cuando fue escrita. El valor que tiene esta entrevista está en la reiteración que hace de algunos aspectos de su obra como problemáticas que no han perdido vigencia. Reitera que los pilares del libro están en el pensamiento de Martí, Portuondo y Mariátegui. En ese sentido lo llama un libro tradicional, pues se ubica en una tradición como un aporte “muy modesto” y explica:

Yo creo que el libro mío [...] se sitúa en esta tradición. En este sentido es, si se quiere, un libro tradicionalista. Lo que pasa es que la tradición que reclama es la tradición de la revolución, que es muy profunda en Hispanoamérica, aunque nosotros sabemos, y por razones que ya he dicho muy comprensibles, esa tradición tiende a ser oscurecida o minimizada por los opositores ideológicos.³³

³² Fernández Retamar, 1981, p. 120.

³³ Fernández Retamar en Sklodowska, 2000, pp. 341-342.

Podemos ver cómo Fernández Retamar insiste en una crítica literaria revolucionaria que sigue un proceso de organicidad desde el siglo XIX hasta su momento, me atrevo a decir hasta el nuestro. Contesta a la pregunta: ¿cómo se relaciona su trabajo con el de sus contemporáneos críticos? Y declara:

Sí, yo siento mis páginas fraternalmente unidas a las páginas de esos autores, y a la par de otros como Benedetti, por ejemplo. Yo creo que hay toda una nueva crítica hispanoamericana, que con las particularidades de cada autor, se encuentra muy estrechamente unida, muy fraternalmente unida, de manera que se puede hablar de una nueva crítica hispanoamericana, incluso latinoamericana, si separamos la frontera de la lengua, para incluir a investigadores de las Antillas o a investigadores brasileños. Se ofrece toda ella como un movimiento orgánico, casi como una familia. Sencillamente el libro es una contribución más en el seno de una amplia familia, una familia que tiene varias generaciones de trabajo. Por ejemplo, digamos, Antonio Cándido en el Brasil, sería evidentemente el representante mayor, un maestro dentro de la familia, como lo es Portuondo también en Hispanoamérica —dos figuras de una generación anterior a la nuestra. Pero además hay generaciones más jóvenes que trabajan también en este sentido, es decir, que esta nueva crítica hispanoamericana tiene todos los rasgos de un movimiento orgánico, supra-generacional, supra-nacional, unidos sus integrantes por criterios ideológicos, por otra parte muy diversos, porque entre Mejía Duque, Viñas, Cornejo Polar, yo mismo, hay afinidades y diferencias. Pero sobre todo diría yo que hay afinidades. Se trata de la voluntad de continuar y, en la medida de nuestras fuerzas, de desarrollar el magno proyecto de Mariátegui, de abordar con un criterio marxista la evolución de nuestras letras.³⁴

Roberto Fernández Retamar, traza un panorama muy preciso, tanto en lo histórico como en lo ideológico, de lo que la crítica literaria latinoamericana significa para la construcción de un diálogo en que se debate la propia lati-

³⁴ Fernández Retamar en Sklodowska, 2000, p. 342.

noamericanidad desde un quehacer literario integral y por ende incluyente. La comunidad de intelectuales que él considera y la relación que entre ellos se establece resulta ser un fractal de la pluralidad latinoamericana. Y al mismo tiempo nos hace ver que las problemáticas que dan origen a esa crítica, a la que él suma su trabajo, no están extintas y siguen reclamando un pensamiento que responda a su propia naturaleza. Ni el marxismo, ni el pensamiento de Mariátegui están obsoletos, sí, ciertamente, deben ser vistos en el nuevo contexto histórico y operarse en ellos la evolución necesaria, pero siguen siendo una alternativa para el pensar nuestra literatura y nuestra América. Fernández Retamar concede a la crítica latinoamericana un lugar en equidad con la poesía y la narrativa, en el reconocimiento también del perfil de sus participantes que no son sólo críticos o creadores, sino que combinan ambos quehaceres. Expone:

Algunos de estos escritores que se mencionaron no son sólo críticos como puede ser el caso de Benedetti o el mío mismo. Efectivamente, nuestra crítica implica distintas relaciones con nuestro trabajo de expresión literaria. Hay ensayos, por ejemplo, que nosotros reclamamos tanto para nuestra literatura como para nuestra meditación sobre la literatura de manera, que efectivamente, todo esto es un reto [...]. En muchos lugares hay conciencia de que existe esta nueva crítica hispanoamericana, que quizá no es tan nueva, si pensamos en Martí y Mariátegui; pero en fin que existe este movimiento crítico y orgánico dentro de Hispanoamérica. Me parece importante, creo yo, destacar, una nueva poesía, una nueva narrativa, esta nueva crítica latinoamericana.³⁵

Queda más que claro el sitio y el papel que Roberto Fernández Retamar otorga a esta crítica, pero sobre todo hay que destacar la organicidad que él ve en este devenir crítico que se corresponde con el devenir de la creación literaria y de la historia misma de Latinoamérica. A la vez el reto que queda a las nuevas generaciones de estudiosos.

³⁵ Fernández Retamar en Sklodowska, 2000, pp. 342-343.

6.3. ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR Y ANTONIO CORNEJO POLAR

Para una teoría de la literatura hispanoamericana no encuentra en *Escribir en el aire* una obra correspondiente a sus contenidos, por lo tanto no será con ésta con la que habrá de establecerse el *diálogo*, sino con algunos de los trabajos que integran *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* de Antonio Cornejo Polar, donde aborda la problemática que también ha sido tratada por Roberto Fernández Retamar en el texto desde el que hemos venido reflexionando. *Escribir en el aire* es ante todo un libro que historia el fenómeno literario en el Perú y aunque hay en sus páginas introductorias una explicación conceptual y metodológica por parte de su autor, no es suficiente para una comparación con las propuestas teóricas de Fernández Retamar. Mientras que *Para una teoría de la literatura latinoamericana* no abarca un ciclo de producción literaria en términos históricos como sí lo hace Cornejo Polar en su ensayo sobre las literaturas andinas.

Ya en *Escribir en el aire*, Antonio Cornejo Polar refería el clima que envuelve a la literatura latinoamericana en los años sesenta y setenta del siglo XX.³⁶ Es muy importante tener presente ese contexto porque allí se explica el espíritu que priva sobre el quehacer crítico de la literatura que se hace desde los países latinoamericanos. Es la Revolución cubana —como ya se había dicho en otro momento de este trabajo y como lo dice Fernández Retamar— un aliento esencial para el pensamiento latinoamericano de esos años, el surgimiento de figuras intelectuales que dan sentido socialista, desde unas izquierdas no burocratizadas, a las nuevas generaciones (de entonces), a los ideales que los mueven a pensar en un mundo revolucionariamente renovado. Estoy hablando del Che Guevara, desde luego, pero también de otros como el jesuita Camilo Torres o el mismo Sergio Méndez Arceo en México. Si la crítica literaria se ejerce en ese contexto imposible pensar que se sostiene en un aparato ideológico restringidamente esteticista, por el contrario y como ya lo hemos visto en el caso de Ángel Rama, Antonio Cándido, Roberto Fernández Retamar y por supuesto Antonio Cor-

³⁶ Cornejo Polar, 2011, pp. 5-16.

nejo Polar; su sustento es fundamentalmente social, si no es que abiertamente socialista. A la vez reivindicador de las figuras de la tradición latinoamericanista del siglo XIX y principios del XX (según se ha demostrado ya). En este marco, Cornejo Polar va a expresar en un texto de 1974 leído en la Universidad de San Marcos, lo que podemos llamar el epicentro de la problemática de la crítica literaria en latinoamericana de aquel momento (y me atrevo a decir del nuestro en un sentido significativo), lo que el crítico peruano señala es la necesidad de “articular coherentemente las cuestiones propiamente científicas de la crítica” con “una realidad social que no admite la neutralidad de ninguna actividad humana —y menos de aquellas que como la crítica, suponen una predicación sobre los problemas fundamentales del hombre”.³⁷ Ese punto me parece que está presente tanto en Fernández Retamar como en todos los críticos de esta generación, constituyendo el núcleo de sus reflexiones. Y más adelante, en el mismo texto, Cornejo Polar se refiere al estructuralismo en los mismos términos en que lo hace Fernández Retamar en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, es decir como “un enclaustramiento de la obra en un lenguaje que se dice a sí mismo, al margen de todo enjuiciamiento estético y de su sentido función social”,³⁸ a partir de esta coincidencia, o mejor dicho incidencia, en una preocupación común, Retamar y Cornejo quedan inscritos en una misma colectividad crítica que no sólo es de carácter literario y que habría que estudiar, ahora, como parte de un movimiento latinoamericanista mayor, interdisciplinario. Así, la comparativa entre Antonio Cornejo Polar y Roberto Fernández Retamar, si se realiza de manera estrictamente entre individuos, resultará inaceptablemente reduccionista, pues como hemos visto, particularmente en el texto de Fernández Retamar, hay un proceso dialógico permanente con otras voces de la crítica latinoamericana. Una muestra de esto la encontramos en la revista *Texto Crítico* que en su núm. 6, edición de enero-abril de 1977, convoca a nueve estudiosos del fenómeno literario a expresar sus puntos de vista sobre la crítica

³⁷ Cornejo Polar, 2013, p. 51.

³⁸ Cornejo Polar, 2013, p. 61.

literaria de hoy. Los participantes son: Enrique Anderson Imbert (Argentina), Antonio Cornejo Polar (Perú), José Pedro Díaz (Uruguay), Roberto Fernández Retamar (Cuba), Margo Glantz (México), Domingo Miliani (Venezuela), José Miguel Oviedo (Perú) y Saúl Sosnowsky (Argentina). Para la participación se pidió a cada uno de ellos contestar, en forma de ensayo, a las siguientes preguntas: 1) ¿Cómo podría definirse la crítica literaria?, 2) ¿Cuál es su función?, 3) ¿Hay relación entre el ejercicio crítico y la ideología?, 4) ¿Es la crítica de importancia secundaria frente a la ficción o a la poesía?, 5) ¿Existe una crítica literaria latinoamericana orgánica? ¿Cuáles serían sus características y obras principales, en el caso positivos?, 6) ¿Considera usted que en América Latina la crítica debe seguir modelos europeos y norteamericanos, como el formalismo, el estructuralismo, la semiótica, etcétera, o bien, esa actitud sería de algún modo colonialismo cultural?, 7) ¿Cuáles son, en su criterio, las tendencias u orientaciones actuales de la crítica y cuáles sus riesgos principales? Jorge Ruffinelli, director de la revista *Texto Crítico*, no sólo ha planteado en sus cuestiones una guía para obtener respuestas particulares, sino que pone sobre la mesa una agenda que corresponde a la problemática de la crítica literaria en ese momento. Allí están la cuestión de la cientificidad de la crítica como un requisito epistemológico que justifique su existencia y el problema de la crítica latinoamericana como un corpus diferenciado o integrado a la crítica eurocéntrica, por citar sólo dos ejemplos. Es decir que el debate se viene dando en escenarios diversos (revistas, congresos, universidades, etcétera); como señala Fernández Retamar, la crítica se construye no sólo en la circunspección de los manuales, sino al contrario en estos escenarios inmediatos y entusiastamente dinámicos.

Si bien pudiéramos decir que entre Antonio Cornejo Polar, que urge a la creación de una crítica latinoamericana, y Roberto Fernández Retamar que asevera que sí existe tal crítica, hay una divergencia, en lo sustantivo no la hay, es un matiz de enfoque, coincidiendo plenamente en que la crítica es o debe ser un factor de “liberación de nuestros pueblos”.³⁹

³⁹ Ver: Cornejo Polar, 2011, pp. 9-12 y 16-19.

Si analizamos en contraste el pensamiento de ambos críticos salta a la vista su complementariedad para el tratamiento del asunto que les ocupa. Ciertamente que en Fernández Retamar hay una muy abierta posición ideológica, marxista, que en momentos pudiera destellar visos panfletarios, no así en Cornejo, pero si dejamos de lado esta formalidad de su discurso, encontraremos que en sus ideas profundas parten del mismo punto y se enrumban por los mismos objetivos. El pensamiento de José Carlos Mariátegui, por ejemplo, es un factor que anuda sus ideas críticas sobre la literatura y sobre América Latina. La importancia sustancial que le confieren a la historia de la literatura dentro de los estudios de la disciplina y sus conceptos de *literatura* y de *crítica literaria*, anclados profundamente en la realidad social en donde tienen lugar estos fenómenos. En tal sentido la crítica insta a una militancia política, en ambos, en el más amplio sentido del término, una política que casi se antoja platónica.

Regresando a las preguntas de Ruffinelli y a la posibilidad de ver en ellas una agenda para la problemática de una crítica literaria latinoamericana, habrá que decir que Antonio Cornejo Polar sí sistematiza tal agenda (y no me refiero sólo al texto que lee en la Casa de las Américas, durante el Encuentro de Escritores Latinoamericanos y del Caribe en 1981, *Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar*, sino al proceso reflexivo y los textos que produce secuencialmente sobre el asunto). Por su parte, Fernández Retamar no lleva a cabo una sistematización similar, pero sí, a lo largo de sus textos sobre la crítica latinoamericana, es incisivamente insistente en los puntos que para él son cardinales en el tema, lo que evidencia la solidez sistemática de su reflexión.

No está de más detenerse en la propuesta de Antonio Cornejo Polar, vista como una síntesis no sólo de su pensamiento y el de Fernández Retamar, sino como la de toda una comunidad preocupada y ocupada en tales asuntos. Cuatro son los trabajos que fundamentalmente nos ofrecen esta agenda: *Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana* (1974), *Problemas de la crítica, hoy* (1977), *Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar* (1981) y *Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de*

la literatura latinoamericana (1981).⁴⁰ Estos trabajos abarcan un periodo de siete años, dentro o muy próximos al momento en que se debatían estas cuestiones con mayor énfasis. Para presentar este horizonte, sistematizado por Cornejo Polar, haré una relación sintética de aquellos puntos neurálgicos, apuntados en los textos mencionados (y que por supuesto acusan su presencia en el pensamiento crítico de Fernández Retamar y el grupo de intelectuales de la generación del debate):

1. Articulación de las categorías científicas y sociales en la crítica.
2. Conformación de una “crítica total” desde la Universidad.
3. Definición de la literatura como signo que remite a categorías que la exceden.
4. Reafirmar el carácter transitivo de la crítica respecto a la creación literaria.
5. Definición histórica de la institución literaria.
6. Construir una crítica que consulte constantemente la peculiaridad de su objeto.
7. Establecer como líneas fundamentales de la crítica latinoamericana: adecuación a la peculiaridad de la literatura latinoamericana, rigor científico y metodológico, integración al proceso de liberación social.
8. Reivindicación de la historia literaria.
9. Repensar y reformular el corpus de la literatura latinoamericana.

Vistos con detenimiento estos puntos no sólo tienen un sentido literario sino que podemos relacionarlos con otras problemáticas —ya denotadas en este trabajo— del campo filosófico, estético o sociológico. Recordemos los trabajos en el campo de la filosofía de pensadores latinoamericanos como Enrique Dussel, Mario Casalla o Julio de Zan; en la crítica de arte y la

⁴⁰ Todos ellos incluidos en el libro *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*.

estética: Marta Traba y Juan Acha; en la teología de la liberación Ernesto Cardenal, Segundo Galilea o Samuel Ruiz. Todo lo anterior va a reforzar la idea de que una comparación individual, descontextualizada, entre Antonio Cornejo Polar y Roberto Fernández Retamar no resultaría pertinente.

Nos hemos enfocado en revisar el pensamiento crítico de Roberto Fernández Retamar y de Antonio Cornejo desde una perspectiva continental y dentro de la tradición latinoamericanista. No obstante, es importante destacar los textos que abocados a la literatura específica de sus países se incluyen en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* y *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, respectivamente. En Fernández Retamar quiero resaltar los trabajos que agrupa bajo el título *Apuntes sobre literatura y revolución en Cuba* y de Cornejo Polar *El problema nacional en la literatura peruana* y *Sobre la literatura de la emancipación en el Perú*.

Fernández Retamar inicia *Apuntes sobre literatura y revolución en Cuba* reflexionando sobre la sombra que el pasado ejerce en el presente y cómo siempre, incluso en la expresión artística, los “presentes” han añorado “lo pasado”, a pesar, incluso, de que esos presentes sean revolucionarios. Habla de cómo en la Revolución rusa se añoró un Pushkin pese a tener a Maiakovski, cómo en la Guerra de los Diez Años Rafael María Merchán añoraba un Olmedo para la revolución. Esta reflexión sirve a Fernández Retamar para decir que el pasado se sobrepone al presente, histórico y literario, pero que esto debe ser superado y comprender que cada acontecimiento de la historia genera su propia expresión literaria. Pone de manifiesto en este ensayo los distintos géneros que han abordado como tema la Revolución cubana, desde el discurso, la memoria, la crónica y la ficción.

Apuntes sobre literatura y revolución en Cuba, además de ser una reflexión sobre la Revolución y la expresión literaria que la enuncia, es un breve apunte sobre la necesidad que tiene el crítico de leer con perspicacia no sólo el texto sino el contexto que lo produce y ver en ambos una relación sustantiva. Una vez más estamos ante la necesidad de una hermenéusis crítica demandada por la naturaleza de nuestro quehacer literario latinoamericano.

Toda dimensión guardada, *Apuntes sobre literatura y revolución en Cuba* y *Escribir en el aire*, nos presentan una relación del papel que juegan los géneros

literarios en la expresión de ciertos acontecimientos, en este caso particular los movimientos de emancipación, la independencia del Perú en el caso de Cornejo Polar y la Revolución cubana en el de Fernández Retamar. Arengas, discursos, ensayos, relatos, se involucran en un corpus que acaba por denotar la realidad en su esencia y en su accidente. Recordemos las arengas y discursos a los que alude Cornejo Polar en su obra, particularmente de los propios caudillos: Bolívar y San Martín. Y Roberto Fernández Retamar, refiriéndose a autores como Máximo Gómez, Ramón Roa, Enrique Collazo, Antonio Zambrana, Fernando Figueredo, José Miró Argenter, Manuel Piedra y José Martí, nos dice:

A estos textos se refiere Fidel cuando, en sus *Palabras a los intelectuales*, decía: ‘todos nosotros hemos leídos las crónicas de nuestra Guerra de Independencia con verdadera pasión. Y envidiábamos a los intelectuales y a los artistas y a los guerreros y a los luchadores y a los jefes de aquella época’.

Creo que esa aparición de una literatura *otra*, de una literatura surgida donde los críticos habituales no la esperaban, implica por lo menos una lección que debemos tener presente al intentar apreciar la repercusión literaria, en sentido lato, de un proceso revolucionario. Esa lección nos dice que corremos el riesgo de extraviarnos desde el principio al pretender decir algo de la expresión literaria artística de un proceso revolucionario, si nos aferramos a moldes conocidos. Y corremos ese riesgo de extraviarnos por tomar otro camino; o mejor: por seguir por el mismo viejo camino trillado, con la vana ilusión de ir a parar a donde aquél no conduce. Para tener derecho a esperar otras obras, hay que comenzar por tomar otro camino.⁴¹

Tenemos una importante lección de crítica en estas palabras de Fernández Retamar, si la seguimos y leemos a profundidad, se verá que insta a atreverse a la renovación de criterios y de métodos, a la particularización de las expresiones y a no dejar de lado la relación *texto-contexto*.

⁴¹ Fernández Retamar, 1981, pp. 162-163.

Por su parte, Antonio Cornejo Polar enfoca el problema nacional desde la literatura como el problema dado entre la búsqueda de la unidad y el reconocimiento de la pluralidad. Su punto de apoyo lo constituye por supuesto José Carlos Mariátegui, proyectado sobre el criollismo, el mestizaje y ante todo el indigenismo. Opone el pensamiento de Mariátegui a la crítica literaria unicista y eurocéntrica como la de Riva Agüero, y a la crítica de un “totalismo peruano” como es la que hace Luis Alberto Sánchez, ambas sobre todo mirando al pasado. La alternativa que encuentra el autor de *Escribir en el aire*, es una crítica que no se agote en el texto, más bien que colabore a transformar la realidad. En este sentido hay plena coincidencia entre Cornejo Polar y Fernández Retamar. Para Mariátegui, nos dirá Cornejo Polar, el problema de la literatura nacional se sitúa en el plano del “proyecto global de la revolución socialista”, dejando de ser “un tema exclusivamente académico” y adquiriendo un contenido de orden político. Afirma Cornejo Polar:

[...] no se trata sólo de conocer la realidad peruana, y dentro de ella a la literatura, sino, sobre todo, de transformarla. En este sentido Mariátegui no se preocupa tanto por indagar en busca de una tradición (“el problema de nuestro tiempo no está en saber *cómo ha sido* el Perú; está más bien en saber *cómo es* el Perú), ni por fijar explícitamente el *corpus* de la literatura nacional peruana; se preocupa fundamentalmente por rastrear la dinámica histórica de nuestra sociedad y por contribuir a su encausamiento hacia el socialismo.⁴²

Para Mariátegui, añade Antonio Cornejo Polar, la patria está en el futuro y la literatura nacional sólo vendrá cuando se libere el Perú, cuando se “cancele el colonialismo”. En este sentido se exaltan las figuras de César Vallejo y de los indigenistas, considerados fundadores del periodo nacional de la literatura.

Ambos críticos reconocen una influencia decisiva de sus ideas el pensamiento de Mariátegui, por tanto podemos decir que es un símbolo que vie-

⁴² Cornejo Polar, 2013a, p. 61.

ne a confirmar esa familia de intelectuales revolucionarios latinoamericanos de la que habla Roberto Fernández Retamar.

Por otro lado, en su ensayo *Sobre la literatura de la emancipación en el Perú*, Antonio Cornejo Polar denota la única coincidencia entre José de la Riva Agüero y José Carlos Mariátegui, “que la independencia, en 1821, no trajo transformaciones en el proceso de la literatura que siguió sin mayores sobresaltos la tradición colonial”.⁴³ Partiendo de este hecho, Cornejo Polar va a proponer “algunos criterios para una nueva interpretación de esta literatura”, concluyendo en hacer una clasificación de ella en dos grandes rubros, los que vienen a descartar el criterio de periodización que sostiene que la literatura de la emancipación es la que cronológicamente frisa los años inmediatos (anteriores y posteriores) a 1821. Así, establece Cornejo Polar:

Si se prescinde de este último criterio, por lo demás insostenible, quedan en pie, como carácter propio de la “literatura de la emancipación”, ese vínculo que asocia a un conjunto literario más o menos nutrido con los acontecimientos e ideologías de la independencia. Aunque en la práctica suelen darse unidas, se trata en principio de dos opciones diferentes: una tiene que ver con los textos que describen, comentan o valoran los sucesos de la emancipación, como pueden ser las conspiraciones, las batallas o los actos de juramentación y festejo de la independencia, y otra se refiere a las obras que de una u otra forma expresan las distintas alternativas ideológicas de la época y que convergen hacia un breve elenco de valores como los de la libertad, independencia, soberanía, etc. Sería legítimo considerar que en la primera alternativa la emancipación funciona sobre todo como referente y en la segunda, más bien, como tema. Este deslinde funciona a lo largo de las distintas etapas por las que transcurre la ‘literatura de la emancipación’.⁴⁴

⁴³ Cornejo Polar, 2013a, p. 89.

⁴⁴ Cornejo Polar, 2013a, p. 90.

Como podemos ver, de lo que habla Cornejo es de la literatura de una revolución (la emancipación peruana) que por ser tal se puede relacionar con la literatura de la Revolución Cubana, pero no como un modelo replicado en esta última, sino sobre todo como referentes de comparación para denotar las diferencias que darán identidad y actualidad genérica y estética a cada obra en su contexto. Asimismo como conectores artísticos e históricos de un movimiento continental de liberación que no se interrumpe ni en su acontecer político y bélico, ni en su expresión estética y particularmente literaria.

Las independencias, en este caso tratadas por Fernández Retamar y Cornejo Polar, la del Perú y la de Cuba resultan puntos de impulso para su crítica, sin embargo existe una diferencia importante, para Roberto Fernández Retamar hay, en concordancia con su ideología marxista, una historia por hacer, una patria local y continental por fundarse, cuando triunfe la Revolución, de allí que Martí sea, para Fernández Retamar, el gran héroe patrio y cultural. Para Antonio Cornejo Polar la historia patria del Perú y la literaria inician con las culturas amerindias de su región, particularmente las andinas, de allí que no distinga ninguna figura fundacional, en el Perú, en el sentido en que el crítico cubano erige a Martí. Si acaso sus referentes son de quiebre cultural: Atahualpa y Pizarro. Acontecimiento bélico que también generó su expresión estética en crónicas y representaciones escénicas.

Dicho lo anterior, quedan establecidos los vasos comunicantes (dialógicos y dialécticos) entre Antonio Cornejo Polar y Roberto Fernández Retamar, y sobre todo queda evidenciado su lugar en la mesa de discusión en la propuesta de construir una crítica y una teoría, eficientes y eficaces, para el corpus de la literatura latinoamericana, un corpus incluyente, heterogéneo, transcultural o híbrido.

La revisión que en este trabajo se ha realizado del pensamiento crítico de Antonio Cornejo Polar, desde el concepto de *heterogeneidad discursiva*, en relación con las ideas que sobre la producción, la teoría y la crítica de la literatura formulan otros intelectuales del siglo XX (Pedro Henríquez Ureña, José Lezama Lima, Ángel Rama, Antonio Cándido y Roberto Fernández Retamar), en el marco de la cultura latinoamericana, nos insta a reflexionar, desde la perspectiva de nuestro tiempo, siglo XXI, sobre algunas problemáticas sustantivas de la realidad latinoamericana que en el discurso literario de la región han sido elementos, temáticos y formales, determinantes. Al mismo tiempo, permite revisar la producción literaria actual de nuestros países y el ejercicio de reflexión crítica que suscita desde un horizonte que rebasa los límites de la univocidad que se impone muchas veces desde ámbitos académicos, editoriales, de política cultural o mediáticos. Ello en términos de Cornejo Polar, abarcando todas las series literarias y culturales que conforman nuestra totalidad latinoamericana.¹

Como ya se ha afirmado, que algunas problemáticas planteadas desde la literatura en relación con Latinoamérica o problemáticas propias de la expresión literaria latinoamericana hayan sido marginadas de la discusión “canónica” no significa que dejaron de existir o estén resueltas. De aquí que la comparación que establecemos entre los autores tratados obligada-

¹ Considero importantes en este punto los trabajos de Mario Enrico Santí: *Latinoamericanismo, Política, Literatura, intelectuales, Historia e historia literaria en Latinoamérica* (Santí, 1997, pp. 15-46).

mente religa a la expresión literaria con su realidad histórica en el sentido más amplio y profundo. Por esta razón podemos concluir que en los *diálogos* que conforman este trabajo se evidencia que la relación simbiótica, *expresión literaria-realidad latinoamericana*, ha sido el núcleo del quehacer creativo y de la preocupación crítica de las letras latinoamericanas en el periodo que se comprende en nuestro estudio.

El trabajo siguió una directriz de orden historiográfico, marcada desde luego por la naturaleza de *Escribir en el aire*, que ostenta esta característica, a través de la cual podemos observar, entre líneas, la evolución del concepto de *identidad* y del concepto de *literatura* a lo largo de un fragmento representativo del siglo XX latinoamericano. Esto desde una perspectiva diacrónica, que además nos ha ofrecido la posibilidad de apreciar las particularidades ideológicas que desde su tiempo marcan a cada autor y también cómo a través de su pensamiento crítico evidencian las regiones a las que ellos pertenecen, como un signo de su identidad: el sentido caribeño de Pedro Henríquez Ureña, de José Lezama Lima y de Roberto Fernández Retamar, el andinismo de Cornejo Polar, la brasilidad de Antonio Cândido o el criollismo uruguayo de Ángel Rama. En el sentido sincrónico cada uno de los textos estudiados nos lleva a apreciar de manera intensiva la problemática estética y literaria, tanto como de identidad, que el autor enfrenta en su más inmediato contexto. El trabajo puede operar como un plano donde se muestran dos vectores del pensamiento crítico literario latinoamericano; uno extensivo: la interrelación entre todos los autores y sus obras a través del eje que representa el pensamiento de Cornejo Polar; mientras que el otro vector es intensivo: particulariza la circunstancia concreta en que cada autor construye su aparato crítico en relación a problemas específicos, propios de su contexto (como es, por ejemplo, el andinismo de Cornejo Polar o la vanguardia paulista de Cândido). Y que a la vez determina antecesores ideológicos paradigmáticos, desde la regionalidad, como es José Martí para el Caribe o José Carlos Mariátegui para el Ande.

Hay una constante que debemos hacer notar respecto al perfil de los autores tratados: su formación filológica y estilística. Circunstancia que pue-

de ser un factor causal para que enrumben su trabajo interpretativo hacia procesos de hermenéusis.

En todos los casos hemos hecho alusión a la oposición que manifiestan los autores respecto a un estado de subalternidad en relación con el concepto europeo de *literatura* y a los modelos teóricos que desde éste se construyen y que se imponen sobre su campo de trabajo. Esta actitud de la crítica latinoamericana convierte a Europa en un referente de otredad dominante e inmediato, cuyas raíces están en el proceso medievalista de conquista perpetrado por españoles y portugueses. Europa resulta, en última instancia, un estado de *ipseidad* para los críticos latinoamericanos, tanto por ser la fuente de su formación académica como por ser un interlocutor obligado y conflictivo en su quehacer de reflexión teórico-crítica.

Esta investigación ha enfrentado limitantes que debemos de reconocer en dos sentidos: el de la temporalidad histórica propia de cada uno de los autores y el de la geografía que regionaliza su pensamiento. Limitantes que remarcan las diferencias que en todos sentidos guardan entre sí, lo que nos obligó a trabajar en un campo heterogéneo, y por lo que las comparaciones resultantes deben ser leídas, también, como horizontes históricos en relación de totalidad contradictoria, dialógica y dialéctica.

Así, podemos ver cómo Pedro Henríquez Ureña ejerce un papel magisterial respecto a los otros autores que conforman nuestra nómina de trabajo. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* sienta bases sólidas para el ejercicio de la reflexión crítica de nuestras literaturas y nuestra identidad, pone sobre la mesa el concepto de *mestizaje* matizado por la pluralidad cultural americana sirviendo de punto de unión entre la tradición latinoamericanista decimonónica y los pensadores que suceden al maestro dominicano.

La expresión americana de José Lezama Lima nos abre un horizonte barroco que conjunta el lenguaje poético, el paisaje y el pensamiento en una relación histórica y estética, que se convierte en evidencia mayor de la heterogeneidad, las transculturaciones y los estados heteroclíticos de nuestras series culturales, a las que responden las literaturas de Latinoamérica en un contexto de universalidad, desde la presencia simultánea de tiempos y espa-

cios históricos e imaginarios. El sentido de la identidad americana como un estado heterogéneo es representado en el texto de Lezama, con un sentido historiográfico al igual que *Escribir en el aire*, pero a través de recursos discursivos que en sí mismo hacen del texto un ejemplo de lo que refiere.

El trabajo de Ángel Rama, a partir del concepto de *transculturación* de Fernando Ortiz, es el más inmediato a la propuesta de Cornejo Polar. La comparación entre *Transculturación narrativa en América Latina* y *Escribir en el aire* evidencian ser formantes de un mismo proceso: el de la heterogeneidad que forzosamente pasa por un estado de transculturación que puede ser consumado o fallido, pero que es requisito ineludible de la heterogeneidad. Ciclo que explica la conformación de nuestras literaturas y que obliga a un quehacer de reflexión crítica inscrito y atento a este fenómeno. Reitero que Ángel Rama es el par por antonomasia de Antonio Cornejo Polar, en el campo de los estudios literarios y culturales del siglo xx.

Antonio Cândido, en muchos sentidos viene a ocupar un lugar de magisterio para la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx, por ende también para Rama y Cornejo. Su perspectiva social de los estudios literarios que implica la necesidad de una historiografía de la literatura latinoamericana, apuntala en mucho las propuestas que desde esta cuestión plantean los textos de Antonio Cornejo Polar. La capacidad de Antonio Cândido para conjuntar propuestas que vienen de la contemporaneidad europea con una tradición de pensamiento latinoamericano, en su contexto brasileño, es una posibilidad teórica de singular relevancia para el entendimiento de nuestra historia, nuestras literaturas y de nuestras identidades. La diferencia que establece entre los estudios sociológicos de la literatura y la crítica literaria de base sociológica es fundamental para los estudios literarios, el deslinde de campos evita la confusión y a la vez facilita la interdisciplinariedad.

Finalmente, la comparación entre Roberto Fernández Retamar, desde su obra *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, y Antonio Cornejo Polar, a través de su trabajo *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, evidencia no sólo el problema de construir una teoría literaria pertinente a nuestras literaturas, sino que evidencia la politización de la crítica literaria que se ve

obligada a esclarecer cuestiones de identidad. Encontramos que la figura del crítico se perfila como un activista cultural. Una vez más en estos trabajos encontramos el problema de la historia literaria, del concepto de *literatura*, de los modelos autonómicos frente a modelos contextuales. Este último capítulo del trabajo sintetiza, en una perspectiva del pensamiento teórico, el sentido de los anteriores. La heterogeneidad discursiva, formulada por Cornejo Polar, surge de una inquietud teórica, al igual que todas las categorías que se presentan desde el quehacer de cada uno de los críticos tratados. Inquietud que está matizada de historicidad y de incertidumbre identitaria. Roberto Fernández Retamar y Antonio Cornejo son militantes declarados de un mismo movimiento de reflexión teórica sobre los estudios literarios, ambos desde una formación estilística y filológica. Representan el fracaso de un intento, pero no la derrota de una intención y de una propuesta: la de una crítica literaria incluyente de todas las series culturales que se dan cita en esto que se conoce como Latinoamérica.

No podemos cerrar este trabajo sin mencionar aquí las categorías que han servido como directrices del análisis: *discurso*, *sujeto* y *representación*, las que desde su particular tratamiento en los autores analizados y vistas en conjunto, dibujan un icono de nuestra identidad.

La categoría de *discurso* nos evidencia las hablas americanas, literarias y sociales. Hace de los idiomas latinoamericanos elementos estéticos del texto literario, símbolos de identidad y factores de conflicto. En suma, podemos decir que los idiomas son, por excelencia, el signo de la transculturación y la heterogeneidad.

El *sujeto*, categoría identitaria del tipo americano, en este trabajo se ha delineado como una diversidad que va desde representaciones muy locales como pueden ser el indio o el cholo, hasta sujetos de sentido totalizador como el Señor Barroco de Lezama Lima o el sujeto social de Cândido. Pasando por toda una serie de particulares que retoman personajes históricos: Simón Rodríguez o José María Arguedas. Esta categoría está marcada por dos cuestiones: la búsqueda de la identidad y la búsqueda de un destino.

A través de la categoría de *representación* estamos refiriéndonos a un paisaje histórico que implica tipos humanos, colectivos étnicos y sociales, espacios

regionales y nacionales. El concepto lezamiano de *paisaje* es su mejor definición. En esta categoría, el sentido de naturaleza y de cultura se ven amalgamados en las ideas de mestizaje, heterogeneidad o transculturación. Es, podemos decir tras la lectura de los textos estudiados, una imagen rizomática.

Se está hablando de ideas ineludibles del pensamiento crítico literario latinoamericano, cuestiones fundamentales, lo que se pretende es, justamente, reiterarlas ante la circunstancia de una crítica y de una academia latinoamericana que se ve con frecuencia avasallada por la globalización impulsada desde un pensamiento impositivamente occidentocéntrico. No sólo los autores de la llamada tradición latinoamericanista han apuntado estas problemáticas, también otros que en apariencia están al margen de dicha tradición, como es el caso de Julio Cortázar, quien en las clases de literatura que dictó en la Universidad de Berkeley en 1980 hace hincapié en éstas.² Son, podemos decir, el “lugar común” del que habla Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana* (1969), al referirse a Luis Alberto Sánchez. Lugar común porque no puede dejar de mencionarse, porque es un punto de encuentro de múltiples reflexiones y realidades que atañen a una visión ontológica y a una epistemología ocupadas en la definición de nuestras expresiones literarias. Desde Pedro Henríquez Ureña hasta Roberto Fernández Retamar, estas cuestiones son un hilo que hilvana secuencialmente las ideas que exponen a través de sus obras (para nuestro caso de las que hemos reflexionado en particular), ofreciendo un entramado que se teje, o mejor dicho se anuda como un *kipus*, dando materialidad a un aparato crítico que ha fraguado las categorías de heterogeneidad y de transculturación, base de todo nuestro análisis y que proyectadas en los actuales estudios culturales se ven revivificadas en una prognosis de largo alcance. Prognosis que a su vez evidencia la importancia de estudiar, acuciosamente, a los autores de la tradición crítica como requisito inexorable para comprender a nuestra actual Latinoamérica y sus expresiones literarias.

² Ver: Cortázar, 2005, pp. 279-305.

Es importante hacer notar la importancia que el pensamiento de los críticos de la literatura en Latinoamérica ha tenido para fortalecer, y en ocasiones orientar, la crítica de otros campos de la expresión artística. De igual manera para esclarecer problemáticas que están más allá de los lindes de la creación estética, pero que a través de ella encuentran la expresión que las hace asequibles e inteligibles para la reflexión. En este último sentido puedo presentar como testimonio el trabajo que desde la crítica literaria se ocupa de las expresiones y de las culturas andinas o amazónicas y que en los últimos años ha encontrado en éste una posibilidad para hacerse presente en el concierto cultural y político americano, tanto a través de las voces de críticos no indígenas como de los intelectuales indígenas que en las recientes décadas han surgido en las comunidades de la Amazonia o del Ande.

Así, el pensamiento de Antonio Cornejo Polar y de los autores de quienes se ha ocupado este trabajo significa un bastión para el desarrollo de una crítica y de una teoría literaria que esté, parafraseando a Ortega y Gasset, a tiempo con nuestro tiempo latinoamericano.

FUENTES DE CONSULTA

- ACHA, Juan (1981). *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ÁNGELES L., César (2013). *La formación de la tradición literaria en el Perú y el pensamiento de Antonio Cornejo Polar*. Recuperado el 9 de febrero de 2013, de www.letras.s5.com/cang210313.html
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1977). *La crítica literaria, hoy*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias-Universidad Veracruzana. Recuperado el 12 de septiembre de 2015, de cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6765/2/19776P6.pdf, en línea
- ARENAS, Reinaldo (2009). *El mundo alucinante una novela de aventuras*. México: Tusquets editores (Col. Fábulas núm. 177).
- ARRIARÁN, Samuel (2011). “La filosofía del Barroco” (pp. 97-106). En *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino”*. Editores Enrique Dussel et al. México: Siglo XXI editores.
- ARGUEDAS, José María (1981). *Los ríos profundos*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1983). *Obras completas*, t. V. Lima: Editorial Horizonte.
- (2004). *¡Kachkaniragmi! ¡Sigo siendo! Arguedas textos esenciales*. Comp. Carmen María Pinilla. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- BUENO CHÁVEZ, Raúl (1998). “Aproximación al método de Antonio Cornejo Polar”. En *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*. Lima: Amaru Editores.
- (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).
- CÁNDIDO, Antonio (2007). *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. Trad. Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM / CCDL.

- (1991). *Crítica radical*. Trad. Mária Russotto. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- (2000). *Estruendo y liberación: ensayos críticos*. Trad. Jorge Ruedas, eds. Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado. México: Siglo XXI editores.
- CELLA, Susana (comp.) (1998). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1987). “La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias” (pp. 123-136). En *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Comp. Ana Pizarro. México: El Colegio de México / Universidad Simón Bolívar.
- (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte (2ª edición).
- (1999). “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXV, núm. 50, Lima / Hanover, 2do. semestre de 1999, pp. 9-12.
- (2000). “Discurso en loor de la poesía’ Estudio y edición”. Introducción de José Antonio Mazzotti. En *Obras completas*, vol. I. Lima: Latinoamericana Editores / CELACP.
- (2005). “Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista / Clorinda Matto de Turner, novelista estudio sobre “Aves sin nido”, “Índole y herencia”. En *Obras completas*, vol. II. Lima: Latinoamericana editores / CELACP.
- (2008). *La novela peruana*. Lima: Latinoamericana editores / CELACP.
- (2011). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Prólogo de Mabel Moraña. En *Obras completas*, vol. III. Lima: Latinoamericana editores / CELACP.
- (2013a). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Prólogo de Nelson Osorio. En *Obras completas*, vol. VI. Lima: Latinoamericana editores / CELACP.
- (2013b). *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, vol. I. Selección de José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

- (2013c). *Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores / CELACP.
- CORNEJO POLAR, Antonio y Jorge Cornejo Polar (2000). *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Latinoamericana editores / CELACP.
- CORONADO, Juan (1981). *Paradiso múltiple*. México: Coordinación de Lengua y Literatura Hispánicas-UNAM (Col. Seminarios: *ensayos*).
- CORTÁZAR, Julio (2005). *Clases de literatura Berkeley 1980*. México: Alfaguara.
- CHIAMPI, Irlemar (2005). “La historia tejida por la imagen” (pp. 11-40). En *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica (Col. Conmemorativa 70 años núm. 21).
- DUSSEL, Enrique (2015). *Filosofía del Sur*. México: Ed. Akal.
- DUSSEL, Enrique, Eduardo Mendieta y Carmen Bohórquez (eds.) (2011). *El pensamiento filosófico latinoamericano del Caribe y “latino” (1300 - 2000)*. México: Siglo XXI editores.
- ECO, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- (2002). *La definición del arte*. Madrid: Editorial Destino.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2011). *Todas las sangres en debate, científicos sociales versus críticos literarios*. Lima: Magreb producciones.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1981). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial Nuestro Tiempo (Col. Teoría e Historia).
- (1982). *Calibán*. México: SEP / UNAM (Col. Clásicos Americanos núm. 30).
- (2006). *Pensamiento de Nuestra América*. Buenos Aires: CLACSO.
- GAOS, José (1996). *Obras completas*, vol. VIII. México: UNAM (Col. Nueva Biblioteca Mexicana).
- GARCÍA BEDOYA, Carlos (2006). “Alberto Escobar y los estudios literarios en el Perú”, en *San Marcos*, núm. 24, primer semestre, pp. 235-245.
- (2011). *Indagaciones heterogéneas*. Lima: Pakarina Editores / UNMSM / CELACP.
- (2012). “Estudios culturales ciencias sociales y ciencias humanas: algunas reflexiones epistemológicas”. En *Indagaciones heterogénea*. Lima, Pakarina Ediciones / CELACP / UNMSM).
- GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela (2011). *Soi Indio, Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Pakarina Ediciones / UNMSM.

- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (2001). “Nuestros indios”, en *Marxists Internet Archive*, pp. 40-41. Recuperado el 17 de septiembre de 2020, de www.marxists.org/espanol/gonzalez_prada/indios.htm
- GUERRERO GUERRERO, Eva (2010). *Pedro Henríquez Ureña y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Serie Crítica).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2014). *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*. México: El Colegio de México (Col. Testimonios).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1971). *Filosofía de la historia*. Trad. y prólogo de José María Quintana. Barcelona: Ediciones Zeus.
- (2001). *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*. Prólogo de José Ortega y Gasset, advertencia de José Gaos. España: Alianza Editorial (Col. El Libro Universitario, Filosofía y Pensamiento).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1981). *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica (Col. Biblioteca Americana).
- (1984). *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica (Col. Lecturas Mexicanas).
- (1998). *Ensayos*. México: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica (Col. Archivos núm. 35).
- (1978). *La utopía de América. La América española y su originalidad*. México: Coordinación de Humanidades / Centro de Estudios Latinoamericanos-UNAM (Col. Cuadernos de Cultura Latinoamericana núm. 25).
- (2001). *Historia de la cultura en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular núm. 5).
- HIGGINS, James (editor) (2004). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: CELACP.
- HUAMAN, Miguel Ángel (1998). “Antonio Cornejo Polar entre la totalidad y el silencio” (pp. 104-123). En *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*. Lima: Amaru Editores.
- JITRIK, Noé (1988). *El balcón barroco*. México: Coordinación de Humanidades-UNAM (Col. Biblioteca de Letras).
- KLAREN, Peter (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- LARTEGUY, Jean (1976). *Los guerrilleros*. Trad. Félix Blanco. México: Editorial Diana.
- LEZAMA LIMA, José (2005). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica (Col. Conmemorativa 70 años núm. 21).
- (2000). “La imagen de América” (pp. 462-468). En *América Latina en su literatura*. Coordinación César Fernández Moreno. México: Siglo XXI editores / UNESCO.
- LIE, Nadia (1996). “Calibán en contrapunto. Reflexiones sobre un ensayo de Roberto Fernández Retamar”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 4, núm. 8, julio-diciembre, pp. 45-58.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago (1998). “Una aproximación a *Escribir en el aire*”. En *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*. Editor Tomás G. Escajadillo. Lima: Amaru Editores.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Editorial Era.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*. Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1969). *Leer y escribir*. México: Joaquín Mortiz (Serie El Volador).
- MATAIX, Remedios (2000). *Para una teoría de la cultura: La expresión Americana de José Lezama Lima*. España: Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago (Col. Cuadernos de América sin nombre núm. 3).
- MORAÑA, Mabel (editora) (2006). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericano / Universidad de Pittsburgh (Serie Críticas).
- MORAWSKY, Stefan (1999). *Fundamentos de estética*. Trad. José Luis Álvarez. Barcelona: Ed. Península (Col. Historia, Ciencia, Sociedad núm. 141).
- NACIFF, Marcela (2005-2006). “Una lectura de *La expresión americana* de José Lezama Lima”, en *Cuadernos del CILHA*, núms. 7/8, Universidad de Cuyo, pp. 59-65.
- O’GORMAN, Edmundo (1984). *La invención de América*. México: SEP / Fondo de Cultura Económica (Col. Lecturas Mexicanas núm. 63).
- ORTEGA, Julio (1988). *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme).

- ORTIZ, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. España: Ediciones Cátedra (Col. Letras Hispánicas núm. 528).
- OVIDEO, José Miguel (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana*, 5 vols. España: Alianza Editorial.
- PAGANELLI, Pía (2010). “La relación intelectual entre Ángel Rama y Antonio Cândido: la constitución de un lenguaje crítico de cuño latinoamericano”, en *Antítesis*, vol. 3, núm. 5, enero-junio, pp. 247-267.
- PALMA, Ricardo (1951). *Tradiciones peruanas* (primera selección). México: Ed. Espasa Calpe (Col. Austral núm. 52).
- PAZ, Octavio (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica (Col. Lengua y Estudios Literarios).
- PEREIRA, Manuel (2001). “El curso délfico”, en *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 207-208, pp. 50-62.
- PERUS, Françoise (2004). “¿Qué nos dice hoy *La ciudad letrada* de Ángel Rama?”, en *Signos*, vol. VI, núm. 11, CSH-UAM Iztapalapa, enero-junio.
- PICÓN SALAS, Mariano (1994). *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica (primera edición 1944).
- PORTUONDO, José Antonio (1945). *Concepto de la poesía (1940-1941)*. México: El Colegio de México.
- RAMA, Ángel (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI editores.
- (2008). *La novela en América Latina*. Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.
- (1979). *Sentido y estructura de una aportación literaria original por una comarca del tercer mundo: Latinoamérica*. México: Coordinación de Humanidades / Centro de Estudios Latinoamericanos-UNAM (Col. Cuadernos de Cultura Latinoamericana núm. 73).
- (2009). *La ciudad letrada*. España: Editorial Fineo.
- RAMÍREZ FIERRO, María del Rayo (1994). *Simón Rodríguez y su utopía para América*. México: UNAM (Col. El Ensayo Hispanoamericano núm. 2).
- RINCÓN, Carlos (1993). “Acerca de la nueva crítica latinoamericana” (pp. 339-344). En *En busca del texto*. Comp. Dietrich Rall. México: UNAM.
- RODRÍGUEZ, Simón (1990). *Sociedades americanas*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

- RODRÍGUEZ FEO, José (1995). “Prólogo”. En *Ensayos de Pedro Henríquez Ureña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- ROIG, Arturo Andrés (1981). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme).
- ROJAS OSORIO, Carlos (2011). “El pensamiento filosófico del Caribe” (pp. 479-491). En *El pensamiento filosófico latinoamericano del Caribe y “latino”*. Editores Enrique Dussel *et al.* México: Siglo XXI editores.
- ROMERO, Silvio (1982). *Ensayos literarios*. Trad. Jorge Aguilar Mora. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- SALAZAR BONDY, Augusto (1968). *¿Existe una filosofía de nuestra América?* México: Siglo XXI editores (Col. Mínima núm. 22).
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2012). *Intermitencias americanas*. México: Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-UNAM (Col. El Estudio).
- SANTÍ, Mario Enrico (1997). *Por una poliliteratura*. México: Conaculta / Ediciones El Equilibrista.
- SCHEFFLER VOGEL, Ernesto (1997). *Al declinar otro milenio*. Comp. Blanca Gutiérrez Galindo. México: Ediciones La Rana.
- SKLODOWSKA, Elzbieta y Ben A. Heller (eds.) (2000). *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Serie Críticas).
- SOBREVILLA, David (2001). “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVII, núm. 54, Lima / Hanover, 2do. semestre, pp. 21-33.
- SOSNOWSKY, Saúl (1996). *Lectura crítica de la literatura Americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SPITTA, Silvia (2006). “Traición y transculturización: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano” (pp. 173-191). En *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Editora Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh (Serie Críticas).
- SUBIRATS, EDUARDO y Erna von der Walde (2009). “El intelectual en América Latina” (pp. 2-23). En *La ciudad letrada*. España: Fineo Editorial.

- TODOROV, Tzvetan (2010). *La conquista de América*. Trad. Flora Button Borlá. México: Siglo XXI Editores.
- TORRES, Camilo (1972). *Cristianismo y revolución*. México: Ediciones Era.
- UGALDE, Sergio (2011). *La biblioteca en la isla*. España: Editorial Colibrí. Recuperado el 8 de junio de 2015, de <https://editorialhypermedia.files.wordpress.com/.../la-biblioteca-en-la-isla>
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2004). *El ensayo literario en la generación del 50*. Recuperado de www.celacp.org/pdf/art3
- WEINBERG, Liliana (2004). “1983”, en *Signos*, Departamento de Filosofía, CSH-UAM Iztapalapa, núm. 11, vol. VI, enero-junio, pp. 67-82.
- WILLIAMSON, Edwin (2013). *Historia de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica (Sección Obras de Historia).
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1987). *Tractatus Logico-Philosophicus*. México: Alianza Editorial (Col. Alianza Universidad núm. 50).
- ZEA, Leopoldo (1969). *La filosofía americana como filosofía sin más*. México: Siglo XXI editores.
- (1965). *El pensamiento latinoamericano*. México: Editorial Ariel.

La heterogeneidad discursiva puesta en diálogo se terminó de digitalizar en el Departamento de Letras Hispánicas, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato. La edición estuvo al cuidado de Flor E. Aguilera Navarrete.

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN



Mujeres mexicanas en la escritura

Claudia L. Gutiérrez Piña
Carmen Álvarez Lobato
(coordas.)

*Inés Arredondo y Guadalupe
Dueñas: perversión divina y otras
aproximaciones desde la sombra*

Inés Ferrero Cándenas
Gabriela Trejo Valencia
(coordas.)

Inflexiones de la autobiografía.

*Un proyecto editorial
y una generación
de escritores mexicanos*

Claudia L. Gutiérrez Piña
(coordas.)

*La narrativa de Eduardo Antonio
Parra y la pintura narrativa
de Remedios Varo: la expresión del
sujeto en devenir a través
del nunc fluens*

Gabriela Trejo Valencia

*Otros modos de ver: el microcosmos
literario de Guadalupe Nettel*

Inés Ferrero Cándenas
(coordas.)

La heterogeneidad discursiva puesta en diálogo.
El presente libro es imprescindible para entender los planteamientos del crítico peruano Antonio Cornejo Polar en el contexto del origen, desarrollo, promesa y posibilidad del gran proyecto para elaborar una teoría literaria latinoamericana. En este estudio, que trata sobre el campo literario de los estudios literarios latinoamericanos, se evidencia el diálogo que establece el maestro sanmarquino, principalmente, con los postulados de Pedro Henríquez Ureña, José Lezama Lima, Ángel Rama, Antonio Cândido y Roberto Fernández Retamar, sin descuidar los desarrollos simultáneos y posteriores de la crítica y teoría literaria latinoamericana, en particular, de la peruana.

